

Kollektiivisesti koettu mielikuvitus

Miten teatteritaiteen ohjaaja siirtää visionsa konseptista konkretiaan?

Kristiina Karell

Kandidaatintutkielma

Digitaalisen kulttuurin, maiseman ja kulttuuriperinnön tutkinto-ohjelma

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Huhtikuu 2026

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Kandidaatintutkielma

Digitaalisen kulttuurin, maiseman ja kulttuuriperinnön tutkinto-ohjelma

Kristiina Karell

Kollektiivisesti koettu mielikuviutus - Miten teatteritaiteen ohjaaja siirtää visionsa konseptista konkretiaan?

Sivumäärät: 25

Abstract

Tässä tutkimuksessa tarkastelen, miten teatteriohjaajat siirtävät kuvitteellisen visionsa aineettomasta aineelliseen. Tutkin visuaalisuuden merkitystä, asemaa ja käyttöä ohjaajien käsissä. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää teatteriohjaajien läpikäymää prosessia teostensa luomisesta valmiiseen esitykseen ja mielikuviutuksen merkitystä vision muodostumisessa.

Tutkimusaineistoni koostuu kahden eri taustoista tulevan teatteriohjaajan teemahaastatteluista. Haastattelut toteutettiin syksyllä 2025. Valitsin haastatteluaineiston, sillä haluan selvittää, millaista keskustelua ja pohdintaa kysymysten aihealueet herättävät. Toteutan tutkimuksen kvalitatiivisilla menetelmillä. Lisäksi perustan analyysin tieteenfilosofiaan pohjautuviin pohdintoihin ja korostan käsitteitä, kuten Dasein, liha ja maailma. Pääasiallinen tutkimuskirjallisuuteni on Reijo Kupiaisen (1997) *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitusten jäljillä* sekä Leena Kakkorin (2003) toimittama artikkelikokoelma *Katseen tarkentaminen: kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. Tutkimus on samanaikaisesti empiiristä ja teoreettista.

Keskeisenä tuloksena esiintyy, että visuaalisuus on teatteritaiteissa merkittävä tekijä. Visio ohjaa visuaalisuutta, joka puolestaan syntyy ohjaajan kokemuksista eletyssä maailmassa.

Avainsanat: visuaalisuus, visio, mielikuviutus, näkyvä, näkymätön, ohjaaja, transsendenssi, Dasein, diskurssi

Sisällysluettelo

1 Johdanto	4
1.1 Tutkimuksen esittely ja tutkimuskysymykset	4
1.2 Viitekehys ja tutkimuskirjallisuus	4
1.3 Keskeiset käsitteet	5
2 Haastatteluaineistot	7
2.1 Haastattelun toteutus ja esittely	7
2.2 Tutkimusetiikka	8
3 Aineiston analyysi	10
3.1 Nähtyä näkymätöntä lihallisessa maailmassa	10
3.2 Teoksen konkretisoituminen prosessin myötä	14
3.3 Visio ryhmän käsissä	18
3.4 Visuaalisuuden merkitys ja asema teatteritaiteissa	19
4 Yhteenveto	21
4.1 Teatteri: täälläolevaa vai tuonpuoleista?	21
4.3 Mielikuvituksen merkityksellisyys	23
Lähteet	24
Liitteet	25
Liite 1. Teemahaastattelurunko	25

1 Johdanto

1.1 Tutkimuksen esittely ja tutkimuskysymykset

Tutkimuksessani haluan selvittää, miten eri ohjaajat siirtävät abstraktin, mielikuvituksesta muodostuneen konseptin konkreettiseksi fyysiseen tilaan. Toteutin tutkimukseni teemahaastatteluna ja vertailututkimuksena kahden teatteriohjaajan välillä. Haluan selvittää, mitä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia heidän vastauksissaan on havaittavissa. Taidefilosofiaan perustuva tutkimuskirjallisuus toimii analyysin pohjana.

Tutkimukseni pääkysymys on: Millainen on taiteellisen ajatustyön prosessi? Miten visio siirtyy aineelliseen muotoon? Tutkimustani taustoittaa oma mielenkiintoni teatteritaiteita kohtaan, erityisesti ohjaajan näkökulmasta. Minua kiinnostaa visuaalisuudessa se mitä voidaan nähdä. Teatteritaiteisiin rajatessa tarkoitan visuaalisuudella taideteoksen holistista kokonaisuutta, joka rakentuu erilaisten tekijöiden yhteisvaikutuksesta. Mutta mistä, ja varsinkin miten syntyy ohjaajalla idea, joka tuottaa lopullisen visuaalisesti eheän kokonaisuuden?

Täydennän tarkasteltavaa aihetta alakysymyksillä: Muotoutuuko visuaalisuuden asema prosessin aikana vai onko se ennalta määrätty? Millaisena työkaluna visuaalisuus näyttäytyy teatteriohjaajan työssä?

Tutkimuksessani ei ole missään vaiheessa ollut hypoteesia. Ajatus on syntynyt silkasta mielenkiinnosta teatteria, teatteriohjaajan ammattia ja visuaalisuuden viehättävyyttä kohtaan. Tutkimukseni pohjautuu siihen, minkälaista diskurssia, eli kielen tuottoa ja käyttöä¹ sekä pohdintaa kysymykseni synnyttävät.

1.2 Viitekehys ja tutkimuskirjallisuus

Tarkastelen aineistoa kvalitatiivisen, eli laadullisen aineiston analyysin pohjalta. Tutkimusotantani on pieni, mutta sisällöltään melko kattava. Tämä sopii kvalitatiiviseen tutkimukseen, sillä päämääränä on aineiston perusteellinen analyysi ilman ennakko-olettamuksia.² Aineiston analyysi on myös osittain narratiivista, sillä se perustuu tutkittavien kohteiden elettyihin kokemuksiin ja sitä kautta kerättyyn tietoon.³

¹ Eskola & Suoranta 2008, 140.

² Eskola & Suoranta 2008, 18-19.

³ Eskola & Suoranta 2008, 23.

Tutkimuskirjallisuus pohjautuu pääosin edesmenneiden filosofien, kuten muun muassa, Heideggerin, Nietzsche, Husserlin ja Kantin taidekäsitteiden tulkintoihin. En ole perehtynyt filosofien alkuperäisteoksiin, sillä se ei ole tutkimukselleni olennaista. Tutkimukseni pääosassa on oma keräämäni aineisto. Tulkinnat tukevat myös paremmin diskurssiivihakuista lähestymistapaani aiheen analyysiin, sillä olen kiinnostunut muiden mielipiteistä ja pohdintoista. Tutkimukseni keskeisimmät teokset ovat Reijo Kupiaisen (1997) *Heideggerin ja Nietzsche taidekäsitteiden jäljillä* sekä kasvatustieteen dosentti Leena Kakkorin (2003) toimittama artikkelikokoelma *Katseen tarkentaminen: kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. Tulen käsittelemään kokoelmasta Reijo Kupiaisen, Robert Brandomin sekä Gunnar Skirbekkin artikkeleita. Tiedostan, että kirjallisuusaineistoni on ajallisesti vanhaa, mutta koen keräämiäni filosofisten käsitteiden tukevan haastatteluaineiston kautta tehtyjä löytöjä aiheen tiimoilta.

1.3 Keskeiset käsitteet

Aiheen viitekehys rajautuu taidefilosofian pohdintoihin. Tämän kannalta käsitteiden avaaminen on ehto sille, että voin keskustella aineistoni kanssa. Tässä alaluvussa tulen käsittelemään tutkimuskirjallisuudesta kerättyjä käsitteitä, jotka myöhemmin tukevat haastattelun analyysia.

