

Tiia Rantala

PIMEÄSSÄ HUONEESSA

**David Lynchin elokuva Inland Empire
teatteriesityksen lähtökohtana**

**Examensarbete för dramainstruktör
(YH)-examen Utbildningsprogrammet för scenkonst,
profilering drama och teater
Vasa 2015**

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Tiia Rantala

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Esittävä taide, Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Draama ja teatteri

Ohjaaja: Ragni Grönblom-Jolly

Nimike: Pimeässä huoneessa

David Lynchin elokuva *Inland Empire* teatteriesityksen lähtökohtana

Päivämäärä 12.11. 2015 Sivumäärä 42 Liitteet -

Tiivistelmä

Opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa tarkastelen taiteellisen opinnäytetyöesitykseni *In the Dark Room* tekoprosessia, valintoja sekä toteutumista esityksenä. Taiteellinen opinnäytetyöni on esitys, jonka valmistamisen lähtökohtana toimi amerikkalaisen kuvataiteilija-elokuvaohjaaja **David Lynchin** ohjaama elokuva *Inland Empire* (2006).

Luvussa kaksi avaan käsitteiden *aristotelinen teatteri*, *nykyteatteri*, *draaman jälkeinen teatteri*, *performanssi* ja *kuvateatteri* piirteitä, ja totean, että lopputyöesitykseni sisälsi elementtejä ja ominaisuuksia näistä kaikista teatteritaiteen eri suuntauksista. Luvussa kolme tarkastelen sisältölähtöisen/aihelähtöisen, muotolähtöisen ja ydinkuvalähtöisen lähestymistapojen eroja ja yhtäläisyyksiä erilaisia lähteitä apuna käyttäen. Käsittelen myös reflektoinnin ja työpäiväkirjamerkintöjeni avulla sitä, miten olen esitystä työstänyt ja miten olisin mahdollisesti voinut enemmän käyttää hyväkseni aihelähtöistä ohjaajan työkalua. Luvussa neljä kuvaan elokuvan *Inland Empire* juonta ja hieman sitä, mitä dramaturgisia valintoja tein suhteessa elokuvaan. Luvussa viisi kerron konkreettisin esimerkein miten toteutin *In the Dark Room* -esitykseen kohtauksia ja elementtejä elokuvan pohjalta. Kyseisessä luvussa käsittelen muun muassa äänimaailmaa, lavastusratkaisuja ja erilaisten tunnelmien toteuttamista esityksessä. Luvussa kuusi käsittelen omaa ohjaajuuttani peilaten sitä saamaani teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutukseen. Pohdin myös sitä, mikä olisi ollut hedelmällisin tapa ohjata näyttelijää ja käsitellä tekstiä, kun kyseessä on *In the Dark Roomin* kaltainen esitys.

Lopuksi totean, että opinnäytetyöni kirjoittaminen on toiminut erinomaisena reflektointivälineenä oman oppimisen sekä ohjaajantaitojen ja työkalujen kehittämisessä.

Kieli: suomi Avainsanat: mukaelma, pastissi, lynchmäisyys, äänimaailma, nykyteatteri, aihetyökalu, henkilöohjaus

EXAMENSARBETE

Författare: Tiia Rantala

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktning/alternativ/Fördjupning: Drama och teater

Handledare: Ragni Grönblom-Jolly

Titel: In the Dark Room

David Lynch film *Inland Empire* som utgångspunkt för en teaterföreställning

Datum 12.11. 2015

Sidantal 42

Bilagor -

Abstrakt

I den skriftliga delen av mitt examensarbete granskar jag mitt konstnärliga examensarbete, föreställningen *In the Dark Room*, dess tillblivelseprocess, mina val, samt dess förverkligande som föreställning. Mitt konstnärliga examensarbete består av en föreställning vars källa var filmen *Inland Empire* (2006), regisserad av den amerikanske bildkonstnären-filmregissören David Lynch.

I kapitel två tar jag upp särdrag i begrepp som aristotelisk teater, nutidsteater, post-dramatisk teater, performancekonst och bildteater och konstaterar att mitt konstnärliga arbete innehöll element och egenskaper ur alla dessa olika riktningar inom teaterkonsten. Kapitel tre behandlar olika sätt att närma sig sitt material. Med hjälp av diverse källor tar jag upp likheter och olikheter emellan metoder som utgångspunkt för regiarbetet: innehåll, tema, form, kärnbild. Via egna reflektioner och anteckningar ur arbetsdagböcker granskar jag också hur jag arbetat fram föreställningen samt hur jag eventuellt kunnat effektivare nyttja temat som arbetsredskap i min regi. I kapitel fyra beskriver jag intrigen i filmen *Inland Empire*, samt berör även till en del dramaturgiska val som jag fattade i förhållande till filmen. I kapitel fem berättar jag genom konkreta exempel hur jag, utgående från filmen, förverkligade situationer och scener i föreställningen *In the Dark Room*. I nämnda kapitel behandlar jag bland annat ljudvärlden, scenografiska lösningar samt skapandet av olika stämningar i föreställningen. I kapitel sex tar jag upp mitt eget regiskap och speglar det mot den utbildning jag erhållit som blivande drama-instruktör. Jag reflekterar även i viss mån över vilket skulle ha varit det fruktbaraste sättet att regissera skådespelarna och behandla texten i en föreställning av *In the Dark Rooms* karaktär.

Till slut konstaterar jag att skrivande av detta slutexamensarbete har fungerat sig ett ypperligt reflektionsinstrument i min lärdomsprocess, samt gett mig nya verktyg för framtida regiarbeten.

Språk: finska Nyckelord: pastisch-lynchism, ljudvärld, nutidsteater, personregi, temat som arbetslederskap

BACHELOR'S THESIS

Author: Tiia Rantala

Degree Programme: Bachelor of arts, Vaasa

Specialization: Drama, theatre

Supervisors: Ragni Grönblom-Jolly

Title: In the Dark Room

The movie *Inland Empire* by David Lynch as startingpoint for a theatre- performance

Date 12.11. 2015 Number of pages 42 Appendices -

Summary

In this written part of my thesis I explore the creation process, choices and realisation of my artistic thesis, a theatre-performance called *In the Dark Room*. As a starting point of the project was the movie *Inland Empire* (2006), directed by an American visual artist and film director David Lynch.

In the second chapter I discuss the concepts of Aristotelian drama, contemporary theatre, postdramatic theatre, performance art and visual theatre, all of which are represented as elements and properties in my artistic thesis. In the third chapter I examine the differences and similarities of theme-based, form-based and idea-based approaches using various references. I use self-reflection and diary entries to cover the ways I have rehearsed the performance and how theme-based tools could have possibly been better utilised. In the fourth chapter I discuss the plot of the movie *Inland Empire* along with the dramaturgical choices I made in respect of the original film. The fifth chapter contains concrete examples of how I realised the scenes and elements in the play based on the movie. The chapter covers using sound, set design and achieving various atmospheric solutions. The sixth chapter examines actors-work. I also discuss my auteurism mirroring it against the applied drama education I have received. I wonder what could have been the most prolific way to direct and process the script, when working on a theatre-performance such as *In the Dark Room*.

On a final note I point out that writing this thesis has been a great self-reflection tool for handling my learning process and director's skills.

Language: Finnish Key words: pastiche-lynchism, sound design, contemporary theatre, theme-based theatre, actors-work

1 JOHDANTO	1
Mistä kaikki alkoi?	2
2 TEATTERIN ERI SUUNTAUKSIA	4
- Mitä on teatteri?	4
2.1 Teatteri-sanaan liittyvät konnotaatiot ja eurooppalainen teatteriperinne	4
2.2 Nykyteatteri, esitystaide ja draaman jälkeinen teatteri	5
2.3 Kuvateatteri ja performanssi	7
3 TYÖKALUN VALINTA - aihe, muoto, ydinkuva	9
3.1 Aihetyökalu	9
3.2 Lähtökohtana muoto	12
3.3 Ydinkuva ja intuitio	15
3.4 Erilaisia pyrkimyksiä ja useita tutkimuskysymyksiä	16
4 SISÄMAAN KEISARIKUNTA PIMEÄSSÄ HUONEESSA	19
- Elokuvasta esitykseksi	19
4.1 Elokuva Inland Empire - Nainen pulassa	19
4.2 In the Dark Room - dramaturgisia valintoja	21
5 LYNCHMÄISYYKSIÄ	24
- Miten siirtää elokuvan tunnelmia teatterin lavalle?	24
5.1 Äänet ja musiikki	24
5.1.1 Äänimaisemat	25
5.1.2 Musiikki	25
5.2 Absurdit sivuhahmot, näkijät ja abstraktiot	27
5.3 Kaksoisolennot ja enteet	28
5.4 Outo hitaus, unen logiikka ja pysähtyneisyyden tunnelma	30
5.5 Rekvisiitta, visualisuus, sokkeloiset tilat ja punaiset valot	31
5.6 Kielen valinta	33
6 HENKILÖOHJAAMINEN	34
6.1 Teatteri-ilmaisun ohjaaja ohjaamassa valmista esitystä	34
6.2 Mistä aloittaa?	36
6.3 Ajatteleva näyttelijä	37
7. LOPUKSI	39
Lähteet:	41

1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa tarkastelen taiteellisen opinnäytetyöesitykseni *In the Dark Room* tekoprosessia, valintoja sekä toteutumista esityksenä. Taiteellinen opinnäytetyöni on esitys, jonka valmistamisen lähtökohtana toimi amerikkalaisen kuvataiteilija-elokuvaohjaaja **David Lynchin** ohjaama elokuva *Inland Empire* (2006). Elokuvan pohjalta valmistin oman mukaelman näyttämölle.

Aluksi kerron, mistä kaikki lähti ja millä perusteilla valitsin elokuvan teokseni lähtökohdaksi. Luvussa kaksi avaan käsitteiden *aristotelinen teatteri*, *nykyteatteri*, *draaman jälkeinen teatteri*, *performanssi* ja *kuvateatteri* piirteitä, ja totean, että lopputyöesitykseni sisälsi elementtejä ja ominaisuuksia näistä kaikista teatteritaiteen eri suuntauksista. Luvussa kolme tarkastelen sisältölähtöisen/aihelähtöisen, muotolähtöisen ja ydinkuvalähtöisen lähestymistapojen eroja ja yhtäläisyyksiä erilaisia lähteitä apuna käyttäen. Käsittelen myös reflektoinnin ja työpäiväkirjamerkintöjeni avulla sitä, miten olen esitystä työstänyt ja miten olisin mahdollisesti voinut enemmän käyttää hyväkseni aihelehtöistä ohjaajan työkalua. Luvussa neljä kuvaan elokuvan *Inland Empire* juonta ja sitä, mitä dramaturgisia valintoja tein suhteessa elokuvaan. Luvussa viisi kerron konkreettisin esimerkein miten toteutin *In the Dark Room* -esitykseen kohtauksia ja elementtejä elokuvan pohjalta. Kyseisessä luvussa käsittelen muun muassa äänimaailmaa, lavastusratkaisuja sekä erilaisten tunnelmien toteuttamista esityksessä. Luvussa kuusi tarkastelen omaa ohjaajuuttani peilaten sitä saamaani teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutukseen. Pohdin myös sitä, mikä olisi ollut hedelmällisin tapa ohjata näyttelijää ja lähestyä tekstiä, kun kyseessä on *In the Dark Roomin* kaltainen esitys.

”Taiteen tekemisen ydin on minulle sellaisissa kokemuksissa, joita en voi tavoittaa sanoin. Olen päättänyt ajattelemaan, että minulle teatterin tekeminen alkaa siitä, kun sanani eivät enää riitä kuvaamaan kokemustani.” (Teatteri-ilmaisun ohjaaja Mira Taussi, 2015.)

Taiteellinen opinnäytetyöni *In the Dark Room* on tunnelmiin ja kuviin pohjaava mystinen esitys, joka sai ensi-iltansa Vaasassa *Teatteri Casan* suuressa salissa Novia ammattikorkeakoulun esittävän taiteen tilassa marraskuussa 2014. Lavalla oli itseni lisäksi neljä näyttelijää: **Emma von Wendt**, **Linda Szöke**, **Hanna Jakobsson** ja **Suvi Palonen**. Itse vastasin dramaturgiasta, ohjauksesta, puvustuksesta, äänisuunnittelusta sekä myös näyttelin muutamia rooleja. Koreografeina toimivat Linda Szöke ja Hanna Jakobsson. Valosuunnittelusta vastasi **Joonas Kauhanen**, ja hän auttoi minua myös teknisesti äänien tekemisessä. Joonas Kauhanen myös ajoi äänet ja valot kaikissa näytöksissä. Esityksen esityskielet ovat englanti ja muutamissa repliikeissä Linda Szöken äidinkieli unkariksi. Ensi-ilta oli 1.11. 2014, ja esityksiä oli yhteensä viisi. Esityksen kesto oli kaksi tuntia. Ohjaavana opettajanani toimi näyttelijä, teatteritaiteen maisteri **Hanna**

Raita-aho. Esitys kertoo erään näyttelijän henkisestä romahtamisesta. Esitys koostuu vahvasta äänimaailmasta, dialogeista, monologeista, koreografioista sekä naamiokohtauksista.

Käytän lopputyöesityksestäni pääasiassa käsitettä mukaelma tai pastissi. Pastissi/mukaelma ei pyri pilkkaamaan kohdettaan, vaan on ikään kuin kunnianosoitus alkuperäiselle teokselle. Plagiaatista pastissi eroaa sillä tavoin, että pastissin esikuva tehdään kaikille selväksi, läpinäkyväksi.

Mistä kaikki alkoi?

”Makuelämyksessä on noin yksi kolmasosa todellisuutta, kaksi kolmasosaa todellisuuden välttelyä ja ripaus tulevaa todellisuutta.” (Chris Rodley David Lynchin elokuvasta *Mullholland Drive*)

David Lynchin elokuvat ovat tehneet minuun vaikutuksen. Ne ovat menneet selittämättömällä tavalla syvälle alitajuntaan, aiheuttaneet pelkoa ja jääneet askarruttamaan mieltä. 12-vuotiaana katsoin *Twin Peaks* tv-sarjaa hieman salaa vanhemmiltani oman huoneeni pikkutelkkarista keskellä yötä. Koin sarjan pelottavana, kiehtovana ja jännittävänä. 27-vuotiaana näin seuraavan kerran lisää Lynchii, *Mullholland Drive* -elokuvan elokuvateatteri Orionissa. Muutaman vuoden päästä elokuva tuli myös televisiosta, mutta yksin ja keskellä yötä en pystynyt katsomaan elokuvaa loppuun; se oli mielestäni liian pelottava. Lynch-kiinnostus kasvoi ja uuden elokuvan *Inland Empire*n tullessa Helsingin elokuvateatterien ohjelmistoon vuonna 2006, kävin katsomassa sen. Elokuva oli kokemuksena kamala mutta kiehtova. Se oli kuin kolme tuntia paheneva painajainen, josta oli vaikea herätä. Tuntui, ettei helpotusta tullut missään vaiheessa, vaan päähenkilö vajosi aina vain syvemmälle jonnekin, ehkä omaan mielensä sokkeloihin ja pahoihin enteisiin.

Chis Rodley kirjoittaa David Lynchin haastatteluihin perustuvassa teoksessaan *Lynch on Lynch*, että Lynch on kiinnostunut tunnetiloista, jotka muistuttavat unissa koettuja aistimuksia ja elämyksiä (Rodley, 2007, 10). Rodleyn mielestä elokuvat herättävät levottomuutta ehkäpä siksi, että ne sekoittelevat arvaamattomalla tavalla useamman genren ainesosia. *”Se ei ole vain omituista, kummallista ja groteskia. Se on kaukana noista muodoista, joiden liioittelevuus vähentää niiden pelottavuutta... Se tekee kodikkaasta vierasta ja saa tutun asian näyttämään järkyttävän tuntemattomalta.”* (Rodley, 10.) Painajaisten pelottavimpia kohtia ei voi selittää sanoin tai vain juonta kuvaamalla. Lynchin elokuvia eivät tyhjentävästi selitä sairaskertomustulkinnat ja muut järkeilyt.

Muutamia vuosia sitten aloin analyttisemmin selvittää, mikä näissä elokuvissa minua niin ahdistaa ja toisaalta kiehtoo. Aloin tutkia elokuvien arvosteluja, lukea juoniselostuksia sekä

katsella uudelleen elokuvia kelaten ja muistiinpanoja tehden. Tuolloin kiinnostukseni muitakin psykologisia trillereitä kohtaan kasvoi, ja aloin tarkkailla niitäkin analyttisemmin. Yritin kiinnittää huomiota siihen, miten pelon tunnetta aiheutetaan äänitehostein ja yllätyksin ja erityisesti siihen, mikä minussa pelon tunteen aiheuttaa.

Vuonna 2010 aloin työstää Lynchin *Mullholland Drive* sekä *Lost Highway* elokuvaan perustuvaa esitystä *Elenan huone*. Esitys sai ensi-iltansa keväällä 2011 Q-teatterin Vierailunäyttämöllä. Esitys sai oikein hyvän vastaanoton, ja mielestäni sain toteutettua esitykseen haluamani omalaatuisen ja mystisen tunnelman. Prosessi oli kiinnostava ja kiehtova, ja kiittävä katsojapalaute kannusti jatkamaan. Lynchin teokset luovuuden lähteenä jäivät edelleen kutkuttamaan mieltä; jotakin oli jäänyt vielä ratkaisematta sekä sisällöllisesti että toteutuksen kannalta. Näin ollen *In the Drak Room* -esitystä ei olisi syntynyt ilman *Elenan huonetta*. Voisi ajatella, että lopputyöesitykseni oli selkeä jatkumo vuonna 2010 alkaneelle ”Lynch-tutkimukselleni”, jonka tämä kirjallinen lopputyö nyt saattaa päätökseen.

