

Teemu Kallio-Mannila

TUTTU TUNTEMATON

Odotushorisontti tekstilähtöisen teatteriesityksen valmistamisessa

Opinnäytetyö

KESKI-POHJANMAAN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Marraskuu 2009

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Yksikkö Taiteen yksikkö	Aika 4.11.2009	Tekijä/tekijät Teemu Kallio-Mannila
Koulutusohjelma Esittävä taide		
Työn nimi Tuttu tuntematon – Odotushorisontti tekstilähtöisen teatteriesityksen valmistamisessa		
Työn ohjaaja Kirsi Karvonen	Sivumäärä 34	
<p>Opinnäytetyö tutki keinoja käyttää kirjallisuudentutkimuksessa käytettyä käsitettä <i>odotushorisontti</i> yhtenä työkaluna harrastajaohjaajalle siinä, miten näytelmään voidaan saada uusia ulottuvuuksia. Tavoitteena oli löytää ja tuoda esiin niitä lähtökohtia, mistä kukin ohjaaja voi lähteä ammentamaan materiaalia uuteen, outoon, tai vieraaseen tekstiin ja löytää siihen itselle, työryhmälle ja katsojille merkityksellisiä aiheita.</p> <p>Esimerkkeinä käytettiin opiskeluaikana toteutettuja produktioita sekä aikaisempia kokemuksia harrastajateatterista. Tutkimuksen aikana löytyi keinoja, joilla on mahdollista helpottaa avoimen lukutavan löytämistä.</p>		
Asiasanat avoin lukutapa, harrastaja, ohjaaja, odotushorisontti, suljettu lukutapa,		

ABSTRACT

CENTRAL OSTROBOTHNIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES Art Unit	Date 4 Nov 2009	Author Teemu Kallio-Mannila
Degree programme Degree for Performing Arts		
Name of thesis Familiar unknown – Usage of horizon of expectation in preparing play from a text		
Instructor Kirsi Karvonen	Pages 34	
<p>This thesis explored ways to use horizon of expectation, a tool used in literature research, as a tool for a in-experienced director to find a new point of view preparing a play. Object was to find a starting point for a director, from where he or she can start working with new, odd or strange text and find significant subject to self, to the group and to the audience.</p> <p>Productions, that were prepared during education, and earlier experiences in amateur theatre, were used as examples. During this research it was possible to find ways to improve method of open reading.</p>		
Key words Amateur, closed reading, director, horizon of expectation, open reading		

TIIVISTELMÄ
ABSTRACT
SISÄLLYS

JOHDANTO	1
1 ODOTUSHORISONTTI JA ESTEETTINEN KAHDENTUMINEN	4
1.1 Odotushorisontti	4
1.2 Esteettinen kahdentuminen	7
2 ESTEETTINEN KAHDENTUMINEN JA ODOTUSHORISONTTI VIERAASSA TAI UDESSA	9
3 UUELLEENLUOMISTA JA AVOINTA LUKEMISTA	13
3.1 Uudelleentulkinta ja uuden luominen	14
3.1.1 Kaappi ja 4.48 Psykoosi.....	15
3.2 Avoin ja suljettu lukutapa.....	16
3.2.1 Oppitunti	18
3.3 Yhteenveto produktioista	20
4 SANANSA MITTAINEN – ODOTUSHORISONTTI PROSESSISSA	22
4.1 Taustaa	22
4.2 Odotushorisontti Rautiossa	23
4.2.1 Päiväkirjoista	24
4.2.2 Haastattelusta ja keskusteluista	26
4.3 Pohdintaa Rautiosta.....	28
5 POHDINTA	30
LÄHTEET	33

JOHDANTO

Mielenkiintoni aiheeseen heräsi, kun jouduin miettimään sitä, mistä erilaisissa projekteissani tekemäni päätökset johtuvat: Mikä on saanut minut toimimaan kyseisellä päätöksentekohetkellä näin? Mieleni muistui joskus kirjallisuudentutkimuksessa käytetty käsite "odotushorisontti", jonka kautta lähdin avaamaan toimintaani. Koska usein esityksen lähtökohtana on jokin teksti, on tämä mielestäni hyvä lähtökohta lähteä tutkimaan niitä asioita, jotka vaikuttavat paitsi ohjaajan, myös työryhmän tulkintoihin käsiteltävän tekstin osalta. Omassa tutkimuksessani olen keskittänyt pääpainon ohjaajaan vaikuttaviin osa-alueisiin.

Opiskeluaikani Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulussa eräällä ohjaajan-työnkurssilla vuosikurssiamme ohjeistettiin, että yksi ohjaajan tehtävistä on toimia katsojan roolissa. Joillekin tämä tapahtuu luonnostaan, mutta itse olen huomannut, että joudun työskentelemään ja hakemaan tätä dialogia tietoisesti. Sivustakatosjana huomioiden tekeminen esimerkiksi näyttelijöiden sanattomasta viestinnästä on itselleni jostain syystä helpompaa. Kun en työskentele ohjaajana, olen lähempänä katsojaa ja pystyn tekemään huomioita katsojan näkökulmasta. Tämä saattaa johtua sopivasta etäisyydestä tekstiin: pystyn paremmin hahmottamaan kokonaisuuden kun en ole liian lähellä tekstiä. Jostain syystä en pysty liikkumaan tiedostamatta Ohjaajan ja Katsojan roolien välillä, vaan joudun keskittymään kumpaankin erikseen.

Ollessani mukana harrastajatoiminnassa huomasin ohjaajien usein jättävän tämän Katsoja-Ohjaaja -dialogin vähälle huomiolle tai kokonaan pois. He esimerkiksi ottivat huomioon sen, että kaikki katsojat varmasti näkevät kaikki lavalla olevat henkilöt ja sen mitä lavalla tapahtuu. Harvoin, jos koskaan olin mukana tilantees-

sa, jossa otettiin katsoja huomioon siten, että huolehdittiin niiden asioiden ymmärrettävyydestä, mitä lavalla EI näytetä tai sanota. Kyseisen toimintatavan yleisyydestä minulla ei ole tietoa, mutta oletan sitä tapahtuvan varsinkin niissä harrastajaryhmissä, joissa ei ole ollut mukana sellaista henkilöä jolla on hankittu taito tai luontainen kyky käsitellä esitystä tietoisesti tai tiedostamatta monella eri tasolla.

Rivien välistä luettavat sanomat ja nonverbaalinen ilmaisu ovat osa ihmisen normaalia kommunikointia. Katsoja pyrkii tiedostamatta tai tiedostaen hakemaan merkityksiä paitsi sanoille ja teoille, jotka tulevat selkeästi esiin, myös sanomatta jätetyille asioille ja erilaisille fyysisille ilmaisuille. Valitettavasti nonverbaalissa viestinnässä väärinymmärryksen mahdollisuus on suuri (Kielijelppi, 2009) ja tätä välttääkseen ohjaajan tulee yrittää paitsi nähdä näytelmää toisena ihmisenä, myös ymmärtää ja tulkita sitä itsensä ulkopuolelta.

Ohjaaja toimii roolissa nimeltä Katsoja. Hän pysyy Ohjaajana, mutta käy dialogia Katsojan kanssa: "Miten ymmärrän tämän, mitä tämä tarkoittaa minulle?" Ohjaaja ottaa Katsojalta vastaan ehdotuksen siitä, miten kohtausta tulisi muuttaa, että asian saisi paremmin esiin, mutta samanaikaisesti tulkitsee ehdotusta Ohjaajana: "Tukeeko tämä myös visiotani, viekö tämä esitystä eteenpäin?"

Keskityn tässä tutkimuksessa nimenomaan tekstilähtöisen esityksen valmistamiseen ja erityisesti odotushorisontin tarjoamiin keinoihin joiden avulla tekstin sisälle on mahdollista päästä. Käsitelen odotushorisontin ja sitä mielestäni läheisesti sivuavan esteettisen kahdentumisen käsitteitä lyhyesti ja pidän pääpainon niiden yhteisessä olemisessä; mitä yhteisiä piirteitä näillä kahdella käsitteellä on ja miten ne vaikuttavat esityksen muodostamisessa.

Yritän löytää keinoja, joilla erityisesti harrastajaryhmien ohjaajat, joilla ei ole ammatillista koulutusta, pystyisivät helpottamaan käytettävänä olevan tekstin avaamista itselleen ja työryhmälle.

Käytän tutkimuksessa materiaalina produktioita, joissa olen ollut mukana erilaisissa rooleissa: ohjaajana ja valosuunnittelijana. Produktiot ajoittuvat vuosille 2006–2009, jolloin olen opiskellut Teatteri-ilmaisun ohjaajaksi Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulussa, Taiteen yksikössä. Käytettävää materiaalia, joita ovat pääasiassa olleet muistiinpanoni ja päiväkirjani, sekä oma havainnointini, olen käsitellyt toimintatutkimuksen keinoin.