Tutkimuksen keskeisimmät käsitteet ovat *näkyvä* ja *näkymätön*. Olemassa oleva, eli *olio*⁴ viittaa maailmassa havaittavissa ja koettavissa olevaan eksistenssiin -objektiin. Oleminen sen sijaan on realiteetin ja olevaisten summa.⁵ Oleminen luokitellaan täten näkymättömän ja näkyvän väliseksi vuorovaikutukseksi. Kupiainen tulkitsee Merleau-Pontyn teosta *Silmä ja mieli*, ja tuo esiin käsitteen ”*liha*” (la chair).⁶ Tämän lihan käsitteen avulla hän selittää kuinka ihmistä ei voida pelkistää pelkäksi silmäksi. Ihminen on aineellinen olento ja lihallisuus on meillä universaalisti näkyvä ja jaettu kokemus. Lihan käsite voidaan yhdistää *transsendentaaliseen subjektiviteettiin*. Transsendentaalisella viitataan aineellisen ulkopuolella olevaan -ei havaittavissa olevaan.⁷ Subjektiviteetilla tarkoitetaan yksilön havaintoihin ja kokemuksiin perustuvaa näkemystä maailmasta. Transsendentaalinen subjektiviteetti tunnistaa maailman, mutta ei itse voi olla sen sisällä.⁸ Nämä voidaan ymmärtää toistensa vastakohtina, missä liha, olio ja kaikki, joka voidaan kokea nähdään

⁴ Skirbekk 2003, 78.

⁵ Kupiainen 1997, 21.

⁶ Kupiainen 1997, 21-22.

⁷ Skirbekk 2003, 78.

⁸ Skirbekk 2003, 78.

olevana, jolloin transsendentaalinen subjektiviteetti kattaa kaiken ei-olevan. Liha voidaan määrittää kehollisesti aistittavana niin ulkoisesti kuin itsessään. Ihminen havaitsee maailmaa toiminnan kautta, joka on yleiskäsityksessä näkyvää olemista tai tekemistä. Viitatakseni Kupiaiseen (1997): ”*Keho on yhtäaikaan subjekti ja objekti, näkyvä ja nähty*”, ja ”...*keho on olemassa, vasta kun tämä subjektin ja objektin yhtäaikaisuus on täytetty*”, ja ”*tapahtuu eräänlainen kohtaaminen aistivan ja aistitun välillä*”. Näkyvän ja näkymättömän vastavuoroisuutta varten tarvitaan oma tila.⁹ Nimitän tätä tilaa yhteiseksi **kuplaksi**.

Toinen keskeinen käsite on *Dasein*, eli täälläolo¹⁰, joka on alunperin lähtöisin Martin Heideggerin pääteoksesta *Oleminen ja aika*. Daseinin käsite on aina subjektisidonnainen. Termi muodostuu saksan verbistä ’Sein’, olla, ja pronominaaliadverbistä ’da’, joka viittaa aikaan tai paikkaan siellä, täällä tai tuolla.¹¹ Daseinin täälläolo on yksinkertaistettuna maailmassa oleva. Ei kuitenkaan riitä, että Dasein oivalletaan olioksi. Sen on oltava ja juurruttava olemiseensa.¹² Dasein on tietoinen olemassaolostaan ja aktiivinen suhteellisuudessaan. ”*Dasein on siis oleva, joka jo on, tai pikemminkin eksistoi ja tässä eksistoisessaan jatkuvasti tulkitsee olemistaan.*”¹³ Robert Brandom esittää, että Dasein on olennaisesti sosiaalinen olento.¹⁴ Se on *käsilläolevaa*. Heidegger kutsuu tätä käsilläolevaa välineeksi (*Zeug*)¹⁵, eli asia tai esine, jota käytetään sosiaalisesti soveliaasti. Heideggerille väline ja Dasein eivät voi olla olematta yhtäaikaisesti. On hyvä myös mainita, että Dasein ja ihminen punoutuvat käsitteinä yhdeksi.

Lopuksi esittelen vielä Heideggerin käsityksen maailmasta. Maailma on olemassa oleva ja sen sisäiset oliot, kuten ihmiset (Dasein) kuuluvat olemassa olemisen tapaan. Olemme päivittäin vuorovaikutuksessa olemassa olevan kanssa.¹⁶ Esimerkiksi fyysiset esineet ovat meille käsilläolevia, eli mietimme enemmän niiden käyttötarkoitusta välineenä, kuin niiden fyysikaalisia tai kemiallisia rakenteita.¹⁷ Olio, eli olemassa oleva voidaan siis käsittää objektiksi, välineeksi sekä täälläolevaksi. Yksikään ei poissulje toista. Maailma on täten eksistentiaalien (olemassaolevien) verkko, jonka sisällä on –tiedostaa, havainnoi ja käsittelee.

⁹ Kupiainen 1997, 22.

¹⁰ Brandom 2003, 43.

¹¹ Kupiainen 2003, 22.

¹² Kupiainen 2003, 22.

¹³ Kupiainen 2003, 22.

¹⁴ Brandom 2003, 43.

¹⁵ Brandom 2003, 43.

¹⁶ Skirbekk 2003, 81.

¹⁷ Skirbekk 2003, 82.

2 Haastatteluaineistot

2.1 Haastattelun toteutus ja esittely

Toteutin tutkimukseni teemahaastatteluna, joka koostui seitsemästä (7) haastattelukysymyksestä. Teemahaastattelussa keskusteltava aihepiiri ja teemat oli lähetetty tutkittaville ennakkoon sähköpostitse ja täten tiedossa. Kysymysten tarkka muoto ja järjestys ei kyseisessä haastattelumuodossa ole tärkeä, ja teemojen läpikäynti sekä vastausten laajuus vaihtelevat haastateltavasta riippuen. Näiden tekijöiden sekä vapaamuotoisen aihealueeni takia teemahaastattelu sopi tutkimuksen aineiston pohjaksi.

Haastateltaviksi valikoitui porilainen teatteri-ilmaisun ohjaaja Reetta Vehkalahti ja Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun ohjaajaopiskelija Antti Laine. Valintani perustui alan eri ammatilliseen asiantuntemukseen. Opiskelijan näkökulma oli minulle erityisen kiinnostava, sillä se erosi alalla vakituisemmin työskennelleestä ammattilaisesta. Ennakkokäsitykseni termistä visuaalisuus, ja sen käytöstä teatteriohjauksen koulutusohjelman opetuksessa, oli erilainen, kuin mitä haastateltava minulle kertoi.

Haastattelujen alussa tutkittavia pyydettiin kertomaan keitä he ovat, miten he ovat päätyneet teatteritaiteen alalle tai opiskelevat alalla sekä millä tavoin he ovat ehtineet toimia alan kentällä. Antti Laine aloitti oman näyttelijänuransa jo 9-vuotiaana näytellen nuorisoteatterissa ja ammattiteattereissa niin paljon kuin suinkin pystyi. Aikuisiällä hän lähti opiskelemaan Lontooseen näyttelemisestä itselleen ammatin Royal Central School of Speech and Drama -kouluun. Laine valmistui näyttelijäksi vuonna 2016, jonka jälkeen hän toimi hetken ajan freelancerina ulkomailla. Palattuaan Suomeen hän näytteli nelisen vuotta kiinnityksellä Imatran kaupunginteatterissa, kunnes päätti kiinnostuksensa siivittämänä suunnata kohti ohjaamista. Antilla oli jo hieman kosketuspintaa ohjauksesta näyttelijäntöidensä ohella.

"[...] sitten mä päätin että nyt.. nyt tai ei koskaan, nyt on sen aika. Ja ehkä.. ehkä syy oli siihen se että mä jotenkin aattelin että mun todelliset vahvuudet on kuitenkin mielikuvitukselliset ja älylliset enemmän ehkä kuin fyysiset lopulta, mitkä on niinkun näyttelijän työssä niitä jollain tavalla ilmaisun väyliä."

Reetta Vehkalahti oli minulle ennestään tutumpi, sillä tutkimusta tehdessäni olen ollut osana hänen ohjaamaansa Kuinka Kadota -produktion työryhmää työstämässä teoksen visuaalisia osa-alueita, kuten maskeerausta, puvustusta ja koreografiaa. Vehkalahti on ammatiltaan

teatteri-ilmaisun ohjaaja. Hänellä on pitkäaikaista teatteriharrastuneisuutta ja hän on ohjannut lasten ryhmiä 18-vuotiaasta lähtien. Vehkalahti ei nähnyt ohjaajan uraa itselleen mielekkäänä, kun hän huomasi sen vievän liikaa resursseja. Hän lähti välissä opiskelemaan englannin kieltä tavoitteenaan valmistua englannin ja italian kielen kääntäjäksi. Opintojensa aikana hän havaitsi, että kääntäjäksi ryhtyminen tekisi hänestä erakon.