Keväällä 2014 päätin tehdä taiteellisen lopputyöni saman vuoden syksyille, jos se vain olisi mahdollista. Koulumme tiloissa eli *Teatteri Casalla* oli kesän aikana lähes rajattomasti harjoitustilaa opiskelijoiden käytössä, ja minulla oli palava tarve päästä tekemään jotain omaa projektia ja ohjaamaan pitkästä ajasta. Tuossa vaiheessa en vielä tiennyt esitykseni aihetta, enkä sitä, että tulisin tekemään mukaelman elokuvasta *Inland Empire*.

Siinä vaiheessa, kun olin saanut kolme näyttelijää kasaan, minulla oli vielä mielessäni jos jonkinlaisia tekstejä, katkelmia ja hataria ajatuksia kauhuun, murhaan, kaksoisolentoihin, mielen järkkymiseen, kuolemaan ja aaveisiin liittyvästä. *Inland Empire* -pastissin tekeminen kiehtoi, mutta työryhmän kokemustaso ja se, että minulta puuttui vahva päänäyttelijäpari, esti minua lähtemästä niin kunnianhimoiselle tielle. Lopulta kysyin toukokuussa melko spontaanisti Noviassa opiskelevaa luokkatoveriani Emma von Wendtiä mukaan projektiin. Emman lupauduttua ja innostuttua, päätin tarttua haasteeseen. Tanssikoululla tapaamani, mielestäni karismaattinen unkarilaissyntyinen Linda Szöke ja teatteri-ilmaisun ohjaajaksi opiskeleva Emma von Wendt saisivat esittää pääparia ja olisin myös itse mukana lavalla. Tuolloin meillä olisi (lähestulkoon) riittävästi työvoimaa toteuttaa mukaelma, kun mukana olivat lisäksi paljon koreografioita tehnyt Hanna Jakobsson ja Hannan kautta mukaan tullut tanssia harrastava Suvi Palonen. Se fakta, että näyttelijöistä kolme neljästä oli teatterin saralla lähes täysin kokematon, vaikutti tietenkin harjoitusten kulkuun, ja jouduin prosessin myötä tekemään joitakin kompromisseja kohtausten suhteen. Tällä innostuneella porukalla oli kuitenkin hyvä lähteä prosessissa eteenpäin.

2 TEATTERIN ERI SUUNTAUKSIA - Mitä on teatteri?

Edelleen, nyt kuluvana vuonna 2015 teatteriesitysten lähtökohtana on hyvin usein näytelmäteksti tai dramatisoitu proosateksti. Itse inspiroidun teatterin tekijänä usein musiikista, arjen absurdeista tilanteista ja kohtaamisista, kuvista, visuaalisesti kiinnostavista asuista, elokuvissa olevista tunnelmista tai naamioiden avulla luoduista hahmoista. Päätin keväällä 2014 tehdä esityksen minuun vaikutuksen tehneen elokuvan pohjalta ja tutkia sitä, minkälainen esitys elokuvan pohjalta voisi syntyä.

In the Dark Room on surrealistisella, paljolti painajaisunen logiikalla kulkeva visuaalisista näyttämökompositioista sekä surrealistisrealistisista kohtauksista koostuva esitys, jossa äänimaisema ja tunnelma ovat suuressa roolissa. Tarkoitukseni on kuljettaa katsoja tunnelmien läpi jotka joko muodostuvat katsojan mielessä loogiseksi tarinaksi tai sitten eivät. Esitys muotoutuu fragmenttidramaturgian logiikan mukaisesti siten, että kerronta etenee rinnastuksin, enteina ja takautumin, eikä toimintoja näytetä peräkkäisessä järjestyksessä. Katsojan tehtävänä on täydentää kohtausten välille jäävät aukot. Ohjaajana tehtävänäni ei ollut hallita katsojakokemusta tai määrittellä mikä on oikea ja mikä väärä tulkinta, vaan jättää tilaa katsojan omalle mielikuvitukselle.

2.1 Teatteri-sanaan liittyvät konnotaatiot ja eurooppalainen teatteriperinne

Kun puhutaan eurooppalaisesta teatteriperinteestä, ei voida sivuuttaa Aristotelesta (384–322 eaa). Aristoteleen Runousopista noin 2300 vuoden takaa on peräisin esimerkiksi *juonen* (mythos) käsite. Juoni viittaa siihen, miten toiminta etenee draamassa¹. Toiminnan tulisi Aristoteleen mukaan olla yhtenäistä, loogista ja sisältää muutoksen. Juonen on sidottava alku, keskikohta ja loppu jollain tavalla merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. (Ikonen, 2001, 194.)

Aristotelinen kaanon istuu teatterimaailmassamme syvässä ja määrittelee usein edelleen sitä, mitä teatteriesitykseltä tulee odottaa. Eurooppalainen teatteriperinne on perinteisesti ollut ”*puheiden ja tekojen konkretisoimista ja jäljittelemistä lavalla*” toteaa Hans Lehman teoksessaan *Draaman jälkeinen teatteri*. (2009, 49).

¹ Draama on näytelmän ja runouden laji, jossa toiminnan avulla, vuoropuhelun muodossa esitetään henkilöiden luonteita ja näistä luonteista johtuvaa erityiseen päämäärään tähtäävää tahdonilmausta. Siinä on myös eepillisiä ja lyyrillisiä aineksia. Draamassa erotetaan päätoiminta ja sivutoiminnat eli episodit. (Hosialuoma, 2003.)

Usein puhutaan perinteisestä teatterista ja nykyteatterista, mutta mitä käsitteillä oikeastaan tarkoitetaan? Perinteinen teatteridramaturgia-ajattelumalli on pohjannut paljolti Aristoteleen ajatuksiin. Perinteisen teatteridramaturgian tunnuspiirteiksi voidaan Juha-Pekka Hotisen mukaan katsoa esimerkiksi toiminnan loogisuus, todennäköisyys, tekstilähtöisyys ja uskollisuus sille sekä tarinallisuus ja juonellisuus. Perinteinen teatteridramaturgia sisältää Hotisen mukaan henkilöhahmoja, dialogia, ristiriidan, toimintaa, kohtauksia, aiheen, sanoman ja katharsiksen. Esityksen tulee olla eheä, sillä on oltava jokin sanoma sekä etenevä rakenne. (Hotinen, 2003, 212, 217.)

On hyvä olla perillä oman taiteenalanensa historiallisista tendensseistä ja tietoinen siitä, mitä aiemmin on tehty. Toisaalta on tärkeää tiedostaa, että perinteiseen teatteridramaturgiaan pohjaava ajattelu on vain yksi tapa hahmottaa maailmaa. Teatteri voi olla paljon muutakin kuin vain ”toiminnan jäljittelyä” tai ”tarinan taidetta”.

2.2 Nykyteatteri, esitystaide ja draaman jälkeinen teatteri

Ruotsalaisen teatteriohjaaja Martha Vestinin mukaan teatteri on sitä, että ”näyttelijät esittävät hahmotelmia elämästä yleisön edessä” (Vestin, 2001, 9). Itse laajentaisin tuon niin, että ”teatteri on hahmotelmia ja tulkintoja maailmasta, kuvitelmista, unelmista ja utopioista”. Yleisön ja näyttelijöiden läsnäolostakin voi olla montaa mieltä, mutta elävä esiintyjä usein erottaa teatterin määritelmällisesti esimerkiksi kuvataiteesta. Teatteri voi mielestäni olla myös esimerkiksi jonkin materiaalin ja valon keskinäistä vuoropuhelua näyttämöllä tai vaikkapa äänen leikkiä tilassa, eikä ihmisen läsnäolo esiintyjänä tuolloin ole välttämätöntä. Elämää ja maailmaa voidaan hahmotella yleisön edessä tai seassa monella eri tapaa, vain luovuus on rajana. Tekijöiden taustoista riippuu miten he määrittelevät teatteritaiteen rajat ja mitä he teatteriesitykseltä vaativat.

Mitä genreä *In the Dark Room* edustaa? Onko se esitystaidetta, performanssia, visuaalista teatteria vai koreografisoitua puheteatteria? Mielestäni taiteellisessa opinnäytetyössäni on nähtävissä sekä aristoteliselle juoniteatterille, kuvateatterille, esitystaiteelle, musiikille että performanssille ominaisia piirteitä. Katsojalle se kuitenkin esitettiin ”perinteisessä” mustassa teatteritilassa. Esitys ei ole läpeensä abstrahoitu/koreografisoitu, vaikka se onkin joiltain osin tyyllitelty; jotkut kohtaukset muistuttavat jopa enemmän kuvakompositioita kuin toimintaan ja tekstiin perustuvaa teatteria. Joissakin kohtauksissa näyttelemisen on kohotettua eli arkirealismen yläpuolella.

Joiltakin osin *In the Dark Room* on niin sanottua *perinteistä teatteria*, jossa fiktiiviset henkilöt toimivat lavalla ja hahmotettavissa on päähenkilön toiminnallinen kaari. Esityksessä kuitenkin on

esitystaiteellisia tai *nykyteatterille* ominaisia elementtejä, esimerkiksi sen "kuvallisuuden" ja aukkoisuuden vuoksi. Myös niin sanotut pudotukset ovat tyyppillisiä nykyteatterille. Esityksessämme on pari tuollaista arkeen pudottavaa, illuusion rikkovaa kohtaa, jossa minä esiinnyn ”omana itsenäni”.

Nykyteatterin tai esitystaiteen ominaispiirteitä ovat Katariina Nummisen (2011, 14.) mukaan se, että esiintyjä ei enää ole esityksen keskiössä vaan hänestä tulee yksi esityksen elementti, joka mahdollistaa esityksen toteutumisen rintarinnan vaikkapa ääni- ja valosuunnittelijan kanssa. Nummisen mukaan nykyteatterille ominaista on ammatillisten hierarkioiden purkaminen ja se, että vaatimusta valmiista ja kokonaisesta esityksestä on alettu kyseenalaistaa. Nykyteatteriesityksestä puuttuvat usein psykologiset henkilöhahmot, juoni, draaman kaari ja rytmi. Se, puhutaanko esitystaiteesta vai nykyteatterista, riippuu kontekstista ja tekijöiden taustasta. Ratkaisevaa Nummisen mukaan on, halutaanko luopua teatterin painolastista ja olla aiheuttamatta vääriä odotuksia esityksen suhteen vai halutaanko teatteri -sanaan liittyvään "odotushorisonttiin" tukeutua tai mahdollisesti toimia sitä vastaan. (Numminen, 14.)

Juha Pekka Hotisen mukaan nykydramaturgian ominaispiirteitä ovat muun muassa: fragmentaarisuus, varioiminen, kokemuksellisuus, aukot, puutteet, katkokset, keskeneräisyys, rinnakkaisuus, säännöttömyys, virtaavuus, tulkinnallisuus, ”omana itsenä esiintyminen”, teos paikkana ja kompositiomaisuus. (Hotinen, 2003, 217.) Taiteellinen opinnäytteeni on muodostettu nykydramaturgian logiikan mukaisesti ainakin siltä osin, että se on fragmentaarinen, assosiatiiivinen ja sisältää erilaisia metatasoja.

Yksi nykyteatterin ”alalajeista”² on Hans Lehmanin lanseeraama käsite *post-draamallinen teatteri*, jossa draamallisuuden (ja usein tekstin) sijasta keskiössä ovat esimerkiksi aika, tila, keho ja vastaanotto ja näiden keskinäiset suhteet. Timo Heinonen kirjoittaa Lehmanin teoksen alkupuheenvuorossa, että draaman jälkeinen teatteri hylkää "*merkitysten teatterin, aristotelisen toiminnan ykseyden ja yhtenäisyyden, se hylkää logiikan, rationaalisen syyn ja seurauksen suhteen, joista draama syntyy.*" (Heinonen, Lehman, 2009, 12.) Lehman itse kirjoittaa, että draaman jälkeinen teatteri on

”erityisen uskaliaasta, sillä se rikkoo monia konventioita. Sen käyttämät tekstit eivät vastaa odotuksia, joilla yleensä käsitetään draamallisia tekstejä. Monesti on vaikeaa löytää esitykselle ylimalkaan merkitystä, yhdistävää ajatusta. Kuvat eivät ole juonen kuvituksia. Genrejen väliset rajat hälvenevät. Syntyy monipuolinen uusi teatterimaisema, jonka säännöt ovat vielä pitkälti laatimatta.” (Lehman, 62.)

2 ”Draaman jälkeinen teatteri on Lehmannin käsitteellinen työkalu nykyteatterin kentän ymmärtämiseen. Draaman jälkeinen teatteri on nykyteatteria kapeampi ajattelutapa - tai vain yksi näkökulma siihen, mitä nykyteatteri on.” (Numminen, 15.)

Lehman kirjoittaa myös, että

”Teatteri ja draama ovat (myös monien teatteritieteilijöiden tietoisuudessa) niin läheistä sukua toisilleen ja tietyssä määrin niin erottamaton pari, että teatterin kaikista radikaaleista muutoksista huolimatta draaman käsite on säilynyt piilevänä normatiivisena ajatuksena teatterista. Arkipuheessa teatteri ja draama samastetaan. Katsoja toteaa teatterikäynnin jälkeen näytelmän miellyttäneen häntä, vaikka tarkoittaa luultavasti esitystä.” (Lehman, 74.)

In the Dark Room -esityksestä osin ”epädraamallisen” teki se, että jotkut kohtaukset perustuivat enemmänkin tunnelmiin ja kuviin kuin merkitykselliseen ja tavoitteelliseen eli draamalliseen toimintaan. Myös osa repliikeistä oli vailla merkitystä, ja ne toimivat enemmänkin äänimaiseman täydentäjänä kuin juonen kannalta tärkeänä elementtinä.

2.3 Kuvateatteri ja performanssi

Esityksessä voi myös nähdä *kuvateatterille* ominaisia piirteitä. Jotkut esityksessämme olevat kohtaukset voidaan nähdä liikkeellisinä sommitelmina, joita säestävät musiikki, äänimaailma tai repliikit. Kuvateatteri on nimensä mukaisesti visuaalista taidetta, eikä visuaalisuus ole alisteista tarinalle ja toiminnalle. Esiintyjä on *”visuaalinen komponentti muiden joukossa ja hänen tehtävänä on olla osa kokonaisuusommitelmaa.* (Taussin opinnäytetyössä 2015, 11; Erkkilä 2008, 84-85.)

Esityksessä on myös jotain performanssin³ omaista. Performanssimaisena esityksessä voidaan nähdä esimerkiksi suhteellisen irralliset tanssikabareenumerot, absurdit naamiohahmokohtaukset ja yksittäiset, visuaaliset ja äänimaisemaa luovat monologikohtaukset, jotka eivät täytä kaikkia ”draamallisen teatterin” kriteereitä. Performanssille on usein tyypillistä, että esiintyjät ”esittävät omia itsejään” eivätkä teatterin roolihenkilön tapaan näytä suhdetta tekoihinsa. Metropolia ammattikorkeakoulusta valmistunut Riikka Salo on tutkinut taiteellisessa lopputyössään performanssin, nykytanssin ja teatterin eroavaisuuksia ja pohtii asiaa kirjallisessa työssään. *”Performanssissa ei esitetä tunnetta liittyen tekoon tai kuvata tekemisen syitä, vaan puhtaasti suoritetaan toimintoja, joka täten synnyttää katsojassa jotain. Itse koen performanssin ja nykytanssin olevan lähellä toisiaan juuri ”roolitta olemisen” takia.” (Salo, 2010, 22.)*

³ Happeningilla tarkoitetaan esityshetkenä spontaanisti syntyvää tapahtumaa. Performanssilla tarkoitetaan usein monitaiteellista, avantgardistista tapahtumaa tai esitystä, jossa eri taidelajit elävät rinnakkain. (Pätsi, 2010, 56.)

Alunperin lähdin tekemään esityksestä kaikkea muuta kuin ”perinteistä” tekstilähtöistä teatteria, mutta lopulta valittuani David Lynchin tekstit ja elokuvan monisyisen juonen esityksen lähtökohdaksi, muodostuivat roolihenkilöiden välillä tapahtuvat kohtaamiset tärkeiksi, ehkä jopa tärkeimmiksi elementeiksi tunnelmien, äänimaiseman ja koreografioiden rinnalla. Näin esitys alkoi kulkea kohti draamallisempaa teatteriesitystä esitystaiteen sijasta. *In the Dark Room* ei ole aivan ”perinteisintä” tekstilähtöistä teatteria, saatika puhdas aristotelinen kokonaisuus. Esitys seikkailee jossain draamallisen ja esitystaiteellisen teoksen välimaastossa, ja lisäksi siinä on elementtejä näistä kaikista edellä mainituista genreistä.

3 TYÖKALUN VALINTA - aihe, muoto, ydinkuva

3.1 Aihetyökalu

”Mielestäni työ etenee täysin väärässä järjestyksessä, jos aloitetaan teemasta, korostetaan sitä ja tehdään sitten elokuva teiniraiskauksesta. Se on väkinäistä muokkaamista.

