

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide | Teatteri

2020

Emma Jääskeläinen

ARVAAMATON LAVASTUS

– Jouko Turkan tulkinta riisutusta estetiikasta

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä taide | Teatteri

2020 | 25 sivua

Emma Jääskeläinen

ARVAAMATON LAVASTUS

- Jouko Turkan tulkinta riisutusta estetiikasta

Opinnäytetyö tutkii ohjaaja Jouko Turkan scenografista ajattelua ja sen vaikutusta suomalaisen teatterin lavastustaitteeseen. Opinnäytetyö avaa Turkan maailmankuvan muodostumista sekä pääpiirteitä ja esittelee Turkan kuusi scenografista päätyyppiä. Turkan uran tarkastelussa keskitytään opinnäytetyössä pääosin vuosiin 1966-1981.

Lähdemateriaaleina opinnäytetyössä käytetään teatterihistorioitsija Pentti Paavolaisen teosta *Turkan pitkä juoksu* vuodelta 1987 ja lavastajien Reija Hirvikosken sekä Laura Gröndahlin kirjoituksia suomalaisen teatterin lavastustaitteesta 2000-luvulta. Opinnäytetyötä varten on haastateltu myös Turun kaupunginteatterin lavastaja Jani Uljasta syksyllä 2019.

Opinnäytetyö taskastelee arvaamattomuuden keinoja sekä mahdollisuuksia lavastuksessa ja sen suunnittelussa. Turkkalaisen maailmankuvan vaikutusta suomalaisen teatteri lavastustaitteeseen avataan 2000-luvun ohjaajien Juha Hurmeen ja Kristian Smedsin ohjausten tarkastelun kautta. Opinnäytetyö auttaa teatterin tekijöitä tiedostamaan, miten Jouko Turkan ohjausten maailmankuva on osaltaan vaikuttanut tapaan, jolla hahmotamme suomalaisen teatterin lavastusratkaisuja.

Riisuttu estetiikka näyttäytyy opinnäytetyössä sekä ohjaajan että lavastajan työkaluna. Opinnäytetyö avaa, miten arvaamattomuuden hyödyntäminen lavastussuunnittelussa auttaa tekijöitä kehittämään uudenlaisia ratkaisuja ja toteutuksia. Opinnäytetyö pyrkii osoittamaan, että arvaamattomuus osana riisuttua estetiikkaa haastaa tekijää luopumaan mahdollisesta oletuksesta, jossa riisuttu tarkoittaa tyhjää näyttämöä.

ASIASANAT:

Jouko Turka, lavastus, riisuttu estetiikka, turkkalainen maailmankuva, lavastusratkaisu

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing arts | Theater

2020 | 25 pages

Emma Jääskeläinen

UNPREDICTABLE SCENOGRAPHY

- Jouko Turkka's adaption of the minimalistic aesthetic

This thesis is about the scenographic thinking of Jouko Turkka and the influence it has had on the field of Finnish scenography. The thesis inspects the formation of the artistic worldview of Turkka and presents his six scenographic basic setups. The preeminent focus is on the career of Turkka from 1966 to 1981.

The primary source materials are *Turkan pitkä juoksu* (1987) by Pentti Paavolainen and the writings about Finnish scenography in the 21st century by Reija Hirvikoski and Laura Gröndahl. An additional source for the thesis is an interview with Jani Uljas that was recorded in the fall of 2019.

KEYWORDS:

Jouko Turkka, scenography, minimalistic scenography, Turkka's artistic worldview

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	1
2 TURKAN MAAILMANKUVAN TAUSTAA	3
2.1 Riisuttu estetiikka 1900-luvun lavastussuunnitelun ilmiönä	3
2.1.1 Brecht ja Meyerhold	4
2.1.2 Jósef Szajna ja puolalainen teatteri	4
2.1.3 Avantgarde	5
2.2 Turkan oma tulkinta	6
3 TURKKALAINEN MAAILMANKUVA	7
3.1 Rumuus	7
3.2 Aidot materiaalit	9
3.3 Arvaamattomuus	10
4 TURKAN KUUSI SKENOGRAFISTA PÄÄTTYYPPIÄ	12
4.1 Pelkistetty visuaalisuus	12
4.2 Suljettu maailma	13
4.3 Tyhjä lava	14
4.4 Puoliesirippu ja kolmen seinän ratkaisu	15
4.5 Simultaaninen näyttämökuva	16
4.6 Katsomon yhdistyminen suljettuun maailmaan	17
5 ARVAAMATON LAVASTUS	19
5.1 Arvaamattomuuden kiinnostavuus ja muiden tekijöiden tulkinta	19
5.1.1 Juha Hurme ja riisuttu estetiikka	20
5.1.2 Kristian Smeds ja aidot materiaalit	21
5.2 Arvaamattomuus lavastajan ja ohjaajan työvälteenä	22
6 RIISUTUN ESTETIIKAN KAUNEUS	24
LÄHTEET	25

1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö syntyi tarpeesta ymmärtää suomalaisen teatterin lavastuksen visuaalisuutta. Erityisesti riisutun estetiikan käsitettä. Lavastaja ryhmän jäsenenä tuntuu olevan useimmiten ideoineen yksin ja näin ollen ajautuukin helposti visuaalisuuden puolustajan asemaan (Hirvikoski, 25). Minusta lavastajana tuntuu oudolta ajatus, että visuaalisuutta ei teatterin kontekstissa arvotettaisi tai sitä ei osattaisi hyödyntää. Kuitenkin omat kokemukseni osoittavat, että monet ohjaajat ovat mieltyneet riisuttuun estetiikkaan ja usein visuaalisuuden halutaankin ammentavan suunnittelun lähtökohdat sekä toteutustavat juuri riisutusta tyylistä. Tarkoittaako kuitenkin sana riisuttu teatterissa automaattisesti tyhjää näyttämöä?

Suomalaisen lavastustaiteen historiaa tarkasteltaessa voidaan havaita selkeäksi murroskohdaksi 1960- ja 1970-luku, jolloin lava tyhjenee ja lavastuksessa aletaan hyödyntämään muutamia selkeitä materiaaleja kuten raakalautaa ja metallia. Tekijöistä tuntuu tuolta ajalta nousevan esille aina samat nimet: Kalle Holmberg, Ralf Långbacka sekä Jouko Turkka, kaikki kolme ohjaajia. Hirvikosken mukaan lavastus on aina ohjauksellinen ratkaisu, joka syntyy lavastajan ja ohjaajan välisen yhteistyön tuloksena. Olen itse lähtökohtaisesti samaa mieltä, mutta siitä huolimatta olen monissa töissäni toiminut niin ohjaajana kuin lavastajanakin. Minkälaisia ovat sitten esitykset, joissa ohjaaja on toiminut myös lavastajana? Vastauksena voi toimia Jouko Turkka.

Jouko Turkkaa pidetään yhtenä merkittävänä suomalaisen teatterin vaikuttajana. Turkan kohdalla tarkastellaan usein näyttelijäntyötä sekä ohjaamista. Taka-alalle ovatkin jääneet Turkan skenografis-dramaturgiset kokeilut, joita hän kehitti sekä työsti ohjauksissaan erityisesti Helsingin kaupunginteatterissa viettämiensä vuosien aikana. Turkka toimikin monesti ohjauksiensa lavastajana itse. Monille ensimmäinen mielikuva Turkan ohjausten lavastuksista on tyhjä näyttämö. Näin ollen Turkan tarkasteleminen suomalaisen teatterin riisutun estetiikan kontekstissa tuntui luontevalta valinnalta.

Tässä opinnäytetyössä pyrin avaamaan sitä, miten Turkan skenografinen ajattelu muokkasi riisutun estetiikan käsitettä ja suomalaista lavastustaidetta. Ensimmäisessä luvussa taustoitan 1900-luvun eurooppalaisen lavastustaiteen murrosta, jonka voidaan nähdä vaikuttaneen myös Turkan ajatteluun sekä maailmankuvan muodostumiseen. Toisessa luvussa syvennyn käsittelemään turkkalaista maailmankuvaa, jonka piirteitä voidaan nähdä vielä tämän päivän suomalaisen teatterin tekijöiden ajattelussa. Kolmas luku

käsittelee Pentti Paavolaisen listaamaa Turkan viittä scenografista päätyyppiä, johon lisäksi lavastaja Jani Uljaan haastattelun pohjalta mielestäni Paavolaisen listauksesta puuttuvan kuudennen päätyypin. Viimeisessä luvussa käsittelen arvaamattoman lavastuksen mahdollisuuksia tekijälle ja esittelenkin, miten Turkan tulkinta riisutusta estetiikasta näkyy muutaman aikamme teatterintekijän töissä sekä ajattelussa. Opinnäytetyön lopuksi pyrin vastaamaan omaan kysymykseeni, jossa pohdin tarkoittaako riisuttu automaattisesti teatterissa tyhjää näyttämöä.

Opinnäytetyöni lähteenä käytän Pentti Paavolaisen teosta *Turkan pitkä juoksu* vuodelta 1987, joka avaa Turkan uraa sekä ohjauksia vuodesta 1966 vuoteen 1981 asti. Paavolaisen lisäksi hyödynnän tekemääni Turun kaupunginteatterin lavastaja Jani Uljaan haastattelua syksyltä 2019 sekä lavastajien Laura Gröndahlin sekä Reija Hirvikosken ajatuksia. Turkan omia kirjoituksia käsittelemästäni aiheesta löytyy vähän, joten niitä ei käytetä tämän opinnäytetyön lähdeaineistona.