"[...] et jos must tulee englannin ja italian kielen kääntäjä, must tulee samalla erakko, joka ei koskaan tuu ulos kämpästään ja syö ja juo ittens kuoliaaks. No sit mä aattelin et ehkä mun kuitenkin pitää palata tähän teatteriin. [naurahtaa]"

Hän jätti kääntäjän uran sikseen ja lähti opiskelemaan Turun Taideakatemiaan (TuTVO). Koulutus tuntui mielenkiintoiselta, laajalta ja monipuoliselta. Reetta valmistui vuonna 1998 ja on siitä lähtien toiminut pääasiallisesti harrastajateatterin kentällä. Lähtökohtaisesti hän työstää itsenäisiä teatteriprojekteja, mutta on myös tehnyt yhteistyötä Rakastajat-teatterin kanssa. Aluksi ohjaten ensisijaisesti lasten ja nuorten ryhmiä, mutta nykyisin myös aikuisia.

2.2 Tutkimusetiikka

Keskustelut haastateltavien kanssa toteutettiin kasvotusten haastateltavan kanssa yhteisesti sovitusti Helsingissä sekä Porissa marras- ja joulukuussa 2025 (Antti 25.11. ja Reetta 3.12.). Olen saanut molemmilta tutkittaviltani luvan käyttää heidän oikeaa nimeään tutkimuksessani. Tutkittavieni nimien käyttöä perustelen sillä, että lukijan on mahdollista etsiä esimerkiksi verkosta lisätietoa heidän teoksistaan ja aktiivisuudestaan teatterin kentällä. Tämä antaa paremman kuvan heistä yksilöinä ja heidän ammatillinen pätevyytensä turvaa luotettavuuden tutkittavina. Käytän tutkielmassani heidän etu- ja sukunimeä niin erikseen kuin yhdessä.

Analyysivaiheessa on selvästi havaittavissa, että Antti Laineen vastauksia tuodaan paljon esiin. Tämä ei johdu suosimisesta, vaan yksinkertaisesti siitä, että haastattelumateriaalit ovat hyvin eripituisia. Keskustelu Antin kanssa kesti yli tunnin, kun taas Reetan kanssa ehdimme keskustella teemoista puolessa tunnissa. Tutkijalla on yksinkertaisesti enemmän materiaalia toisesta haastateltavasta.

Haastattelutilanteiden alussa tein selväksi, että halusin haastattelun olevan vapaamuotoinen ja herättävän keskustelua. Kysymyksiä oli antoisampaa pohtia yhdessä kuin odottaa pelkkää vastausta. Tutkijana koen saaneeni aiheesta eniten irti keskustelun kautta. Antti Laineen haastattelu toteutettiin Taideyliopiston käytävällä, jonka oli tarkoitus olla rauhallinen, mutta näyttelijäopiskelijoiden välitunti keskeytti yhdessä kohtaa haastattelun. Tämän tauon aikana

Antti kysyi taustastani teatterimaailmassa. Tutustuimme hetken toisiimme ihmisinä ja syvennyimme jaettuun mielenkiintoomme, teatteriin. Tämän väliajan jälkeen tuntui, että pääsimme paremmin haastatteluaiheiden ytimeen. Keskustelusta välittyi molempien autenttinen kiinnostus toisen pohdinnoista ja ajatusten ymmärtämisestä. Reetta Vehkalahden haastattelu tapahtui Porin Kulttuuritalo Anniksen Vire-salissa. Olimme koko haastattelun ajan rauhassa kahden kesken. Voin myöntää, että aiempi tuttavuutemme ohjaajana ja työryhmän jäsenenä toi haastattelutilanteeseen tietyn auktoriteettiaseman minun sitä haluamattani. Se varmasti vaikutti siihen, että dialogia oli verraten vähemmän. Tunnistan myös, että olin hänen seurassaan hieman hillitympi. Toisaalta Reetta puhui ja vastasi nopeaan tahtiin, mikä teki haastattelusta enemmän kysymys-vastaus-tilanteen. Haastattelutilanteet eivät siis olleet täysin samanlaisia. Antin haastattelu oli enemmän keskustelevaa, kun taas Reetan kanssa jäin enemmän kuuntelijan rooliin.

Puran haastattelun asiantuntijahaastattelu-analyysiin tukeutuen. Asiantuntijahaastattelu on mielestäni osuvin analyysin tapa, sillä tutkittavani ovat kulttuurisen asemointinsa ja alansa kokemuksensa puolesta osuvia tutkimaan ilmiön.¹⁸ Tutkimuksen lukemista helpottaakseni muokkaan sanatarkkaa litteraattia jättämällä turhat täytesanat, tauot, änkytykset ja toistot pois. Säilytän kuitenkin osan, sillä haluan tuoda haastateltavien persoonaa esiin lukijalle. Tämä valinta ei poista mitään oleellista tai tutkimuksen kannalta tärkeää. Molemmille haastateltaville esitettiin samat seitsemän haastattelukysymystä. Haastateltavat esiintyvät lyhenteellä **A** (Antti) ja **R** (Reetta). Haastattelija lyhennetään **K** (Kristiina). Kun käsittelen saman kysymyksen vastauksia peräkkäin, käsittelen ne järjestyksessä Antti, Reetta.

¹⁸ Ruusuvoori, Nikander & Hyvärinen 2010, 373-374.

3 Aineiston analyysi

3.1 Nähtyä näkymätöntä lihallisessa maailmassa

Ennen prosessiin syventymistä haluan avata, miten Antti Laine avasi silmäni eriävälle sanastolle. Se mitä itse kutsun visuaalisuudeksi on teatteritermistössä nähtävää. Tämän seikan avaaminen tässä kohtaa auttaa ymmärtämään myöhempiä analyysia.

A: [...] mä en varmaan koskaan ehkä kuullu sitä käytettävän. Se ei tarkoita etteikö sen sisältöä käytettäis, mut jotenkin se, se niinku se släntti, se painotus on eri. Konkretisoinnista puhutaan tosi, tosi paljon, niinku kuuluukin. Ja siitä, että mitä nähdään, mitä sä näät, mitä näkyy, näkyyks tää?

Antti kertoo, kuinka puhutaan paljon metaforan kautta. Ohjaaja katsoo ja näkee enemmän kuin esimerkiksi kuulee.

A: [...] sen kautta puhutaan asioista joita vois ajatella, että täs on kysymys visuaalisuudesta..

K: Ehkä mä haen vähän tota just niinku näkyvää teatteria tai just sitä, et miten ohjaaja näkee oman työnsä tai tekemisensä ja sit just sen vision, jolle en nyt parempaa sanaa oikein tiedäkään.

A: No toipa-! Se- toi tavallaan problematiikka siitä että, mitä se on se visio ni, se on myöskin sillä vision haltijalla.

Laine mainitsee metaforan lisäksi atmösfääriin. Teoksen kokonaistunne tai -tapa olla syntyy vahvasti visuaalisin keinoin. Tätä tukee myös auditiiviset, toiminnalliset ja hahmopsykologiset keinot. Näkeminen on suhteessa ohjaajuuden ja näyttelijäntyön risteymään, Antti kertoo.

A: Mulle toimii, tai mä koen omakseni sellasen keinon, et mä kuvittelen näkeväni asioita. Kun mä ohjaan näyttelijöitä ni mä pyydän heitä kuvittelemaan näkevänsä asioita. Niin sillon.. tavallaan sana visuaalisuus vietyinä vähän niinku jopa toiseen ulottuvuuteen, eli se, että mitä ne hahmot, näyttelijät kuvittelevat näkevänsä, millaista se on? Ja se teoria tai toive ainakin on se, et jotain siitä visuaalisuudesta välittyy myös katsojalle. Eli tavallaan vois sanoa niin, että se ei oo edes pelkästään se että mitä ohjaaja tai katsoja, kun katsoo konkreettisesti näkee, vaan mitä se näkee ihmisten kuvittelevan näkevänsä.