1 ODOTUSHORISONTTI JA ESTEETTINEN KAHDENTUMINEN

1.1 Odotushorisontti

Horisontti on raja taivaan ja maan välillä. Ihminen on tässä horisontissa, kahden tilan rajapinnassa. Odotushorisontissa raja piirtyy tekstin ja tulkinnan välille, mutta jälleen ihminen – tulkitsija – on näiden kahden välissä.

Odotushorisontilla tarkoitan tutkimuksessani Hans Robert Jaussin vastaanottoteoriasta lähtöisin olevaa käsitettä, jota käytetään pääasiassa kirjallisuudentutkimuksessa. Lyhyesti odotushorisontti tarkoittaa sitä, miten lukijan oma kulttuuritausta, historia, kokemukset ja mielipiteet muokkaavat hänen odotustaan ja tulkintaansa käsiteltävästä tekstistä.

Odotushorisontin käsitettä käytetään myös esimerkiksi yritysmaailmassa, jolloin käsitteellä tarkoitetaan esimerkiksi yrityksen pitkän tähtäimen suunnitelmia. Näissä tapauksissa pääpaino on odotuksella ja tulevaisuuden suunnittelulla: mitä tulevaisuus tuo tullessaan, mitä yritys pyrkii saavuttamaan, miten tavoiteltavan tuloksen saavuttaminen on mahdollista. Rajapintoina toimivat nykyisyys ja tulevaisuus. Yritysmaailman odotushorisontissa tulevaisuutta pyritään suunnittelemaan ja ennakoimaan mahdollisimman tarkasti ja tiedostamaan mahdolliset muuttujat. Tekstissä odotushorisontti vaikuttaa tiedostamattomasti luetun tekstin tulkintoihin ja siihen, mitä tekstiltä odotetaan joko ennen lukukokemusta tai lukukokemuksen aikana.

Odotushorisontti perustuu Carlsonin (2005, 62) mukaan kolmeen tekijään:

1. genren tuttuihin normeihin tai sisäiseen poetiikkaan.
2. implisiittisiin suhteisiin kirjallisuushistoriallisesta ympäristöstä tuttujen teosten kanssa.
3. fiktion ja todellisuuden vastakohtaisuuteen.

Anna-Lena Østern määrittelee käsitteen *genre* teoksessaan *Draamapedagogiikan genret pohjoismaisten opetussuunnitelmien valossa*, etukäteen määritellyiksi normatiiviksi säännöiksi, joita ihmiset noudattavat erilaisissa kulttuuriympäristöissä. Ne ohjaavat tekstin lukutapaa, mikä auttaa tulkitsemaan tekstiä. (Østern, 2000.)

Jos esimerkiksi valmistetaan Shakespearen esitystä Hamlet, itselläni tulee ensimmäisenä mieleen klassikkoteos, pääkallo, tikari, trikoot, Hamlet, Horatio... Nämä nousevat esiin niistä miellelyhtymistä, mitä minulle on syntynyt kyseisestä näytelmästä eri lähteistä, esimerkiksi näytelmätekstistä, elokuvista ja teatteriesityksistä. Jos esimerkinäytelmää lähdetäisiin valmistamaan pelkän tekstin pohjalta, syventymättä sen sanomaan suuremmin, olisi kyseessä suljettu lukutapa. Vastavasti hyvä esimerkki avoimen horisontin lukutavasta tästä klassikkoteoksesta on mielestäni Aki Kaurismäen *Hamlet liikemaailmassa* (1987), jossa tarina on siirretty suomalaisen liike-elämään (Pirkanmaan Elokuvakeskus, 2009).

Myös käsiteltävän tekstin kirjoitusaika on oleellista tulkittaessa tekstiä nykypäivänä. Kaikki tekstit eivät ole nykyään enää samassa suhteessa käsittelemäänsä aiheeseen, kuin omassa ajassaan. Niiden merkitykset ja tarkoitukset ovat muuttuneet, samoin niiden tulkinta. Osa ei voida tulkita samoin kuin ennen, osa saa uusia tulkintoja. Tekstiä on tarkasteltava sen historiallinen ajankohta huomioiden. (Jauss 1989, 218.) Konkreettisesti tämä saattaisi näkyä esimerkiksi kuvitellussa kohtauksessa jossa mies näkee vilauksen naisen säärestä. Nykyaikana tilanteessa

ei olisi juuri mitään ihmeellistä, mutta 1900-luvun alussa seksuaalinen merkitys olisi korostunut.

Puhuttaessa odotushorisontista täytyy muistaa, että kyseessä on aina henkilökohtainen, tulkitsijan, ei tulkittavan horisontti: kukaan ei voi kokea, tulkita tai ymmärtää tekstiä samoin kuin kirjoittaja tekstiä luodessaan. Mikäli teksti ei jollain tasolla tunnu tulkitsijasta henkilökohtaiselta, sillä ei välttämättä ole merkitystä hänelle. (Jauss 1989, 206, 207.) Paitsi merkityksellisyys itselle, myös uusi, outo tai vieras aihe saattaa vaikeuttaa tekstin työstämistä siinä määrin, että tekstistä valmistettava esitys jää yleiselle tasolle, eikä yleisökään koe mitään merkittävää.

Anne Bogartin Ohjaaja valmistautuu –teoksessa, taiteilija käsittelee omaa tapaansa tehdä teatteria: sitä, mistä hän ammentaa aiheita ja voimaa esityksiin ja miten hän on löytänyt omat voimavaransa. Hän kertoo tietävänsä olevan jonkin mielenkiintoisen äärellä, kun jokapäiväisessä elämässä eteen tulevat asiat muistuttavat aiheesta. Kun aihe tai teksti vaikuttaa kaikkeen ajatteluun ja vaatii jatkuvasti huomiota, on se koskettanut jollain tasolla, vaikkei ehkä tietoisesti. (Bogart 2004, 31.)

Muisti näyttölee valtavaa osaa taiteellisessa prosessissa. Toteuttaessaan näytelmän ruumiillistaa aina muiston. Kokiessaan muistavansa tapauksen tai henkilön ihmiset innostuvat kertomaan tarinoita. Filosofin Richard Rortyn mukaan muistetun ilmaiseminen on tosiasiaa sen uudelleenkuvailemista (re-description). Kuvailtaessa jotakin uudelleen syntyy uusia totuuksia. [...] Meidän tehtävämme, kuten jokaisen taiteilijan ja tiedemiehen tehtävä, on kuvailla uudelleen perityt olettuksemme ja keksityt fiktiomme luodaksemme uusia paradigmoja tulevaisuudelle. (Bogart 2004, 38.)

Tekstiä työstettäessä siihen tuodaan viitteitä omasta elämästä. Omat kokemukset vaikuttavat siihen, miten asioita tulkitaan. Tekstiä tulkittaessa sitä rinnastetaan omiin kokemuksiin, ja tällöin löydetään yhtymäkohtia omaan minään. Ajatus 'tuohan kertoo minusta' on merkki avoimen kokemuksellisesta lukutavasta ja henki-

lökohtaisuuden löytymisestä. Vaikka odotushorison-
tin muotoutumisen pääpaino on historiassa, voi horisontti elää. Tämä on yksi ero avoimen ja suljetun horisontin välillä: avoimessa horisontissa asioita saatetaan asettaa uusiin tärkeysjärjestyksiin, mutta suljetussa järjestyksestä pidetään tiukasti kiinni (Jauss 1989, 202).

1.2 Esteettinen kahdentuminen

Huomioni kiinnittyi jo alkuvaiheessa esteettisen kahdentumisen ja odotushorison-
tin yhteneväisyyksiin ja samankaltaisuuksiin. Koska esteettiseen kahdentumiseen
liittyvät käsitteet saattavat jo entuudestaan olla teatterintekijälle tutumpia, kuin
odotushorison-
tin, olen etsinyt ja käsitellyt näitä yhtäläisyyksiä molemmista näkö-
kulmista. Lisäksi esteettisen kahdentumisen käsitteet ovat suoraan käytettävissä
esityksen valmistamisessa.

Draamakasvatuksessa esteettistä kahdentumista käytetään opetuskeinona: tässä
tilassa toimija pystyy, tietoisesti ja tiedostamatta, vastaanottamaan yhtä aikaa tie-
toa omasta ja roolihenkilön minästä, omasta ja fiktion ympäristöstä sekä reaali- ja
fiktion ajasta. Tietoisuus molemmista maailmoista, fiktiivisestä ja todellisesta, ovat
koko ajan läsnä henkilön, paikan ja ajan suhteen. (Heikkinen 2004, 104.) Yhdenai-
kainen tiedonjako eri tietoisuuksien välillä mahdollistaa dialogisen keskustelun
itsensä kanssa tiedostamattomasti ja tehokkaasti.