2 TURKAN MAAILMANKUVAN TAUSTAA

Teatterin eri käsitteet sekä ajatukset ovat kautta aikojen liikkuneet ympäri maailmaa sujuvasti eri maiden välillä, ja näin ollen on lähes mahdotonta arvioida sitä, mikä on lopulta vaikuttanut mihinkin. Suomalaisella teatterilla on muualta saatujen näkemysten lisäksi myös merkittävästi tekemisen tyyliin sekä tekijöiden maailmankuvaan vaikuttaneita tekijöitä. Yksi näistä suomalaisen teatterin vaikuttajista on kiistatta ohjaaja Jouko Turkka (1942–2016), jonka vaikutusta teatterihistorioitsija Pentti Paavolainen kuvailee kirjassaan *Turkan pitkä juoksu* (1987) seuraavasti:

”Turkan töiden vaikutusta muuhun suomalaiseen teatteriin on vaikea tyhjentävästi analysoida. Ja jos joku kieltää Turkan esikuvan vaikutuksen omassa työssään, on sekin ymmärrettävä vaikutukseksi.” (Paavolainen 1987, 209)

Paavolaisen mukaan Turkka on siis väistämättä toiminnallaan sekä ohjauksillaan vaikuttanut suomalaiseen teatteriin sekä sen tekijöiden työtapaan. Jotta tekijöinä voisimme edes yrittää ymmärtää Turkkaa suomalaisen teatterin vaikuttajana, pitää meidän ensimmäiseksi tarkastella, mitkä asiat ovat vaikuttaneet Turkan ajattelun kehittymiseen. Tässä luvussa avaan suurimpia tekijöitä, joiden voidaan katsoa vaikuttaneen Turkan aikalaisten teatterikäsitteiden muodostumiseen.

2.1 Riisuttu estetiikka 1900-luvun lavastussuunnitelun ilmiönä

1800- ja 1900-luvun taitteen voidaan katsoa aloittaneen teatterissa modernin skenografian murroksen, jonka myötä muun muassa lavastustaide pystyi kehittymään omaksi osa-alueekseen. Aikaisemmin esiintyjien taustana toiminut lavastus sai ajattelun muutoksen kautta uuden muodon, joka vastaa nykyistä tilallis-toiminnallista ajattelua. 1900-luvun eri taidesuuntausten vaikutus lavastustaiteen kehittymisessä on kiistaton. Niiden rinnalla voidaan kuitenkin nähdä yhtä vaikuttavina tekijöinä ajattelun muutokseen niin vallitsevat olosuhteet kuin tekijöiden maailmankuvakin, jossa 1900-luvulla korostuikin yhä enemmän poliittisuus, valta sekä yhteiskunnallinen asema.

Riisutussa estetiikassa korostuu näyttämön pelkistetty ja minimalistinen toteutus. Tyhjä tila ja yksittäiset elementit eivät tarkoita kuitenkaan riisutun estetiikan toteutuksissa harkitsemattomia ratkaisuja, vaan lavastus sitookin pelkistetyllä muodollaan itseensä aiempaa enemmän informaatiota. Riisuttu estetiikka muotoutuikin näin ollen 1900-luvulla

kuvaaman katsojille erityisesti esityksen ja sen tekijöiden maailmankuvaa. Lavastus ker-
toikin uudella tavalla katsojille ajan vallitsevasta poliittisesta tilanteesta, ihmisyydestä
sekä teatterin resurssien määrästä. Seuraavaksi tarkastelen muutamia 1900-luvun rii-
suttua estetiikkaa edustaneita sekä kehittäneitä tekijöitä ja teatterin tyyliuuntia, joihin
Turkan voidaan katsoa urallaan perehtyneen.

2.1.1 Brecht ja Meyerhold

1900-luvun merkittävimpien teatteriteoreetikoiden joukkoon voidaan katsoa kuuluvan
Bertold Brecht (1898-1956) ja Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Molempien tekstejä on
suomennettu ja niitä on hyödynnetty suomalaisessa teatterikoulutuksessa aktiivisesti.
Reija Hirvikosken mukaan kyseisillä kirjoituksilla on edelleen suuri vaikutus tämän hetki-
sen suomalaisen teatterin esteettiseen, visuaaliseen sekä ohjaukselliseen ajatteluun.

Turkan teatterikouluajojen opettajaa Ralf Långbackaa voidaan pitää Brechtin ajatusten
lähteiläänä suomalaisessa teatterissa ja Turka onkin maininnut haastatteluissa Lång-
backan olleen ajatuksineen kuin isähahmo hänen edustamalleen tekijäsukupolvelle
(Paavolainen 1987, 18). Brechtin ajatusten vaikutus näkyikin eniten Turkan simultaani-
sen ajattelun kehittymisessä, puoliesiripun käytössä sekä helposti liikuteltavissa lavas-
tuselementeissä. Näitä Turkan skenografian piirteitä avaan enemmän neljännessä lu-
vussa.

Meyerholdin ajatusten vaikutus ei näy yhtä selvästi Turkan skenografisissa toteutusta-
voissa kuin Brecht. Meyerhold suunnitteli osan ohjauksiensa lavastuksista itse ja painotti
töissään näyttämön tarjoavan katsojalle mahdollisuuden näytelmän tarinan edellyttä-
mien olosuhteiden kuvittelemiselle (Hirvikoski 2005, 30–35). Edellä mainittu voidaan ha-
vaita myös Turkan työtavoissa, sillä hän käytännössä vastasi aina ohjaustensa lavastuk-
sista itse (Gröndahl 2010, 386). Turka luopui Meyerholdin tapaan myös lavastusten ko-
risteellisyydestä ja kehitti tätä esteettistä tyyliuuntaa rumuuteen asti. Rumuuden käsi-
tettä Turkan ohjauksissa avaan seuraavassa luvussa.

2.1.2 József Szajna ja puolalainen teatteri

Turkan Teatterikoulu aikoina ulkomaisten matkojen merkitys oli ohjaajaopiskelijoille yl-
lättävän suuri. Berliiniin, Prahaan ja Varsovaan suuntautuneet opintomatkat

mahdollistivat ohjaajaopiskelijoille tutustumisen ”uudenlaiseen teatteriin” sekä kannustivat opiskelijoita toteuttamaan tuota nähtyä tyyliä myös omissa ohjauksissaan. Näin ulkomaiset esitykset nostivat suomalaisten tekijöiden tavoitteita sekä rohkeutta kokeilla täysin uusia teatterin muotoja. (Paavolainen 1987, 18.) Turkka kirjoitti Puolaan suuntautuneista opintomatkoistaan osuuskuntalehti Hälläpyörässä vuonna 1965 seuraavasti:

”Szajnan näyttämö ei ole paikka, jossa näytellään, vaan näytelmän mukana toimiva tila. Szajna korostaa esineiden (yhtä hyvin käytännön materiaalin kuin tunnearvoisten tavaroiden) merkitystä käyttäytymiseemme. Esitykset, jotka hän jatkuvasti itse lavastaa, ovat tulvillaan eri asioita ilmaisevia tai symbolisoivia esineitä. Huomattava on, ettei hän koskaan tuo näyttämölle mitään sellaisenaan luonnosta, vaan aina muutettuna, liioiteltuna tai oudon väriseksi maalattuna.” (Paavolainen 1987, 19.)

Szajnan tyyli edusti Turkalle antirealistista teatteria, jossa korostui näyttämön visuaalinen kerronta. Turkan mukaan Szajnan teatterikäsityksessä yksi tehokas kuva voittaa milloin tahansa kahden sivun monologin. Vaikka Turkka ei omissa ohjauksissaan suoraan jäljitellyt Szajnan estetiikkaa, voidaan hänen kuitenkin katsoa inspiroituneen tästä uudesta tavasta tehdä teatteria. (Paavolainen 1987, 19.) Szajnan ajatusten pohjalta voidaan nähdä Turkan kehittäneen lavastuksissaan tyhjän näyttämön dynaamista käyttöä, jossa esineiden symbolisuus korostui uudella tavalla. Tätä avaan enemmän käsitellessäni Turkan kuutta skenografista päätyyppiä luvussa neljä.

Puolalainen teatteri edusti myös niukkuudesta ja vähistä resursseista syntyvää estetiikkaa, joka osittain oli tavarapulan sanelemaa. Näin ollen esityksen ydinsisältö piti kiteyttää yhteen esineeseen, materiaaliin tai hallitsevaan tilaratkaisuun. (Gröndahl 2010, 385.) Turkka toteutti tätä ajattelua omissa ohjauksissa jatkuvasti riippumatta siitä, että hän työskenteli suurimman osan urastaan kaupunginteattereissa, joissa resurssit olisivat riittäneet isompiinkin lavastuksiin.

2.1.3 Avantgarde

”Modernin teatterin keskeisenä piirteenä on pidetty tarvetta vapautua perinteisistä instituutioista, historiallisista näyttämökoneistoista, laitosteattereiden tuotantomalleista ja aikatauluista sekä niiden sanelemista konventioista. 1900-luvun avantgardistinen teatteri pyrkii torjumaan menneisyyden ja perustamaan *tabula rasan*, tyhjän taulun, johon voi luoda uusia arvoja ja muotoja.” (Gröndahl 2010, 382–383.)

Turkkaa pidetään suomalaisen avantgardeen vaikuttaneena tekijänä, jonka seurauksena suomalainen avantgarde on pysynyt aina tiukasti kiinni yhteiskunnallisessa todellisuudessa (Paavolainen 1987, 214). On kuitenkin nähtävä, että 1900-luvun

avantgardistinen teatteri on osaltaan vaikuttanut Turkan esteettiseen ajatteluun. Gröndahl mainitsee avangarden piirteeksi perinteistä vapautumisen, joka Turkan ohjauksissa näyttäytyy jatkuvana dramaturgisten sekä scenografisten keinojen kehittelynä. Tyhjän lavan lavastusratkaisu edustaa konkreettisimmin Turkan avantgardistista otetta teatterin tekemiseen, sillä siinä näyttämöltä on riisuttu pois kaikki turha ja kerronnan käyttöön on valjastettu muun muassa historiallinen näyttämökoneisto.