Nämä ajatukset herättivät minussa pohdintaa, että teatteriteoksessa kaikki läsnäolevat –näyttelijät, työryhmä ja katsojat– kollektiivisesti siirtyvät mielikuvituksen maailmaan. Teatteri tarjoaa omalaatuiset puitteet tämän tapahtumiselle. Palaan kuplautumis-konseptiini. Näen kuplautumisen eräänlaisena jaetun mielikuvituksen tilana ja mielikuvituksen tämän kautta kollektiivisesti jaettuna tilana. Uskon, että tälle ei ole oikeaa tai väärää vastausta, sillä mielikuvitus on piirteiltään samankaltainen kuin unet ja unelmat. Niitä ei voi konkreettisesti tutkia. Ne ovat sekä yksilöllisiä, että toisaalta myös jaettuja. Teatteri on tila, jossa ei ole välttämätöntä, että jokin asia on. Näkymättömät esineet ja niiden kanssa interaktio voidaan mimiikan avulla välittää katsojalle. Tällöin näkymätön muuttuu väliaikaisesti 'näkyväksi' tietyn kollektin sisällä. Heideggerin näkemyksen mukaan taideteoksen näkyvä ja näkymätön leikiskelevät keskenään.¹⁹ Näkymätön kiinnostaa myös näkijää, on kyseessä sitten katsoja tai itse taiteilija. Ihmisellä on tietynlainen vietti näkymätöntä kohtaan, sillä se, mikä ei ole logiikalla järjeiltävissä on mysteeristä ja kiehtovaa. Taiteilijaa usein kiinnostaa se, mikä ei ole helposti saatavilla tai päivän selvästi näkyvää. Nyanssit ja piiloutuneet viestit, joita opastaa intuitio. Nietzscheen mukaan järjen sijaan ihmisen perusta on vietti (*Instinkt*)²⁰, jota ohjaa intohimo ja mielenkiinto jotain tiedostamatonta tai näkymätöntä kohtaan.

Toisaalta näkymätön voitaisiin etenkin teatteritaiteissa järkeillä mielikuvitukseksi. Taideteos toimii, kuin kiikareina maailman ja eletyn totuuden tarkastelemiseen ohjaajan toivotulla tavalla. Ohjaajan työ on orkestroida, mikä herättää mielenkiintoa, viehättää ja houkuttaa eletyssä maailmassamme. Hän kokoaa nämä asiat ja sallii sitten työryhmän sekä katsojat mielensä sisuksiin. Ohjaaja ikään kuin avaa maailman katsovalle.

Antti Laineen kanssa käyty keskustelu ohjaajan visuaalisesta vapaudesta ja siihen vaikuttavista tekijöistä vahvistaa näkemystä jaetusta, kuvitteellisesta maailmasta ja aiheiden valikoitumista Daseinin ymmärtämisen kautta. Antti lähtee miettimään vapautta laajemman käsityksen kautta.

A: Hmm.. okei.. täällä koulussa puhutaan aiheesta aika usein, myös kyllä näkökulmasta [...] jonkinlainen maailmankatsomus. Tapa nähdä maailmaa, tapa nähdä sitä teosta suhteessa tähän katsomukseen, joka on se ikäänkuin väri tai omaleimaisuus, minkä se ohjaaja tuo siihen teokseen. Se et miten vapaa se on tai ei ole, on mielenkiintoinen kysymys, koska lähtökohtasestihan se on vapaa ellei rupee itteään

¹⁹ Kupiainen 1997, 26.

²⁰ Kupiainen 1997, 60.

sensuroimaan. Mitä sä kutsut täs kysymyksessä visuaaliseksi vapaudeksi, nii mä en tunnista sitä, et se olis ensisijaisesti visuaalinen, vaan niinku kokonaisesteettinen. Mä en ajattele et tää on visuaalinen valinta tai tää on auditiivinen valinta, vaan ne on niinkun kokonais esteettisiä valintoja tai valintoja, jotka vaikuttaa teemaan.

Joskus näkökulma tai aihe ovat vahvan visuaalisia. Silloin Antti kokee, että on tärkeää visuaalisuudessa olla vapautta ohjaajalle. Jos teos ei painotu visuaalisiin tekijöihin, ei silloin ole merkityksellistä rajoittaa työryhmän jäsenen näkemys tai tilan yksitoikkoisuus. Vapauden käsite muuttuu kompleksimmaksi, jos prosessin aikana huomataan jokin tietty tärkeä yksityiskohta. Antin mielestä ei ole kovin luovaa saatika mutkatonta, jos ohjaaja haluaa kontrolloida kaikkea. Hänen mielestään osaa visuaalista vaikuttamisen vapautta on luovutettava pois. Tämä on varsin suotavaa silloin, kun käsitys teoksen maailmasta on työryhmässä yhteisesti oivallettu.

A: *[...] ne muut jakaa sen aiheen tai sen maailmankatsomuksen. Ainakin jollain tavalla ymmärtää, et mist siit on kysymys. Niin sillon ne vapauden rajoitukset on vaan sitä, että okei, et sä ymmärrät tän selkeesti ja mä luotan sun mielipiteesen siit, että tän pitää näyttää tältä vaiks mä näin sen itseasias itse nyt tälle. Niin siin vaan pitää tehdä se arvio siit, et onks tää mun näkemys tästä jotenkin substanttiivinen [subjektiivinen?].*

Reetalle vapautta rajoittaa luonnollisesti tila, aika ja budjetilliset tekijät. Harvemmin hän kokee, että kukaan ulkopuolinen ihminen rajoittaisi hänen ideointiaan. Reetan työryhmälähtöinen ote luo selkeästi luotettavan ympäristön työryhmälle, sillä ryhmä luottaa hänen visioonsa ja on aina täysillä mukana.

K: *Onks sul sit ikin semmosta filistä, että jos pääsis vaikka johonki semmoseen ison teatterin puitteisiin, et siellä olis sit kaikki semmonen valta ja mammona tehdä kaikkee? Tai et onko olemassa semmosta teatteritilaa, missä vois just toteuttaa kaikkee mitä päähän juolahtaa?*

R: *No varmaan just tosijaan joku semmonen. Mut sit toisaalta siin on semmosii negatiivisii puolii. Siel on toisaalt paljo asioit, mikkä määrittelee sitä mitä saa ja voi tehdä. Ja monesti se et mikä myy, on niin siel niiku kaikist päällimmäisen. Mä tykkään tehdä harrastaja kentäl siksi, et mä pidän siit ajasta antaa asioiden muhia ja siit et sielt tulee ideoit sielt myös niitte tekijöiden puolelt, ja nihi on aikaa niiku pureutuu.*

Tuntimääräinen harjoitusaika on ammatti teattereissa toisaalta pidempi, mutta prosessi tuntuu liian nopealta. Se ei anna ohjaajan ja näyttelijöiden ajatuksille aikaa hautua. Reetalla on kokemusta tästä ja hänelle tiukka aikataulu tuntuu ahdistavalta. Reetalle harrastajakenttä on antoisaa myös siksi, että ihmiset ovat motivoituneita tekemään. Heitä ajaa intohimo ja he ovat aina omaehtoisesti täysillä mukana. Tämä ei poissulje sitä, etteivätkö ammattilaiset olisi yhtä intohimoisia työtään kohtaan. Reetta nauttii nähdä miten harrastajat oppivat ja kehittyvät projektin aikana.

R: [...] *Sehän on tosi kivaa, ohjaajal tietty hirveen niiku hedelmällist ja hurmaavaa ja niiku.. palkitsevaa.*

Haastattelussa Antti kertoo tehneensä toisena opiskeluvuotenaan teatteriesityksen nimeltä ”Materiaali, näyttämö ja esitys”. Teos luotiin teatterin tekemiseen keskittyvän työryhmälähtöisyyden, eli devisingin, avulla. Teokselle ei ollut valmista tekstiä, vaan esityksen materiaali syntyi ohjaajan aloitteista työryhmälle. Esitys käsitteli teemana kuolevaisuutta, joka ilmeni esineen – jalokiven – kautta. Jalokivi edusti pakonomaista tarvetta olla ikuisesti kaunis ja ehyt.