Draamaa työstettäessä tekijän oma minä saattaa unohtua hetkellisesti. Tekijän
henkilöhistoria, mielipiteet ja tausta vaikuttavat siihen, mitä draamassa tulee nä-
kyväksi. Tekijän henkilökohtainen elämä on kokoajan läsnä, vaikka toiminta ta-
pahtuisikin näytelmän maailmassa. (Heikkinen 2004, 102.)

Kun tekstiä käytetään pohjana draamalliselle toiminnalle, auttaa Heikkisen mukaan esteettisen kahdentumisen –idean käyttäminen. Tällöin tekstiä tarkastellaan koko ajan toimintaa silmällä pitäen ja lukiessa mieleen muodostuu kuvia siitä mitä toiminta vaatii (Heikkinen 2005, 163). Lukiessaan tekstiä näytelmän valmistaminen mielessään ohjaajan lukutapa on myös samankaltainen: kaiken tekstin takana on jotain toimintaa.

Esteettinen kahdentuminen (metaxu, methexis) tarkoittaa todellisuuden ja fiktion elävää suhdetta: hetkeä, kun suunnittelemme roolia tai muutamme todellista tilaa fiktiiviseksi, hetkeä, kun muutamme todellista aikaa fiktiiviseksi ja hetkiä, kun toimimme fiktiossa tai seuraamme aktiivisesti fiktion todellisuutta. Esteettinen kahdentuminen tarkoittaa näiden kahden maailman samanaikaista läsnäoloa. (Heikkinen, 2004, 102-103.)

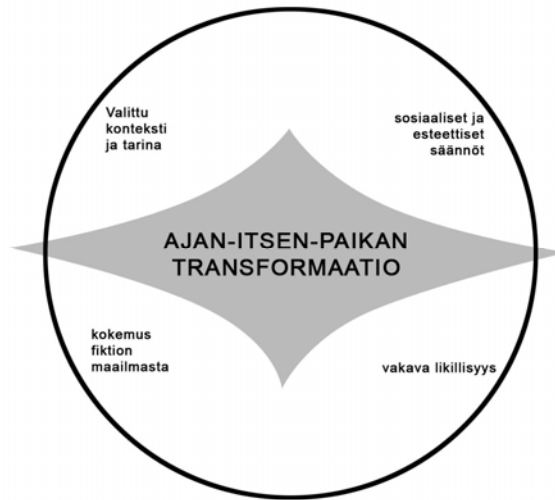
Heikkinen käsittelee tekstissään nimenomaan toimimista näyttelijänä, mutta ohjaajalta vaaditaan vastaavankaltaista, monessa tasossa ja tilassa työskentelyä tekstin työstön aikana. Esteettisessä kahdentumisessa ja odotushorisontissa on paljon yhteneviä piirteitä ja ominaisuuksia, joiden käyttäminen yhdessä tekstiä valmisteltaessa mahdollistavat tekstin käsittelyn henkilökohtaisesti.

2 ESTEETTINEN KAHDENTUMINEN JA ODOTUSHORISONTTI VIERAASSA TAI UUDESSA

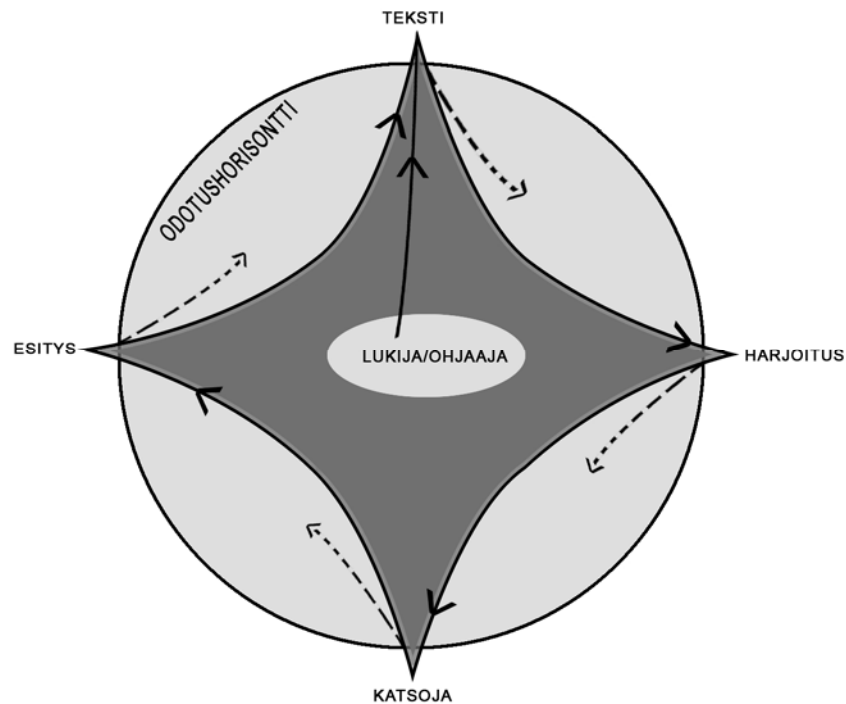
Jauss erittelee odotushorisontin avoimeen ja suljettuun. Näiden välinen ero on siinä, että suljetussa horisontissa luettu teksti tulkitaan naiivisti, kyseenalaistamatta sitä. Toisin sanoen teksti on sitä mitä sanat tarkoittavat. Avoimessa horisontissa tekstiä tarkastellaan siten, että se sijoitetaan omaan aikaansa ja tästä syntyneitä tulkintoja reflektoidaan nykyaikaan oman henkilöhistorian kautta. (Jauss 1989, 200-201.) Eri tulkitsijoiden on epätodennäköistä saada samasta aiheesta samanlaisia tulkintoja.

Samoin kuin Jauss, Heikkinen jakaa draamalliset lukutavat tietoa ja kokemusta hakevaan lukutapaan. Tietoa hakevassa lukutavassa on Heikkisen mukaan oleellista nimenomaan informaation hakeminen. Kokemuksellisessa, esteettisessä lukutavassa pääpaino on taas lukutilanteessa ja siinä, mitä lukija kokee ja millaisia ajatuksia ja/tai tunteita se hänessä herättää. (Heikkinen 2005, 164.)

Heikkinen käyttää kirjassaan esimerkkikuviota, joka selventää esteettisen kahdentumisen käsitettä:



KUVIO 1. Heikkisen kuvaus esteettisestä kahdentumista draamakasvatuksessa. (Heikkinen 2004, 106.)



KUVIO 2. Odotushorisonnin vaikutus eri osa-alueisiin. (mukailleen Heikkinen 2004, 106.)

Tekijä toimii draaman kanssa työskennellessään rajan ylitse (KUVIOT 1 ja 2). Kaikki informaatio, mitä liikkuu sisään tai ulos kuvatusta kehästä, suodattuu kehässä olevien, tekijälle merkityksellisten asioiden kautta. Esteettisessä kahdentumisessa (KUVIO 1) rajan yli liikuttaessa haetaan tietoa joko reaali- tai fiktiiv-

oon, tai päinvastoin. Odotushorisontti (ympyrän sisäpuoli) vaikuttaa tulkittavana olevaan tekstiin ja vastaavasti tulkittava teksti saattaa muuttaa tekijän odotushorisonttia. Esitystä valmistettaessa sama toistuu myös lukuharjoituksissa, jolloin näyttelijöiden tulkinta toimii luettavana tekstinä. Harjoitustilanteessa tulkittavana kohteena toimii katsoja ja loppuvaiheessa esitys. Esityksen valmistuttua alkupe-
räinen teksti on saanut muodon, joka vastaa ohjaajan senhetkistä odotushorisonttia kyseisen tekstin osalta (KUVIO 2). Teksti, harjoitukset, katsoja ja esitys ovat, ja ovat olleet dialogissa keskenään.

Kun teksti on aikoinaan kirjoitettu, on se kirjoitettu juuri omaa aikaansa ja omaa tilannettaan varten. Näin ollen sen kopiointi ei anna välttämättä mitään nykypäivän tekijöille, saati katsojille, jotka kokevat mahdollisen valmistetun esityksen yleensä vain kerran. Normaalissa kanssakäymisessä on sanojen takana aina jokin ajatus; mikäli ajatus puuttuu, tai vastaanottaja ei saa ajatuksista kiinni, jää sanoma ontoksi – pelkiksi sanoiksi ilman merkitystä.