2.2 Turkan oma tulkinta

Vaikka Turkkaan vaikuttaneita tekijöitä voidaankin pyrkiä hahmottamaan, on tärkeää huomata, että tekijänä Turkka pyrki löytämään jatkuvasti uuden tulkinnan asioista ja tätä kautta muodostamaan oman totuutensa teatterin tekemisen eri tavoista. Turkan opettaja Ralf Långbacka kummaksui julkisesti Turkan estetiikkaa ja pidättäytyi vahvasti omassa tyyliinsään. Långbacka on kuitenkin todennut, että jokaisen aikakauden on luotava oma realisminsa. (Paavolainen 1987, 212.)

Reija Hirvikoski korostaa, että lavastuksen näkökulmasta teoreettiset ajatukset yksittäisinä ja irrotettuina ajatuksina saaattavat tuottaa oudon sekä vääristyneen tulkinnan. Tätä kautta monet teatteriteoreetikoiden suomennetut kirjoitukset ovatkin vaikuttaneet negatiivisesti lavastuksen merkittävyyteen tekijöiden keskuudessa. Turkan tulkintojen voidaan kuitenkin nähdä muotoutuneen vahvasti opintomatkoilla nähtyjen esitysten kautta, jolloin visuaalisuuden merkitys kerronnalle on ollut katsojan oman arviointikyvyn varassa. Hirvikoski mainitsee myös lavastuksen merkityksen kannalta haasteelliseksi teatteriteoreetikoiden tekstien käännökset, jotka usein ovat ohjaajien tekemiä. Tätä kautta käännetty fragmentti saa uuden merkityksen, jonka kautta kirjoitettu ajatus saattaa muodostua lukijoille yleiseksi käsitykseksi, ennakoasenteeksi tai oletukseksi (Hirvikoski 2005, 27–28). Paavolaisen mukaan Turkka luki muun muassa Brechtin näytelmiä saksaksi, jolloin voidaan ajatella, että Turkka mahdollisesti on lukenut myös Brechtin muitakin kirjoituksia alkuperäiskielellä. Tämä on todennäköisesti tukenut Turkan oman tulkinnan muodostumista ja sitä kautta mahdollistanut scenografisen ajattelun kehittymisen.

3 TURKKALAINEN MAAILMANKUVA

Edellisessä luvussa pyrin avaamaan, mitkä teatterilliset ajatukset sekä käsitteet ovat mahdollisesti vaikuttaneet Turkan maailmankuvaan ohjaajana. Turkan henkilökohtaisen maailmankuvan pohjalta on muodostunut hänen ohjaustensa edustama maailmankuva, joka on puolestaan vaikuttanut suomalaisen teatterin katsojien sekä tekijöiden maailmankuviin. Vaikka Turkan estetiikkaa vastaan väiteltiin ja sen puutteita osoitettiin, vaikutti se väistämättä dramaturgeihin, ohjaajiin sekä lavastajiin, ja näin ollen samankaltaiseen estetiikkaan perustuvia esityksiä alettiinkin nähdä muissakin Suomen teattereissa (Paavolainen 1987, 211–212). Tässä luvussa pyrin avaamaan, miten Turka muutti suomalaisen teatterin maailmankuvaa ja miten tämä vaikutus näkyy suomalaisen teatterin maailmankuvassa vielä tänäkin päivänä.

3.1 Rumuus

Turkan merkittävä vaikutus suomalaisen teatterin tekijöihin tuntuu olevan se, että jokaisella on olemassa näkemys siitä, millaista estetiikkaa Turkan ohjaukset edustivat. Niin Gröndahl kuin Paavolainenkin nostavat Turkan ohjausten yhdeksi tunnistettavaksi piirteeksi väkevän näyttelijäntyön, joka voidaan nähdä osana esityksen kokonaisestetiikkaa. Paavolainen nostaa näyttelijäntyön rinnalle kokonaisestetiikkaan vaikuttavaksi tekijöiksi myös dramaturgian, ohjaajan maailmankuvan sekä estetiikan ja tarkasteleekin saman aikakauden kahden ohjaajan näkemyksiä esitysten tyypillisestä kokonaisestetiikasta seuraavasti:

”Helpoimmin vertailtavissa oleva ohjaaja on Kalle Holmberg. Häntä ja Turkkaa on pidetty sukupolvensa omaperäisimpinä ja leimallisesti suomalaisimpina ohjaajina, ja kuitenkin näiden kahden tuotanto on ilmeeltään suorastaan vastakkaisia. Holmbergin estetiikasta voitaneen sanoa, että hän on usein pyrkinyt puhtaslinjaisuuteen, karheapintaiseen klassismiin, voimaan, miehekkyyteen, paatukseen, jyrkeään dramaattisuuteen, dramaturgiseen selkeyteen ja hyvin arvokkaaseen ihmiskuvaan. Turkan estetiikasta voidaan sanoa päinvastaista: se on ollut kiemuraista, kummallista ja yllättävää, monimutkaista dramaturgiaa, alhaista ja kurjaa tapahtumaa, pahansuopaa ja rikkinäistä ihmiskuvaa.” (Paavolainen 1987, 209.)

Turkan estetiikka eroaa muista 1960- ja 1970-luvun suomalaisen teatterin ohjaajista. Turkan luomalla näyttämöllä ei nähty mahtipontisuutta tai sankarillisuutta, jota monet muut tuon ajan esitykset edustivat (Paavolainen 1987, 19). Turkan ohjausten ihmiskuva kertoikin alhaisen, ruman ja heikon ihmisen tarinaa myös silloin, kun esitys itsessään

puhui sankaruudesta. Suomalaisen teatterin kuvallinen kerronta muuttui Turkan myötä selkeästä ja puhtaslinjaisesta monikerrokselliseksi sekä säröllisen rumaksi. Turkka pyrki vaikuttamaan katsojaan levottoman ja epäselvän kuvan avulla ja näin ollen selventämään esitystensä sanomaa katsojalle muun muassa kuvallisen kerronnan kautta (Paavolainen 1987, 20). Antirealistisuus sekä -sankaruus nousivat Turkan alkuaikojen esitysten maailmankuvan pääpiirteiksi ja säilyttivät merkittävän aseman myös Turkan myöhemmissä ohjauksissa.

Rumuus käsitteenä pitää ymmärtää Turkan tavaksi havainnoida ja nähdä maailmaa. Turkan maailmankuvan kautta suomalaisen teatterin estetiikkaan avautui mahdollisuus ruman hyväksymiseen näyttämöllä (Paavolainen 1987, 211). Huono maku ei yksinään riittänyt esityksen kokonaisestetiikkaa vallitsevaksi piirteeksi, vaan Turkan älykkyys ohjaajana nousi esiin ruman estetiikan työstämisessä pidemmälle. Turkka pystyikin muuttamaan ruman runoksi (Paavolainen 1987, 211). Lavastajalle tämä tarkoittaa estetiikan ja visuaalisuuden jatkuvaa työstämistä sekä yksityiskohtien tasolla hienovaraista virittäytymistä siihen, mikä särö tukee rumuudellaan esityksen päätarkoitusta sekä maailmankuvaa, ja näin ollen pystyy parhaimmillaan täydentämään kokonaisestetiikkaa.

Tekijät ja katsojat ovatkin ajan saatossa tottuneet näyttämöllä nähtävään rumuuteen. Rumuus voikin kuulostaa itsestäänselvältä, mutta Turkan aikana suomalaisen teatterin estetiikkaan ei kuulunut sen suuremmin vulgaareina pidettyjen elämänilojen kuin arkittellisuudenkaan rumuuden esittäminen (Paavolainen 1987, 211). Turkan ohjaukset joutuivatkin maailmankuvansa takia usein yleisen keskustelun kohteeksi, jota Paavolainen avaa seuraavasti:

”Turkan ja hänen yleisönsä konfliktit on usein ollut maailmankatsomusten ja maailmankuvien konfliktia. Niihin on kietoutunut esteettisiä konflikteja, sekä väittelyjä siitä, miten pitkälle meneviä karkeuksia näyttämöllä oikeastaan on luvallista tehdä.” (Paavolainen 1987, 14.)

Maailmankuvan konfliktin jäsentely kertoo tekijälle paljon katsojan odotuksista esitysten yleisen estetiikan ja etiikan suhteen. Tekijän päätös on joko kuunnella ja mukaila yleiskäsitystä tai tehdä sitä vastaan. Turkan käyttämä rumuus voidaankin käsitteenä ymmärtää vastareaktioksi katsojien sekä muiden tekijöiden esteettisten odotusten suhteen. Rumuus näyttämöllä mahdollistaa keskustelun tekijöiden sekä katsojien välillä, siitä miten olemme tottuneet näkemään maailman. Tätä kautta tekijöille avautuukin mahdollisuus pyrkiä laajentamaan teatterin estetiikkaa totuttujen käsitysten ulkopuolelle.