A: *Mulla on sellanen olo ollu pienestä asti, et kun mä nään jalokiviä, nii mä haluun syödä ne. Which is pretty strange, ehkä? Ja mä, mä haluun niiku jotenkin, et, et ku ne on niin kauniita, ne on niin ihania, ne on niin omanlaisiaan, ne on jotenki täydellisiä, ehyitä, arvokkaita ni mä haluun jotenkin niinkun tehdä niist osan itseäni mä haluun niiku..*

K: *Consume?*

A: *Consume! Just. Ni tästä impulsista.. lähti se materiaalinen lähtökohta tohon mikä oli se jalokivi.*

K: *Toisaalta toikin on kaikki niinku just mielikuvaa.*

A: *Kyllä, kyllä. Se on mielikuvaa, mut se on jollain tavalla semmosta oman elämän kokemuksen tai kokemuksen siitä millaista on olla maailmassa, niin se on sen alaista kuvittelua ja sen alaista leikkikenttämäisyyttä.*

Kysyttäessä, miten Reetta hyödyntää visuaalisuutta teatteriohjauksen työkaluna, hänen vastauksensa heijastelee Antin kanssa. Reetta nostaa esiin naamioteatterin, joka

lajityyppinä yhdistää visuaalisuuden ja lihallisuuden käsitteen kehollisuuteen. Hänelle tilan käyttö ja havaitseminen ovat tärkeitä teatterin tekemisessä.

R: *Mä teen paljon semmosii iha perus harjotuksii mis niiku hahmotetaan tilaa ja toisii ihmisii siin tilassa, ja rytmii suhtees toisii ihmisiin ja tilaan. Nii mähä tavallaan tykkään semmosest miten ihmiset luo maailmaa ja tilaa. [...] sanotaa et jos tehdä Mollierii ja halutaa leikkii Comedie del Arttel nii sillon siihe visuaalisuutee liittyy myös tietynlainen näyttelijä työ, tyyli ja kehon kieli, mikä niiku menee näihin hahmoihin.*

Lihan käsitteen liikkeellisyys ja kehosidonnaisuus sitoutuu suoraan teatterin kulmakiveen, eli toimintaan. Teatterin tekeminen perustuu toimintaan, joka on olioiden, ihmisten luomaa. Teatteri vaatii aina näkijän ja tekijän ollakseen Dasein. Liha, näkyvä ja näkymätön kohtaavat teatteria tehdessä.

3.2 Teoksen konkretisoituminen prosessin myötä

Haastattelukysymykseni, *"Miten siirrät konseptisi konkretiaksi? Millainen prosessi on?"* teemoittaa alaluvun otsikkoa.

A: *No tähän on helvetin hyvä kysymys. [naurahtavat] Se prosessi on moninainen, häilyvä ja erikoinen. Eli pointtini on siis täs se, että mulla ainakaan ei oo mitään kaavaa.*

Antti kertoo, kuinka valmiin tekstin kanssa hänelle tulee selkeä visuaalilallinen ajatus.

A: *Mikäli se ei oo ihan täysin jotenkin kuolleena syntyny tai mahdoton niin mä en kovin usein kyseenalaista sitä, vaan mä oon et tällee mä nään sen, tällee se on. That's it.*

Hänelle konkretisoituminen tapahtuu harjoitus- ja suunnitteluprosessin aikana. Visuaalisuuden miettiminen tapahtuu vaihe vaiheelta. Joskus kokonaisestetiikka näyttäytyy hyvin selkeänä, joskus hatarampana. Antille selkeintä on se, millaista näyttelijäntyötä teos vaatii, ja sen kautta hän pyrkii löytämään hahmojen psykologian sekä teoksen tematiikan. Osa konkreettistamista on työn delegointi muulle työryhmälle, joiden katalysoimana ja muokkaamana teos saa muotonsa. Antti ei mielestään ole kovin

etevä esimerkiksi suunnittelemaan lavasteita tai valaistusta, eikä hän pidä itseään erityisen yhteistyölähtöisenä ohjaajana.

A: Kyllä mä voin ihan ilomielin tehdä niin, että suuri osa luovista päätöksistä tai impulsseista tai ideoista tulee multa. Se ei haittaa mua lainkaan. Ei tietenkään myöskään haittaa se että näin ei olis, mutta, mut ehkä se jotenkin se pointti on siinä se, että se oma visuaalisuus ja näkeminen kytkeytyy enemmän ja ennen kaikkea niihin hahmoihin, niihin näyttelijöihin, niiden toimintaan, niiden välisiin jännitteisiin, niiden psykologiaan ja sitä kautta siihen tematiikkaan.

Reetta sen sijaan nostaa yhteistyölähtöisen teoksen suunnittelun ensimmäisenä esiin.

R: No se riippuu esim. työtovereista. Se riippuu siitä onks mul koreografi. Se riippuu siitä onks mul valosuunnittelija. [...] usein on niinku ihmisii, jotka jelpää.

Mistä visio syntyy ohjaajille? Molemmat tutkittavat toivat esiin, kuinka tärkeintä on, että aihe koskettaa henkilökohtaisesti. Se piirtyy omiin maailmassa elettyihin kokemuksiin sekä yleisiin kiinnostuksen kohteisiin.

A: Toi ehkä riippuu jonkin verran siitä, et millasest teoksesta puhutaan. [...] voi olla jopa silleen, että teos lähtee siitä, että on joku aihe tai teema, joka ei jätä rauhaan tai vaivaa tai jollain tavalla piinaa, ja sitten se niinkun kaipaa tulla ilmaistuksi teoksen muodossa. Tai sitten ihan niin, että on valmis teksti ja tavallaan menee vähän semmosena niinkun tutkimusmatkailijana sinne, et mitäs täällä maailmassa nyt on.

R: Siis se täs riippuu jutusta tosi paljon. Se riippuu siitä mitä ollaan tekemässä. Et mulla yleensä se lähtee jostakin semmosest, mitä mä haluun sanoa tai haluun niinkun käsitel enemmän. Tai mahdollisesti jostain tyylilajist, mihin mä haluun pureutuu. Nii se on ehkä se ihan ensimmäinen. Mut se ei tavallaan oo viel visio. Se on niinku semmonen alkusysäys.

Hahmopsykologialla on tärkeä rooli Antti Laineen ohjauksessa. Hän on tietoinen omasta taipumuksestaan keskittyä pääasiassa näyttelijöiden ohjaamiseen. Tämä johtuu Antin näyttelijätaustasta. Aiheen ”täky, juju tai koukku”, mistä voi tarttua, on hänen kuvittelema psykologinen kokemus hahmolla tai näyttelijällä teoksessa. Reetta Vehkalahti kertoo, että hänen visionsa kehkeytyy tekstiä lukiessa tai kirjoittaessa. Visioon yhdistyy hänellä toisaalta visuaalinen ilme, mutta myös yleisvaikutelma ja

tärkeimpänä rytmi. Alkusysäyksen sytyttyä visio kehkeytyy moniulotteiseksi ja moniaistilliseksi. Aiheen sytyttämä ”fiilis” ohjaa mielikuvitelmaa.

R: *Joskus siihen älylliseen ideaan liittyy samantien jo joku semmonen selkee niinku visuaalinen visio, et, et tää on semmonen juttu, et jos tää tehdään niin tän pitää olla kepee tai tän pitää ol niinku kelluva tai tän pitää niinku tapahtuu jonkinnäköses tilassa.*

Antti esittelee itse keksimänsä konseptin, jota ei opeteta Teatterikorkeakoulussa. Hän kutsuu tätä mielen näyttämöksi.

A: *se tarkoittaa sitä, että kun lukee näytelmää tai kuvittelee kohtausta niin mä niinkun katselen sitä aika usein, siis mielessäni. Mä niinkun katselen miten se menee, eli se visuaalisuus on tosi vahva mulla.*

K: *Piirtyyks se vähän niinkun elokuvamaisesti tavallaan vai sanoisitsä et se on enemmän ehkä niinku..*

A: *Ei se ehkä- ehkä se ei oo niinkun elokuvamainen pääasiallisesti.*

K: *Mut niinkun kuvia, semmosii stillikuvia ehkä?*

A: *Ei vaan, vaan niin, että mä istun ja katson.*

K: *Niinkun yleisö näkökulmasta?*

A: *Ehkä niin. Ei, ei ehkä niinkun ihan tavallaan ööh tarkkaan rajatusti näin. Se on jotain sen ja tietynlaisen liikkuva kamera, elokuvallisuuden välistä.*

Antille fyysinen esitystila toimii alusta alkaen tietynlaisena näkemisen puitteena, joka on hänen mielestään hyödyllistä varsinkin, jos sattuu tuntemaan tilan. Täten materiaalin visualisointi tai näkeminen alkaa lähes automaattisesti. Kun harjoitusprosessi on aloitettu, ei kestä kauan, ennen kuin teosta on vaikea nähdä missään muussa tilassa. Teoksen yhteisesti ymmärretty maailma on syntynyt sinne ja elää tilassa luonnollisesti. Tilan erityisyydestä riippuen kokemus luodusta maailmasta voi olla vahvempi, kuin teatterille tyypillisessä ”mustassa laatikossa” (eng. black box), eli tilassa, joka on suunniteltu kauttaaltaan mustaksi ja toimii täten tyhjänä kanvaasina teatterin tekemiseen.