Esteettisen kahdentumisen ajatuksen perusteella draaman tekijä on koko ajan todellisen ja fiktion rajapinnalla. Todellista tilaa ja aikaa muutetaan fiktiiviseksi ja fiktion todellisuutta seurataan aktiivisesti. (Heikkinen 2004, 103.) Vastaavankaltainen rajapinta on odotushorisontin mukaan myös lukutilanteessa, jolloin lukija sijoittaa asioita ja ominaisuuksia itsestään ja henkilöhistoriastaan tekstissä käsiteltäviin henkilöihin ja asioihin. Jauss rinnastaa tekstin tuottajan myös vastaanottajaksi, samoin tekstin tulkitsijan kokijaksi (Jauss 1989, 207).

Avoimessa lukutavassa vierasta, samoin kuin uutta asiaa on mahdollista käsitellä luovasti, suljetussa ei. Tämän mahdollistaa prosessi, jossa pyritään ymmärtämään toista (lukijaa, katsojaa) aiheen näkökulmasta. Tätä kautta pystytään ymmärtämään itseä ja muodostamaan oma näkökulma aiheeseen. Tämän tiedostaminen

mahdollistaa esteettisen ajattelun, mikä puolestaan tekee mahdolliseksi löytää vieraasta tai uudesta aiheesta jotakin tunnistettavaa tai käsiteltävää (Jauss 1989, 208).

Tämä toisen (lukijan, katsojan) ymmärtäminen vaatii esteettistä kahdentumista. Heikkinen (2005, 163) on todennut, että tällöin tekstiä tarkastellaan toimintaa silmällä pitäen ja tällöin lukijan mieleen muodostuu kuvia siitä, mitä tähän vaaditaan.

3 UUDELLEENLUOMISTA JA AVOINTA LUKEMISTA

Omina kokemuksina aiheesta käsittelen näytelmät *Kaappi*, *4.48 Psykoosi*, *Oppitunti*, sekä *Sanansa mittainen* joissa kaikissa minulla on ollut erilainen rooli näytelmän valmistumisessa. Täten olen nähnyt asian aina hieman eri näkökulmasta. Näytelmiä *Kaappi* ja *4.4 Psykoosi* käytän esimerkkeinä siitä, miten ohjaaja on tulkinnut uudelleen ja luonut uusia totuuksia alkuperäisten tekstien pohjalta. Näissä esityksissä toimin visuaalisissa tehtävissä ja pääsin keskustelemaan ohjaajan kanssa paitsi omasta osa-alueestani, myös konkreettisesti ohjauksellisista asioista. Oma ohjaustani *Oppituntia* käsittelen tutkien avointa ja suljettua lukutapaa.

Oma historiani teatterin parissa ajoittuu viidentoista vuoden ajalle, pääasiassa harrastajatoimintaan. Suuri osa näytelmistä, joissa olen ollut mukana ennen ammatillisen opiskelun aloittamista, on toteutettu nuorisoseurojen suljetuilla laatikkonäytämöillä tai kesäteattereissa: näissä tiloissa ei ole ollut mahdollisuutta käyttää valo-ja lavastusta suuressa mittakaavassa. Tätä kautta olen mieltynyt yksinkertaisuuteen ja siihen, että ihmiset ja ihmisten toiminta on pääosassa. Se mitä sanotaan ja miten jotain sanotaan vaikuttaa enemmän, kuin se missä sanotaan.

Itse nautin teatteriesityksessä yksinkertaisuudesta. Arvostan sitä, että jokin monimutkainen asia saadaan toteutettua ilman suurta kalustomäärää, monesti pelkkien ihmisten vaikutuksesta. Annan arvoa myös oivalluksille, missä tai millä on voitu luoda jotain uutta. Itse olen myös huomannut opiskeluaikana suuntautuneeni enemmän tämänkaltaiseen toimintaan, myös valaistuksen ja lavastuksen suunnittelussa ja toteutuksessa.

Valosuunnittelussa olen huomannut odotushorisontin vaikutuksen esimerkiksi siinä, miten suunnitellessa kuvittelee ihmisten liikkuvan ja asettautuvan lavalla. Tällaisissa tilanteissa pelkkä teksti tai keskustelu ohjaajan kanssa ei anna ainakaan itselleni riittävän hyvää kuvaa todellisesta lopputuloksesta, vaan toteutus täytyy nähdä lavalla. Eri henkilöt tulkitsevat asioita omien odotushorisonttiensa kautta, ja samanlaisten tulkintojen löytäminen saattaa toisinaan olla hyvinkin vaikeaa. Tämä saattaa luovassa prosessissa aiheuttaa ristiriitoja tilanteessa, jolloin osapuolet eivät ymmärrä toistensa visioita. Erilaiset tulkinnat ovat kuitenkin myös vahvuus: niiden kautta on mahdollista löytää näkökulmia, mitä itse ei nähnyt.

3.1 Uudelleentulkinta ja uuden luominen

Anne Bogart käsittelee kirjassaan *Ohjaaja valmistautuu* (2004) muistamista, ja ottaa tässä yhteydessä esiin uudelleen tulkitsemisen. Se, ettei toinen ihminen voi nähdä muistikuviasi täsmälleen sellaisina, kuin sinä itse, mahdollistaa juuri uuden luomisen vanhoista kuvista. Tätä voisi ehkä verrata valokuvan käsittelyyn digitaalisesti: totuutta voidaan muokata vastaamaan tarvittavaa aihetta tai ”totuutta”.

Uudelleentulkinta ja uuden luominen liittyvät paitsi esityksen valmistamiseen ja tekstin tulkintaan, myös odotushorisontin muutokseen. Siinä missä tekstin uusi tulkintatapa tuottaa uutta nähtävää katsojille, se vaikuttaa myös tekijöiden ja katsojien odotushorisonttiin. Itse olen huomannut tämän katsojana esimerkiksi itselle merkityksellisen esityksen jälkeen: esitys on herättänyt ajatuksia, kenties jopa selkeästi muuttanut niitä.

3.1.1 Kaappi ja 4.48 Psykoosi

Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulun opiskelija Julia Gauffin ohjasi näytelmän Kaappi, joka perustui venäläisen kirjailijan Danill Harmsin novelleihin. Koska novellit olivat luonteeltaan varsin absurdeja, oli loogista lähteä jatkamaan näytelmää samaan suuntaan. Itse toimin näytelmässä visuaalisissa tehtävissä. Lavastuksena toimi ainoastaan suuri kaappi, joka kuvasi naisen elämän menneisyyttä. Kaapista nousivat esiin nukeilla toteutetut luurangot, joita nainen ei pystynyt pitämään piilossa. Ainoastaan hyväksymällä menneisyytensä hän saattoi löytää rauhan.

Ohjaaja käytti Harmsin novelleja, joita muokkasi osin monologeiksi tai dialogiksi. Tässä tulee hyvin esiin Bogartin (2004, 38) huomio uudelleentulkittamisesta ja uusien totuuksien syntymisestä. Alkuperäisissä teksteissä ei ollut mitään yhteyttä esimerkiksi luurankoihin: ne ovat ohjaajan luomaa tulkintaa tekstien tarinoista ja niistä mielikuvista, mitä ne ovat hänessä herättäneet. Vaikka ne eivät lähtötilanteeseen kuuluneetkaan, olisi esitys aivan jotain muuta ilman niitä: ohjaaja siis loi uuden totuuden tekstin pohjalta.

Esitys 4.48 Psykoosi oli saman ohjaajan ohjaama opinnäytetyö. Sarah Kanen käsikirjoittama näytelmä käsittelee kouriintuntuvalla tavalla mielisairaana ihmisen elämää. Teksti itsessään on monipuolinen ja se tarjoaa mahdollisuuden moniin erilaisiin tulkintoihin. Siinä ei ole eritelty näyttelijöitä tai edes näiden määrää, tekstissä on käytetty selkeää dialogia ja monologia, mutta siellä on myös otteita esimerkiksi epikriisistä. Tämän tekstin yhteydessä uudelleenkuvaaminen ja omista mielikuvista ja tulkinnoista syntyvät uudet totuudet olivat mielestäni vähintään yhtä suuressa merkityksessä, kuin Kaapissa. Merkitystä lisäsi juuri näytelmätekstin monimuotoisuus ja – tulkinnallisuus.

Näytelmä oli itselleni tuttu tekstinä ennen produktiotakin. Siinä vaiheessa pidin sitä monitulkintaisena, jopa vaikeana toteuttaa juuri sen avoimuuden takia. Nyt, kun tarkoituksenani oli lainata siitä jokin kohta tähän tutkimukseen esimerkiksi tuosta avoimuudesta, asiat ovat toisin: Ohjaajan tulkinnasta on tullut minulle ainoa oikea tapa tulkita kyseistä tekstiä. Aiemmat monitulkintaiset kohdat ovat saaneet mielessäni merkityksen, joka on minulle niin oikea ja tosi, etten näe enää muuta vaihtoehtoa kyseiselle kohdalle. Oma odotushorisonttini ja tulkintatapani kyseisen näytelmän suhteen on muuttunut esityksen myötä ja kyseinen teksti ON kyseinen esitys. Näin on ainakin siihen asti, että näen jonkin toisen version samasta tekstistä.