Vaistonvaraisemmin kerrottu tarina muodostuu spontaanimmmin ja paljastaa merkityksensä vasta jälkikäteen. Riittää kun on uskollinen ideoille. Vain sisäinen tunne kertoo, että tarina on tärkeä.” (David Lynch)

Aiheen valinta tai aiheettomuuden valinta on jo vuosia tuottanut minulle päänvaivaa. Lukemani ja kokemani perusteella tiedän, että monet ohjaajista työskentelevät käyttämällä aihetyökalua. Aihetyökalulla tarkoitetaan sitä, että aihetta käytetään hyväksi valintoja tehdessä; aihe lävistää kaikki teoksen valmistamisen aikana tehdyt valinnat. Suuri osa ohjaajan työstä on valintojen tekemistä, ja näin ollen aihetyökalu helpottaa tai ainakin selkeyttää ohjaajan työtä.

Olen teatteriopintojeni aikana saanut sen käsityksen, että mitä tietoisemmin aihetyökalua käyttää, sitä ammattitaitoisempi ote ohjaajalla on työhönsä. Muistan kirjailija, ohjaaja Siri Kolun sanoneen meille opiskelijoille dramaturgian kurssilla Metropolia ammattikorkeakoulussa vuonna 2006, että jokaisella taiteilijalla on oma kipupisteensä ja aiheensa läpi elämän, jota he käsittelevät, vaikkeivat haluaisikaan ja että opettajana hän näkee meidän opiskelijoidenkin oman aiheen tekstiemme läpi. Muistan toivoneeni, että Siri osaisi kertoa minullekin oman aiheeni, koska en sitä itse tiedostanut, mutta ei Sirikään sitä muistaakseni selkeästi löytänyt. Luettuaan näytelmäharjoitelmani Ulrike Meinhofista, hän kuitenkin mainitsi, että voisin kirjoittaa enemmänkin ”rajalla olemisesta”, siitä, ”missä vaiheessa ja miksi ihminen alkaa tehdä sekopäiseltä tuntuja valintoja. Ehkä Siri tavallaan osui oikeaan, sillä taiteellinen lopputyönikin käsittelee jollain lailla tuota ”rajalla olemista”.

Ote Tiian työpäiväkirjasta 15.4. 2014:

”Tänään menen hakemaan lisää kirjoja kirjallista lopputyötäni varten. Yksi niistä on Claes Anderssonin Hulluudestamme ja hulluudestanne. Luulen, että keksin eilen miten saan nivottuta taiteellisen ohjaustyöni ja kirjallisen osion yhteen. Olin ihan innoissani kirjallisen lopputyön aloittamisesta mutta sitten kun sen oikeasti aloittaa, ei aiheen keksiminen olekaan niin helppoa. Mikä mua oikeasti kiinnostaa? Onko mulla joku oma aihe? Uskon, että lukemalla paljon ja tekemällä omaa ohjausta se

aihe vaan pompsahtaa sieltä jostain. Ehkä se jo eilen vähän pompsahtikin. SE aiheasia riivaa mua! Ihan varmasti palaan tähän vielä.”⁴

Ruotsalainen teatteriohjaaja Martha Vestin puhuu siitä, kuinka useimmiten jokaisella taiteilijalla on elämässään jokin oma ja tärkeä aihe, jonka ympärille hän teoksiaan rakentaa.

"Detta personliga tema ingår i själva drivkraften, varför man håller på. Det finns något som är så viktigt för en att det måste berättas, gång på gång, och med hjälp av olika bilder, olika toner, olika historier" (Vestin 2001, 21.)

Mikäli esityksen valmistaa jonkin näytelmän tai muun tekstin pohjalta, on Vestinin mukaan hyvä valita sellainen teksti, joka jollain lailla "polttelee" temaattisesti, muuten kiinnostus saattaa lopahtaa kesken. Tekijä voi kysyä tekstiltä, mikä siinä itseä kiinnostaa ja sisältääkö se kenties avoimesti tai piilotettuna henkilökohtaisen aiheeni. (Vestin, 26.)

Luova tila seuraa sitoutumisesta. Niin kauan kun minulla on loputtomasti vaihtoehtoja, harhailen, en tuota energiaa. Kun sitoudun, herään näkemään vaivaa ja tiedän, mihin mennä. (Kaisa Korhonen, 2008, 86.)

Myös ohjaaja Kaisa Korhoselle omasta aiheesta lähtevä teatteriajattelu on ominaista.

"Kehimme jotakin tunnistamatonta sisässämme ja reagoimme, kun piilossa olevaa arkaa kysymystä sohaistaan", sanoo Korhonen. "Kun tartun tekstiin työmieleessä, tarkkailen reaktioitani. Tuntuuko? Mikä? Missä? Mistä inhimillisestä perustarpeesta tai ongelmasta tässä on kyse?" (Korhonen, 50.) Korhonen sanoo, että aihe on kommunikaatioväline ohjaajan ja suunnittelevan työryhmän välillä. Ohjaaja lähestyy aiheen avulla esityksen visuaalista maailmaa, eettistä kieltä ja työtapoja. Aihe on Korhosen mukaan suodatin, jonka läpi ohjaaja tekee havaintoja ja jota vastaan hän argumentoi. Korhonen väittää myös, että katsojan kiinnostus esitystä kohtaan riippuu aiheesta. "Katsoja hakee aina syytä siihen, miksi jotakin esitystä esitetään. Tunnistettuaan jonkun omaan elämäntilanteeseensa sopivan aiheen katsoja alkaa katsoa esitystä intensiivisesti. Jos hän ei löydä aiheita, hänen kiinnostuksensa lopahtaa." (Korhonen, 50.) Aihe on työkalu myös näyttelijöille ja antaa Korhosen mukaan varaa olla "roikkumatta harjoitustilanteessa tekstissä." "Aihe ja tilaratkaisu ovat käyttöohjeita, joiden varassa heittäydyn harjoitusprosessiin. Aihe on kiteytys ja alkutarjous näyttelijöille, ensimmäinen toimenpide tekstin lihallistamisessa." (Korhonen, 50, 51.)

⁴ Katkelman kirjoittaessani, olin siinä uskossa, että kirjallinen ja taiteellinen lopputyö käsittelevät sisällöllisesti samaa aihetta. Tuolloin ajattelin alustavasti, että käsittelisin molemmissa lopputöissäni taiteilijuuteen ja hulluuteen liittyvää tematiikkaa. Kun sitten selvisi, että kirjallinen lopputyö koulussamme onkin enemmänkin taiteellisen lopputyön raportointia ja reflektointia, päätin keskittyä ensin vain taiteellisen lopputyön tekemiseen.

Ohjaaja Raila Leppäkosken mielestä aihetta ei voi välttää vaikka haluaisikin. *"Kuulen joidenkin - lähinnä entisten oppilaitteni kirskuttavan hampaitaan: kuinka ahdistavaa, kuinka kapeaa! Pitääkö aina olla aihe ja visio! Missä on taiteilijan vapaus? Missä intuitio?!"* (Leppäkoski, 2001, 154-155.) Tunnistan itseni hyvin tästä kuvauksesta. Itse olen lukeutunut jo neljän ohjauksen ajan noihin intuitiivisiin ohjaajiin ja tehnyt valintani muunlaisin kuin aiheeseen liittyvin perustein.

15.4. 2014 olen kirjoittanut työpäiväkirjaani:

"Hitto vie, eihän kaikilla kuvataideteoksillakaan ole edes nimeä! Tai onko kaikilla sävellyksillä aihe? Sävellysten aiheet ovat enemmänkin muotoa kuin verbalisoitavissa olevaa sisältöä? Miksei teatteriesitys voi vaan samalla tavalla olla "kaunis" tai vaikkapa "leikkisä" tai "synkkä" ja "tietoisuuden tuolla puolen" kuin jokin sävellys? Mitä jos aihe on niin intuitiivinen, että se ehkä selvenee vasta, kun esitys on valmis? Jos katsoja näkee esityksen aiheen minua paremmin? Mitä, jos vien katsojalta jotain tärkeää toittamalla väen väkisin, että tästä tämä nyt kertoo, kai nyt varmasti huomaat, että tämä esitys kertoo kiusaamisesta? Jotenkin aiheen päättäminen tuntuu tappavan kaiken sen ilon ja luovuuden, minkä takia esityksiä teen ja minkä ansiosta katsoja saa elämyksen. Kun esitys alkaa pikkuhiljaa muotoutua, minulla on sisäinen tuntuma siitä, mikä juttu sopisi esitykseen ja mikä ei, ilman, että olen päättänyt aihetta. Onko niin, että tämä aiheettomuudesta ammentaminen on sama, kuin yrittäisi polkea neliskulmaisella pyörällä? Onko niin, että kaikkien muiden hyväksi todetut neuvot aiheesta kannattaisi ottaa todesta ja yrittää olla pyristelematta vastaan?"

Raila Leppäkoski vastaa kuin suoraan pohdintoihini.

"Vastaus on yksinkertaisen banaali: Aihe aina on. Jokaisella taideteoksella on aihe ja visio, aivan tekijästä riippumattakin." (Leppäkoski, 155.) Leppäkoski ei oikeastaan usko, että ohjaajan olisi järkevää luottaa vain intuitioon. Hänen mielestään ohjaajan työkuvaan kuuluu aiheen ja vision⁵ käsitteiden tietoinen hallinta. Leppäkosken mielestä aiheen käyttö on joko tietoista tai tahatonta. Tahatonta se on silloin, jos ohjaaja lähtee "täysin intuitiivisesti ja tiedottomasti" rakentamaan esitystä. Tällöin esityksen aihe saattaa olla *"tahattomasti esim. ihmisen leipääntyminen työhönsä, ryhmän kykenemättömyys kontaktoida keskenään, päähenkilöä esittävän näyttelijän egon palvominen tai vain yksinkertaisesti veden väristä oleilua jne."* (Leppäkoski, 155).

⁵ Visio on ohjaajan suhde aiheeseen (Leppäkoski, 154).

Tässä yhteydessä on mainittava, että syksyllä 2014, juuri taiteellisen opinnäytetyön valmistuttua aloin opiskella näyttelijä, pedagogi Ragni Grönblom-Jollyn ohjaustyön kurssilla Noviassa aihehähtöistä ohjaamista. Tuolloin olin ”pakotettu” testaamaan työkalun toimivuutta lopultakin käytännössä. Ymmärsin, että aihehähtökalun voi myös käsittää hyvin intuitiivisella tasolla, eikä aihehäta tarvitse heti työprosessin alussa osata verbaalisesti artikuloida. Aiheen etsiminen ja päättämättömyys taisi siis olla prosessin alussa minun aiheeni. Ohjaustyön edetessä aihe muotoutui, syveni ja muuttui ja lopulta sai jossain määrin lopullisen verbaalisen muotonsa. Opin kurssilla, että aihehähtöistä työkalua voi käyttää yhtä lailla niin abstraktimmassa kuin narratiivisemmassa ja realistisemmässäkin genressä, eikä aihehäta tiedostaminen tarkoita sitä, että yleisön tarvitsee löytää esityksestä samaa aihehäta. Kuitenkin, kun tekijällä on jokin oma suhde eli visio itseä koskettavaan aiheeseen, se lisää syvyyttä teokseen, jonka katsojakin aistii. Aihetyökalun ja intuition yhdistäminen on myöskin hyvin sallittua; aihetyökalua voi käyttää hyväksi ”suuntaamaan intuitiota tiettyyn suuntaan”. Ideaalitapauksessa intuitio ja aihetyökalu sulautuvat yhteen ja ruokkivat toisiaan hedelmällisellä ja luovalla tavalla.

Uskon, että jos olisin käynyt ohjaustyön kurssin ennen taiteellisen opinnäytetyöni valmistumista (niinkuin kaikki muut Novian näyttämötaiteen opiskelijat) olisi se varmastikin vaikuttanut taiteellisen opinnäytetyöni muotoutumiseen aihehähtöisemmäksi. Toisalta sain luultavasti enemmän irti ohjaustyön kurssista sen vuoksi, että olin jo ohjannut lopputyöni. Pystyin lähestymään ohjaamista uudella tavalla oppimani pohjalta ja välttämään samoja ”virheitä” sekä tietoisemmin rajaamaan ja keskittämään työskentelyä. Mielestäni ei ole mitenkään ehdottoman tärkeää, että lopputyö olisi se viimeinen työ koulussa. Lopputyön jälkeenkin on elämää ja oppiminen jatkuu.

3.2 Lähtökohtana muoto

”Mikä on taiteessa oleellisinta, totuus, hyvyys vai kauneus? Onko taide sisältöä, muotoa vai kontekstia eli viitekehystä? Syntykö kokonaisuus osista vai syntyvätkö osat kokonaisuudesta? Onko teos sisäiseltä olemukseltaan narraatio (kertomus, tarina) vai kuva (hetki tai silmänräpäys)? Rakennetaanko teoksen muotoa (ajallisesta) alusta lähtemällä vai niin sanotuista huippukohdista aloittamalla? Tehdäänkö teosta keskeltä vai reunoista alkaen? Onko esitys luonteeltaan toimintaa vai tapahtuma?” (Juha-Pekka Hotinen, 2002, 49.)

Nämä Hotisen esittämät kysymykset ovat olleet keskeisiä reflektoidessani lopputyöesityksen tekoprosessia ja kirjoittaessani tätä opinnäytetyötä. Miten esitys syntyy, mitkä ovat työtavat? Syntykö muoto sisällöstä vai sisältö muodosta? Mikä on tyhjää ja merkityksetöntä muotoa? Miten muoto voisi parhaiten palvella sisältöä tai päinvastoin?

Muistan päättäneeni tuolloin keväällä 2014 aloitellessani taiteellista lopputyötäni, että yritän nyt jälleen kerran tulla sinuiksi tuon aiheasian kanssa ja lähteä tutkimaan materiaalia sitä kautta. Tuolloin alkukevästä minulla oli tekstimateriaalina pätkiä Siri Hustvedtin kirjasta *Lumous* (1996), tekstejä Lynchin elokuvista ja muutakin, esimerkiksi V.S. Luoma-ahon absurdia runoutta sekä laulujen sanoja.

Huhtikuussa olen kirjoittanut muistiinpanoihini:

”Aihe: Mielen vääristymät. Tekemisen tapa: fyysinen teatteri, buto, tanssi, pariakrobatia, visuaalinen naamioteatteri, puheteatteri. Atmosfääri: trillerinomainen, mystinen, lynchmäinen, uhkaava. Esityksen nimi: Vääristymiä.

Myöhemmin olen kirjoittanut mistä esitys tulisi koostumaan:

”Fyysiset kohtaukset, oudot dialogit ja kohtaamiset, painostavat monologit, tanssikohtaukset, naamiokohtaukset, valojen ja videoiden käyttö iholla, lynchmäisyys, elokuvamaisuus, pysähtyneet hetket, butomaisuus, hitaus, painostavuus, teatterilliset kuvakompositiot.”

Näiden rinnalla samalla sivulla on muistiinpanoja aiheentapaisesta:

”Mielen vääristymät, todellisuudentajun katoaminen, hallusinaatiot, uni, se hetki, kun ei tiedä näkeekö unta vai onko valveilla, vapaa, epälooginen assosiaatio.”

Aiempi luettelo käsittää oikeastaan ”puhtaasti muotolähtöistä” ajattelua, kun taas jälkimmäisessä luettelossa on sekä muotolähtöistä että sisältölähtöistä ajattelua. Esimerkiksi ”uni” voidaan tulkita sekä sisällölliseksi että muodolliseksi ratkaisuksi: unen logiikka. Muistiinpanoistani käy selväksi, etten tietoisella tasolla edes pyrkinyt yhdistämään muotoa ja sisältöä. En ajatellut niinkään mikä muoto, tekemisen tapa tai millainen ilmaisu palvelisi parhaiten sisältöä, vaan käsittelin näitä erillisinä asioina. Kirjasin ylös ideoita näyttämöllisistä kuvista ja tilanteista, mutta ne eivät olleet aihepähtöisiä muuta kuin intuitiivisella tasolla. Minulla saattoi tuolloin huhtikuussa olla idea mielen sirpaloitumisesta ja toisaalta taas idea ”kohtauksesta, jossa hetki on pysähtynyt” tai kohtauksesta, jossa ”joku keinuu keinutuolissa ja nauraa loputtomasti” mutta nämä kaksi ajattelun tapaa pysyivät toisistaan irrallaan.

Dramaturgi Saara Turunen avaa muoto-sisältö -dilemmaa artikkelissaan kirjassa *Jumalainen näytelmä - Dramaturgisia työkaluja*. Turunen sanoo, että hänen muoto-sisältö -käsityksensä on kokenut metamorfoosin teatteriopintojen alkuaikaan nähden.

"Teatterikoulussa opiskellessani omaksuin jostakin syystä ajattelutavan, jonka mukaan muoto ja sisältö olisivat toistensa vastakohtia. Ajattelin, että sisältölähtöinen kirjoittaminen olisi jonkinlaista tekstivyyöryn tuottamista, kunnes vyyrymä ajautuu sille sopivaan muotoon. Muodosta aloittamisen taas ymmärsin puolestaan niin, että ulkoa otetaan jokin malli, johon mikä tahansa sisältö kaadetaan kuin taikina kakkuvuokaan." (Turunen, 2012, 119.)

Turunen mainitsee myös, että opiskelijakavereiden kanssa tuumittiin, aloittaakko tekeminen muodosta vai sisällöstä. Nykyisin Turunen ajattelee, että muodon synty ja käyttö ei ole mekaanista, eikä varsinkaan vastakohtaista sisällölle. Muodon synty on tunteisiin liittyvää. *"Uutta muotoa ei voi keksiä tai ottaa hyllyltä kuin esinettä. Muoto syntyy halusta käsitellä jotakin sisältöä, niin että se lähestyy yleisöä paremmin kuin olemassa olevat muodot."* (Turunen, 120.) Toisaalta Turunen sanoo, että *"muodoksi voi valita mitä tahansa, mieltymyksestä johonkin materiaaliin, väriin, tapaan tai tyyliin. Tai kommenttina taidehistoriaan, teoriaan tai aiempiin muotoihin."* (Turunen, 128.)