K: *Sit taas kiinnostaa se rajoittava tekijä.. avaaks se koskaan just jotain uutta, et okei, koska mulla on näin kapeet mahdollisuudet niin luokse sit jotain aivan täysin uutta itelle, mikä on olluki semmonen et, ah! Enpä tajunnutkaa et tää on mahdollisuus.*

A: *Ilman muuta. Tottakai. Siis rajat.. luulen, koen, itselleni ainakin, on erittäin hyödyllisiä. Mille tahansa luovalle työlle. Mä oon jopa vähän masokisti siin suhteos, että jos ne rajat on niinkun jotenkin poskettomat, siis sillee absurdit. Nii siin on joku semmonen hauska tietynlainen haasteisuus. Et, no vittu, mä teen tän vaiks tohon pöydälle tän esityksen.*

Antti kokee, että rajat indusoivat ja saavat aikaan luovia ratkaisuja. Jos mitä vain voitaisiin kuvitella, se olisi vaikeampaa kuin luovaa työtä rajoittavan tekijän olemassaolo. Hän kertoo, kuinka hän implisiittisesti näkee rajoitteita mielen näyttämössään. Esimerkiksi siinä yksinkertaisuudessa, että esitys toteutetaan näyttämöllä.

A: *Tai ehkä rajotekkaan ei oo oikee sana vaan ehkä "framework", minkä sisälle sen niinku laittaa.*

Tilalla on suuri merkitys Reetta Vehkalahdelle. Hän tietää mielellään etukäteen, missä tilassa teos tehdään. Useat Reetan visiot vaativat korkeita tiloja, jotta hän voisi ripustaa esineitä katosta ja käyttää eri tasoja. Hän pääsee harvoin toteuttamaan unelmaansa.

R: *Et must ois kivaa et ihmisii roikkuis keinuist katost. [...] Ja sitä on tosi vaikee toteuttaa, jos niinku huoneen korkeus on 280 tai, jos niinku katos on muutama semmonen, joku alumiini putki mihin ei voi ripustaa mitää. Niin se o vähä sellast. Mul on usei semmosii visioit, mitä ei pääst toteuttamaa [nauraa].*

Nämä rajat ovat opettaneet Reettaa mukauttamaan visioitaan teoksen esityspaikan mukaan. Ei ole kannattavaa pakottaa jotain, mitä esitystila ei vain salli. Reetta kertoo juuri ohjaamastaan teoksesta Ulvilan Teatteri Ulpuun - Kepeät mullat, kultaseni. Teoksessa oli paljon ihmisiä pienessä esitystilassa ja yhdessä esityksen kohtauksessa oli tarkoitus työntää ihminen kuvitteelliseen jokeen.

R: *[...] aluks mä olin sillai et no se menee tonnoi se työnnetää tonnoi ja sit jossaki vaihees mä olin sillai et ei helv- ei se ny- ei sitä vittu voi työntää tonnoi, et ei siel oo mitää mihi se työnnetää, et siel on niiku ovi, joka näyttää iha naurettavalt, jos*

työnnetää muka jokee ovesta. Ja sit siel on tommonen kohta, mis menee portaat alas lavalta, et jos se työnnetää siitä nii se kuolee. [nauraa] Et tota, et tää ei nyt oo oikee hyvä ratkasu. Sit mä niinku jotenkin ajattelin, et jos se tehdää hidastettun. Et sen kädet heiluu ja siel joku verhon takan on ottamas käsil vastaa, kaikki muut tekee kans hidastetusti ja tulee strobo valo. Ja tota, se taas näyttää tosi hyvält. Se o hirvee hauska. Ja sitä ei niinku ollenkaa olis tullu, ei ois lähteny tekemää ellei siel ois ollu sitä [rajoitetta]- jos siel ois ollu helppo tiputtaa tyyppi laidan yli.

3.3 Visio ryhmän käsissä

Antti Laine viestii visiostaan työryhmälle tarkasti heti prosessin alusta saakka.

A: *Mä en oo sen tyyppinen, että roiskitaan ja katotaan mikä jää kiinni.*

Antti pyrkii virittämään työryhmänsä näyttelemisen tapaan, hahmojen psykologiaan ja yhteiseen maailmaan, jonka sisällä teos tapahtuu. Millainen maailma on, miksi se toimii kuten toimii ja mikä sen sisällä on tärkeää kertoa. Maailman ymmärtäminen auttaa työryhmää ymmärtämään mistä teoksessa on kysymys. Laine hyödyntää kommunikoinnissaan Stanislavskilaista näyttelijän paradigmaa, eli ajatusta siitä, että hahmon tavoitteiden edessä on jokin este. Antille yksityiskohdat ovat tärkeitä.

A: *[...] Me puhuttiin täst itseasias juurikin eilen, meidän koulutusohjelma tapaamisessa, siitä, että jonkinlaisen oman tyylilajin tai maailman synnyttäminen vaatii sen, että on tarpeeks tarkka tiettyjen yksityiskohtien kanssa alust lähtien, koska ne toimii niinkun avaimena siihen kokonaisuuteen.*

Teoksen alkuperäinen visio muuttuu väistämättä, kun joku saa siitä kiinni. Joskus paljon, joskus vähän, Antti kertoo. Kun vision on saanut perusteellisesti työryhmälle välitettyä, voivat näyttelijät toimia autonomisesti maailmakäsityksen puitteissa ja rakentamaan sitä entisestään.

K: *Eli niinkun yrittää rakentaa se sillee, että kaikki on sen saman maailmakäsityksen sisällä?*

A: *Just näin.*

K: *Jollonka se sitten, se autonominen tekeminen, ja siten se tarjoaminen on tavallaan oikeissa puitteissa?*

A: *Juuri näin! Siis juuri näin. Siis aika paljon puhutaan ohjaaja koulutuksessa, että millaista valtaa ohjaaja käyttää tai millaista yhteistyötä harjoituksissa pyritään luomaan, niin mä oon jollain tavalla sitä mieltä, et lopulta, jos siihen yhteiseen käsitykseen päästään, niin*

sillon se valta tai yhteistyö, tai mikä sitä kutsuukaan, niin se niinkun leviää tavallaan kaikille, ja sit sitä ei tarvii enää mieltii, ku kaikki tietää sen

K: *Se on niinkun yhteisesti selkeä ja tarkka?*

A: *Just näin. Ja sillon ohjaaja voi nojata metaforisessa tuolissaan taaksepäin ja antaa asioiden tapahtua, kun se alu viritys on tapahtunu.*

Reetalle työryhmän ja työtovereiden panos esiintyy tärkeänä. Teosta työstetään ja kommunikoidaan yhdessä alusta alkaen. Teoksen lopputulemaan vaikuttaa millainen työryhmä hänellä on käytössään. Joskus he ovat työkavereita, joiden kanssa keskustellaan ja työstetään alusta loppuun saakka yhdessä. Toisinaan työstäminen on enemmän ohjaajalähtöisempää ja esimerkiksi valosuunnittelija tulee mukaan vasta viime tipassa. Puvustajan kanssa mietitään yhdessä aikakautta ja tyyliä, jos kyseisessä teoksessa puvustus on tärkeässä osassa. Reetta pitää sekä henkilökohtaisia kahden keskiä neuvotteluja kuin myös yleisiä koko työryhmän keskeisiä kokoontumisia. Tärkeintä on saada ryhmä ymmärtämään ohjaajan visio teoksen tunnelmasta alusta alkaen.