3.2 Avoin ja suljettu lukutapa

Kun meillä on tarve hankkia tietoa, turvaudutaan yleensä suljettuun lukutapaan. Tällöin luettu teksti on tekstiä sellaisenaan. Se voidaan ottaa vastaan kyseenalais-
tamatta ”hauki on kala” –toistolla. Tämänkaltaisen ulkoa oppiminen on edelleen pääosassa esimerkiksi kieltenopetusten sanastojen opettelussa.

Avointa lukutapaa on pyritty tuomaan myös opetukseen ala- ja yläkouluihin. Muistan itse omilta kouluajoiltani, että meitä kehoitettiin käsittelemään opetettavia aiheita kokonaisuuksina, ei yksityiskohtina. Tietysti mukana oli esimerkiksi yksityiskohtaisia faktoja, kuten vuosilukuja tai kaavoja, joissa ei ollut tulkinnan varaa.

Ann Woodliefin ja Marcel Cornis-Popen kirjoituksessa *On the Reading process – Notes on Critical Literary Philosophy and Pedagogical practice* (2002), on käsitelty fiktiivisen tekstin tulkintaa ja sen avaamista. Tekstissä annetaan ohjeita joiden

avulla tekstistä on mahdollista saada enemmän irti. Itse olen huomannut samojen asioiden avaavan myös näytelmätekstiä tai näytelmäksi tarkoitettua tekstiä odotushorisontin kautta.

Ennen tekstin lukemista kannattaa itseltä kysyä muutamia kysymyksiä tekstiä koskien: Olenko lukenut teoksen kirjoittajan muita teoksia ja millaisia odotuksia kirjoittaja minussa herättää? Millaisia odotuksia teoksen kirjoitusajankohdan perusteella herää? Mitä odotuksia teoksen genre herättää? Mitä teoksen nimi tai otsikko antaa odottaa jatkolta? (Cornis-Pope & Woodlief, 2002.) Nämä kysymykset lähtevät herättämään omaa kiinnostusta ja omia odotuksia juuri tämän kirjoittajan tähän tekstiin.

Myös omaa tilannettaan ja tunteitaan ennen lukemisen aloittamista tulisi tarkkailla: Mikä on vallitseva tunne? Kiinnostaako juuri tämän kirjoittajan tai genren teos? Mitä odotat lukukokemukselta? Onko lukukokemus oma valinta vai ”pakko”? (Cornis-Pope & Woodlief, 2002.) Näiden kysymysten avulla on hyvä tarkkailla omaa mielentilaa ja kiinnostuneisuuden tasoa. Näin lukukokemuksesta saadaan tietoinen ja tekstiä pystytään tarkastelemaan avoimesti.

Ensimmäisessä lukutilanteessa olisi hyvä säännöllisesti keskeyttää hetkiseksi ja tehdä vaikka konkreettisesti muistiinpanoja esimerkiksi seuraavista aiheista: Mitä itselle merkitseviä asioita juonesta tai (pää)henkilöistä nousee esiin? Yksittäisiä sanoja tai kuvia, joita on jäänyt mieleen? Millaisia assosiaatioita tai muistoja teksti herättää? Mitä aukkoja tai avoimeksi jätettäviä asioita olet löytänyt? Mikä edesauttaa tai estää lukukokemusta? Näitä muistiinpanoja olisi hyvä tehdä vapaamuotoisesti, liikaa tulkitsematta. (Cornis-Pope & Woodlief, 2002.) Nämä kysymykset ovat niitä hetkellisiä tuntemuksia ja tiedostuksia, jotka ovat tavalla tai toisella nousseet esiin tai vaikuttaneet odotushorisontissa käytävässä dialogissa.

Tekstin uudelleenlukemisen jälkeen on mahdollista havaita niitä asioita odotushorisontissa, joihin tekstillä oli vaikutusta. Mitä asioita muistin väärin? Mihin asioihin en ensimmäisellä lukukerralla kiinnittänyt huomiota? Mitä aukkoja tai avoimia kohtia olen saanut täydennettyä, mihin ei vastausta ole löytynyt? Onko tarina mielenkiintoisempi toisella lukukerralla, vai onko vähäinkin mielenkiinto kadonnut? Mitkä yksittäisistä sanoista tai kuvista ovat edelleen kokonaisuuden kannalta merkityksellisiä, mitkä niistä vaikeuttavat kokonaisuuden hahmottamista? (Cornis-Pope & Woodlief, 2002.)

3.2.1 Oppitunti

Eugene Ionescon kirjoittama Oppitunti oli oma ohjaukseni opiskelujen ohessa vuonna 2007. Absurdissa näytelmässä vanhan professorin oppiin tulee nuori nainen, joka kaikkensa yrittäessäänkin käy lopulta professorin hermoille. Lopulta professori murhaa nuoren naisen ja käy ilmi, että tämä kierre on loputon.

Näytelmä oli itselleni entuudestaan tuntematon. Tarkoituksenani oli alun perin tehdä toinen teksti, mutta sen toteuttaminen ei lopulta onnistunut. Uuden näytelmän etsiminen oli vaikeaa nopeassa aikataulussa, sillä halusin käytettäväksi tietynlaista materiaalia. Hain näytelmältä tiiviyttä ja jonkinlaista yllättävää käännettä, jopa absurdisuutta. Näytelmää suositteli minulle yksi oppilaitoksen silloisista opettajista. Näytelmätekstissä kiinnitin ensimmäisenä huomiota sen absurdisuuteen ja roolihenkilöiden väliseen vuorovaikutukseen.

En halunnut määritellä tarkkaa aikaa tai paikkaa esityksen tapahtumille, koska halusin sen vallan katsojalle. En tiedä oliko päätös oikea, vai oliko se yksi niistä

hetkistä, kun en uskaltanut ohjaajana tehdä päätöstä, joka määrittää jonkin asian tarkasti.

esityksen tempo lähti alusta liikkeelle hitaana ja rauhallisena, kiihtyen eksponentiaalisesti kohti loppua. Näyttelijöiden roolityössä oli esillä vastakohtaisuus: nuori oppilas oli näytelmän alussa ylivirkeä, innokas ja iloinen, professori taas väsynyt ja innoton. Näytelmän kuluessa roolit vaihtuvat siten, että oppilaasta tulee uupunut ja väsynyt, kun taas professori piristyy ja nostattaa intonsa maaniselle tasolle lopulta raivoten ja loikkien ympäri lavaa.

Nyt jälkeenpäin huomaan käsitelleeni tekstiä juuri suljetulla (Jauss, 1989) tavalla. Teksti oli pelkkä teksti, jonka näyttelijät puhuivat lavalle. Itselläni ei ollut taustalla ajatusta siitä, mitä tekstin takana on, mitä merkityksiä, symboliikkaa tai aihetta. Luotin sokeasti siihen, että jossain vaiheessa teema löytää minut ja näytelmän, eikä minun tarvitse sitä erikseen etsiä.

Näytelmän avointa lukemista vaikeuttivat vähäinen kokemus ohjaajana ja näytelmän absurdi tyyli. CD-Facta98 määrittelee absurdismin suuntaukseksi, joka kuvaa ihmisen elämää mielettömänä ja tarkoituksettomana, vailla kontakteja toisiin ihmisiin. " Sen ilmaisullisia keinovaroja ovat mm. perinnäisen näytelmärakenteen karttaminen, henkilökuvien epäpsykologisuus, dialogin 'järjettömyys' sekä kärjistynyt tragikoomisuus tai groteskius." (CD-Facta98, 1998).

Jos olisin nyt valmistamassa uudelleen samaa tekstiä, pyrkisin lähestymään sitä esimerkiksi yhdessä näyttelijöiden kanssa keskustelemalla siitä, mitä he näkevät tekstin takana. Aiheena voisi olla oppilaan seksuaalinen hyväksikäyttö, tai opettajan epäreilu käyttäytyminen oppilasta kohtaan arvovaltaan turvaten. Näistä jälkimmäinen vaihtoehto on lähempänä omaa henkilökohtaista elämäni ja näin minun olisi mahdollista lähteä hakemaan jotain "aitoa" mukaan esitykseen. Pystyn

siirtämään näytelmään oman kokemuksen, jossa on alku, keskikohta ja loppu – kaikki aristoteelisen draaman osat. Tämä olisi lähtökohta, josta liikkeelle lähdettäessä ollaan jo matkalla johonkin. Kun tähän lisätään tekstin, harjoitusten, näyttelijöiden lavasteiden ja tarpeiston vuorovaikutus odotushorisonttiin, on tarinalla mahdollisuus lähteä elämään ja kasvamaan – kuitenkin siten että runkona on se jokin oikea, aito tapahtuma.