3.2 Aidot materiaalit

Lavastajalle rumuus toteutuu konkreettisimmin elementtien toteutukseen valituissa materiaaleissa. Materiaalivalintaan vaikuttaa aina valmistettavan elementin koko, käyttötarkoitus, esityksen aika- ja maailmankuva sekä käytettävissä olevat resurssit. Turkan rumuuteen kuului materiaalien suhteen niukkaan linjaan pidättäytyminen. Vaikka elementtejä lavalla olisikin ollut paljon, oli niiden materiaalit lähes aina vanhaa ja käytettyä ja näin ollen myös oikeaa ja aitoa (Paavolainen 1987, 158). Gröndahl avaa Turkan lavastusten materiaalivalintoja seuraavasti:

”Turkan lavastukset perustuivat teknisesti helppoihin ja taloudellisesti edullisiin ratkaisuihin siitäkin huolimatta, että hän lähes yksinomaan työskenteli laitosteattereissa, joissa olisi ollut mahdollista rakentaa mittavia lavasteita. Tätä voidaan pitää paitsi kannanottona teatterin ekologisuuden ja kierrätyksen puolesta myös aitojen esineiden arvostamisena erikseen valmistettavien ja patinoitavien asemasta. Vanha tavara kantaa omaa historiaansa ja valmistustapaansa: käsintehty puukiulu eroaa muoviämpäristä, aito kivi styrox-jäljitelmästä.” (Gröndahl 2010, 386.)

Gröndahl nostaa Turkan lavastuksista ensimmäisenä tarkasteluun materiaaleihin ja elementteihin käytössä olleiden resurssien määrän. Ennen Teatterikorkeakoulun opettajanvirkaa Turkka työskenteli ohjaajana Seinäjoen kaupunginteatterissa (1967–1968), Joensuun kaupunginteatterissa (1968–1972), Kotkan kaupunginteatterissa sekä Helsingin kaupunginteatterissa (1975–1981). Joensuussa ja Helsingissä Turkka toimi myös osan kausistaan teatterin johtajan virassa ohjaamisen ohella. Näiltä kausilta on huomioitavaa Turkan poliittinen suuntautuminen sekä aktiivisuus, jotka osaltaan selittävät Gröndahlin kuvailemia ”helppoja ja taloudellisesti edullisia” lavastusratkaisuja. Turkka pyrki teatteripoliittisilla päämäärillään uudistamaan laitosteattereiden toimintakulttuuria, jotta niissä voitaisiin tehdä taas ”hyvää teatteria” (Paavolainen 1987, 34). Tämä tarkoitti eritoten Turkan uran alkuaikoina poliittisesti vasemmistolaista ajattelua sekä kansanomaisuuden korostamista.

Kansanomaisuus korostui erityisesti materiaaleissa. Alkuperäinen, käsintyöstetty ja patinoitunut luonnonmateriaalista tehty esine kertoo kansasta eri tarinaa kuin teollisesta materiaalista tuotettu jäljitelmä. Vanha tavara Gröndahlin sanoin kantaa omaa historiaansa ja näin ollen sen voidaan ajatella väistämättä olevan kansanomaisempaa. Turkan kanssa samaan tavoitteeseen kansanomaisuudesta pyrkivät myös Ralf Långbacka sekä Kalle Holmberg siirtyessään Turun kaupunginteatterin johtoon 1971 (Paavolainen 1987, 34). Heidän työtään Gröndahl kuvailee seuraavasti:

”Voisi ajatella, että puun työstämisellä rakennettiin muuttuneen, modernin arvomaailman mukaista kansallista identiteettiä, etenkin suomalaisia aiheita käsittelevissä esityksissä, kuten Turun kaupunginteatterin *Seitsemän veljestä* vuodelta 1972. Vanhentuneen kulttuurin dekoratiiviset kulissit oli poistettu, ja niiden alta paljastuvan näyttämön karuus muistuttaa yleistä – ja modernisuudessaankin varsin romanttista – käsitystä suomalaisen kansan luonteen koristelemattomuudesta ja rehellisyydestä. Mikään ei yritä olla muuta kuin on.” (Gröndahl 2005, 384.)

Gröndahlin kuvailemaa estetiikkaa oli kuitenkin nähty jo Turkan ohjauksissa Joensuun kaupunginteatterin ensimmäisellä kaudella paria vuotta aiemmin. *Anu ja Mikko* (1968) on Paavolaisen mukaan yksi näistä esityksistä, joilla pyrittiin aitouteen ja koruttomaan lämpimyyteen sekä oikean tuntuiseen ympäristöön ja murteeseen (Paavolainen 1987, 29). Turkan, Långbackan ja Holmbergin voidaan näin ollen katsoa aidon materiaalin lavastuksilla pyrkineen muuttamaan ensisijaisesti sen aikaista maailmankuvaa sekä ihmis-käsitystä.

Materiaalivalinta vaikuttaa väistämättä katsojan tulkintaan ja kokemukseen esityksen maailmankuvasta. Jos esityksen pyrkimys on ensisijaisesti todenmukaisuuteen ja aitouteen, ei lavastuksessa voida lähtökohtaisesti käyttää keinotekoisia materiaaleja. Tämä käy ilmi myös Gröndahlin lainatessa lavastaja Tiina Makkosta seuraavasti:

”Oikea puu, oikea veri tuovat näyttämölle ne elementaariset voimat, mitä aineessa on. Jos tekee jäljitelmiä, tuo kuollutta materiaalia, valehtelee. Ihminen ei pohjimmitaan pidä siitä, että valehdellaan. – Lavastus voi olla tehty, rakennettu, mutta ei teeskennelty, valehdeltu. Oikea materiaali myös elää, esim. tuoreesta puusta tehdyt veistokset halkeilivat tai rauta jatkaa ruostumistaan jos sitä kastelee. – Apinointi on oikotie, se ei tuo ominaisuutta. Se on vain silmälle.” (Gröndahl 2005, 390.)

Aidot materiaalit voidaan näin ollen katsoa välttämättömiksi lavastuksellisiksi ratkaisuksiksi Turkan rumuuden ja näin ollen myös maailmankuvan toteutumisen kannalta.

3.3 Arvaamattomuus

Turkan ohjausten maailmankuvan hahmottaminen ei lopulta ole niin yksinkertaista. Turkka piti 1970-luvun taitteessa paradoksaalisena sitä, että taiteelta vaadittiin jonkinlaista rationaalisuutta maailmassa, joka oli hänen mielestään selvästi irrationaalinen (Paavolainen 1987, 140). Tämän voidaan katsoa johtaneen Turkan erilaisiin skenografis-dramaturgisiin kokeiluihin, joiden tarkoitus oli estää tekijän ajattelun urautuminen ja mahdollistaa maailmankuvan kehittyminen. Turkan ohjaukset näin ollen kehittyivät ja muutuivat muotokieleltään jatkuvasti. Jatkuvan muutoksen kautta Turkka halusi kannustaa katsojia elämään voimakkaammin, kokemaan rohkeammin ja radikaalimmin

(Paavolainen 1987, 125–126). Näin ollen katsojat yllättyivät kerta toisensa jälkeen Turkan ohjauksista.

Jatkuvasti muuttuva ja tätä kautta katsojan maailmankuvaa ravisteleva dramaturgia sekä muotokieli ajoivat Turkkaa ohjaajana väistämättä osaksi yleistä keskustelua, siitä miten taidetta pitäisi tehdä. Paavolainen nostaa taidetutkimuksen käsityksen kiistakysymyksistä esiin seuraavasti:

”Tärkeämpää on verrata yleisön odotushorisonttia ja taideteoksen muotokieltä. Mitä suurempi niiden välinen ero on, sitä suuremman uudistuksen taideteos sisältää.” (Paavolainen 1987, 13–14.)

Rumuuden ja aitojen materiaalien käytön todettiin jo aiemmin olevan ristiriidassa Turkan aikakauden sääntöjen ja konventioiden suhteen. Näiden lisäksi jatkuvat Turkan skenografis-dramaturgiset kokeilut ajoivat hänen ohjauksiensa muotokieltä yhä suurempaan ristiriitaan suhteessa aikakauden muihin esityksiin. Näin ollen Turkan ohjausten arvaamattomuus johti väistämättä suomalaista teatteria tekijöineen uudenlaisiin tapoihin hahmoittaa sekä ajatella skenografiaa.

4 TURKAN KUUSI SKENOGRAFISTA PÄÄTYYPPIÄ

Paavolainen tarkastelee kirjassaan *Turkan pitkä juoksu* esityskohtaisesti Turkan ohjauksia vuodesta 1966 aina vuoteen 1981 asti. Omien havaintojensa sekä tulkintojensa pohjalta Paavolainen muodostaa viisi skenografista päätyyppiä, joita Turkan ohjausten voidaan katsoa pääsääntöisesti edustavan. Tähän viiden päätyypin listaukseen olen lisännyt lavastaja Jani Uljaan haastattelun pohjalta kuudennen päätyypin: katsomon yhdistäminen suljettuun maailmaan. Kuudes päätyyppi edustaa Turkan 2000-luvun alkupuolen ohjauksia.

Turkka toimi usein itse ohjauksiensa lavastajana sekä puvustajana. Tämän toteavat niin Gröndahl (Suomen Teatteri ja draama 2005, 386) kuin Uljas haastattelussa. Molemmat nostavat esiin Turkan omanneen vahvan kokonaisvision, jota jatkotyöstettiin ja kehiteltiin aktiivisesti harjoitusvaiheessa varsinkin lavatuksen sekä puvustuksen osalta. Turkan työskentely skenografian parissa loi esityksiin arvaamattomuutta, ja edelliseen moutukieleen tottunut yleisö saikin seuraavien ensi-iltojen myötä yllättyä ja totutella uuden muodon katsomiseen yhä uudestaan.