Muoto ja sisältö ruokkivat toisiaan. Sisältö näyttäytyy aina jossakin muodossa, muutenhan kukaan ei aistisi ja havainnoisi sitä. Ei ole olemassa sisältöä sellaisenaan; jopa puhe ja ajatukset tulevat ulos aina jonkinlaisessa muodossa.

Käsittäakseni esitysten tekijät usein tietoisesti valitsevat joko narratiivisen tavan työskennellä, eli niin, että taustalla on jokin tarina, joka pyritään kertomaan ja muoto palvelee sitä tai sitten abstraktimman (ei kertovan) tavan, jossa merkitykset muodostuvat, jos ovat muodostuakseen vapaammin, katsojan päässä.

Lopputyöni suhteen painopiste abstraktimmasta, muotolähtöisestä työskentelystä siirtyi narratiivisempaan, kun päätin käyttää esityksen pohjana vain elokuvaa *Inland Empire*. Siinä vaiheessa aloin pyöritellä päässäni niitä aiheita, joista itse koen *Inland Empiren* kertovan tai niitä seikkoja, joita elokuva minulle vahvimmin välitti.

Loppukeväästä olen kirjoittanut muistiinpanoihini, joita olen esitellyt potentiaaliselle työryhmälleni:

"Jokaisessa unelmassa asuu painajainen ja jokaisessa painajaisessa pieni toivo. Hämmennys, todellisuuden katoaminen, sirpaloitunut minuus, arjen hajoaminen, voi symboloida myös juurettomuutta. Kaksoisolennot: olemme toisten varjoja tai peilejä."

"Ihminen on kuilu, pelottaa kun siihen katsoo" (Büchner Woyzekissa)."

Ajattelen nyt, että mikäli valitsee narratiivisemmän tavan tehdä esityksen, on aihepähtöinen työkalu mahdollisesti käyttökelpoisempi. Tällöin olisi hyvä miettiä tietoisemmin muodollisia valintoja sen perusteella, miten ne tukevat tuota aihetta ja mahdollista juonta. Mikäli taas työtapa on abstraktimpi ja tutkimuksellinen (liikkeen, ilmaisun, tilan, rytmin, valojen, varjojen yms. tutkimista), voi aihetta olla aluksi vaikea artikuloida, eikä aihetta kannata lähteä väkisin puskemaan esiin. Silloin voi olla hedelmällistä tutkiskella esityksen hahmottumista muodon kautta.

3.3 Ydinkuva ja intuitio

”Elämä on täynnä abstraktioita, ja ainoa tapa, jolla voimme edes alkaa käsittää niitä, on intuitio. Intuitio on ratkaisun näkemistä - sen näkemistä, sen tietämistä. Siinä tunne ja äly yhtyvät. Liiallinen täsmällisyys voi katkaista unen. Sen sijasta tarvitaan tapahtumia, jotka päästävät mielikuvituksen lentoon, tuntemaan jotakin suurta.” (David Lynch)

Esityksen viitteelliseksi aiheeksi valikoitui mielen hajoaminen ja yritys kuvata sitä hetkeä, kun ei enää tiedä, mikä on totta ja mikä kuvitelmaa tai hallusinaatiota. Luin alkukesästä Lynchin omia ajatuksia taiteen tekemisestä. Samastuin tekemisen tapaan, ja ehkä sen myötä ajauduin taas kauemmas tietoisemmasta ja rajaavasta aihepähtöisestä ajattelusta.

Lynch kirjoittaa:

”Minulla on alkuperäinen idea koko ajan mielessäni - oikea tunnelma, oikea tyyli. Ja puhumalla, harjoittelemalla siihen päästään. Ja kun kaikki ovat pääseet kärryille, he kulkevat samaa rataa kanssani ja pursuavat asioita, jotka kuuluvat alkuperäiseen ideaan. Olisi hienoa, jos koko elokuvan idea tulisi kerralla. Mutta ainakin minulle se tulee palasina... Palapelin pala, josta kaikki muu seuraa. Blue Velvetissä se oli punaiset huulet, vihreät nurmikentät... Ja seuraavana asia oli ruohikosta löytyvä korva. Ja se oli siinä.” (Lynch, 2008, 71, 30.)

Tunnistan kuvauksesta hyvin oman tapani aloittaa työskentely ydinkuvan pohjalta. Esimerkiksi vuonna 2012 ohjaamani esitys *Vaimoni on karannut* alkoi syntyä seitsemän valkean häämekon ympärille, jotka *”liikkuvat tilassa hitaasti edeten”*. Seuraavaksi valikoitui musiikki, sitten valot ja sitten vasta tekstit. Aihetta en koskaan tietoisesti ajatellut tai korostanut, mutta moni katsoja koki esityksen käsittelevän peittämistä.

Myös Dramaturgi-ohjaaja Elina Snicker sanoo lähtevänsä työskentelyssään pohjaidean kaltaisesta ”ydinkuvasta”. Snickerin mukaan kuva on alkusysäys, tiivistymä jostakin itselle olennaisesta ja henkilökohtaisesta. *”Koska olen prosessin alussa, en vielä tiedä, mikä ydinkuvassa on olennaista”*

(Snicker, 2012, 46). Ydinkuva on Snickerille työväline ja "pankkiholvi" josta uutta kuvastoa ammenetaan. *"Dramaturgia kantaa mahdollisen teoksen muodon lisäksi mukanaan myös sisältöjä"* (Snicker, 50). Snickerin mukaan kuvaston käyttäminen työvälineenä mahdollistaa eri tasoisten asioiden rinnastamisen toisiinsa melko kepeästi. *"Se mahdollistaa nopean leikkaamisen, nopeat assosiaatiot, tekstin aukkoisuuden rinnakkaisia ja päällekkäisiä mielikuvia luomalla"* (Snicker, 50). Toisaalta Snicker mainitsee, että kuvien käyttö voi aiheuttaa myös sen, että henkilöhahmot jäävät köykäisiksi ja teatteriesitykseltä vaadittava draama jää puuttumaan. Snicker onkin sitä mieltä, ettei oikeaa tai väärää tapaa ole, mutta että kirjoittajan on hyvä olla tietoinen työkaluistaan ja välineestä jolla ja jolle on teosta tekemässä. (Snicker, 50.) Mielestäni sama pätee ohjaajaan. Mitä enemmän ohjaaja tuntee teatterin tekemisen keinoja, draamallisten kohtausten luomisen strategiaa ja myös itseään, sitä perustellummin hän voi valintojaan tehdä. Snicker sanoo, kuinka hän itse on alkanut työskennellessään erottaa sen, milloin *"mittasuhte- ja kuviin perustuvat ajatukset ovat tyhjiä rakennelmia tai irrallisia - sinänsä ihan huvittavia leikkikaluja"*, joihin hänellä tekijänä ei ole henkilökohtaista kosketuspintaa tai *"jotka eivät resonoi keskenään, ja milloin on kyse uuden tutkimusmatkan alusta, joka pelottaa ja polttee"*. (Snicker, 50).

3.4 Erilaisia pyrkimyksiä ja useita tutkimuskysymyksiä

"Toivoin, että yhtenäisyys nousisi esiin, että näkisin miten kaikki nämä asiat liittyisivät toisiinsa. Mutta vasta kuvausten puolivälissä näin eräänlaisen muodon, joka yhdisti kaiken muun, kaiken aiemmin kuvatun materiaalin. Ja se oli suuri päivä. Se oli hyvä päivä, koska silloin saatoin sanoa, että tästä tulisi koko illan elokuva."

(David Lynch elokuvasta *Inland Empire*)

Kuten luvussa kaksi totesin, teatteriesityksen odotetaan usein sisältävän draamallisia tilanteita ja jännitteitä, mutta tekijä voi myös tietoisesti (tai toki myös tiedostamattaan) jättää käyttämättä nämä teatterille ominaiset työkalut ja tarjota "pelkkiä" kuvia ja hetkiä.

Minua itseäni kiinnosti tuolloin keväällä Lynchin elokuvan analysoiminen kokonaisteoksena. Halusin jollain lailla tuoda lavalle esikuvaelokuvan "ytimen". Minua kiinnosti sen selvittäminen itselleni, mikä elokuvasta tekee niin ahdistavan, arvoituksellisen ja kiehtovan mutta kuitenkin omalla tavallaan seurattavan ja samastuttavan. Halusin syventyä elokuvan rakenteeseen, juoneen, sisältöön ja estetiikkaan sekä myös pelon tuntemukseen esityksellisen prosessin keinoin. Halusin tutkia, olisiko tuo elokuvista välittyvä "luonnottomuuden tuntemus" mahdollista välittää katsojalle. En halunnut kertoa selkeää tarinaa yksittäisen ihmisen mielen murtumisesta. Lynchin elokuvat eivät nekään aukene yhden juonen kautta, joten olisi tuntunut rajun yksinkertaistavalta lähteä tekemään pastissiakaan pelkkänä sairaskertomuksena.

Aihetyökalusta olisi voinut olla hyötyä esityksen dramaturgiaa laatiessa. Perinteisen draamallisen teatterin käyttämä keino, henkilöhahmojen samastuttavuus, olisi myöskin voinut auttaa katsojaa aistimaan paremmin pelon ilmapiiriä. Esitys kertoo *Nancysta*, myöhemmin *Suesta*, jonka mieli murtuu. Kerrontatapa on sirpaleista ja esityksessä on mukana naamioteatteria, tanssia ja dialogia. On mahdotonta sanoa, olisiko esityksestä tullut parempi A) Jos olisin korostanut juonellisuutta ja narratiivisuutta ja jos olisin lisäksi valinnut tarkasteluun kohtauksia jonkin tiedostetun aiheen kautta ja jos olisin muokannut kohtaukset aiheen näköiseksi ja muotoiseksi. B) Jos olisin painottanut kussakin kohtauksessa tarkasti sitä, kenen näkökulmasta tilannetta tarkastellaan, "kenen pään sisällä" kulloinkin ollaan. Uskoisin, että näiden valintojen kautta esityksestä olisi tullut yhtenäisempi ja katsojalle käsitettävämpi, siitä olisi mahdollisesti tullut samastuttavampi. Aihetyökalun kautta olisin luultavasti myös saanut liitettyä tanssit ja naamiokohtaukset kiinteämmiin osaksi kokonaisuutta. Mikäli dramaturgiasta olisi saanut aihetyökalun avulla yhtenäisemmän ja käsitettävämmän, olisivat *Nancyn* pään sisällä tapahtuva kaoottinen kauhu ja hämmennys mahdollisesti tulleet lähemmäs katsojaa. Aiheen valinta olisi ollut lopputyöni ollessa kyseessä sekä näkökulmavalinta että muotovalinta. Se, että *Nancy* käy päänsä sisällä läpi kauhun kokemusta oman todellisuutensa pirstaloitumisesta, voidaan tuoda esille erilaisin sisällöllisin ja muodollisin ratkaisuin. Koska esityksen aiheena oli *Nancyn* kauhun kokemus oman mielen hajoamisesta, tätä aiheen valintaa olisi voinut myös muodon kautta enemmän tukea, samoin kuin vahvistamalla näkökulmahenkilön eli *Nancyn* suhdetta tapahtumiin.

Päätin melko tietoisesti lähteä tutkimaan esitystä elokuvan rakenteen ja tunnelmien kautta. Halusin pilkkoa *Inland Empiren* osiin ja koota oman versioni tarinasta. Olisin toki voinut tehdä vielä tietoisemman päätöksen siitä, että esitys on kokeellinen muototutkielma. Tämä olisi voinut ja saanut näkyä myös lopullisessa esityksessä. Muototutkielmassa olisi voinut leikitellä esimerkiksi kommentoinnilla ja toistolla. Tällöin kokeilevuus, tutkivuus sekä mahdollinen keskeneräisyys olisivat olleet läpinäkyviä myös yleisölle. Mikäli esitys olisi sisältänyt enemmän metakomentointia ja läpinäkyvyyttä, olisi esityksen mystinen ja osin pelottava tunnelma luultavasti kärsinyt.

Yksi ratkaisu olisi voinut olla puhdas kuvakompositioesitys (mahdollisesti siltikin samasta aiheesta), jossa rakenne olisi ollut vielä enemmän intuitiivisen henkilökohtainen ja fragmentaarinen, liike ja puhe abstraktimpaa ja juoni olisi hylätty kokonaan. Tällainen ratkaisu olisi voinut toimia hyvinkin ja sopia paremmin omalle fyysisesti lahjakkaalle työryhmälleni. Tämä suunta ei kuitenkaan ollut se, mitä kohti tuolloin halusin mennä, sillä silloin olisin mielestäni harpannut liian kauas Lynchin maailmasta. Halusin tehdä teatteriesityksen, jossa ei ole pelkästään esiintyjä tekemässä asioita lavalla, vaan että näyttelijät esittävät fiktiivisiä roolihenkilöitä ja joka sisältää teatteriesitykselle ominaiseen tapaan fiktiiviseksi luokiteltavia kohtauksia. Toisaalta, eihän ole kiveen kirjoitettu, eikä myös kuvakompositioesityksessä voisi olla fiktiivisiä roolihenkilöitä.

Yksi minua kiinnostava kysymys oli se, kuinka uhkaavan ilmapiirin saa siirrettyä teatterin lavalle. Yleisön pelottelu aiheena ei mielestäni ole kovin hedelmällinen lähtökohta. En myöskään pidä kauhuelokuvista tai trillereistä, joissa katsojan pelottelu on itsetarkoituksellista; monet kauhuelokuvat kääntyvät pelotteluyrityksissään jopa koomisuuden puolelle, ja tätä seikkaa halusin välttää. Pelon ilmapiirin luomisessa onnistummekin melko hyvin, ainakin katsojapalautteen perusteella. Luultavasti tämä mahdollistui äänimaailman, naamioiden, valosuunnittelun, oudon hitauden ja varsinkin Emman näyttelijäntyön ansiosta. Sain eräiltä katsojilta sellaista palautetta että ”tuntui kuin David olisi istunut niskan takana” ja että ”tämä oli pelottavin esitys, jonka olen koskaan nähnyt”.

Mikään tapa tehdä teatteria ei sinällään ole oikea tai väärä, eikä mikään tapa takaa hyvää tai huonoa lopputulosta. Ruotsalainen ohjaaja Martha Vestin kirjoittaa, että valitettavan usein näkee joko tylsän perinteistä ja kaavamaista sisältölähtöistä teatteria tai muodoltaan kiinnostavaa ja kokeilevaa mutta sisällöltään köyhää teatteria. (Vestin, 22.) Ideaali tietenkin olisi, että esityksessä olisi molemmat, kiinnostava muoto ja kiehtova tai koskettava sisältö.

Yksi kiinnostava kysymys on myös tuo taiteellisen tulkinnan tekeminen toisen taiteellisesta tulkinnasta. Mikäli tekee mukaelmaa toisen henkilön muotoilemista ja visualisoimista "sisäisistä kuvista", olisiko silloin valittava johtotähdeksi omat sisäiset kuvat ja otettava se riski, että esitys ei muistuta esikuvaansa enää ollenkaan? Toisaalta, jos valitsee puhtaasti muodon matkimisen, on riskinä se, että esitys jää ulkokohtaiseksi ja oma näkökulma jää puuttumaan.

Uskon, ettei valintojen tekeminen ja rajaaminen ole kenellekään ohjaajalle täysin ongelmaton. Valinnan tekeminen on aina jonkun toisen asian hylkäämistä. Se voi olla ahdistavaa mutta myös helpottavaa. Toisaalta en edelleenkään tiedä oikeaa vastausta, kumpi on parempi tapa lähestyä tulevaa teosta, tietoinen valinta vai intuitio. Jokainen valitkoon parhaimmalta tuntuvan tavan. Kyse on ehkä suttuisuuden ja epäolennaisen karsimisesta. Toisaalta olen myös nähnyt esityksiä, jotka ovat muodollisesti viimeisen päälle hiottuja ja aihekin on ollut suuri, selkeästi esiintyjälle henkilökohtainen ja tärkeä, mutta silti olen lähtenyt katsomosta saamatta esityksestä mitään. Ehkä särön hiomisessakin voi mennä liiallisuuksiin. Itse aion kuitenkin seuraavassa projektissa rajata työtapani tarkemmin ja tietoisemmin sekä kulkea kohti minimalistisempää, työstetympää, tietoisempää ja artikuloitumpaa, jotta näen, kantaako se hedelmää.

4 SISÄMAAN KEISARIKUNTA PIMEÄSSÄ HUONEESSA - Elokvasta esitykseksi

4.1 Elokuva *Inland Empire* - Nainen pulassa

”Katsoin sen viikon sisään kahdesti. Mieluusti en katso sitä seuraavaan viiden vuoden aikana enää kertaakaan. Mutta jos nykyelokuvassa jotain keskeistä tapahtuu, niin se on tässä.”

(Luoma-aho, 2007.)

Kerron tässä luvussa elokuvasta *Inland Empire* sen vuoksi, että esitykseni rakenteelliset ja juonelliset ratkaisut pohjautuvat paljolti tuohon elokuvaan. Tekemiäni valintoja on myös ehkä helpompi ymmärtää, kun tietää millaisesta elokuvasta on kyse, mitä elokuvassa suurinpiirtein tapahtuu ja mikä elokuvassa mielestäni on olennaista.