R: *[...] Mut tietysti se näyttelijöille aukee vast ku lähetää oikeesti niiku tekee. Et tuntuu, et moni näyttelijä sanoo sillai et: "kyl mä niiku kuunteli, kun sä juttelit siin ekal tapaamisel, mut en mää oikeen tajunnu mitää siin kohta, et sit ku oltii jotai viis viikkoo harjotuksii, sit mä niiko ymmärsin mitä sä hait takaa". Nii usei käy näi [nauraa].*

Reetalla työryhmän toimijoilla tulee olla oikeus taiteelliseen autonomiaan. Hän ei halua "robottimaisesti" kärkeä muiden luomista.

R: *Tottakai niil on niiku oikeus työstää sitä omal tavallaa ja useimmitte lopputulos on semmonen, et mä oon siihe tyytyväine, et mummiest tosi hieno. Mut täytyy niiku tietyl taval hyväksyy siel keskel se, et ei oo välttämät iha semmonen mitä mä alunperin mietin.*

3.4 Visuaalisuuden merkitys ja asema teatteritaiteissa

Ohjaajien näkemykset eroavat siinä onko visuaalinen kokonaisuus merkittävä teoksen kannalta. Lopputulema on toisaalta molemmilla sama. Antin mielestä visuaalisuus kallistuu enemmän sivuseikkaan päin. Reetalle se ei missään nimessä ole sivuseikka.

A: *[...] must se on jollain taval vääjämätöntä, et se- mun on vaikee kuvitella sellasta esitystä ylipäätänsä, mikä olisi niin tarkkaan visuaalinen, että jos se vähänkin poikkeaisi niin se olis jotain muuta.*

R: *Tottakai se on niiku merkittävä tekijä [...] kylhän se niiku on se, mikä rullauttaa sitä juttuu eteenpäin.*

Laineelle visuaalisuus ei ole teoksen perusolemukselle hypermerkityksellistä toisin kuin verrannollisesti kuvataiteessa. Hän väittää teatteriesityksen lähes aina olevan "*erilaisen taiteellisen stimuluksen tai inputin yhteen nivouma*". Näkyvän aspektin kanssa he jakavat mielipiteen. Jos teatteriteoksesta irrottaisi erinäiset elementit, jotka tekevät siitä visuaalisen, kuten valaistus, värit, näyttämökuvat tai koreografian, tai jos katsoja sulkisi silmänsä kyseessä olisi Vehkalahden sanojen mukaan kirja tai kuunnelma. Ei voi väittää etteikö visuaalisuus asetu tärkeään rooliin ohjaajantyössä.

A: *Ni, okei, tän kannalt voi aatella, et on semmosii tiettyjä yksittäisiä visuaalisia asioita varmasti, joilla on tosi iso merkitys, koska niiden kautta se välittyy se kokonaistematikka. Jos sitä ei nää, et mikä sil on, mitä se nyt tuijottaa tossa, ni sit ei niinku tajuu, et mis täs on kysymys.*

Ohjaajan katsoessa työ on väistämättä visuaalista. Se miten näyttelijät asettuvat lavalle, miten he liikkuvat ja millaista psykofyysinen toiminta heidän välillään on, on kaikki visuaalista. Laine kertoo, kuinka visuaaliset keinot mahdollistavat huomion ohjauksen. Mihin huomio kiinnittyy, mikä vetää sitä eniten puoleensa, mikä jää huomiotta ja miten huomio katsojalla siirtyy. Visuaalisen kuvan käsitteellisyys jakaa Antin mielestä ohjauksen tilanteeseen tai kuvaan. Tilanteessa on asetetut olosuhteet, jotka tuottavat tietynlaista toimintaa, esimerkiksi hahmo, joka saa kuulla huonoja uutisia. Kuva puolestaan -ajateltu tai konkreettinen- toimii raameina tematiikalle ja toiminnalle, esimerkiksi koulumaisema.

Antti kertoo käyttävänsä visuaalisuutta jatkuvasti työkalunaan. Se miten ihmiset asettuvat lavalle suhteessa toisiinsa, miten he liikkuvat ja mitä psykofyysinen toiminta näyttelijöiden välillä välittää katsojille, on kaikki "eittämättä" visuaalista. Reetalle visuaalisuutta ei voi irrottaa teoksesta erilliseksi tekijäksi. Visuaalisuus toimii kuin liima, joka sitoo kokonaisuuden yhteen.

4 Yhteenveto

4.1 Teatteri: täälläolevaa vai tuonpuoleista?

Onko mielikuvitus transsendentaalisen subjektiviteetin kautta Dasein? Eli ei-aineellinen täälläoleva. Tutkimukseni kysymykset ja havainnot kiteytyvät tähän ajatukseen. Mielikuvitus on aineetonta, mutta koetaan aineellisesti. Skirbekk pohtii: ”*Jos transsendentaalinen subjektiviteetti on, täytyy sen myös jossain mielessä olla maailmassa. Eikö ihmisenkin konstitutiivisena subjektiviteettina, täydy olla olioiden kanssa maailmassa.*”²¹ Miten siis ajatus ja olio (oleva) voivat olla yhtä aikaa ja samassa (maailmassa)? Teatterissa toisaalta on olioita ja olevaa ja toisaalta esitetään asioita, joita ei näe, koe tai ole. Eikö se silloin ole juuri tämä välitila, missä näkyvä ja näkymätön ovat yhtäaikaaisesti? Pekka Hassinen kirjoittaa Kierkegaardin estetiikan ja etiikan käsityksistä, että Inter-esse, eli välissäoleminen on eksistoinnin todellisuus.²² Ymmärtääkseen ja salliakseen itselleen pääsyn mielikuvituksen abstraktioon, tulee ihmisen hylätä todellisuutensa. Toisaalta Daseinin voi käsittää siirtyvän transsendentaaliseen, sillä se on ihmisessä. Kuplan sisällä on mahdollisuus monen Daseinin olemiselle.

Ohjaajan rooli on kuplautumisen ja teatterin puolesta tärkein. Voimme kutsua taiteilijaa yhteisön viisaaksi tai näkijäksi, joka puolestaan tarvitsee yhteisönsä –tässä tapauksessa katsovat. Teatteriteos toimii keinotekoisena kehyksenä, jonka äärellä kollekti haltioituu maailmasta.²³ Ihminen laumaeläimenä samaistuu tähän näytettävään elämään. Esityksessä tekijät ja katsojat elävät samassa tilassa, missä näkyvä ja näkymätön keskustelevat väliseen ihmisen. Välitila, eli kaksoistietoisuus on teatterin kuplautumiskäsitykseni ydin. Sen sisällä fakta ja fiktio, roolit ja leikkiminen kohtaavat ryhmän todellisuudessa.²⁴ Ne toimivat yhtäaikaaisesti fiktiossa, roolissaan ja todellisuuden faktojen rajoitteissa. Koettu elämä herättää mielikuvituksen, joka sytyttää jotakin, jota halutaan tuoda esiin näytettäväksi, keskusteltavaksi ja pohdittavaksi. Yhteisön käsissä aiheen aate kristallisoituu teokseksi. Teatteri on ennen kaikkea elävää. Jokainen esitys on yksilö, sillä ihminen ei voi toistaa itseään virheettömästi. Daseinin kaltaisesti teatteriesityksessä on tehtävä ratkaisuja sen piirretyn maailman sisällä olemisestaan tässä ja nyt.²⁵

²¹ Skirbekk 2003, 80.

²² Hassinen 1998, 52.

²³ Vähämäki, 1998, 98.

²⁴ Rainio 2009, 7.

²⁵ Kupiainen 2003, 22-23.

Teatteri on tila, jossa sen tekijät voivat leikkiä lapsenomaisesti "johtajan", tässä tapauksessa ohjaajan, asettamalla säännöillä eli hänen visionsa puitteissa. Leikkiminen tapahtuu tämän piirretyn maailman sisällä, yhteisesti jaetussa mielikuvituksessa, ja siksi on tärkeää määrittää "pelin säännöt" selkeästi työryhmälle. Voidaan ajatella, että ohjaaja mahdollistaa muun työryhmän leikkimisen, mutta ei välttämättä leiki itse. Ohjaaja on eräänlainen olosuhteiden luoja. Hän ei välttämättä itse osallistu fyysisesti, vaan kokeilee ja leikkii muiden kautta. Mielikuvituksessa ohjaaja voi vapaasti kuvitella mitä tahansa. Harjoitustilanteessa resurssit ja olosuhteet kuitenkin rajoittavat vision toteuttamismahdollisuuksia.