3.3 Yhteenveto produktioista

Omassa työssäni olen huomannut käyttäväni huomaamattomia ratkaisuja. Näitä ovat olleet esimerkiksi Oppitunnissa käyttämäni valojen himmeneminen, tai myöhemmin kappaleessa 4 käsittelemäni näytelmän *Sanansa mittainen* radio. Näihin asioihin ei välttämättä kiinnitä huomiota, ellei niitä osaa erityisesti katsoa. Onko tämä sitten pelkoa tehdä suuria valintoja vai osa omaa mielenkiintoa pieniin yksityiskohtiin. Itse olen viimeaikoina tiedostanut epävarmuuden koskien muutoksia ihan normaalissakin elämässä. Samoin kiinnitän paljon huomiota normaalissa kanssakäymisessä huomiota yksityiskohtiin: puheeseen, eleisiin, kuviin, muotoihin – erilaisiin asioihin, mitkä poikkeavat ”normaalista”.

Vaikka nautin esityksistä, joissa nykytekniikkaa, esimerkiksi videoprojisoitinta tai -kuvaa, käytetään, haluan itse tehdä enemmän ihmiskeskeisiä esityksiä. Pidän tärkeänä sitä, että lavalla on ihminen, joka esiintyy ihmisille. Pelkään, että liika teknisyys vie osan siitä oikeasta ihmisestä, jota katsoja voi koskettaa, kehua tai haukkua.

Olen yrittänyt jokaisessa tässä opinnäytetyössä käsittelemässäni produktiossa käyttänyt jotain pientä ”jekkua”, joka ei kenties ole missään vaiheessa katsojalle

selvinnyt. Ne ovat olleet itseni kaltaisille katsojille tarkoitettuja yksityiskohtia, jotka huomaa ehkä sattumalta tai useamman katsomiskerran jälkeen, kun huomiota on mahdollista kiinnittää muuallekin kuin kulloiseenkin päätapahtumaan.

Itse myös huomasin tätä tutkimusta kirjoittaessani, että olin valinnut tiedostamatta käsiteltäväksi erilaisia absurdeja näytelmiä kaikista niistä, joiden parissa olen työskennellyt käsittelemäni kolmen vuoden aikana. Mitä tämä kertoo omalta kohdaltani tärkeänä pitämistä asioista? Kyseiset näytelmät ovat olleet itselleni jollain tavoin erityisen merkityksellisiä, tai sellaisia, joiden valmistusprosessin haluaisi käydä läpi uudelleen.

Varsinkin visuaalisissa tehtävissä työskennellessäni olen huomannut kiinnostäväni enemmän huomiota siihen, mitä tekstin takaa löytyy. Luon mielikuvia niistä lähökohdista, joita minulla oman henkilöhistoriani aikana syntynyt. Esimerkiksi 4.48 Psykoosi -näytelmässä käytin paljon hämärää ja jopa pimeyttä, kylmiä sävyjä ja erikoisista suunnista tulevia valoja. Ohjaajan luonnoksissa oli paljon värisävyjä ja valoa, mutta se ei ollut se kuva, jonka olisi sellaisenaan pystynyt toteuttamaan lavalle. Se kuitenkin tuotti minulle mielikuvan, joka avasi omaa horisonttiani mahdollistaen uuden tulkinnan luomastani ensimmäisestä mielikuvasta.

4 SANANSA MITTAINEN – ODOTUSHORISONTTI PROSESSISSA

4.1 Taustaa

Minut pyydettiin kesällä 2008 ohjaamaan esitys Raution kylään Kalajoen kansalaisopiston alaisuudessa. Tilaajana oli Raution kyläyhdistys. Esityksen valmistaminen tapahtui ulkopuolisista syistä johtuen nopeassa aikataulussa ja tästä johtuen prosessin aikana oli myös ongelmia. Harjoitukset alkoivat varsin epätietoisissa merkeissä. Varsinaista näytelmää ei ollut, eikä kenelläkään ollut ehdotuksia – ainoastaan ideoita ja toivomuksia siitä, millainen esityksen pitäisi olla. Suurin osa näistä pohjautui niihin esityksiin, joita kylässä oli aiemmin valmistettu. Tämä tuotiin selväksi jo ensimmäisellä tapaamiskerralla lauseella ”meillä on aina tehty näin”.

Lopulta valitsin näytelmäksi Olavi Kallion kirjoittaman raittiusvalistusnäytelmän *Sanansa mittainen*, jota dramatisoin ryhmälle sopivammaksi. Näytelmässä työläismies ei viihdy kotona perheensä parissa, vaan pakenee arkea ryyppykave-reidensa luo korttirinkiin. Tällä kertaa porukan juomavarat ovat loppuneet ja selvänä ollessaan mies näkee asiat toisin ja tekee päätöksen lopettaa juomisen. Palatuaan kotiinsa mies kertoo päätöksestään vaimolleen ja kaikki on jälleen hyvin.

Harjoitusaikaa oli tekstin ja kaikkien näyttelijöiden kanssa kaikkiaan alle 40 tuntia, mikä on näytelmää valmistettaessa vähän. Suunnitelmani oli pitää intensiivisiä ja tehokkaita harjoituksia, joiden alkuvaiheessa paneuduttiin tekstin opetteluun ja loppuvaiheessa kohtausten rakentamiseen. Esityksiä oli kaksi. Ensimmäinen esitys oli kokonaisuutena varsin rikkonainen ja keskeneräinen. Toinen esitys oli huomattavasti parempi.

tavasti parempi ja vaikka pieniä virheitä tulikin, näytelmä saatiin vietyä vahvasti loppuun.

4.2 Odotushorisontti Rautiossa

Kun minut pyydettiin ohjaamaan Raution kylälle, päätin käyttää tilanteen opinnäytetyöni hyväksi tutkimalla odotushorisonttia käytännössä. Tässä vaiheessa tutkimus suuntautui enemmän näyttelijän odotushorisonttiin ja sen vaikutuksiin näytelmän valmistamisessa. Osittain tästä syystä materiaali Rautiosta ei vastaa kaikilta osin nykyistä tutkimuskohdettani.

Odotushorisonttia en ottanut erityisesti puheeksi näyttelijöille; kerroin, että olisin halukas käyttämään projektia osana opinnäytetyötäni ja pyysin ryhmäläisiltä suullisen suostumuksen asiaan. Päätöksen siitä, etten tarkemmin kertonut aiheestani tein siksi, että katsoin ryhmäläisten näkökulmasta tärkeämmäksi saada ensin näytelmän harjoitukset käyntiin. Oletin, että heille oli ensisijaista saada esitys valmiiksi.

Näyttelijät pitivät harjoituspäiväkirjaa, jota kirjoitettiin jokaisen harjoituskerran jälkeen. Lisäksi itselläni oli oma päiväkirja. Pyysin myös näyttelijöitä esimerkiksi miettimään tulevaa ja sitä hetkeä, kun näytelmä esitetään ensimmäisen kerran. Ensimmäistä esityskertaa pidin pisteenä, jolloin odotukset näytelmästä ovat konkretisoituneet ja muuttuneet kiinteiksi. Kysymyksillä pyrin saamaan esiin jotain tunnelmasta yleisesti tai yksityiskohtaisemmin jokaisen omasta roolista – tässäkin yritin pitää aiheen mahdollisimman laajana. Tarkoitukseni oli saada selville sitä, miten näyttelijä kokee ja tulkitsee oman roolinsa ja miten näyttelijöiden omat taustat vaikuttavat roolin luomiseen. Yleisesti päiväkirjoista nousi vahvasti esiin tot-

tumattomuus ajatusten esille tuomiseen kirjallisessa muodossa, mikä taas myöhemmässä vaiheessa vaikeutti omaa työtäni näyttelijän odotushorisontin tulkitsemisessa.

Päiväkirjan lisäksi käytän hyväksi niitä keskusteluja joita käytiin yleisesti harjoitusten lomassa, sekä haastattelua. Haastattelun suoritin yksilöhaastatteluina ennen esityksiä ja tällöin panostin erityisesti näyttelijän historiaan ja taustoihin löytääkseni niitä asioita, jotka odotushorisontin kautta vaikuttavat näyttelijän tekemiin ratkaisuihin. Perustietojen lisäksi selvitin myös kokemuksia teatterista. Kysyin esimerkiksi näyttelijän kiinnostuneisuutta muihin teatterin osa-alueisiin ja aktiivisuutta teatterikatsojana. Kysyin myös sitä, millaisena he näkivät tämänhetkisen prosessin ennen ja jälkeen esityksen. Tällä pyrin hahmottamaan sitä kokonaiskuvaa, mikä näyttelijällä oli juuri tästä prosessista.