Yleisellä tasolla Turkan skenografis-dramaturgisten kokeilujen taustalla voidaan nähdä vaikuttavan kaksi eri maailmankuvallista suuntaa: yhteiskuntakriittinen sekä ihmiskuvan tarkasteluun painottuva näkökulma. Näiden painotusten vaihtelu tulee esille Turkan ohjausten lavastusratkaisuissa riippuen siitä komentoiko esitys enemmän yhteiskuntaa vai ihmistä. Yleistäen voidaankin puhua, että yhteiskuntakriittiset esitykset ovat Turkan ohjauksissa lavastustyypeiltään lähtökohtaisesti joko pelkistettyä visuaalisuutta, tyhjää lavaa tai puoliesiripun ja kolmen seinän ratkaisua noudattelevia. Näin ollen Turkan ihmiskuvaan keskittyvät ohjaukset sijoittuvatkin lavastusratkaisuiltaan poikkeuksia lukuunottamatta seuraaviin skenografisiin päätyyppeihin: suljettu maailma, simultaaninen näytämökuva sekä katsomon yhdistyminen suljettuun maailmaan.

4.1 Pelkistetty visuaalisuus

”Alkuvuosina visuaalinen ilme oli hyvin pelkistetty, kuten 1960-70-lukujen vaihteessa oli muotia, vastareaktionä laiteattereiden perinteiselle ”kulissirakentamiselle”. Syyt olivat ensinnäkin aikakauden tyyliyrkimyksissä, Brecht ja poliittinen teatteri vastustivat kulinaristista teatteria. Maaseututeattereiden ei kannattanut haaskata rahoja suuriin lavasteisiin.” (Paavolainen 1987, 158.)

Paavolaisen kuvaus Turkan pelkistetyistä visuaalisuudesta voi helposti sekoittua myöhemmin mainittuun tyhjän lavan käsitteeseen sekä skenografiseen ratkaisuun. Tekijänä kannattiikin huomioida, että Paavolainen liittää pelkistetyn visuaalisuuden yleisesti 1960–70-lukujen esityksiä koskeneeksi piirteeksi. Lavastuksen näkökulmasta tarkasteltuna pelkistetty visuaalisuus on siis erityisesti resurssikysymys: mistä saadaan ja mihin käytetään rahaa.

Paavolainen rinnastaa myös brechtiläisen teatterin tyyliyrkimykset osaksi Turkan alkuaikojen skenografiaa. Suomen teatterikoulun aikaiset opintomatkat ovatkin omalta osaltaan varmasti vaikuttaneet Turkan ensimmäisten ohjauksien lavastusratkaisuihin. Turkka on myös itse sanoittanut teatterikoulun opettaja Ralf Långbackan merkitystä hänen sukupolvensa teatterintekijöihin, mutta useimmissa opiskelijatyöissään on nähtävissä Brechtin ajatuksiin perustuvia ei niinkään niihin tuijottavia ratkaisuja (Paavolainen 1987, 18–19). Näin ollen voidaan sanoa Turkan soveltaneen saamiaan oppejaan välittömästi omaan ajatteluunsa sopivalla tavalla.

Turkan pelkistetyn visuaalisuuden voidaan katsoa olevan osaltaan poliittinen kommentti laitosteattereiden resursseihin ja toisaalta avaus skenografisen ajattelun aktiiviselle kehittämiseksi. Riisuttu visuaalisuus ei tarkoittanut missään vaiheessa tylsää tai yksiulotteista kerrontaa, vaan kriitikoiden mielestä Turkka loi ennennäkemättömissä määrin visuaalista teatteria, jossa tukena ei ollut kulissien ja lavasteiden rihkamaa, vaan painopiste oli toimivissa, liikkuvissa ja elävissä ihmisissä, jotka ajoittain toimivat niin tiiviinä ryhmänä, ettei yksilöitä enää erottanut (Paavolainen 1987, 28). Näyttelijä ei siis ollut riisutusta visuaalisuudesta huolimatta esityksen olennainen osa, vaan Turkka käsitteli tätä ajoittain jopa skenografisena elementtinä.

4.2 Suljettu maailma

Toiseksi Turkan skenografiseksi päätyypiksi Paavolainen nostaa suljetun maailman tai huonetilan, jonka vaihto suoritettiin tarvittaessa näytöksittäin. Nopeaa muunneltavuutta tarvittiin tässä ”tavallaan” perinteisessä lavastusratkaisussa vähiten (Paavolainen 1987, 158). Suljetun maailman lavastuksissa lavastajan työssä korostuu erityisesti materiaalien valinta. Valittujen materiaalien halutaan useimmiten tukevan suljetun maailman aikalaisuutta sekä maailmankuvaa mahdollisimman oikealla, realistisella ja jopa naturalistisella otteella.

Suljetun maailman lavastus saattaa näin ollen nostaa lavastajan ja ohjaajan työskentelykeskusteluissa ”todellisuuden” vaatimuksen esille (Hirvikoski 2005, 37). Tämä tarkoittaa siis sitä, että jos kirjoittaja on kirjoittanut näytelmän tekstiin tietyn tapahtumapaikan, on ohjaaja usein se henkilö, joka haluaa säilyttää kyseisen tapahtumapaikan todellisuuden samana myös teatteriesityksen tulkinnassa (Hirvikoski 2005, 37). Tätä kautta keskusteluun usein nousee lavastajan puolelta käytännöllisyyden ja tarpeellisuuden kysymys, jota Uljas kuvailee haastattelussa seuraavasti:

”Koen suomalaisen teatterin olevan aika realistista, niin sitä kautta aina lavastajalta pyydetään tosi paljon ihan realistisia asioita, esimerkiksi on joku puhelu, niin ollaan ihan, että missä se puhelin on. Niin tulee mieleen, että tarviiko olla puhelinta, että senkin voi tehdä niin monella tapaa, että pelkästä puheesta voi saada käsityksen, että tää on puhelu tai että puhelimen luuri voi olla, vaikka kynä tai joku halko tai mikä tahansa tai ei mikään. Vähän riippuen siitä estetiikasta, mitä ollaan tekemässä. Mutta sitten helposti menee siihen, että käsikirjoituksessa lukee puhelu, niin tarvitaan se puhelin ja sitten tarvitaan, sille puhelimelle se puhelinpöytä ja sitten tarvitaan se eteinen ja se ovi, mistä tullaan siihen eteiseen, jossa se puhelin on. Niin se helposti lähtee, että sen puhelun takia, tarvitaankin paljon jo asioita.” (J. Uljas, haastattelu 9.12.2019.)

Aiemmin todettiin, että Turkka työsti ohjauksiensa lavastusta usein harjoituksissa. Tämä tarkoitti lavastajien osalta usein tavaran toimittamista, jolloin eri elementtejä ja esineitä voitiin kokeilla heti osana toimintaa ja lavastusta. Ohjaajalle tämänkaltainen työskentely on ollut varmasti hedelmällistä, mutta lavastajalle usein turhauttavaa ja yksitoikkoista. Turkan skenografisen ajattelun kehittymisen kannalta on todennäköisesti ollut kuitenkin välttämätöntä, että tällaista työskentelytapaa on hyödynnetty ohjauksien harjoittelussa. Turkan lavastuksiin alkoikin ilmestyä irrallista tavaraa, katsojan silmälle tarkoitettua purtavaa, jotka täydensivät ja kuvasivat näytelmän henkilöiden mielentiloja sekä antoivat katsojalle mahdollisuuden luoda teemojen välille uusia assosiaatioita (Paavolainen 1987, 212).

4.3 Tyhjä lava

”Kolmannen ryhmän lavastuksissa näyttämö oli mahdollisimman tyhjä ja siinä oli vain niukasti siirreltäviä, joskus pyörillä liikkuvia elementtejä. Vaihtoista ja teatterin teknisistä laitteista syntyi ilmaisua ja osa esityksen teatterillisuutta. Tutun esineen tuominen pyörillä sisään tyylitteli esityksen edelleen. Oikea huonekalukin alkoi tarkoittaa enemmän kuin vain itseään. Näissä lavastuksissa osa edusti kokonaisuutta” (Paavolainen 1987, 159.)

Tyhjän lavan lavastusratkaisulla Turkka pyrki mahdollisimman dynaamiseen lopputulokseen. Kohtaukset vaihtuivat liukuvasti pyörillä kulkevien lavastuselementtien ansiosta.

Tyhjän lavan estetiikka korosti esineiden symbolista merkitystä ja tätä kautta katsojille avautui uudellinen tapa tulkita skenografisia elementtejä.

Vuonna 1977 Turkka ohjasi Brechtin *Puuvillaprinssin* Helsingin kaupunginteatterissa, joka toimi Paavolaisen mukaan avauksena Turkan uudelle skenografiselle linjalle. Ennen tyhjän lavan lavastusratkaisua Turkka oli kehittänyt lähinnä suljetun maailman sekä silmultaanlavastuksen ajatuksia ja yleisesti odotettiin seuraavien ohjausten jatkavan jompaa kumpaa näistä skenografisista linjoista (Paavolainen 1987, 156). Paavolainen kuvailee suuren näyttämön olleen *Puuvillaprinssin* täysin riisuttu, jossa näyttämötekniikka mahdollisti tilan elävyyden. Turkan skenografisen ajattelun kehittymisen kannalta *Puuvillaprinssin* voidaan nähdä erilaisten keinojen kokeiluna, jonka päätaivoite oli löytää intensiivinen muoto esineiden avulla (Paavolainen 1987, 158). Turkka itse on myöhemmin kertonut, että hänellä oli halu löytää näyttämöllisiä kuva-arvoituksia, joiden oli tarkoitus avautua katsojalle eri tavalla kuin puhe (Paavolainen 1987, 157). *Puuvillaprinssin* kuitenkin tekstin määrä suhteessa kuvan informaatioon oli Turkan omasta mielestä liian suuri.