Useassa David Lynchin elokuvassa käsitellään ihmistä, joka on tehnyt tai kokenut jotain sellaista, jota oma mieli ei voi kestää. Elokuviin päähenkilöiden psyyke ei pysty tietoisella tasolla käsittelemään omaa tekoa, joten he päätyvät luomaan itselleen kaksoisolennon, joka elää sitä ”ihanne-elämää”, jota päähenkilö toivoisi voivansa elää. Kuitenkaan unihaavemaailmaan ei voi lopullisesti paeta, ja painajaismainen todellisuus puskee läpi uneen asti. Mielen sirpaloituminen ei tietenkään ole aiheena mitenkään ainutlaatuinen. Kuitenkin se tapa, jolla Lynch asiaa kuvaa, on koskettanut minua. Myös Lynchin tapa tehdä taidetta palapelin omaisesti tuntuu tutulta ja samastuttavalta.

Inland Empire on elokuva, joka on useiden maailmojen ja identiteettien ristikudos. Lynchin mukaan elokuva on ”mysteeri” ja kertoo ”naisesta pulassa”. (Rodley, 2007, 367.) On kuvaavaa, että edes Rodleyn kirjan lopussa olevassa filmografiassa, jossa kaikista muista Lynchin elokuvista on lyhyt juoniselostus, ei *Inland Empiresta* lue juonen kohdalla mitään.

Ville Luoma-aho on kirjoittanut blogiarviossaan elokuvasta näin:

*”Mitään tarkempaa [juonikuvausta] ei Lynchin tapauksessa ole tarpeellista tietää, välttämättä mitään tarkempaa ei edes ole. On vain resonoivia kuvia, jotka ovat jostain syystä kiinnostavampia kuin toiset, näitä kuvia lähdetään seuraamaan ja laajentamaan. Vähitellen muodot ja suhteet ympäristöön löytyvät tai muodostuvat. *Inland Empire* on kuin runokokoelma, sen kohtaukset kuin variaatioita muutamista teemoista, erilaisia asentoja niihin nähden. (Luoma-aho.)*

Myös Chris Rodley kuvaa osuvasti elokuvan henkeä:

”Inland Empiressä abstraktiot leviävät kuin pahanlaatuiset kasvaimet. Niitä ei juuri yritetä kytkeä ymmärrettäviin merkityksiin. Ehkä kyse on piilotajunnassa tapahtuvasta torjunnasta, mutta kuka torjuu ja mitä? Hollywoodin glamourin pinta rakoilee ja halkeamista tulee esiin köyhiä maahanmuttajia, irtolaisia, huoria ja nistejä, joiden väistämättömän väkivaltainen todellisuus on hyväosaisen näkökulmasta kuin painajaisunta.” (Rodley, s. 379.)

Juha Malanin kirjoittaa arviossaan elokuvasta näin:

”Kolmen tunnin mittaisena Inland Empire edellyttää oletettavasti kokemusta ja ymmärrystä David Lynchin tuotannosta, sillä kaikki draamalliset ja elokuvakoreudelliset kerrontaperinteet hyljänneenä painajaismaisena ja jakomielitautisena kuvauksena Inland Empire ei viihdytä tai vapauta katsojaa. Lynchin elokuvat sekä kiehtovat voimakkaalla tunnelmallaan että haastavat katsojan tarkkailemaan niin itse elokuvavälineen ulottuvuuksia kuin oman mielensä varjoisampaa potentiaalia ja tietoisuutta, joka ei arjessa tai traditionaalisessa tuudituksessa pääse täysin helposti paljastumaan.” (Malanin, 2008.)

Joitakin asioita juonesta voidaan kuvata. Samaa viitteellistä juonipohjaa käytin myös esityksessämme. *Inland Empire* kertoo (tai näyttää kertovan) Nikki Gracesta, keski-ikäisestä ja ainakin nuoremmalla iällään menestyneestä elokuvatahdesta, jonka kotiin ilmaantuu pahaenteisiä varoituksia antava puolalaisukuinen naapuri. Selviää, että Nikki on kiinnitetty rakkauselokuvan ”*On High in Blue Tomorrows*” pääosaan. Hollywoodin piireissä odotellaan Nikkin ja vastaanäyttelijän välille romanssia ja pelätään Nikkin aviomiehen mustasukkaista purkausta. Elokuvan alkuvaiheilla käy ilmi, että siinä kerrotaan metatarinaa; kuvataan elokuvaa elokuvan sisällä. Kuvattavan elokuvan nimi on ”*On High in Blue Tomorrows*”. Metaelokuvan ohjaaja saa tietää, että tekeillä oleva elokuva on uusintaversio kansantaruun perustuvasta ”kirotusta” puolalaisesta elokuvasta, jonka pääosan esittäjät murhattiin. Melko pian Nikkin elämä alkaa muistuttaa painajaista. Todellisuus ja elokuva alkavat sekoittua. Nikki astuu suoraan lavasteista esittämänsä roolihenkilön Suen todellisuuteen, joka on jotain aivan muuta kuin Hollywoodglamouria. Väkivaltaisen parisuhteen kautta päähenkilö päättyy katuhuoraksi. Lopulta päähenkilömme saa huumatulta ja hysteeriseltä naiselta ruuvimeisselin mahaansa päättyä kuolemaan kadulle asunnottomien kerjäläisten viereen. Elokuvan lopussa päähenkilö, jonka nimi ei ole enää pitkään aikaan ollut Nikki, mutta jota koko elokuvan ajan esittää Laura Dern, herää elokuvastudiossa typeryneenä ja lamaantuneena ja vaikuttaa olevan täysin ”poissa pelistä”. Koko tämä surrealistinen matka, yhä paheneva painajainen, kestää yli kolme tuntia.

”Keskeiseksi nousee konkreettinen persoonien vaihdos. Nikki alkaa vajota liian syvälle kokemansa roolihahmon elämään. Tähän liittyvät keskeisesti myös läpi elokuvan vaihtuvat näkökulmat kerronnassa, joka tietoisesti johdattaa katsojaakin harhaan samalla kun päähenkilö luulee tietävänsä kuka ja missä hän on. Nämä vaihdokset ja johdatukset näkökulmakerronnassa hoidetaan huomaamattomalla ja vieksalla tavalla, mikä määrittääkin näiden Lynchin viimeisimpien elokuvien ainutlaatuista ja subjektiivista tunnelmaa.” (Malanin.)

Elokuvassa on myös kohtauksia joissa esiintyy kaniinipäisiä ihmishahmoja arkiseksi lavastetussa olohuoneessa. Kaniinien toiminnot ovat banaaleja, mutta kohtausten tunnelma on outo ja ahdistava. Jotkut repliikit ovat valmiiksi naurettuja, mikä on täysin epäsopivaa ottaen huomioon kohtausten synkeän tunnelman. Kerron myöhemmin, kuinka minulle tuotti päänvaivaa näiden kohtausten mukaan saaminen esitykseen, ilman että lopputulos olisi tahattoman koominen. Halusin kohtausten tunnelman, repliikit ja sisällön jollain lailla mukaan ilman noita ikonisia kaniineja.

Päällekkäisten mikrotodellisuuksien, ahdistavuuden, mystisyyden ja uhkaavuuden lisäksi minua kiinnosti Inland Empiressä sen rosoisuus, amerikkalaisuus ja juuri tuo luksusta ja äärimmäistä kurjuutta rinnastava kuvasto, yhteiskunnallinen eriarvoisuus. Rodley esittää tulkinnan siitä, että Lynchin luonnehdinta ”nainen pulassa” viittaisi enemmänkin sukupuoleen kuin kehenkään Laura Dernin (esityksessämme Emman) esittämistä hahmoista.

”Naiset joutuvat Inland Empiressä jatkuvasti sekä hyvännäköisyyttä arvioivien katseiden ja kommenttien että väkivallan kohteiksi. Huipulla olevat viihdeteollisuuden tähdet ja puolalaisten pyörittämän salamyhkäisen ihmiskaupan uhrin kohtaavat osin samanlaista sovinnistista esineellistämistä, jota he joutuvat sisäistämään. Pintaan kohdistuvien paineiden todelliset vaikutukset - fyysiset ja henkiset - tapahtuvat naisten sisällä.” (Rodley, s. 379.)

Edellä olen yrittänyt kuvata sitä, kuinka monitulkintaisesta ja moniulotteisesta elokuvasta on kyse. Elokuvan käyttäminen lähtökohtana asetti monenlaisia haasteita, ratkaisuvaihtoehtoja ja polkuja mitä kulkea.

4.2 In the Dark Room - dramaturgisia valintoja

”Esirippu avautuu ja lähdemme toisaalle, mutta emme tiedä mihin olemme matkalla.” (David Lynch)

Tein joitakin muutoksia elokuvaan nähden laatiessani käsikirjoitusta ja valitessani kohtauksia. Karsin monia elokuvassa olevia sivupolkuja pelkistämällä juonta ja poistin useita sivuhenkilöitä. Itselleni johtotähdeksi valitsin *Nancyn* (elokuvassa Nikki) mielen murtumisen tai ”sen hetken, kun ei enää tiedä, mikä on totta ja mikä kuvitelmaa”. *Nancyn* elämässä sekoittuu monia todellisuuksia. Ensin hän on menestyvä Hollywood-tähti, joka alkaa yllättäen elää roolihahmonsaa *Suen* elämää. Häestä tulee rakastajattarensa *Saraan*⁶ ripustautunut ja väkivaltaisen puolalaisen miehensä kanssa elävä kotirouva ja lopulta katuhuora, joka saa surmansa kadulla. Voi myös tulkita niin, että Hollywoodtähti *Nancy* on elokuvassa kuvatun *Suen* mielikuvitushahmo, unelma, joka ei koskaan toteutunut. Elokuvan voi tulkita joko sekoavan näyttelijän kertomukseksi taikka näyttelijänurallaan epäonnistuneen naisen viimeiseksi tuskanhuudoksi huumeluolasta tai katuojasta. Se mikä on totta ja mikä unta, mikä muistoja mikä tulevaisuutta, sillä ei lopulta ole väliä. Kaikki kerrokset ovat yhtäaikaan läsnä.

Esityksessämme ei ole erikseen kohtausta, jossa esiintyisi ”*On High in Blue Tomorrows*”-elokuvan ohjaaja. Olisimme tarvinneet siihen mahdollisesti lisänäyttelijän. Päätin muutenkin yksinkertaistaa esityksen rakennetta poistamalla suurimman osan elokuvassa Puolassa kuvatuista kohtauksista. Aluksi olin ajatellut 20-vuotiasta Suvia ”puolalaisena tyttönä” mutta lopullisessa versiossa ”puolalaiset katutyöt” esiintyvät aina ryhmänä ja tanssijoina. Jälkeenpäin ajateltuna kirotusta puolalaisesta elokuvaprojektista olisi voinut esityksessä tarkemmin kertoa, koska kiroukseen ja murhaan viitattiin kuitenkin muun muassa omituisen naapurin puheessa, eräässä keskustelussa sekä lopussa kun *Nancy/Sue* kuolee. Tämä kirottu elokuvaprojekti oli minusta kuitenkin elokuvassa jotenkin naiivi viittaus, joten en halunnut sitä mukaan niin isoon rooliin esityksessämme. Viittaus kirottuun elokuvaprojektiin olisi myös mahdollisesti vaatinut joidenkin muidenkin puolalaisten elementtien mukaan ottamista. Vaikka puolalaiset elementit olisikin jätetty pois, olisi kirouksen käsitteleminen ainakin vaatinut sen seikan ratkaisemista, ettei meillä ollut työryhmässämme ketään, joka olisi voinut luontevasti esittää ohjaajaa; kirouksen julkituominen katsojille olisi pitänyt ratkaista jotenkin toisin.

Ongelmaksi ehkä katsojan kannalta muodostui se, että otin juonesta mukaan jotain elementtejä, mutten kuitenkaan tarpeeksi perustellut itselleni miksi. Olisi varmaankin pitänyt olla uskollisempi elokuvan juonelle tai vaihtoehtoisesti kehittää oma ja selkeä tulkinta elokuvasta, tehdä sitä tukevia ratkaisuja läpi esityksen taikka sitten hylätä juoni kokonaan. Elokuva on jo itsessään niin

⁶ Muutin esityksessä naisen ja miehen välisen rakkauden kahden naisen väliseksi rakkaudeksi. Halusin esitykseen queer-näkökulman, joka kyseenalaistaisi ainaista heteronormatiivista asetelmaa. Valinta oli myös ”muodollinen” viittaus Lynchin tuotantoon, sillä esimerkiksi *Mullholland Drivessa* kuvataan naisten välistä intohimoista rakkautta. Aiheesta voisi kirjoittaa enemmänkin ja queernäkökulman olisi voinut ottaa koko esityksen keskeiseksi lähtökohdaksi, mitä en kuitenkaan tehnyt. Naisten välistä suhdetta ei selitellä eikä perustella mitenkään, enkä ala sitä tässäkään tekemään. Vastanäyttelijää ja rakkauden kohdetta *Katieta/Saraa* esitti esityksessämme siis miehen sijasta siis nainen eli Linda.

sekava, että jos jonkinlaisen tarinan sen pohjalta päättää kertoa, olisi tarinan juonta mieluummin hieman selkeytettävä, sen sijaan että monimutkaistaa sitä entisestään.

5 LYNCHMÄISYYKSIÄ

- Miten siirtää elokuvan tunnelmia teatterin lavalle?

”Luonnottomuus ei ollut puhdasta kauhua eikä lievää levottomuutta; oli helppo selittää mitä se ei ollut, mutta vaikea kuvailla miltä se tuntui.” (Anthony Vilderin kuvaus Lynchin maailmoista)

Kuvaan tässä luvussa sitä, mitä ovat ne piirteet, joita halusin siirtää elokuvasta teatterin lavalle, mitä ratkaisuja tein ja miten siinä onnistuin. En ole ensimmäinen, enkä varmastikaan viimeinen Lynch-mukaelman tekijä. Internetistä löytyy jos jonkinlaisia eritasoisia videoita, jotka pyrkivät jäljittelemään tuota tyyliä ja maailmaa. Oman näkemykseni mukaan Lynchin elokuvissa ja useissa jäljitelmissäkin olevia seikkoja ovat esimerkiksi: välkkyvät ja rätisevät valot, outo ja absurdi hitaus, pysähtyneisyyden tunnelma, sokkeloiset ja pimeät käytävät, punaiset valaisimet, itkevät naiset, pehmeällä äänellä puhuvat sensuellit naiset, intiimit lähikuvat, absurdi huumori (varsinkin sarjassa Twin Peaks), Los Angeles ja Hollywood, painajaismaisuus, uhkaava tunnelma ja uhkaava äänimaailma, absurdit sivuhahmot, ”näkiäjät”, jotka tietävät päähenkilön tulevaisuudesta jotain, kaksoisolennot tai itsensä näkeminen, abstraktiot (jokin outo ihmisen kaltainen hahmo esittää esimerkiksi päähenkilön omaatuntoa tai mustasukkaisuutta), seksuaalisuus, mustasukkaisuus, intohimoinen rakkaus, kontrastit (paljon kirkasta valoa ja ylivalottunutta kuvaa), genrettömyys ja musta kahvi.

Näitä piirteitä yhdistämällä voidaan saada aikaan jotain, jonka varmasti moni muukin tunnistaa ”lynchmäisydeksi”. Ylläolevia elementtejä oli sisällytetty myös esitykseen *In the Dark Room*.

5.1 Äänet ja musiikki

”Yhteen jaksoon sisältyvät ihmisen liikkeet, ideat, äänet, sanat, ilmeet ja musiikin iskut voivat saada yleisön itkemään, nauramaan, pelkäämään. Jokaisen ainesosan on kuitenkin oltava oikea, aivan kuin sinfoniassa.” (David Lynch)

Esityksessämme äänimaailma oli tärkeässä osassa. Äänimaailma oli kuin yksi näyttelijöistä, eikä esitys olisi ollut ollenkaan sama ilman sitä. Käytin paljon aikaa äänimaailman valmistelemiseen ja hiomiseen. Joonas Kauhanen, joka on ääni- ja konemusiikkivirtuoosi auttoi minua työskentelyssä teknisesti ja antoi hyviä vinkkejä. Pääasiassa valmistin kuitenkin äänimaisemat yksin.

5.1.1 Äänimaisemat

Valmistin esitykseen muutamia ”pää-äänimaisemia”, joita varioin ja joihin lisäsin tarvittaessa elementtejä. Yksi näistä äänimaisemista oli *Matala musiikki*, joka syntyi muokkaamalla erästä Angelo Badalamentin säveltämää, *Mullholland Driveen* tekemää kappaletta. Halusin joihinkin kohtauksiin taustalle uhkaavan, mutta ei liian merkillepantavan äänimaiseman. Katsoja ei välttämättä huomaa, missä kohtaa matala humina alkaa ja missä päättyy, mutta silti ääni vaikuttaa katsojan kokemukseen alitajuisesti.

”Musiikkia ja ääniefektejä ei kannata erottaa toisistaan, sillä niiden välimaasto on äärimmäisen kaunis alue.” (David Lynch)

Toinen tärkeä äänielementti oli *Rahiseva levy*. Tämän äänielementin pohjalla oli elokuvan aivan alussa oleva musiikki. Alkuperäisessä *Hole in the Silk* -nimisessä kappaleessa on yhdistetty sekä muutamia sointuja että rahisevan levysoittimen ääntä. Ääni on melko rakeinen, ja kappale on jotakin äänimaiseman ja musiikin välimaastossa olevaa. Tämä musiikki ei ole niin uhkaava, vaan enemmänkin mystinen, jopa kaunis, mutta sen voi kokea myös pelottavana. Tähän kappaleeseen yhdistin elokuvan kaniinikohtauksissa olevia vihjailevia lauseita sekä englanniksi että unkariksi. Emma ja Linda lukivat tekstejä nauhalle, en ottanut puhetta elokuvista suoraan.