4.2.1 Päiväkirjoista

Omaa päiväkirjaani pidin paitsi harjoitusten yhteydessä, myös muulloin tarvittaessa. Päiväkirjan teksteissä käsittelen heränneitä ajatuksia näytelmästä ja sen valmistumisprosessista.

Oma mielikuvani Rautioon valmistettavasta esityksestä oli varsin erilainen, mitä lopputulos oli. Alkutietojen perusteella oletin käytettävissä olevan useampia näyttelijöitä, kuin lopulta mukana olikaan. Tämä jo sinällään laittoi suunnitelmat uusiksi. Toinen suunnitelmiin vaikuttanut asia oli harjoitteluun käytettävissä oleva hieman reilun kuukauden mittainen aika. Tämä ajanpuute rajoitti käytettävän tekstin määrää.

Aluksi oli tarkoitus valmistaa prosessilähtöisesti tekstiä näyttelijöiden omista aiheista. Tavoitteena oli saada esityksestä kyläläisille henkilökohtainen, uniikki ja aito. Liikkeelle olisi voitu lähteä jostakin lyhyestä iltamatekstistä, jota yhdessä työryhmän kanssa työstämällä olisi muokattu esitykseksi. Tällöin työryhmäläisten omat kokemukset ja muistot iltamista olisivat vaikuttaneet esityksen valmistumiseen ja sitä kautta esityksestä olisi saattanut tulla aivan omansa. Mikäli näytelmän valmistaminen olisi onnistunut näin, olisi ollut helpompi tulkita ja vertailla työryhmäläisten esille nostamien aiheiden ja tehtyjen päätösten perusteella henkilöhistoriaa ja taas tätä kautta odotushorisonttia.

Näyttelijät olisivat olleet valmiita ja halukkaita valmistamaan esitystä näistä lähtökohdista, mutta ongelmaksi muodostui lyhyt valmistusaika. Tein päätöksen, että valmistaisimme valmiista tekstistä lyhyen näytelmän. Toki itse luotu esitys olisi jäänyt ehkä helpommin mieleen, mutta en uskaltanut käyttää useita harjoituskerroja pelkän materiaalin luomiseen, kun vaihtoehtona oli valmiin materiaalin käyttö. Näin jälkikäteen ajatellen ajallisesti esityksen valmistamiseen näyttelijälähtöisesti olisi kulunut luultavasti suunnilleen saman verran aikaa, kun nyt kului itse tekstin opiskeluun.

Osaan tekemistäni valinnoista vaikuttivat suuresti ympäristötekijät. Esimerkiksi esitykseen ei ollut saatavilla henkilöä, joka olisi ollut halukas toimimaan äänimiehenä. Myöskään tarvittavaa tekniikkaa ei ollut. Tämä pakotti minut tekemään valinnan musiikin käyttämisestä: Musiikki tuli esityksessä "putkiradiosta", jonka näyttelijät itse käynnistivät ja sammuttivat tarpeen tullen.

Lähdin hakemaan esityksen lavastusta niistä kuvista, mitä minulla oli käsiteltävästä ajankohdasta, 1930-luvusta. Esityksessä oli kaksi tilaa, jotka olivat tunnelmaltaan hyvin erilaiset. Toisessa tilassa oli miehen koti ja toisessa tila, jossa miehet tapasivat korttipelin ja juomisen parissa. Tämä tila lavastettiin karuksi ja harmaak-

si. Huonekalut olivat vanhoja ja niiden maali hilseili. Koti lavastettiin lämpimäksi ja pehmeäksi.

4.2.2 Haastattelusta ja keskusteluista

Haastattelut suoritin harjoitusten lomassa. Haastattelin jokaisen kolmesta näyttelijästä kahden kesken, jottei muiden läsnäolo vaikuttaisi.

Haastattelujen ja päiväkirjamerkintöjen pohjalta kaikista löytyy yhteinen piirre: Kaikki ovat olleet harrastusmielessä mukana tekemässä teatteria, mutta aktiivisia teatterin katsojia heistä ei ole kukaan. Kaikki käyvät katsomassa lähiseudun harrastajateatterien esityksiä ehkä kerran vuodessa. Teatterialalta heillä ei ollut muuta kokemusta, eikä varsinaisesti kiinnostustakaan muulle osa-alueelle kuin näyttelemiseen. Nämä ovat asioita, joihin olen kiinnittänyt huomiota myös itse toimiessani harrastajana teatterialalla.

Kiinnostumattomuus muihin osa-alueisiin ja jopa teatterin seuraamiseen saattaa johtua itsensä ja taitojensa aliarvioimisesta. Itse harrastajaryhmissä työskennellessäni kuulin aina satunnaisesti omien taitojen ja jopa koko ryhmän "alentamista": ajatellaan, että ollaan "vaan harrastajia", jotka "puuhaavat teatteria". Toinen vaikuttava asia saattaa olla se, että teatteri – tarkemmin näytteleminen – on harrastus, jota harrastetaan itsensä takia. Tämä konkretisoituu esimerkiksi siinä, että usein näyttelijöiden repliikkien harjoittelu saattaa jäädä ainoastaan niiden muutaman viikkotunnin varaan, kun ryhmän harjoitukset ovat käynnissä.

Laajempien teatterikokemusten puute saattaa kuitenkin vaikuttaa näyttelijöiden odotushorisonttiin lamaavasti. Mikäli horisontti ei muutu, jämähtävät tulkinnat-

kin paikoilleen. Tämän olen itsekin huomannut nähdessäni niissä harrastajaryhmissä, missä itsekin olen toiminut, maneereihinsa juuttuneita näyttelijöitä, joilla olisi mahdollisuus kehittyä valtavasti eteenpäin omalla halulla ja ammattitaitoisen ohjaajan avustuksella.

Harjoitusten loppuvaiheessa kyselin näyttelijöiden käsityksiä ja mielipiteitä siitä, millaisessa tilanteessa näytelmän päähenkilö on viisi vuotta näytelmän päättymisestä, ja erityisesti, mikä on hänen silloinen suhtautumisensa alkoholiin. Ainakin yleisellä tasolla on helppo huomata yhteneväisyyksiä näyttelijöiden omasta elämästä ja tulkinnoista, joita he tekivät roolihenkilön tulevaisuudesta.

Näyttelijä 1 toimii siviililyössään perhekoteihin sijoitettujen lasten kanssa, ja joutuu kohtaamaan usein alkoholiongelmaisia vanhempia. Hänen tulkintansa siitä, miten päähenkilölle käy, oli siinä mielessä positiivinen, että hän näki miehen onnistuvan, joskaan se ei ollut helppoa. Vaikeina hetkinä hän näki perheen olevan miehen apuna.

Näyttelijä 2:n lähipiirissä on vakavaa alkoholismia ja hän oli keskustelujen aikana raajan rehellinen mielipiteidensä kanssa. Hänen tulkintansa asiasta oli yksiselitteisesti se, ettei roolihenkilö pysty pitämään aloittamaansa lakkoa, vaan ennen pitkään ajautuu jälleen käyttämään alkoholia.

Näyttelijä 3 jäi tässä asiassa itselleni kysymysmerkiksi. En saanut missään vaiheessa selville hänen suhtautumistaan yleisesti alkoholiin tai hänen tulkintaansa näytelmän päähenkilön tulevaisuuteen. Käsitin hänen käyttävän alkoholia, mutta se tuntui keskusteluissa olevan aihe, joka ohitettiin yleensä nopeasti.

Itse tulkitsin miehen onnistumisen osittaiseksi: Hän pystyy pysymään erossa alkoholista jonkin aikaa helposti, mutta jokin suuri suru tai vastoinkäyminen saa

hänet jälleen turvautumaan pulloon. Tämän tekstin kirjoitusvaiheessa tiedostin, että olen itse nähnyt vastaavanlaisen tapahtuman omassa ystäväpiirissäni.

4.3 Pohdintaa Rautiosta

Koska Raution prosessin aikana tutkimukseni suuntautui vielä enemmän näyttelijän odotushorisonttiin, jäivät tekstin työstämiseen liittyvät asiat vähemmälle huomiolle. Mikäli olisin tässä vaiheessa osannut keskittyä tekstin avoimeen lukutapaan, olisin paitsi saanut tähän tutkimukseen enemmän materiaalia, myös pystynyt kenties löytämään aiheen, joka olisi ollut vielä merkityksellisempi itselleni, näyttelijöille ja/tai katsojille. Koko prosessin huomioon ottaen kykenen huomaamaan odotushorisonttini vaikutuksen monissakin asioissa. Itse pystyn nimeämään näistä asioista esimerkiksi ennakkoluulon, entiset kokemukset ja havainnot.