Tyhjä lava ei pyrkinyt piilottamaan näyttämötekniikkaa esityksen suljetun maailman luomiseksi. Sen sijaan teknisillä ratkaisuilla pyrittiin ohjaamaan katsojaa havainnoimaan lavalle tuotujen esineiden merkittävyyttä. Turkan ohjauksissa maitotonkalla istuva näyttelijä symbolisoi esimerkiksi katsojalle suomalaista keskustaministeriä ja lakikirja nojatuolin jalan alla tarkoitti Kekkosen valintaa poikkeuslailla (Paavolainen 1987, 157). Tämän kaltaisen skenografisen ajattelu avaakin niin lavastajalle kuin ohjaajalle äärettömän leikkikentän, jossa tekijät voivat yhdessä kehittää esityksen maailmankuvaa tukevia symbolisia ratkaisuja. Näin isojen lavaste-elementtien valmistamisen sijaan aikaa vapautuu yksityiskohtien miettimiseen. Pienimmätkin yksityiskohdat ovat tyhjän lavan lavastusratkaisussa merkittäviä, sillä ne kertovat katsojalle väistämättä jotain esityksen maailmankuvasta. Paavolaisen sanoin osa edustaa kokonaisuutta.

4.4 Puoliesirippu ja kolmen seinän ratkaisu

Puoliesirippu ja kolmen seinän ratkaisu nojaavat vahvasti Brechtin eepin teatterin lavastukselliseen perintöön. Niiden avulla pystyttiin saavuttamaan nopea muunneltavuus, jossa esitys pystyi jatkumaan puoliesiripun edessä samaan aikaan kun varsinainen isompi vaihto toteutettiin piilossa. (Paavolainen 1987, 159.) Tätä lavastusratkaisua Turkka hyödynsi erityisesti Joensuun kaudella alueteatteritoiminnassa, jossa esitys

kiersi ympäri maakuntaa. Esitys oli näin ollen helposti siirrettävä, mutta noudatteli tyyli-
sään riittävästi perinteisen suomalaisen kansannäytelmän estetiikkaa, joka edusti yleis-
sön jo tuntemaa teatteriestetiikkaa (Paavolainen 1987, 39.) Lavastajan näkökulmasta
puoliesiripun ja kolmen seinän ratkaisun käyttö mahdollistaa vaihtojen piilottamisen ja
tätä kautta tarvittaessa kokonaisvaltaisen tilan muutoksen. Turkan lavastuksissa vaihtu-
vat huonetilat rakennettiin kuitenkin vain muutamien huonekaluin.

4.5 Simultaaninen näyttämökuva

”Simultaanisessa näyttämökuvassa tapahtumapaikka vaihtui mahdollisimman yk-
sinkertaisesti näyttelijän avulla. Lavastuksissa oli useista tapahtumapaikoista koot-
tuja yksityiskohtia päällekkäin ilman selviä rajoja, satunnaiselta näyttäviä element-
tejä ja paljon tavaraa. Yksi tai kaksi esinettä riittivät tarkoittamaan suurempaa tilaa
kuten liesi ja pöytä keittiötä tai vene soutelua järvellä.” (Paavolainen 1987, 159.)

Turkka on todennut simultaanisyyden olevan teatterissa ikivanha keksintö (Paavolainen
1987, 128). Kuitenkin Turkan simultaanisen näyttämökuvan ratkaisusta on havaittavissa
omalaatuiset piirteensä. Simultaanisyyttä hyödynnetään usein dramaturgian vaatimissa
takaumissa tai kahden elementin tarkoituksellisessa yhteentörmäyttämisessä (Paavolai-
nen 1987, 132–133). Turkan simultaanisyyden voidaan nähdä heijastelevan futuristi Fi-
lippi Marinettin ajatuksia, joissa maailma nähdään kaaoksena. On huomioitavaa, että
vaikka samankaltaisuutta Turkan ja Marinettin ajatuksissa on havaittavissa, ei kuiten-
kaan tässä yhteydessä voida puhua Marinettin välittömästä vaikutuksesta tai kopioimi-
sesta. (Paavolainen 1987, 129.) Sen sijaan Turkka on maininnut saaneensa ideoita mon-
taasi- eli leikkauskokeiluihin Sergei Eisensteinin kirjoituksista. Eisenstein korosti kahden
elementin yhteentörmäyksen käsitystä, jolloin elementtien välille voidaan nähdä synty-
vän konflikti. Tämä ajattelu erosi esimerkiksi Brechtin montasikäsitteestä, jossa ele-
mentit muodostuivat rinnakkaisiksi ja näin leikkauksesta tuli rivimäisen kytkennän kaltai-
nen. Eisenstein toimi Meyerholdin oppilaana, joten hänen ajatusten voidaan katsoa pei-
laavan osittain Meyerholdin näkemystä. Meyerhold korostaa teoksessaan Teatterin lo-
kakuu näyttämöllepanon vaikuttavan katsojaan ”syrjäpolkujen” kautta, jolloin esityksen
maailma väistämättä laajenee näyttämökuvaa suuremmaksi katsojan muodostamien as-
soosiaatioketjujen kautta. (Paavolainen 1987, 133.) Tätä Meyerholdin ajatusta Turkka
pyrki simultaanisessa näyttämökuvassa hyödyntämään aktiivisesti.

Simultaanisuus Turkan ohjauksissa lisäsi kerronnan tehokkuutta sekä dramaattisuutta.
Simultaanisen näyttämökuvan lavastusratkaisu tuki myös uudella tavalla

näyttelijäntyötä, sillä lavakuvassa pystyttiin säilyttämään myös henkilöt, jotka eivät kuuluneet kirjoitettuun kohtaukseen. Näin katsojalle pystyttiin osoittamaan, että fyysisesti poissa olevat henkilöt ovat läsnä toisten roolihenkilöiden tajunnassa. (Paavolainen 1987, 105–106.)

Lavastajan näkökulmasta simultaanisen näyttämökuvan toteutuksessa korostuu kokonaisuuden hallinta. Vaikka kokonaisuus edustaisikin tiettyä kylää tai kaupunkia, limittyä sen sisään kymmenittäin erillisiä yksityiskohtia, joiden valinta vaikuttaa väistämättä katsojan muodostamaan assosiaatioketjuun sekä tulkintaan. Lisäksi lavastajan vastuulla ohjaajan ohella on ratkaista, miten katsojan katsetta ohjailaan runsaassa näyttämökuvassa. Vaikka simultaanisuus mahdollistaa kohtausten ulkopuolisten henkilöiden tuomisen näyttämökuvaan, on tarinan kannalta usein tärkeää, että katsoja seuraa kuitenkin kirjoitetun kohtauksen päätapahtumia. Tässä suhteessa toimiva simultaanisen näyttämökuvan ratkaisu on usein saumatonta yhteistyötä muun muassa lavastuksen, ohjauksen, valosuunnittelun sekä esiintyjien välillä. Turkan harjoitusten luonnospaperit sisälsivät esimerkiksi lukuisia piirroksia ja hahmotelmia henkilöiden välisistä tilanteista sekä asioiden ja esineiden välisistä yhteyksistä, joiden avulla Turka pyrki selventämään simultaanisuuden eri tasoja sekä leikkauksia (Paavolainen 1987, 134).

4.6 Katsomon yhdistyminen suljettuun maailmaan

Kuudes päätyyppi yhdistää katsomon esityksen suljettuun maailmaan. Yleisön sisällyttäminen esitystilaan voidaan nähdä yhtenä 1960- ja 1970-lukujen esitysten keskeisimpänä pyrkimyksenä. Tällä haluttiin osoittaa katsojan rooli esitystapahtumassa sekä aktiivoida yleisöä osallistumaan esityksen synnyttämään keskusteluun. (Gröndahl 2010, 388.) Vaikka tämän kaltaisia esityskokeiluja voidaan havaita Turkan viimeisiltä vuosilta Helsingin kaupunginteatterissa, nostan tarkasteluun 2004 Turun kaupunginteatterissa ensi-illassa olleen Turkan ohjauksen *Yksi yö ruotsalaista kesää*. Esityksen lavastus toimii kuudennen päätyypin esittelyn lisäksi esimerkkinä siitä, miltä Turkan ohjausten lavastusratkaisut näyttivät 2000-luvun alussa.

Esityksen lavastaja Jani Uljas kertoo haastattelussa ensimmäisen lavastussuunnitelman noudatelleen niin sanottua perinteistä katsomoratkaisua, jossa yleisö on sijoitettuna toisella ja näyttämö toisella puolella tilaa. Uljaan mukaan Turkan ehdotuksesta tätä suunnitelmaa päädyttiin lopulta muuttamaan suhteellisen radikaalisti, jolloin näyttämö jäi kahden katsomon keskelle noin kahden metrin levyisenä ja kuusitoista metriä pitkänä

estradina. Tämän kaltaisessa ratkaisussa yleisö tulee väistämättä toisilleen näkyväksi, jonka voidaan ajatella lisäävän muun muassa yhteisöllisyyden tunnetta esityksessä. Pelkästään vastakkain aseteltu katsomoratkaisu ei kuitenkaan toteuta katsomon yhdistymistä esityksen suljettuun maailmaan. Uljas kertoo haastattelussa, että yhtenä pääelementtinä lavastuksessa käytettiin mäntyjä, joita lopulta oli yhteensä kymmenkunta ympäri tilaa. Mäntyjen voidaankin nähdä olleen katsomon ja esityksen suljetun maailman yhdistävä elementti. Lavastuksen näkökulmasta katsojat pyrittiin siis ottamaan osaksi esityksen maisemaa ja näin ollen katsojille voidaan olettaa muodostuneen kokemus yhteisestä tilasta.