Kolmas äänimaisema oli *Nancy sekoaa* -äänimatto, jossa käytin myös Lynchin elokuvissaan käyttämää Krzysztof Pendereckin atonaalista ja mielestäni ahdistavan hyökkäävää musiikkia. Penderecki-pohjainen äänimaisema oli erityisen vaikea tehdä, koska pelkäsin, että siitä tulee yliampuvan dramaattinen. Käyttämissäni Pendereckin kappaleissa on korkeita jousia ja yllättäviä kirkkaisevia viuluja, jotka aiheuttavat ainakin minun mielessäni todella ikäviä tunnelmia. Äänimaisema sopii hyvin niihin kohtiin, kun Emman näyttelemä Nancy on romahtamassa henkisesti ja kokee, ettei enää hallitse tilannetta.

5.1.2 Musiikki

”Joskus satun kuulemaan pätkän musiikkia, joka liittyy selkeästi johonkin käsikirjoituksen kohtaukseen. Kun olen kuvaamassa, minä usein kuuntelen sitä pätkää kuulokkeilla samaan aikaan, kun kuuntelen vuorosanoja. Musiikki todistaa, että kaikki on menossa oikeaan suuntaan - esimerkiksi että tahti on oikea tai valaistus on oikea.” (David Lynch)

Kuuntelen itse paljon musiikkia suunnitellessani kohtauksia, harjoitellessani repliikkejä, valmistellessani lavasteita ja miettiessäni valosuunnitelmaa. Kuuntelin esityksen ”soundtrackia” läpi kesän, ja se auttoi minua pääsemään oikeaan työskentelytunnelmaan. Vietin tyhjällä koululla

pitkiä aikoja itsekseeni, välillä tehden ja testaillen lavasteita, välillä suunnitellen koreografiaa, välillä puhuen ääneen vuorosanoja ja vaihdellen taustalle erilaista musiikkia. Esitys alkoi muotoutua näin jo ennen harjoitusten alkua ja jatkoi muotoutumistaan aina harjoitusten välissä. Nämä yksin tunnelmoidut hetket ennen varsinaisten harjoitusten alkua ovat mielestäni ehkä mukavinta aikaa mitä esityksen tekemiseen liittyy. Kaikki on vielä auki, eikä mihinkään ole kiire.

Musiikki auttoi myös työryhmää pääsemään sisään esityksen maailmaan. Kuuntelimme loppurentoutuksen tai improvisaatioiden yhteydessä Chrysta Belliä ja Julee Cruisea, joiden musiikkia Lynch on käyttänyt elokuvissaan. Esityksessä mukana oleva musiikki ja siitä poiskin jääneet, mutta oikeanlaista tunnelmaa tuovat kappaleet soivat harjoituksissamme heti alusta lähtien. Chrysta Bellin *Polish Poem* soi myös elokuvan *Inland Empire* lopussa, ja olen käyttänyt sitä aikoinaan myös *Elenan huoneen* loppukohtauksessa. Kappaleen ei ollut alunperin tarkoitus päätyä tähänkin esityksen, mutta testattuani loppukohtaukseen lähes kaikkia muita Chrysta Bellin kappaleita, minun oli todettava, että haluan siihen sittenkin *Polish Poem* -kappaleen. Se on täydellinen aloitus- ja lopetuskappale utuisuudessaan, mystisyydessään, ja jotain toivoakin se antaa.

Julee Cruisen musiikkia Lynch käyttää paljon *Twin Peaks*issa. Lynch on tehnyt musiikkia myös itse, ja hän on toiminut tuottajana niin Chrysta Bellille kuin Julee Cruisellekin. Siksikin voi sanoa, että näiden naisten musiikki on hyvin ”lynch-henkistä”, ja periaatteessa mikä tahansa Julee Cruisen tai Chrysta Bellin kappale tuo mieleen Lynchin elokuvien tunnelmat. Julee Cruisen eräs kappale soi esityksessämme kohtauksessa, jossa ”huorat” työntävät isoperuukkista ja rokokoomekkoista ”enkeliä” mustan laatikon päällä. Saman kohtauksen aikana *Nancy/Sue* tekee kuolemaa kadulla ruuvimeisseli mahassaan.

Käytin esityksessä myös David Lynchin omaa musiikkia. Nämä kappaleet edustivat hieman karumpaa ja säröisempää puolta esityksessä. Sellaisten kohtausten taustalla, jossa ”harrastetaan seksiä” tai jossa huorat käyvät dialogia, on taustalla Lynchin itsensä tekemää musiikkia. Joitakin näistä kappaleista kuullaan myös *Inland Empire* elokuvassa.

Inland Empiressä ”*On High in Blue Tomorrows*” -elokuvan kuvauksissa soi taustalla romanttinen ja maalaileva Mantovani-orkesterin soittama musiikki. Testasin aluksi elokuvan kuvauskohtauksissa toisenlaista musiikkia, mutta lopulta päädyin minäkin Mantovani-orkesteriin. Halusin alleviivata tilanteiden romanttisuutta, eikä minua haitannut vaikka kohtauksista alkoi muodostua hieman humoristisia. Jälkikäteen oivalsin, että olisi pitänyt käyttää Mantovanin musiikkia vielä alleviivatummin pelkästään metaelokuvakohtauksissa. Näin olisin saanut eroteltua kohtaukset joko metaelokuvaan sisältyviksi tai elokuvan ulkopuolisiksi kohtauksiksi. Musiikkia ja toistoa olisi voinut paremmin hyödyntää niin, että yleisö olisi tiennyt, kuvataanko nyt elokuvaa vai ovatko näyttelijät kuvaustauolla.

Mukana oli myös Elvistä, Freddie Mercury, Angelo Badalamentin *Mullholland Driveen* säveltämää musiikkia sekä Lynchin *Erasehead*-elokuvassa käytettyä musiikkia. Käytin äänimaisemassa myös yhtä kohtausta suoraan elokuvasta lainaten. Kohtauksessa nainen, jolla on kädessään ruuvimeisseli kertoo kuulustelijalle, että hän aikoo tappaa ruuvimeisselillä jonkun mutta ei tiedä miksi.

Kokonaisuudessaan äänimaailman valmistaminen, hiominen ja sovittaminen näyttelijäntyöhön oli suuritöinen urakka. Koska mielestäni äänimaisema oli esityksen tärkeimpiä elementtejä visualisuuden ja näyttelijäntyön ohella, se oli valmistettava huolella.

5.2 Absurdit sivuhahmot, näkijät ja abstraktiot

”Ihmiset aistivat pahoja ongelmia tietoisuuden rajamailla. He eivät osaa tiedostaa tai käsitellä niitä. Paha olo häilyy heidän ympärillään, ja ongelmat muuttuvat abstraktiin tai vieraaseen muotoon. Elämästä tulee pahaä unta.” (Lynch elokuvasta *Lost Highway*)

Esityksessämme ennustajaeukkoa edusti omituinen ja utelias naapurihahmo. Hän tulee kertomaan *Nancyille*, että tämä on saanut kaipaamansa roolin elokuvasta mutta että elokuva on kirottu ja että jossain tulee tapahtumaan brutaali murha. Esitin itse tuota naapurihahmoa.

Halusin korvata *Inland Empire*n jäniskohtaukset samanhenkisillä, yhtä pysähtyneillä ja ahdistavilla tilanteilla, mutta en halunnut matkia suoraan kohtauksia elokuvasta. Pelkäsin, että suora matkiminen aiheuttaisi tahatonta huvitusta ainakin elokuvan nähneiden joukossa.

Kokeilimme tekemiäni koko- ja puolinaamioita joissakin harjoituksissa ja kerroin että olin miettinyt yksinkertaista tilannetta, jossa naamiohahmo istuu keinutuolissa, huojuu eestaas ja nauraa lakkaamatta. Näyttelijät innostuivat kovasti ajatuksesta, kun demonstroin sitä. Testailimme naamioita Emman ja Lindan kanssa ja osoittautui, että kummatkin naiset toimivat yllättävän luontevasti naamioiden kanssa. Yksinkertaiset kohtaukset toimivat hyvin sellaisenaan, vaikka kulkivatkin lopulta aika erilaiseen suuntaan alkuperäisestä elokuvan kohtausten tunnelmista. Sellaisenaan olin kuitenkin naamiokohtauksiin tyytyväinen, vaikka niiden liittäminen tiukemmin kokonaisuuteen olisi ollut perusteltua.

Valkonaamainen, hieman kasvoiltaan verinen naamiohahmo, jota itse esitin, oli oikeastaan alunperin se, jolla korvasin jänishahmot ja -tilanteet. Aluksi olin ajatellut, että kohtauksessa olisi kaksi valkonaamaista hahmoa, mutta koska halusin itse tarttua haasteeseen ja saada lisää kokemusta naamionäyttelemisestä ja toisen näyttelijän ohjaaminen taas on hankalaa, jos itse toimii vastaanäyttelijänä, päätin tehdä kohtaukset yksin. Ajattelin säästävänä sillä myös aikaa. Lopulta myös Emma esiintyi valkonaamioisena hahmona, mutta emme olleet yhtäaikaan lavalla.

Näyttelemäni ”valkonaamion” kohtauksissa äänimaailmassa olevat tekstit oli otettu elokuvasta ja halusin kohtausten olevan mahdollisimman yksinkertaisia ja rauhallisia. Ohjaava opettaja Hanna Raita-aho halusi tietää, mikä hahmon funktio on. Hän oli kokenut hahmon jonkinlaisena kertojana, ”kuolemana” tai ”pahuutena”. Minusta tulkinta oli hyvä ja siinä oli lynchmäistä ”abstraktiota”. Lisäsimme ohjaavan opettajan ehdotuksesta kertojan osuutta vielä pariin muuhunkin kohtaukseen; hahmo ikäänkuin vie tarinaa eteenpäin lavastamalla aina seuraavan kohtauksen, avaamalla väliverhot, tarjoilemalla viiniä päähenkilöille ja lopussa kuoleman hahmo vielä kerran ilmestyy *Nancyn/Suen* taustalle, jolloin tällä on jo ruuvimeisseli vatsassaan.

Esityksessä on mukana lopulta useita naamiohahmoja, ja osa niistä jäi mukaan siksi, että ne olivat hahmoina kiinnostavia ja kohtaukset tunnelmaltaan esitykseen sopivia. Mukana oli muun muassa aiemmin mainitsemani, Emmen esittämä vanhaa naista muistuttava naamiohahmo, joka rullailee pyörätuolillaan ja nauraa loputtomasti. Tämä hahmo toi mieleen Lynchin *Eraserhead* elokuvan ja jäi todennäköisesti siksi mukaan esitykseen. Nauravan naamiohahmon koin piruna tai ”kohtalon ivana”, muuten hahmo jäi aika irralliseksi.

5.3 Kaksoisolennot ja enteet

”Elokuvan häiritsevimpiin yksittäisiin kuviin lukeutuu hidastettu kuva Nikkistä juoksemassa paniikin vallassa itseään kohti. Myös täysin absurdi ja äkillisyydessään shokeeraava tiivis kuva Nikkin vääristyneistä kasvopürteistä elokuvan lopussa saa katsojan pelkäämään sitä uusintakatseluissakin.” (Juho Malanin, *Elitisti* 2008.)

Mielestäni usein pelottavimpia kohtauksia kauhuelokuvissa ovat ne, kun henkilö näkee itsensä kävelevän jossakin tai kohtaa täysin yllättäen itsensä konkreettisesti silmästä silmään.

Mullholland Drive -pastississa *Elenan huone*, toteutin tämän niin, että itse näyttelin päähenkilön ”todellista” eli painajaismaista puolta, *Dianeaa*. ”Unihahmoa” eli ihanneminää, *Bettyä* näytteli Saara Laakso. Olemme samanpituisia, liikumme aika samalla tavoin ja värjäsimme ja leikkasimme hiuksemme samanlaisiksi. Omat vanhempani eivät olleet erottaneet lavalta Saaraa ja minua toisistaan. Nyt halusin kuitenkin toteuttaa asian eri tavoin, eikä se ollut yksinkertaista.

”Unen ja todellisuuden vastakkainasettelu on toisarvoista. Näiden kahden rajatilasta on jäänyt jäljelle vain huonosti vartioitu raja-asema, jossa kukaan ei leimaa passeja.
(Chris Rodley)

Kolmessa eniten analysoimassani Lynchin elokuvassa yhtä päähenkilöä esittää joko kaksi eri näyttelijää (*Lost Highway*) tai yksi näyttelijä esittää ”useampaa henkilöä” tai vaihtoehtoisesti

yhden henkilön useampaa eri puolta. (*Mullholland Drive*, *Inland Empire*). Valitsin *In the Dark Room* -esitykseen jälkimmäisen vaihtoehdon. Emma esitti sekä näyttelijä *Nancyä* (mahdollinen unelmaminä) että *Nancyn* esittämää roolihahmoa *Sueta* (mahdollinen painajaisminä) ja Linda esitti sekä näyttelijä *Katieta* että tämän esittämää roolihahmoa *Saraa*. Pian todellisuudet alkavat sekoittua, ja *Sue* kohtaakin *Katien* ja *Nancy Saran*. Päähenkilö ei enää tiedä itsekään kumman, *Suen* vai *Nancyn* todellisuudessa elää.

Voi olla, ettei kukaan muu projektissa mukana olleista kuin minä ja lopulta Emma tieneet, kumpi päähenkilön puolista kulloinkin on mukana kohtauksessa. Kun Nikkin todellisuus *Inland Empire*ssä alkaa hämärtyä, hän muuttuikin yhtäkkiä metaelokuvassa olevaksi roolihahmoksi *Sueksi*. Oli kyse sitten *Nancysta* tai myöhemmin kuvioihin ilmaantuneesta *Suesta*, katson, että nämä olivat saman henkilön eri todellisuuksien tasoja.

Emma halusi ymmärrettävästi tietää, missä kohtauksissa hahmo ja todellisuuden taso vaihtuu ja kenen todellisuutta hän milloinkin näyttelee, *Nancyn* vai *Suen*. Sekavuutta lisäsi se, että vastaanäyttelijän todellisuus saattaakin pysyä samana vaikka *Nancy* muuttuisi *Sueksi*. Tämä on ehkä jopa koko esityksen ydin, syy, miksi *Nancy* kokee hämmennystä. Tätä seikkaa olisi siis voinut katsojille painottaa, että vastaanäyttelijän ”todellisuus” on edelleen se, mistä lähdettiin, mutta toinen eläkin joko tulevaisuudessa tai menneisyydessä, eikä itsekään ymmärrä miksi. Olen kuvitellut, että psykoosissa olevasta tuntuu juuri siltä.

Teimme todellisuuksien muuttumisesta itsellemme monipolvisen kaavion, joka kuvastaa elokuvan juonen seikkaperäisyyttä. Ulkoinen helpottava tekijä oli esimerkiksi se että *Nancylla* ja *Suella* oli esityksessämme erilaiset vaatteet. *Suella* oli lisäksi suussa purkkaa. Usein saattoi käydä niin, että kun harjoiteltiin *Sue*-kohtausta, Emmalla olikin *Nancyn* vaatteet päällä, vaikka hän oli yrittänyt kovasti järkeillä, kumman kohtausta nyt oltiin tekemässä. Lopulta Emma kuitenkin sai kiinni logiikasta. Teatterissa kaksoishenkilönä vaeltaminen ja vaatteiden vaihtuminen ei kuitenkaan käy niinkuin elokuvassa leikaten; jos *Nancy* vaihtuikin kesken kohtauksen *Sueksi* ja molempia esittää yksi ja sama henkilö, oli asia tuotava esiin jollain muulla kuin vaatteilla, kamera-ajolla tai lähikuvassa näkyvällä hämmentyneellä ilmeellä. Tällöin tukeuduimme dialogiin, Emmen näyttelijäntyöhön, vastaanäyttelijän eli Lindan esittämän *Katien* reaktioihin, valoihin ja äänimaisemaan, ja jätimme yleisön tulkittavaksi sen, missä todellisuudessa *Nancy* kullakin hetkellä elää. En usko, että kovinkaan moni yleisöstä lopulta tajusi, että Emma esittää ikäänkuin kahta eri naista, enkä tuolloin pitänyt sitä ehdottoman tärkeänäkään. Emmalle lähtökohta antoi kuitenkin kiinnostavan ja haastavan kulman omaan näyttelemiseensä ja uskon, että jotain siitä Emmen kautta välittyi myös katsojalle.