Vaikka nyt minulla on taustalla ammatillista koulutusta alalle ja tiedän, että pystyn tuottamaan myös muunlaisia esityksiä, jostain syystä kyseinen miljöö ja ryhmän olemus johdattivat minut vastaavanlaiseen toteutukseen, joita olen nähnyt ja joissa olen harrastaja-aikoinani ollut mukana. Myös aiemmat kokemukseni harrastajaryhmien näytelmävalinnoista ovat osuneet hyvin samantyylyisiin näytelmiin. Näytelmät ovat tapahtuneet Suomessa, ajankohtana on usein ollut 30-, 40- tai 50-luku.

Kyseinen teksti Sanansa mittainen on ollut omassa näytelmäkokoelmassani jo jonkin aikaa ja se on kiinnostanut minua. Valitettavasti sopivaa tilannetta sen valmistamiseen ei ole aiemmin tullut. Nyt tarjoutui tilanne, missä teksti oli mahdollista ottaa käyttöön. Näin jälkeinpäin ajatellen teksti olisi ollut hyvä mahdollisuus tut-

kia avointa lukutapaa ja kappaleessa 3.2 esiintyviä kysymyksiä. Se ei ollut minulle erityisen läheinen enkä ollut edes lukenut sitä usein. Tiesin siitä, että se on raittiusvalistusnäytelmä, jossa mies pakenee perheensä luota juomaan, kokee jonkinlaisen heräämisen ja muuttaa tapansa. Näistä lähtökohdista olisi ollut hyvä lähteä lukemaan tekstiä esittäen kysymyksiä ja seurata sitä, mihin suuntaan teksti olisi lähtenyt näin ollen kulkemaan – vai olisiko lopputulos ollut samankaltainen mihin nyt päädyin?

5 POHDINTA

Koska ohjaajan, näyttelijän ja muidenkin esityksen valmistamisessa mukana olevien henkilöiden taustat vaikuttavat siihen, millaiselta lopputulos näyttää, olisi syytä huomioida tämä valmistusprosessin aikana. Itse totesin Rautiossa tekemäni ohjauksen aikana sen, miten mukana olevat näyttelijät loivat tulkintaansa tekstistä ja roolista oman taustansa ja antamani tietojen pohjalta. Kuitenkin he tietoisesti pitivät huolta siitä, ettei valistusnäytelmäksi alun perin kirjoitetusta näytelmästä tällä kertaa valmistettu saarnaavaa esitystä. Tarkoituksena oli ensisijaisesti tarjota viihdettä lievästi parodisesta näkökulmasta.

Paitsi ohjaajan, myös muiden työryhmäläisten tulisi pyrkiä esteettiseen (Heikkinen) tai avoimen horisontin (Jauss) lukutapaan niin tekstiä luettaessa, kuin lavalla olevan toiminnan tulkinnassakin. Tämä mahdollistaa tulkinnan, jossa yhdistyvät kokemuksellisuus ja henkilökohtaisuus. Tekstin ja oman henkilöhistorian vuorovaikutuksella on mahdollista löytää uusia henkilökohtaisia ja henkilökohtaiseksi tekeviä asioita. Tämä puolestaan auttaa harjoitusvaiheessa, mikäli päämääränä on esitys, pitämään käsiteltävää aihetta mielenkiintoisena ja mahdollistaa esityksen aiheen pohtimisen omasta ja yhteiskunnallisesta näkökulmasta.

Omaa kehitystäni taaksepäin seuraamalla, olen huomannut, että työskentelen pääosin visuaalisesti: Niin kauan, kun työskentelen pelkän tekstin parissa, työskentelen suljetulla tavalla. Teksti on pelkkää tekstiä. On vaikeaa löytää erilaisia tulkintoja ja asiaa rivien välistä. En osaa löytää ja/tai huomioida yhteyksiä omasta henkilöhistoriastani. Siinä vaiheessa, kun teksti alkaa elää lavalla, alkaa se elää myös omassa päässäni.

Tiedostan, että vaadin tässä mielessä myös näyttelijältä paljon. Hän joutuu lähtemään myös liikkeelle pelkän tekstin ja oman lukutapansa varassa. En osaa tai pysty tarjoamaan niin paljoa materiaalia, kun haluaisin. Onko tämä sitten hyvä vai huono, riippuu varmasti näyttelijästä. Kuitenkin ohjaajan pitäisi pystyä tarjoamaan jonkinlainen pohja, jolta roolia voi lähteä rakentamaan. Mikäli se pohja on pelkkä teksti ilman ohjaajan tarjoamaa runkoa, joutuu varsinkin harrastajanäyttelijä hyvin epävarmaan tilanteeseen: hänelle annetaan suunnistuskartta ja kehoitetaan kiirehtimään maaliin ilman, että kerrotaan missä maali on, mitä reittiä pitäisi kulkea tai missä edes itse ollaan. Aivan kuten tositilanteessakin, maaliin löytäminen on mahdollista, mutta se vaatii hyvin paljon työtä: turhien reittien läpikäymistä ja vääriä valintoja.

Tilanteessa, jolloin lähdän työskentelemään itselle vieraan tekstin kanssa, olen huomannut lukemisen jälkeen hyväksi ratkaisuksi tekstin levittämisen konkreettisesti kokonaisuudeksi eteeni. Näytelmää valmistettaessa tällaisena voi toimia esimerkiksi ohjauslakana: Ruudukkoon kootaan kohtausta kohtaukselta oleelliset tiedot tapahtumista, valoista, äänistä ja muista tarvittavista yksityiskohtista. Tällöin on mahdollista yhdellä vilkaisulla hahmottaa kohtausta kokonaisuutena.

Itse olen toiminut tekstin kanssa samankaltaisella tavalla: Levitän tekstin sivut esimerkiksi seinälle tai lattialle, jolloin kokonaisuuden hahmottaminen helpottuu. Kun kokonaisuus löytyy, on helpompi lähteä etsimään yksityiskohtia. Sama toimii myös päinvastaisessa tilanteessa: yksityiskohtia on mahdollista yhdistää kokonaisuudeksi, kun näkyvillä on yhden sivun sijasta koko kokonaisuus.

Ohjaajan pitäisi toimia tulkkina, joka pystyy paitsi kääntämään käsiteltävän tekstin, myös välittämään sen sanoman. Tiedostan, että itselläni on vielä paljon työtä tehtävänä, että pääsen luonnolliseen ja tiedostamattomaan "tulkkaukseen", jolloin toiminta on mahdollista luovalla ja innovatiivisella, katsojan ja näyttelijän huomi-

oon ottavalla tavalla. Odotushorisontin tiedostaminen tekstiä työstettäessä on ainakin helpottanut henkilökohtaisten ja itselle oleellisten asioiden löytämistä.

LÄHTEET

Bogart, A. 2004. Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Carlson, M. 2000. Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa: Koski, P. 2005. Teatteriesityksen tutkiminen. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

CD-Fakta98: Absurdismi, WSOY

Cohen, R. 1986 Näytteleminen mahti. Tampere: Tampereen yliopisto. Tampereen näyttelijäntytön koulutusohjelman julkaisuja B 1.

Cornis-Pope, M. & Woodlief, A. 2002 On the Reading Process - Notes on Critical Literary Philosophy and Pedagogical Practice www-dokumentti, saatavissa: <http://www.vcu.edu/engweb/home/theory.html> (luettu 1.11.2009)

Heikkinen, H. 2005. Draamakasvatus – opetusta, taidetta, tutkimista!. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Heikkinen, H. 2004. Vakava leikillisuus. Draamakasvatusta opettajille. Vantaa: Dark Oy

Jauss, H. R. 1989. Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press

Kielijelppi: Nonverbaalinen viestintä, www-dokumentti, saatavissa: <http://www.sprakhjalpen.fi/mita-on-puheviestinta/nonverbaalinen-viestinta> (luettu 6.10.2009)

Pirkanmaan Elokvakeskus: Hamlet liikemaailmassa, www-dokumentti. Saatavissa: <http://www.elokvakeskus.fi/levitys/hamletliikemaailmassa/hamletliikemaailmassa.htm> (luettu 3.10.2009)

Sulkunen, P. 1998. Johdatus sosiologiaan – Käsitteitä ja näkökulmia. Juva: WSOY

Østern, A-L. Draamapedagogiikan genret pohjoismaisten opetussuunnitelmien valossa. Teoksessa Teerijoki, P. (toim.) 2000. Draaman tiet – suomalainen näkökulma. Opetuksen perusteita ja käytänteitä 35. Jyväskylän yliopisto: Opettajankoulutuslaitos.

Päiväkirjat ja muistiinpanot:

Kallio-Mannila, T. 2006. Ohjaajan päiväkirja. Oppitunti

Kallio-Mannila, T. 2007. Muistiinpanot. Kaappi

Kallio-Mannila, T. 2008. Ohjaajan päiväkirja. Sanansa mittainen

Kallio-Mannila, T. 2009. Muistiinpanot. 4.48 Psykoosi

Näyttelijöiden harjoituspäiväkirjat. 2008. Rautio