Katsomon yhdistyminen suljettuun maailmaan tarvitsee lavastukselta joko elementtiin tai tilaratkaisuun perustuvan toteutuksen, joka tuo katsojat osaksi esityksen maisemaa. Niin sanotun neljännen seinän rikkominen esityksessä, ei ole tässä päätyypissä välttämätöntä, vaikka sitä usein tyylittelevänä keinona samassa yhteydessä käytetäänkin. Lavastus onkin avainasemassa yhtenäisen tilakokemuksen luomisessa. Jos yhdistävä elementti poistettaisiin tilasta, olisi katsojakokemus erilainen. Katsomon yhdistyminen suljettuun maailmaan tarjoaa ratkaisuna lavastajalle mahdollisuuden näyttämöä laajempaan tilasuunnitteluun, jota valo- ja äänisuunnittelu parhaimmillaan tukevat sekä täydentävät.

5 ARVAAMATON LAVASTUS

Edellisissä luvuissa olen pyrkinyt avaamaan asioita, joiden pohjalta Turkan ohjausten lavastukset muodostuivat tunnistettaviksi omaa estetiikkaa noudatteleviksi toteutuksiksi. Tässä luvussa tarkastellaan turkkalaisen maailmankuvan yhteydessä esiteltyä arvaamattomuutta, joka on Turkan lavastusten yksi pääpiirre. Näin ollen voidaankin puhua arvaamattomasta lavastuksesta, jossa muoto, tyylittely sekä elementit kehittyvät ja vaihtelevat esityksen tarpeen mukaan.

5.1 Arvaamattomuuden kiinnostavuus ja muiden tekijöiden tulkinta

Turkan skenografiset ja dramaturgiset kokeilut ravisuttivat suomalaisen teatterin lavastusajattelua. Turkan estetiikkaa vastaan väiteltiin ja sen puutteita osoitettiin, mutta siitä huolimatta monet dramaturgit, ohjaajat sekä lavastajat hyväksyivät Turkan estetiikan nopeasti omakseen (Paavolainen 1987, 211–212). Turkan myötä suomalaisen teatterin lavasta tuli ristiriitojen leikkikenttä, joka yhdessä hetkessä saattoi olla täynnä tavaraa ja toisessa täysin tyhjä sekä riisuttu. Turkan kaaosta ja rumuutta heijasteleva estetiikka tarjosi uudenlaisen ajattelutavan maailmasta, johon nuoren suomalaisen teatterisukupolven tuntui olevan helppo tarttua.

Turkka edusti tekijänä yksinäistä ja täysin omalle taiteelleen omistautunutta taiteilijaa ajassa, jossa taiteilijoiden ja heidän töidensä odotettiin enemmänkin heijastelevan yhteiskunnan ja aikalaisuuden vallitsevia sovinnaisia käsityksiä. Turkan ohjausten muotokieli syntyikin Turkan omista sisäisistä vaatimuksista, ei niinkään tietyn yhteiskunnallisen ajatusmallin palvelemisesta. Itseään toteuttava itsenäinen taiteilija voikin näin ollen huolta pitää hauskaa, iloittaa ja irroitella ilman sen suurempaa tunnontuskaa esityksen sanomasta. (Paavolainen 1987, 214–215.) Turkan tarjoama esimerkki taiteilijan vapauksista rohkaisi tekijöitä kokeilemaan ja kehittämään omaa tekemisen tyyliä uudella tavalla.

Arvaamattomuus säilyi Turkan estetiikan pohjalta tehtyjen esitysten tulkinnoissa. Osa tulkinnoista jatkoi erityisesti riisutun estetiikan kehittämistä ja vei esitysten visuaalisuutta yhä enemmän rituaaleja ja mystiikkaa heijastelemaan suuntaan. Turkan viimeiset ohjaukset Helsingin kaupunginteatterissa voidaankin nähdä avauksena arvoituksellisuutta ja mystifikaatiota korostaneille esityksille, joiden pyrkimys oli erityisesti suoran kokemuksen välittömyys (Paavolainen 1987, 214). Viime vuosien ohjaajista Kristian Smedsin, Juha

Hurmeen ja Arto Kahiluodon ohjaukset edustavat Turkan estetiikan tulkintoja. Tekijöinä he ovat usein vastanneet esitystensä lavastuksista joko itse tai yhdessä koko työryhmän kanssa (Gröndahl 2010, 386). Seuraavaksi käsittelen lyhyesti miten Hurmeen ja Smedsin ohjausten voidaan nähdä heijastavan Turkan estetiikkaa. Hurmeen kohdalla keskityn riisuttuun estetiikkaan ja käytänkin lähteenä Ylioppilaslehden juttua Nälkäteatterista. Smedsin kohdalla puolestaan hyödynnän lavastaja Jani Uljaan haastattelua.

5.1.1 Juha Hurme ja riisuttu estetiikka

Juha Hurme kertoo Ylioppilaslehden (Ala-Korpela 1999) haastattelussa perustamansa Nälkäteatterin toimivan *irti rahasta* -periaatteella. Tämä voidaan nähdä suorana viittauksena Jerzy Grotowskin *köyhään teatteriin*, mutta kun tarkastelee Hurmeen ajatuksia Ylioppilaslehden kirjoituksessa voi toteutuksen lähtökohdissa havaita myös hyvin turkkamaisia piirteitä:

”Teatterit ovat Hurmeen mukaan sekä uskottavuuskriisissä että taloudellisessa kriisissä. Teatterissa, erityisesti laitosteatterissa, taiteellinen ajatuksenkulku on alisteista hyötynäkökulmalle. Syntyy ”kirouksen kaltainen jännite.” (Ala-Korpela 1999.)

Hurme näkee rahan selkeästi laitosteattereissa taiteelliseen työskentelyyn vaikuttavana tekijänä. Samaa ajattelua avattiin Turkan kohdalla kolmannessa luvussa. Hurme korostaakin, että riisuttua estetiikkaa ei tulisi nähdä itseisarvona, vaan sen avulla pyritään hakemaan teatterin ydinaluetta. Hurmeen mukaan teatteri tutkiikin ihmisen mysteeriä, jolloin esityksen päätarkoitus on mahdollistaa ihmisen näkevän toisen ihmisen. Hurmeen riisuttu estetiikka pyristelee siis irti rahasta korostaen sen sijaan tekijöiden taiteellisen työn merkitystä. Vaikka Hurmeen työryhmän taiteellinen työ voidaan nähdä keskittyvän selkeästi esiintyjän ja katsojan väliseen suhteeseen, on lavastajana kiinnostavaa ajatella miten taiteellista työtä toteuttaisi samoilla periaatteilla lavastuksen osalta. Ylioppilaslehden jutussa mainitaan lavastuksen osalta ainakin kaljakorit sekä se, että niin lavastus kuin tekniikka mahtuvat Nälkäteatterin kiertävässä esityksessä kahteen muovikassiin. Näin ollen lavastusratkaisuissa voidaan nähdä korostuvan yhä enemmän yksityiskohdat sekä elementtien materiaalit, koska ne ainoina visuaalisina elementteinä kertovat katsojalle väistämättä informaatiota esityksen maailmankuvasta.

5.1.2 Kristian Smeds ja aidot materiaalit

Jani Uljas kertoo haastattelussa 2011 ensi-illan saaneesta Smedsin ohjauksesta *12 Karamazovia*, joka löysi lopullisen muotonsa monen vuoden työstämisen tuloksena. Smedsin ohjaus voidaan nähdä ääriesimerkkinä produktiosta, jossa taiteelliselle työskentelylle on varattu reilusti kehitymis- sekä työstämisaikaa. Kyseessä olikin vuosien mittainen projekti, jonka tarkoitus oli opettaa Viljandin teatteri- ja näyttelijäkoulutuksen opiskelijoille ensemblemaista työskentelyä. Osana opetusta oli myös lavastuksen, rekvisiitan ja puvustuksen suunnittelun sekä valmistamisen opettelu, josta Uljas oli vastuussa.

Uljas kuvailee Smedsin tapaa tehdä teatteria täysin omanlaiseksi, joka tulee esiin esimerkiksi materiaalien valinnassa. *12 Karamazovia* -esityksessä lavastuksen päämateriaaleina toimivat pahvi sekä kynttilät. Näistä syntyneestä lopputulosta Uljas kuvailee anarkistiseksi sekä yhtä aikaa rujan kauniiksi. Materiaalivalintojen taustalla Uljas näkee vaikuttaneen erityisesti Smedsin vision, budjetin minimaalisuuden sekä esityksen kiertueelle soveltumisen. Lopputulos edustikin Uljaan mukaan lavastajalle äärimmäisen visuaalista teatteria, jossa mielikuvitus sai uudet mittasuhteet.

Uljas kuvailee sekä Turkan että Smedsin ohjaajina tasapainotelleen rujouden ja kauneuden rajapinnalla. Aidon materiaalin kauneus kiteytyy Uljaan mukaan hyvin kynttilässä, joka itsessään on jo kaunein valonlähde mitä teatterissa voidaan hänen mukaansa käyttää. Kynttilän valolla voikin Uljaan sanoin saada esityksessä kaiken muun anteeksi. Aito materiaali parhaimmillaan siis lumoo ja vangitsee katsojan katseen totaalisesti. Tämän lisäksi aidot materiaalit tarjoavat katsojalle hyvin käytettyinä arvaamattomuutta sekä yllätyksellisyyttä. *12 Karamazovia* -esityksessä pahvista luotiin esimerkiksi kohtausten tarpeista, vaatteita ja yksi luonnollisen kokoinen hevonen. Aidon materiaalin arvaamaton käyttö luo näin ollen esitykselle täysin oman estetiikan. Lavastuksen arvaamattomuus antaa katsojille uudenlaisen tavan tulkita esityksen visuaalisuutta sekä tilallisuutta. Kerronnan muoto ei näin ollen ole aina ensi silmäyksellä havaittavissa, vaan katsoja joutuukin tarkentamaan katsettaan esimerkiksi yksityiskohtiin ja niiden symboliikan tasolle. Esiintyjä toimii osana kuvaa sekä tilaa ja katsoja saakin luoda näiden yhteyksistä täysin oman tulkinta- ja assosiaatioketjunsä.