Yhden kaksoisolento-kohtauksen toteutimme perinteisin keinoin valokuljetuksen avulla; kikka ei siis ollut mikään trikki. Elokuvan kohtauksessa tapahtuu seuraavaa: Nikki näkee pöydän äärestä itsensä ”istumassa huomenna” omalla sohvalaan ja vastaamassa puhelimeen, jossa hän saa

kuulla saaneensa roolin. Hän on siis samaan aikaan tämänpäiväisessä ja huomissa ja tarkkailee huomista minäänsä, jonka naapurin sormi on hänelle osoittanut. Tämä aiheuttaa hänen ”tämänpäiväisessä minässään” suuret pelkoa ja hämmennystä. Toteutimme tämän niin, että naapuri osoittaa *Nancylle* pöydän äärestä sohva, *Nancy* (Emma) kääntyy katsomaan sohva, nousee hitaasti ylös, uhkaava musiikki vahvistuu, *Nancy* kävelee hitaasti kohti sohva ja istuu alas, valo seuraa ja pöydän ääressä istunut naapuri on jäänyt pimentoon. *Nancyn* istuttua alas sohvalle, valotilanne muuttuu ja Emma muuttaa olotilansa arkiseksi, ottaa kirjan käteen ja musiikki loppuu. Samalla kodinhoitaja juoksee puhelimen kanssa *Nancyn* luo ja *Nancy* saa kuulla puhelimesta saaneensa toivomansa roolin. En tiedä kuinka hyvin tämä kohtaus katsojalle toimi ja tuliko kohtauksesta puoliakaan yhtä hämmentävä kuin mitä kohtaus on elokuvassa, mutta omasta mielestäni se toimi kuitenkin kohtalaisen hyvin.

5.4 Outo hitaus, unen logiikka ja pysähtyneisyyden tunnelma

”Useimmat ohjaajat tahtovat nopeampaa liikettä kuin minä. Jos liikutaan liian hätäisesti, jotakin jää puuttumaan. Hitaat liikkeet on kuitenkin osattava perustella kertomalla mihin henkilöt ovat menossa ja miltä heistä tuntuu.” (David Lynch)

Olin valinnut pääosan *Nancyn* roolin Emman, joka on nopea sekä liikkeessään että puheessaan. Jouduimme kauan etsimään Emmasta esille hitautta. Usein se, mikä minusta oli normaalia, oli Emmasta jo hidasta, koska hänellä on tapana muutenkin puhua ja liikkua nopeasti. Toisaalta hitauden vastapainoksi oli löydettävä jotain dynaamista ja säilytettävä intensiteetti. Ohjaava opettaja Hanna Raita-aho antoi neuvoksi intensiteetin säilyttämiseksi esimerkiksi sen, että näyttelijät ylläpitäisivät epärealistisen kohotettua olemusta fyysisesti (”keuhkot täynnä happea”) ja lisäksi kohdistaisivat enemmän huomiota vastaanäyttelijään erilaisten mielikuvien avulla. Hän antoi esimerkiksi Lindalle ja Emmalle vinkiksi maalata vastaanäyttelijää mielessään siveltimellä. Katsojan saamiseksi mukaan intensiivisiin ja intiimeihin kohtauksiin Hanna kehoitti näyttelijöitä avaamaan kasvoja enemmän yleisöön päin ja jättämään pois vastaanäyttelijän katseessa roikkumisen. Tämä edesauttaisi sitä, etteivät kohtaukset jäisi vain kahden näyttelijän välisiksi, vaan että tunnelma välittyisi yleisölle asti. Dynamiikan etsintä jäi ohjauksellisesti hieman kesken, mutta sitä saatiin kokonaisuuteen lisää ohjaavan opettajan avustuksella sekä esimerkiksi lisäämällä ensi-illan jälkeen esitykseen täysin ”pudotettu” kohtaus, jossa minä tulen omana itsenäni ohjaajan roolissa lavalle kantaen tuolia ja puhuen esiintyjille ruotsia ja suomea.

Hitauden toteutuminen ja intensiteetin säilyttäminen oli mahdollisesti yksi esityksen suurimmista haasteista. On saatava aikaan outo, uhkaava ja kieroutunut tunnelma ja silti osin säilytettävä jonkinlainen arkisuus, josta pudotus outouteen tapahtuu. Muutamissa kohtauksissa saavutimme mielestäni hyvin surrealisitisen tunnelman ja löysimme lisäksi jotakin uutta. Yksi näistä kohtauksista oli sellainen, jossa *Nancy/Sue* saapuu rakastajattarensa (*Saran*) luokse mutta

kohtaakin lauman nauravia ”huoria”. Kohtaukselle haettiin oikeaa muotoa pitkään sovittaen suoraan tapahtumia ja hahmoja elokuvasta. Se ei kuitenkaan toiminut. Lopulta päätin tehdä kohtauksesta reilusti oudomman. Lopullinen kohtaus on okeastaan yhdistelmä kolmesta elokuvassa olevasta kohtauksesta, ja lisäksi mukana on omia ideoita. Sen, että kaikki me ”huorat” olemme läsnä kohtauksessa ylenkatseellisesti naureskelemassa oli tarkoitus korostaa myös *Suen* ”minä vastaan kaikki muut” -kokemusta.

Toinen pysähtyneisyyden tunnelmaa tavoitteleva kohtaus oli sellainen, jossa tytöt keskustelevat keskenään lyhyin lausein. Teksti on otettu elokuvan samankaltaisista kohtauksista, joskin tyttöjä on elokuvassa puolet enemmän. Tätäkin kohtausta taustoittaa äänimaisema ja puhe on hidasta ja maalailevaa. Se, että tytöt täydentävät toistensa lauseita, tekee kohtauksesta hieman runollisen. Puheen sävyyn tavoittelimme pehmeyttä ja naisellisuutta. Unenomainen hitaus, äänen pehmeys, hämärä valo, staattisuus, epärealistinen asemointi tilassa, sensuelli liikehtiminen ja toisten lauseiden täydentäminen toivat kohtaukseen tarvittavaa outoutta.

Yksi onnistunut unenomainen kohtaus oli melkein esityksen lopussa oleva ”enkelin ilmestyminen”. Kohtauksessa Linda tanssii liikkuvan mustan laatikon päällä iso rokokoo-peruukki ja led-valot päässään. Taustalla soi Julee Cruisen kappale. Suvi ja Hanna eli ”huorat” työntävät laatikkoa läpi salin ja jauhavat purkkaa. Katsoin tuolloin kesällä kokonaisuudessaan uudelleen *Twin Peaksin* tapahtumiin pohjaavan elokuvan *Twin Peaks - Fire Walk with me* (ohjaus David Lynch, 1992), jossa perehdytään tarkemmin päähenkilön *Laura Palmerin* kuolemaa edeltäviin tapahtumiin. Elokuvan kohtaus, jossa *Laura Palmer* näkee kuolemansa hetkellä enkelin, vaikutti tuon kohtauksen syntyyn, joskaan ei aluksi tietoisella tasolla.

5.5 Rekvisiitta, visualisuus, sokkeloiset tilat ja punaiset valot

Olin aluksi ajatellut, että haluan ehdottomasti esityksen alkuun ”itkevän tytön istumassa sohvalla, television josta tulee lumisadetta ja särisevät lamput.” Televisio jäi kuitenkin logistisista syistä pois. Se olisi häirinnyt alkukohtauksen jälkeen tulevia kohtauksia, enkä halunnut, että lavasteita liikutellaan jatkuvasti. Televisio olisi kököttänyt lavalla tyhjänpanttina alkukohtauksen jälkeen. Toki se olisi voinut toimia lumisateineneen lavastuksellisenä elementtinä, mutta silloinkin se olisi vienyt tilaa tansseilta. Särisevät valot korvasi *Nancyn* kauhun hetkillä ja myöhemminkin esityksessä käyettävä strobo. Punainen valo meillä roikkui katosta työmaaroikan muodossa. Sitä käytettiin *Nancyn/Suen* monologien aikana.

Hain esityksen lavastukseen ja rekvisiittaan lynchmäistä tunnelmaa tietynlaisella ajattomuudella ja toisaalta 80-90 -henkisellä puvustuksella, ja rekvisiitalla. 80-luvulta oleva lankapuhelin, monissa 80-luvun musiikkivideoissa mukana oleva mustavalkea shakkilautalattia, punainen,

kimalteleva lameverho, ohjaavan opettajani mielestä ”kamalan rumat” satiiniset kankaat tuolien päällä, liian lyhyet farkkusortsit ja vihreä samettinen minimekko olivat kaikki mielestäni lynchmäisiä valintoja.

Lynchin elokuvissa on usein hämää, sokkeloiselta vaikuttavia käytäviä ja huoneita. Uhkaavuuden tuntua saadaan aikaan sillä, että koskaan ei tiedä, mitä nurkan takaa on tuloillaan. Tällaisen sokkeloisen talon läpi kuljeskelu on teatterissa hieman hankalampi konkreettisesti toteuttaa, jollei katsojia sitten oteta mukaan seikkailemaan lavasteissa tai tehdä esitystä oikeasti sokkeloisessa ”kummitustalossa”, jonne katsojat otetaan mukaan seikkailemaan.

Mietinkin, miksi halusin tuolloin toteuttaa esityksen juuri koulun suureen teatterisaliin. Olisi esimerkiksi ollut kiinnostavaa tehdä esitys johonkin hylättyyn huvilaan, tehdashalliin tai tavalliseen asuinhuoneistoon. Ehkä ratkaisu johtui siitä, että ajattelin esityksessä olevan paljon tanssia, ja teatterisalin tanssimatolla on kätevämpää harjoitella ja esittää koreografioita kuin pienissä huoneissa tai betonilattialla. Olen myös tehnyt aiemmat esitykseni omakustanteisena melko pieniin tiloihin, joten halusin ”rellestää” suuressa teatterisalissa vapaasti kerrankin, kun siitä ei tarvinnut itse maksaa. Ajattelin tavoittavani esityksen vaatiman mystisyyden parhaiten oikeassa teatteritilassa, jonka saa kunnolla pimennettyä ja jossa katsojat näkevät kaiken tarvittavan ja tuolloin valinta tuntui oikealta.

Lynch on kehittänyt *Twin Peaks* tv-sarjaan *Punaisen huoneen*, oman mikrotodellisuuden, jossa kaikki outo tapahtuu ja jossa jopa puhutaan nurinpäin. (Rodley, 211.) Huoneessa vallitsee eri logiikka ja todellisuus kuin arjessa, ja se toimii päähenkilön *Dale Cooperin* alitajuntana ja unimaailmana. En ollut ajatellut matkia punaista huonetta, mutta pyörittelin ideaa mielessäni.

Punaisen huoneen idea jäi lopulta elämään esityksen nimessä ”*Pimeässä huoneessa*” sekä lavastuksellisesti. Olin rakentanut minua visuaalisesti kiinnostavan ”pikkuhuoneen” hieman kauemmas lavalle. Pikkuhuoneen lattiaa peitti mustavalkoinen muovinen ruutumatto ja koroke, jossa oli kaksi vihreällä ja punaisella kankaalla peitettyä tuolia. Olin ajatellut, että ”kaikki oudot kohtaukset” muun muassa naamiokohtaukset tapahtuisivat tuossa pikkuhuoneessa. Huone korokkeineen oli mielestäni kuitenkin turhan kaukana ja turhan pieni esimerkiksi joillekin naamiohtauksille ja varsinkin turhan pieni tanssikohtauksille (ja matto lisäksi liian liukas tanssimiseen.) Halusin, että tanssikoreografiat ja naamiohahmot liikkuisivat enemmän tilassa, ja pikkuhuoneratkaisu tuntui liian staattiselta. Ruudullinen pikkuhuone säilyi, joskin sen funktio muuttui sisällöllisestä ratkaisusta enemmän puhtaasti visuaaliseksi. Saimme siihen ohjaavan opettajan avulla hieman sisällöllistä funktiota sillä, että verhot pikkuhuoneeseen avattiin vasta kun esitys oli jo käynnissä. Aiemmin väliverhot pikkuhuoneeseen olivat jo ihan alussa auki. Kun päätimme, että valkonaamiainen hahmo vasta myöhemmin paljastaa pikkuhuoneen verhojen takaa, tuli huoneelle hieman sitä ”alitajunnan” ja elämän ”pimeän ja oudon” puolen vähittäisen paljastumisen symboliarvoa, jota olin alussa kaivannut.

5.6 Kielen valinta

Esityksen kieleksi valikoitui englanti. Harjoittelimme aluksi samoja tekstejä niin, että Emma opetteli monologinsa englanniksi ja Hanna, Suvi ja minä dialogimme ja monologimme suomeksi. Suomen kieli kuulosti korvissani kuitenkin epäsopivalta ja ”ei lynchmäiseltä” Emman puhuman englannin rinnalla.

Jouduimme käyttämään englantia harjoituksissa, sillä Linda ei puhu ruotsia eikä Emma suomea. Lopulta osin käytännön, osin tyyliseikkojen vuoksi, vaihdoin esityskielen kokonaan suomesta englanniksi. Emman olisi ollut hankala opetella pitkiä monologeja suomeksi ja suomenruotsi olisi kuulostanut korvissani vielä oudommalta. Jossain vaiheessa ajattelin, että dialogeja voisi käydä sekä unkariksi (Lindan äidinkieli), suomeksi, ruotsiksi että englanniksi mutta kokonaisuus kaipasi mielestäni yhtenäistämistä. Unkari oli korvaamassa elokuvassa kuultavaa puolan kieltä. Hauska anekdootti ja sattumalta syntynyt viittaus *Twin Peaksin Punaiseen huoneeseen* oli myös se, että unkarin kieli kuulostaa todella paljon suomelta nurinpäin puhuttuna (sama kuulema myös toisinpäin eli suomi kuulostaa unkarilaisen korvaan unkarilta nurinpäin). Vaikkei meidän muiden englanti ollutkaan Emman ääntämisen tasoista, ratkaisu oli mielestäni toimivampi kuin kielten sekamelska. Elokuvassa puolalaiset puhuvat englantia puolalaisittain, esityksessämme puhuttiin englantia suomalaisittain ja unkarilaisittain.

6 HENKILÖOHJAAMINEN

6.1 Teatteri-ilmaisun ohjaaja ohjaamassa valmista esitystä

”En ole työssäni kokenut tarpeelliseksi korostaa teatteri-ilmaisun ohjaajuutta, mutta haluan tuoda lähtökohtani esille siitä syystä, että koen koulutukseni muokanneen tapaani ajatella ja lähestyä esiintyjyyttä. Perinteinen ohjaajalähtöinen näytteleminen ei ole minulle vierasta, mutta olen myös ollut mukana monissa ryhmälähtöisissä projekteissa ja tehnyt teatteria monista eri positioista käsin. Osittain myös tämän takia suhteeni esimerkiksi Stanislavskiin, tai niin sanottuun perinteiseen realistiseen puheteatteriinkin, ei ole henkilökohtainen, vaan ennemminkin utelias ja kyseenalaistava.” (Teatteri-ilmaisunohjaaja Tanja Turpeinen opinnäytetyössään, 2012.)

*In the Dark Room:*ia ohjatessani, yritin yhdistää kaksi eri asiaa: teatteri-ilmaisunohjaajuuden ja draamaopettajuuden täysin kokemattomien näyttelijöiden kanssa ja kunnianhimoisen taiteellisen lopputuloksen tavoittelun. Tämä yhdistelmä vaati paljon harjoitusaikaa, suunnittelua ja aiheutti välillä neuvottomuutta. Toisaalta minusta on hyvin antoisaa toimia kokemattomien näyttelijöiden kanssa ja jakaa heidän intonsa oppimisesta ja oivalluksista. Joidenkin esiintyjien kohdalla oli myös ilo huomata, kuinka heidän oma intonsa oppia, kehittyä ja heittäytyä alkoi kantaa hedelmää.

En halua jatkossakaan hylätä harrastajien ohjaamista. Prosessista oppineena lähtisin jatkossa koostamaan kokemattomien esiintyjien kanssa esitystä enemmän ryhmälähtöisesti, en tuputtamaan jotain omaa korkealentoista visiotani lopputuloksesta. Ryhmälähtöisen improvisaatioista ja muusta materiaalista syntyvän esityksen tekeminen harrastajien kanssa on myös periaatteessa se, mihin meidät on koulutettu ja sellaisessa työskentelyssä olen myös omimmillani.

”Teatteri-ilmaisun ohjaaja toimii usein harrastajanäyttelijöiden ohjaajana harrastajateattereissa. Tällöin ohjaaja toimii yleensä samalla enemmän tai vähemmän näyttelijäntyön opettajana. Usein toiminnan yksi tavoite onkin, että esiintyjät samalla kehittyvät harrastuksessaan. Joillakin teatteriharrastus jopa tähtää alan koulutusta kohti, ja harrastajateatterissa hankitaan ensimmäisiä kokemuksia ja työkaluja teatterityöskentelystä. Näin ollen teatteri-ilmaisun ohjaajalla on paljon vastuuta ohjatessaan harrastajanäyttelijää, ja pohtiessaan minkälaisilla ohjeilla tämän näyttelemistä kannattaa lähestyä.” (Teatteri-ilmaisunohjaaja Ilja Mäkelä opinnäytetyössään, 2014.)

Teatteri-ilmaisun ohjaajan opinnot, joita olen käynyt ovat keskittyneet etupäässä prosessiin ja ilmaisulliseen puoleen, eivät niinkään valmiin taiteellisen kokonaisuuden ohjaamiseen. Keskiössä on ollut teatterin soveltaminen ja omien ilmaisullisten valmiuksien opiskeleminen.

Opinnäytetyötä aloitellessani taustalla oli lukuisia teatterityöpajoja, ja työkalupakissani jos jonkinlaista tekniikkaa, harjoitetta ja leikkiä hahmometodista, ekspressiiviseen naamioilmaisuun. Se, miten olen soveltanut näitä oppeja kokonaisten esitysten tekemisessä, on ollut lähes täysin itse opittua.