Juha Varto esittää Heideggerin käsitteen *esiymmärryksestä*, eli yksilön henkilökohtaisesta ennako-olettamuksesta tai tietämyksestä jo olevasta ja tulevasta²⁶. Tämä rakentuu omien kokemusten ja opitun kautta luotuun ymmärrykseen ihmisistä ja maailmasta. Uskon, että ohjaajien visiot syntyvät tätä hyödyntäen heidän huomaamattaan. Tämä esiymmärrys ohjaa ohjaajien mielenkiinnon intuitiota ja määrittää sen, mitä taiteilija haluaa kertoa ihmisistä, itsestään, maailmasta ja näiden suhteesta toisiinsa.

Teatteriteoksista puhutaan usein projekteina. Länsimaissa projektiivisuus ymmärretään tulevaisuuteen suuntautuneisuutena.²⁷ Tämä pätee teatteriprojektiin, jossa työskentelyn päämäärä on yleisölle esitettävä esitys. Visio syntyy siis esiymmärryksestä, jota ohjaa se tosiasia, että olemme maailmassa Dasein. Ennakkokäsityksemme maailmasta ovat henkilökohtaisia, mutta toisaalta jaamme kollektiivisen tietoisuuden tai vähintään ymmärryksen toisiamme kohtaan. Ihmisten ydin olemus oliona on heidän henkisyys ja ruumiillisuus, eli liha. Kokemuksemme maailmassa sitoutuvat lihallisuuteemme, ja välitämme esittävisissä taiteissa teoksen viestiä ihmisen kehon kautta. Visuaalisuus on siis kehosidonnaista ja teatteritaiteessa visuaalisuus on tällöin lihallista transsendentaalista subjektiivisuutta. Tietyllä tavalla maailmassa oleva olento on aina transsendentaalinen, koska se kokee jokaisen hetken ja uudistaa maailmankuvansa merkitystä jokaisen uuden kokemuksen kautta.²⁸ Mikään, mikä on Dasein ei voi olla pysyvää, sillä se on hetkessä olevaa. Olemuksemme maailmassa on siis transsendentaalista, eli olemme samanaikaisesti aineetonta ja aineellista. On siis pääteltävä, että teatteri on samoin sekä aineetonta, että aineellista, sillä taidemuotona se ymmärtää ihmisyyden perusolemusta parhaiten.

²⁶ Varto 1996, 19.

²⁷ Varto 1996, 17.

²⁸ Varto 1996, 137.

4.3 Mielikuvituksen merkityksellisyys

Visuaalisuus on siis kaikkien tekijöiden summa, josta syntyy ja joka on itse teos. Visio on idea, joka on kehittynyt ohjaajien mielikuvituksesta. Joka puolestaan on syntynyt heidän ennakkokäsityksistään maailmasta, eli heidän henkilökohtaisista kokemuksistaan, näkemyksistään ja maailmankatsomuksestaan. Tämä on osa taiteellista ajatustyötä.

Siirtyminen aineettomasta visiosta lopulliseen teokseen tapahtuu työryhmän kanssa leikillisen kokeilun kautta. Emme siis voi puhua visuaalisuuden asemasta, vaan vision muokkautumisesta prosessiluontoisen projektityöstämisen myötä. Visuaalisuutta voidaan pitää enemmän työkaluna, jota hyödynnetään teatteriteoksessa eri tavoin sen monimuotoisen muodon vuoksi. Esitettävä valmis teos muotoutuu tilaksi, jossa läsnä olevat kokijat ja tekijät leikkivät näkymättömässä näkyvässä maailmassa yhteisesti sovittujen sääntöjen puitteissa. Näen itse, että visuaalisuus on merkittävä esittävässä taiteissa. Nimen mukaisesti, esitettävä on okulaarisin aistein havaittavissa olevaa.

Tämän tutkimuksen innoittamana koen, että aikuisten mielikuvituksen käytön tutkiminen olisi hyödyllistä, erityisesti taiteellisilla aloilla, mutta myös niiden ulkopuolella. Jaetun mielikuvituksen käsitteen syventäminen ja ymmärtäminen voisi avata ymmärrystä siitä, miten ryhmään pohjautuvaa luovuutta voitaisiin hyödyntää paremmin. Ei vain esittävässä taiteissa, vaan myös niiden ulkopuolella.

Mielestäni aikuisten mielikuvituksen käyttöön tulisi suhtautua voimavarana tai työkaluna eikä tyhjänpäiväisenä haaveiluna. Joskus hulluimmatkin ideat ja visiot voivat jalostua ja olla juuri niitä ratkaisuja, joita tarvitsemme. Leikkisyyden ja absurdiuden kautta tapahtuva vapautuminen antaisi luovuudelle mahdollisuuden kukoistaa, mikä olisi mielestäni terveen inhimillistä ja jatkotutkimuksen arvoista.

Lähteet

Haastattelut

Antti Laine. Haastateltu 25.11.2025.

Reetta Vehkalahti. Haastateltu 3.12.2025.

Haastattelija Kristiina Karell. Molempien haastateltavien äänitteet ja tallenteet ovat haastattelijan hallussa.

Tutkimuskirjallisuus

Eskola, J., Suoranta, J., & Vastapaino, kustantaja. (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Vastapaino.

Nikander, P., Hyvärinen, M., Ruusuvuori, J., & Vastapaino, kustantaja. (2010). *Haastattelun analyysi*. Vastapaino.

Kakkori, L., & Kopijyvä, kustantaja. (2003). *Katseen tarkentaminen : kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. Jyväskylän yliopisto.

Kupiainen, R. (2003). Fenomenologia alkuperän tieteenä. Teoksessa Kakkori, L. (toim.) *Katseen tarkentaminen: kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta* (s. 11–31). Kopijyvä.

Brandom, R. (2003). Dasein – tematisoiva oleva. Teoksessa Kakkori, L. (toim.) *Katseen tarkentaminen: kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. (s. 42-65). Kopijyvä.

Skirbekk, G. (2003). Ihminen eli Dasein transsendentaalisena immanenssina. Teoksessa Kakkori, L. (toim.) *Katseen tarkentaminen: kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. (s. 69-89). Kopijyvä.

Kupiainen, R., & Gaudeamus oy, kustantaja. (1997). *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitysten jäljillä*. Gaudeamus.

Rainio, E., & Sivistysliitto Kansalaisfoorumi, kustantaja. (2009). *Prosessidraama ja tutkiva teatterityö*. Sivistysliitto Kansalaisfoorumi.

Reiners, I., Seppä, A., & Gaudeamus oy, kustantaja. (1998). *Etiikka ja estetiikka*. Gaudeamus.

Varto, J., Tampereen yliopisto . Julkaisujen myynti., & Tampereen yliopisto. (1996). *Lihan viisaus : kirjoituksia halusta, katseesta ja puheesta*. [Tampereen yliopisto].

Liitteet

Liite 1. Teemahaastattelurunko

1. Kertoisitko alkuun vähän taustaa kuka olet, miten olet päätynyt alalle ja miten olet toiminut alalla?
2. Mistä teoksen mielikuvituksellinen ajatustyö lähtee liikkeelle? Mitkä tekijät vaikuttavat voimakkaimmin: plari [käsikirjoitus], lavastus, puvustus, maski, valot, värit, musiikki, näyttelijät, koreografia, muu?
3. Miten siirrät konseptisi konkretiaksi? Millainen prosessi on?
4. Vaikuttaako fyysinen esitystila ajatustyöhön? Miten? Esim. rajoittaako?
5. Mitä on mielestäsi visuaalinen vapaus ohjauksen työssä? Mitkä tekijät vaikuttavat siihen? (tuottajat, budjetti)
6. Miten visuaalisuus näkyy omassa työssäsi? Miten käytät / hyödynnät sitä teatterin ohjauksen työkaluna?
7. Miten viestit visiostasi työryhmälle? Muuttuuko visuaalinen kokonaisuus tekijöiden käsissä? Miten?
8. Onko teoksen visuaalinen kokonaisuus mielestäsi merkittävä, ns. ”teoksen ydin” vai enemmän laajemman kokonaisuuden ”sivuseikka”?