5.2 Arvaamattomuus lavastajan ja ohjaajan työvälteenä

Reija Hirvikosken mukaan lavastus on aina ohjauksellinen ratkaisu. Lavastus eli näytelmän visuaalinen maailma muodostuukin lavastajan ja ohjaajan välisen keskustelun ja ideoinnin tuloksena (Hirvikoski 2005, 41–42). Samaa näkemystä painottaa myös Jani Uljas haastattelussa. Näin ollen nostan arvaamattomuuden sekä lavastajan että ohjaajan työvälteeneksi. Avaan seuravaaksi omaa näkemystäni siitä, miten Turkan riisutun esteetiikan käsitys voi avautua erityisesti lavastajalle, mutta sama soveltuu myös ohjaukselliseen ajatteluun.

Turkan lavastusratkaisujen arvaamattomuus perustuu lähinnä lavastusten vaihtelevuuteen. Vaikka Turkan ohjausten lavastusratkaisut voidaan jakaa kuuteen päätyyppiin, on jokainen toteutus selkeästi oma versionsa edustamastaan päätyypistä. Turkka korostikin lavastuksen toteutuksessa erityisesti esityksen maailmankuvaa. Visuaalisuuden tuli kertoa katsojalle esityksen pääväittämää, sitä mistä esityksessä oikeasti oli kysymys. Tämän kaltainen ajattelu auttaa lavastajaa löytämään oikeanlaisen toteutusratkaisun. Turkka työskenteli usein ohjaustensa dramaturgina, lavastajana sekä ohjaajana. Tätä kautta hän sai todennäköisesti riittävästi aikaa perehtyä esityksen maailmankuvaan. Paavolaisen mukaan Turkan ennakkotyön määrä ohjausten suhteen vaihteli melkoisesti. Osa esityksistä valmistui kokeilujen pohjalta harjoitustilanteessa, osaan Turkka oli puolestaan valmistellut luonnoksia sekä piirroksia kuluista ja asiayhteyksistä, osan teksteistä Turkka osasi ulkoa jo ennen harjoituksia eikä näin ollen käyttänyt käsikirjoitusta enää ollenkaan. Arvaamattomuus tuntuu siis olevan osa Turkan tapaa työskennellä. Lavastajan kannalta tämä herättää pohtimaan, missä suhteessa ennakkosuunnittelu ja harjoituksissa toteutetut kokeilut rakentuvat omaan työskentelytapaan sopiviksi.

Arvaamattomuuden pitäisi siis vaikuttaa niin katsojaan kuin tekijäänkin. Teknisten ratkaisujen vaihtelevuus on helpoin ja nopein tapa tehdä esityksistä katsojalle arvaamattomia. Lavastaja voi siis huoletta hyödyntää esimerkiksi Turkan kuutta skenografista päätyyppiä omien töidensä lähtökohtana. Arvaamattomuus tekijälle muodostuu kuitenkin vasta oman tulkinnan kautta. Toteutuksen pitää suhteutua niin tekijän kuin esityksenkin maailmankuvaan. Tekijän pitääkin tietää esityksen pääväittämän lisäksi myös oma henkilökohtainen väittämänsä, jonka kautta työn vaiheita sekä päätöksiä väistämättä tulee peilaamaan. Maailmankuvan ja teknisten mahdollisuuksien lisäksi tekijän pitää uskaltautua luottamaan esityksen arvaamattomuuteen. Lavastajan ja ohjaajan välinen yhteistyö tuo jatkuvasti uusia arvaamattomia ideoita, joiden välillä joudutaan pallotelemaan parasta

ratkaisua lopputuloksen kannalta. Jokainen prosessin aikana tehty valinta vaikuttaa suoraan katsojaan. Tekijänä kuitenkin tulee luottaa ensi sijaisesti siihen, että katsoja tulee lopulta muodostamaan omat arvaamattomat tulkinta- sekä assosiaatioketjunsä esityksestä. Näin ollen lavastajan tärkein tehtävä on pyrkiä valitsemaan toteutustavat, elementit sekä materiaalit niin, että ne tukevat esityksen maailmankuvaa katsojan näkökulmasta ja mahdollistavat katsojan oman tulkinnan esityksestä.

Turkka ei pyrkinyt uransa missään vaiheessa miellyttämään, vaan enemmänkin aktiivisesti kyseenalaistamaan kaikkea. Lavastajalle tämä tarkoittaa yksinkertaisimmillaan kaikkien sääntöjen rikkomista. Sääntöjen rikkomisella tarkoitan tässä suhteessa tekijän omien ajatusten urautumia sekä yleisiä odotuksia. Edellä mainitut vaikuttavat myös tekijän maailmankuvaan, joka parhaimmillaan kehittyy ja muuttuu jokaisen produktion myötä. Arvaamattomuus lavastajan ja ohjaajan työvälineenä on siis pyrkimystä vaikuttaa aktiivisesti uteliaisuuteen sekä oman taiteellisen ajattelun kehittymiseen.

6 RIISUTUN ESTETIIKAN KAUNEUS

Turkan teatteriestetiikka osoittaa, että riisuttu näyttämökuva ei ole visuaalisuuden vähätelyä, vaan ensisijaisesti esityksen sekä tekijän maailmankuvaa tukeva ratkaisu. Turkka ei uransa missään vaiheessa pitänyt katsojaa yksinkertaisena tai tyhmänä, mutta selkeästi kritisoi teoksillaan tapaa, jolla katsojat olivat tottuneet katsomaan suomalaista teatteria. Paavolaisen mukaan Turkan kuvallinen viesti oli ajoittain katsojille jopa liian välitön ja suggestiovoimainen. Kun kuka tahansa pystyy ymmärtämään kuvien sanomaa, voi teatteri muuttua vaaralliseksi. Tästä syystä Turkan ohjauksia kiirehdiin tuomitsemaan. (Paavolainen 1987, 208.) Jos Turkan tulkinta riisutusta estetiikasta herätti niin suurta vastareaktiota, miksi se kuitenkin jäi elämään suomalaisen teatterin estetiikkaan? Vastaus on yksinkertainen. Turkan tulkinta riisutusta estetiikasta jäi suomalaiseen teatterin tekijöiden työvälineeksi, koska kuka tahansa pystyy ymmärtämään kuvien sanomaa.

Turkka ei suoranaisesti kehittänyt skenografisessa ajattelussaan mitään ennen näkemätöntä tai uutta, vaan teki asioista oman tulkintansa. Oman tulkintansa kehittämiseen Turkka käytti aikaa ja työskentelikin samojen aiheiden äärellä koko uransa ajan. Hirvikoski pitää riisuttua estetiikkaa erittäin vaativana toteutusmuotona, joka on mestarillinen taidonnäyte niin näyttelijänilmaisulta kuin ohjaukseltakin. Itse lisäksi, että riisuttua estetiikkaa noudatteleva esitys on myös äärimmäisen taidokas lavastuksellinen taidonnäyte. Katsojina kaipaammekin emootioihin vaikuttavia kuvallisia virikkeitä myös katsoessamme tyhjää näyttämöä (Hirvikoski 2005, 36).

Riisutun estetiikan kauneus muodostuu siis siitä, että tekijöillä on ollut aikaa, motivaatiota ja taitoa syventyä pohtimaan esityksen vaatimaa toteutusratkaisua. Lavan riisuttu olemus tukee esityksen ja tekijöiden maailmankuvaa sekä mahdollistaa toteutusratkaisuiltaan katsojan oman tulkinnan muodostumisen. Estetiikan toteutuksessa on otettu huomioon materiaalien sekä yksityiskohtien merkitys ja se, miten ne parhaimmassa tapauksessa tarjoavat katsojalle viitteitä isommasta kokonaisuudesta. Turkan tulkinta riisutusta estetiikasta myös osoittaa, että sana riisuttu ei tarkoita teatterin yhteydessä aina tyhjää näyttämöä. Lavastajana onkin huojentavaa ajatella, että riisuttu estetiikka ei pakota luopumaan elementeistä tai materiaaleista. Oikeastaan riisuttu estetiikka kannustaa lavastajaa niiden käyttämiseen, sillä jokainen valinta tulee uudella tavalla merkittäväksi ja näkyväksi.

LÄHTEET

Ala-Korpela, A. 1999. Ahnasta teatteri tyhjästä. Ylioppilaslehti 19.2.1999. <https://ylioppilaslehti.fi/dev/1999/02/ahnasta-teatteria-tyhjasta/> Viitattu 31.3.2020.

Gröndahl, L.; Tanskanen K. & Seppäkä M.-O. (toim.) 2010. Suomen teatteri ja draama. Helsinki: Like.

Hirvikoski, R. 2005. Tahdon tiellä – Lavastajan rooli ja asema. Elokvataiteen ja lavastustaiteen osasto. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Paavolainen, P. 2005. Suomen teatteri historia, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, virtuaali-yliopisto hanke.

Paavolainen, P. 1987. Turkan pitkä juoksu – Jouko Turkan ohjaukset. Helsinki: Gaudeamus.

Uljas. J. 2019. Lavastaja. Turun kaupunginteatteri. Haastattelu 9.12.2019.