Olen opinnäytetyön jo ohjattuani oppinut ja löytänyt uusia, mahdollisesti toimivampia tapoja lähteä työstämään valmiiksi tarkoitettua esitystä. Valmiin esityksen työstäminen on aivan eri asia kuin prosessiin keskittyvät projektit tai työpajat, joissa niissäkin tietenkin pitää olla jokin punainen lanka ja tavoite. En ole itse kovin montaa kertaa näytellyt ”perinteisissä, ohjaajalähtöisissä” projekteissa, joissa olisi ollut osaava ja ammattitaitoinen ohjaaja. Mikäli olen saanut ammattiohjausta, on se ollut devising-lähtöistä⁷ ohjaamista tai tyyllitellyn ja koreografisen esityksen valmistamista. En ole myöskään koskaan ohjannut kokonaista esitystä niin, että olisin saanut ammattilaisilta palautetta työskentelystäni. Olen toki opiskellut jonkin verran ohjaamista Metropolia ammattikorkeakoulussa sekä lukenut paljon ohjaajien ajatuksia ohjausprosessista. Nuorempana kävin myös teoreettisemmän luentokurssin *Ohjaajan työ* Avoimessa Teatterikorkeakoulussa.

Nyt olen ymmärtänyt aiempaa paremmin sen, kuinka erilaisia prosesseja valmiin esityksen tekeminen ja ilmaisullisten työpajojen vetäminen ovat. Oppisin kuitenkin mieluusti lisää valmiin esityksen valmistamisesta ja kaikesta mitä siihen liittyy, kompositioista lavalla, tilan käytöstä, kokonaisdramaturgioista, henkilöohjaamisesta, jännitteen luomisesta, symboleiden käytöstä, objektien käytöstä lavalla, valoista, koreografioista, rytmistä ja niin edelleen. Olen myös todennut, että opin paljon ohjaamisesta näyttelemällä. *In the Dark Room*:in valmistumisen jälkeen olen näytellyt aiempaa enemmän muiden ohjauksessa sekä opiskellut näyttelijäntyötä erilaisilla kursseilla, joten nyt olisin varmasti myös ohjaajana viisaampi.

Mitä enemmän saan itse oppia ja kokemusta valmiin esityksen tekemisestä, sitä kiehtovammaksi muodostuu haaste jatkossa työskennellä itseohjautuvampien ja kokeneempien näyttelijöiden kanssa. Silloin pystyisin itse keskittymään enemmän kokonaisuuteen ja sen ”vision”

⁷ ”Devising eli suomeksi keksiminen, laatiminen, on Ison-Britannian teatterikontekstista peräisin oleva termi, joka yleistyi yhtä matkaa esityskirjoittamisen käsitteen kanssa. Devising-käsitteen käyttö on hyvin väljää. Termi viittaa ennen kaikkea tapaan, jolla esitys koostetaan, työtapaan. Kyseessä ei ole mikään yksi tietty metodi vaan filosofia, jonka mukaan ”esitys voi alkaa mistä vain”, kuten englantilaistutkija Alison Oddey on määritellyt. Tuo ”mikä vain” voi olla esimerkiksi tietty paikka tai yhteisö, tai vaikka iskelmä, esine, aihe, maalaus, tv-sarja.” (Numminen, 2011, 33.)

toteuttamiseen. On myös hyvin hedelmällistä työskennellä ”itseään lahjakkaampien” ja kokeneempien ihmisten kanssa, joskin se voi olla myös pelottavaa.

6.2 Mistä aloittaa?

Tapoja johdattaa näyttelijät tulevan esityksen maailmaan on useita, eikä varmastikaan ole olemassa yhtä absoluuttista oikeaa tai väärää tapaa. Käsitkseni mukaan laitosteattereissa ja monissa vapaalla kentälläkin tehtävissä esityksissä on edelleen tekstilähtöisyys hyvin tavallista. Itselläni on sen sijaan kokemusta enemmänkin työskentelystä, jossa esityksen lähtökohtana voi olla mikä vain, valokuva, lehtiartikkeli, esine, laulu tai jokin tapahtuma historiassa.

Jos ohjaajalla on käytettävissään valmis näytelmäteksti ja sen pohjalta myös aihe, on raamien asettaminen sekä oman vison esitleminen työryhmälle yleensä selkeämpää. Voidaan esimerkiksi yhdessä tutkia erilaisia elementtejä, mitä näytelmäteksti jo valmiiksi sisältää: huonekaluja, äänimaailmoja, tilanteita, miljöötä, roolihenkilöiden vaatetusta jne. Työryhmä voi ohjaajan opastuksella valita jonkin kohtauksen tarkasteluun ja kokeilla eri roolihenkilöiden repliikkejä ja improvisoida tilanteita. Harjoituksissa voidaan käyttää esimerkiksi yhteistä ”aistipankkia” ja sisällyttää siihen näytelmän aistimaailmaa: ”aisti auringonpaiste verannalla”, ”aisti kaukaa kuuluva musiikki”, ”aisti plyysinen nojatuoli”, ”aisti pitsiliina sormiesi alla” jne. (Esimerkki on työpajasta ”Näyttelijälähtöinen harjoittelu”, syksy 2015.)

Tai sitten voidaan käyttää hyväksi Konstantin Stanislavskin⁸ kehittämää toiminta-analyysiin⁹ perustuvaa ”etydiharjoitetta” jota myös Raija Sinikka Rantala sanoo harjoituksissa käyttävänsä. (Rantala, 2009, 75.) Etydeitä tehdään ihan harjoitusten alussa. Tekstiä ei tuossa vaiheessa tarvitse osata, mutta työryhmä on yhdessä tutustunut näytelmään lukemalla ja jutustelemalla niin, että kaikki tietävät mitä näytelmässä tapahtuu, kuitenkin ilman minkäänlaista tulkintaa tai arvottamista. Teksti ei ole tässä vaiheessa tärkeä, sen sijaan tapahtumat ja tilanteet ovat. Rantala sanoo johdattavansa Stanislavskin tapaan näyttelijät vapaasti kokeilemaan erilaisia tilanteita, kysymällä Stanislavskin lanseeraaman käsitteen ”maagisen mitä jos”. Improvisaatioiden avulla tutkitaan henkilöiden välisiä jännitteitä, henkilöiden sisäisiä jännitteitä sekä tahdon suuntia. Mitään valmiita ja oikeita vastauksia tai tulkintoja ei ole, vaan näyttelijät saavat kokeilla ja improvisoida vapaasti kohtauksissa olevien tapahtumien pohjalta. Vähitellen kohtauksiin voidaan lisätä omaa puhetta ts. puhetta, joka on näyttelijöiden tuottamaa, ei vielä valmista tekstiä. Kun

⁸ Konstantin Stanislavskia pidetään realistisen teatterin kehittäjänä. Tunnetuimpia käsitteitä ovat tunnemuisti sekä myöhemmin fyysisten tekojen metodi. (Pätsi, 2010, 23.)

⁹ ”Kun työryhmä on ensin päällisin puolin keskustellut läpi esitykseen liittyvät tärkeimmät tekijät, kuten näytelmän teeman, tapahtumat, päätehtävän, annetut olosuhteet ja roolihenkilöiden pyrkimykset, näyttelijät aloittavat esityksen harjoittelun toiminnalla ja sen analyysillä. Näyttelijät improvisoivat omin sanoin ja fyysisten tekojensa kautta roolihenkilöidensä toimintaa.” (Pätsi, 37.)

työryhmä alkaa vapaamuotoisten ja luovien etydien pohjalta löytää hyvältä ja oikealta tuntuvia tapoja tulkita kohtauksia ja hahmoja, aletaan tehdä valintoja. Sitten lopulta opetellaan koko teksti ja lisätään se kohtauksiin.

Olen itse pitänyt näyttelijänä tavasta, että mikäli tekstiä käytetään, se opetellaan heti aluksi mahdollisimman hyvin ulkoa, niin hyvin, ettei sitä unohda, vaikka olisi minkälaisen paineen alla. Jostain syystä minulla on jäänyt huonoja kokemuksia siitä, että joudun improvisoimaan kohtauksia minulle uuden tekstin kanssa, enkä oikeastaan tiedä yhtään, mistä tekstissä on kysymys tai mitä seuraavaksi tapahtuu. Siksi olen harjoittanut näyttelijöilläni tekstinpätkät ja dialogit ihan aluksi monien erilaisten harjoitusten keinoin. Myöhemmin olemme sitten käyttäneet tekstiä kuin mitä tahansa materiaalia ja leikkineet sillä erilaisten improvisaatioiden keinoin. Voi olla, että tämä tapa juontaa juurensa myös joistakin työpajoista, joissa tekstiä on käytetty vain materiaalina tai vaikkapa äänenkäyttöharjoitteissa. Toisaalta se juontaa juurensa myös siitä teatterinäkemyksestä, ettei esityksen tarvitse olla tekstilähtöinen, että tilanteen ja tekstin ristiriitaisuus ja liittymättömyys toisiinsa luo kiinnostavaa teatteria. Tämä on siis täysin päinvastainen lähestymistapa, jos sitä vertaa Stanislavskin etydeihin; siinä lähdetään tilanteesta, joka juontaa tekstistä. Minä taas ohjaajana annan tilanteen, johon lisätään jokin satunnainen teksti ja sitten katsotaan mitä syntyy.

Tällä metodilla lähdimme lopputyöesitystäkin työstämään. Opetutin ensin tekstin, jota sitten testailtiin jos jonkinlaisissa improvisaatioissa. Katsoimme myös yhdessä elokuvan *Mullholland Drive* ja kuuntelimme harjoitusten alussa tai lopussa lattialla maaten musiikkia, jota Lynch käyttää elokuvissaan. Tutkimme myös erilaisten fyysisten harjoitteiden kautta jännitettä, yllättämistä ja rytmitystä. Vasta myöhemmin kokeilimme kohtauksia, joita halusin esityksessä olevan. Tämä lähestymistapa johtui varmasti myös siitä, että olin alunperin ajatellut esityksen vapaammaksi ja enemmän improvisoiduksi. Myöhemmin, kun päädyin pelkästään *Inland Empire*stä tulleeseen esitysrunkoon, olisi varmasti ollut syytä tarkastella harjoitusmetodejaan eri näkökulmasta. Kumpikaan tapa lähestyä tekstiä tai esitystä ei sinällään ole väärä, mutta koska esityksessämme oli kuitenkin tarina, jonkinlainen juoni, ihmisten välistä kohtaamista ja roolihenkilöitä fiktiivisissä tilanteissa, olisi tilanteista kumpuava etydiharjoittelu voinut olla hyvinkin hedelmällinen. Kohtausten sisällön syvempi tutkiskelu, pelkän tekstin opettelun ja tunnelmiin virittäytymisen sijaan, olisi auttanut näyttelijöitä myöhemmin työskentelemään itseohjautuvammin.

6.3 Ajatteleva näyttelijä

Olen nyt ymmärtänyt, että vaikka esitys olisi hyvinkin tyylielty tai vaihtoehtoisesti täysin arkiolemista imitoiva, on näyttelijän jollain lailla motivoitava itsensä tekemään asioita,

kannateltava esitystä alusta loppuun. Kun ihminen on lavalla, hänen olemisen tapansa väistämättä muuttuu, ja hän tarvitsee lavalla olemiseen työkaluja. Harjoiteltaessa kohtauksia näyttelijän/ esiintyjän on ajateltava asiat jollain lailla omassa päässään läpi, oli se ajatus sitten se, että ”tässä kohdassa musiikki alkaa, nostan käteni hitaasti ylös ja kohdistan katseeni ja ajatukseni siihen” tai ”tässä kohdassa esittämäni Niskavuoren Heta itkee, ajattelenpa että kurkussani on turvotusta, niin ääneni kuulostaa itkuiselta, toimii!” Mikä tahansa ajatus tai impulssi harjoitusvaiheessa on hyvä, jos se toimii ja saa näyttelijän reagoimaan fyysisesti ”oikealla”, esitykseen sopivalla tavalla. Esiintyjä on aina kiinnostavampi silloin, kun hän keskittyy siihen, mitä tekee, eikä siihen minkä vaikutelman hän ulospäin antaa. Näyttelijä joka tapauksessa ajattelee jotain tehdessään asioita, ja mikäli näyttelijä on ihan hukassa toteuttaessaan kohtausta, yleisö aistii sen.

Minulla ei ole vielääkään reseptiä siitä, kuinka tällaista esitystä kuuluisi oikeaoppisesti ohjata, tyylitelläkö vielä tarkemmaksi ja viilata hahmoja ulkoisesti vai lähteäkö sisällön kautta. Uskoisin kuitenkin, että tämän esityksen kohdalla laittaisin nyt näyttelijät enemmän aluksi tutkimaan kohtausten sisältöjä ja tilanteita improvisoimalla ja vasta sitten opetuttaisin tekstiä. Ulkoisen kautta syntyy varmasti hieman erilaista jälkeä kuin sisäisen kautta, mutta Lynchin ollessa kyseessä, on varmaankin käytettävä molempia, ettei synny pelkkää koreografiaa. Voin toki olla väärässäkin ja ehkä tavassani ohjata näyttelijöitä oli myös paljon oikein.

7. LOPUKSI

In the Dark Room -esityksen ensi-illasta on nyt reilu vuosi. Olen työstänyt tätä kirjallista opinnäytetyötä alitajuisesti siitä saakka. Lähes puoli vuotta kestänyt esityksen harjoitusjakso ja jälleen monta kuukautta kestänyt kirjoitusjakso, ovat vieneet minua eteenpäin teatterintekijänä enemmän kuin pystyn tässä opinnäytetyössäni ilmaisemaan. Se, että teatteriopinnot jatkuivat tiiviinä opinnäytetyön esitysten ohella ja jälkeen ja ovat jatkuneet edelleen nyt kirjoitusprosessin aikana, ovat mahdollistaneet sen, että olen pystynyt peilaamaan käymässä olevia opintojani kirjoitusprosessin kautta ja työstämään sitä, ”mitä nyt tekisin esityksessä toisin”. Syksyllä 2014 opiskelin ohjaajan työtä. Keväällä 2015 opiskelin fyysistä näyttelijäntyötä ja devising-esityksen tekemistä, ja lisäksi teimme 16 näytöksen teatterikiertueen. Nyt syksyllä 2015 olen keskittynyt näyttelijäntyön opintoihin, tanssimiseen sekä objektilähtöiseen ja visuaaliseen teatteriin. Näitä kaikkia opintoja olen käynyt niin, että samalla olen joko tietoisesti tai alitajuisesti peilannut niitä suhteessa opinnäytetyöesitykseeni ja siihen, miten silloin ohjasin, esiinnyin, dramatisoin ja prosessoin esitystä.

Esitys on aina prosessinsa näköinen kokonaisuus, eikä koskaan täysin valmis. Metropoliasta teatteri-ilmaisun ohjaajaksi valmistunut Katri Mäkelä kiteyttää opinnäytetyössään hyvin sen, miten itsekin koen esityksen tekoprosessin ja ”valmiin” esityksen välisen kanssakäymisen.

”Pelkkä päämäärätietoinen lopputulokseen tähtääminen kaventaa esityksen olemuksen ja olemisen mahdollisuuksia. Maailman avautumista ja merkitykselliseksi tekemistä ei tapahdu pelkästään ”valmiissa” esityksessä; nykyaikajatteluun mukaan jopa harvemmin siinä. Avautumista tapahtuu koko ajan maailman havainnoimisen, huomioimisen ja merkityssuhteiden ymmärtämisen kautta. Siksi ohjaaja sekä muut työryhmän jäsenet avaavat ja sulkevat jatkuvasti, koko olemassaolollaan ja ajattelullaan maailman merkityksellisyyttä, minkä tietynlaisena tiivisteenä muotoutuu esitys. En tarkoita, että esityksen esittäminen ei olisi tärkeä osa taiteellista työskentelyä. Se on olennaista siksi, että se ylläpitää työskentelyä. Esitys ei kuitenkaan sinänsä pelkäksi itseisarvoksi muodostuessaan ole mielestäni merkityksellinen.” (Mäkelä, 2011.)

Itselleni *In the Dark Room* esityksen valmistamisprosessi, harjoitusprosessi ja esitysten jälkeinen reflektointi on ollut merkittävä oppimismatka teatterin tekemiseen. Itse esityksen ”onnistuminen” tai ”keskeneräisyys” on ollut toki harjoittelun ja kirjoitustyön liikkeelle paneva voima, mutta keskiössä oppimisen kannalta on ollut se, mitä on tapahtunut ennen esitystä ja mitä sen jälkeen.

Näen nyt toki aukkoja, epäloogisuuksia ja parannettavaa taiteellisessa opinnäytetyössäni. Olisihan surullista, jollen olisi kehittynyt reilun vuoden aikana teatterin tekijänä. Uskon, että ajatteluni on saanut systemaattisuutta ja työkalupakissani on paljon uutta tavaraa ja keinoja lähestyä tekstiä, sisältöä, aihetta, liikettä tai objektia. Taiteellinen opinnäytetyöni ei kuitenkaan missään mielessä ollut epäonnistunut, sillä prosessina se on ollut hyvin kiinnostava, ja myös katsojapalaute oli pääosin hyvin positiivista. Esityksen keskeneräisyyttäkään en näe suurena epäkohtana, sillä ainahan prosessia voi jatkaa niin halutessaan.

Ehkä jatkossa muistuttaisin tarkemmin ja tietoisemmin itseäni siitä seikasta, työskennelläänkö narratiivisella tasolla, eli merkityksiä, logiikkaa ja eteenpäin suuntaavaa toimintaa korostavalla tavalla vai työskennelläänkö täysin abstraktilla tasolla vaikkapa liikettä, kompositioita tai esimerkiksi aikaa, tilaa tai rytmiä tutkimalla. Mikäli työskennellään narratiivisella tasolla, voi ”realismin isän”, Stanislavskin fyysisten tekojen¹⁰ metodin ja toiminta-analyysin ottaa avuksi. Tarkoitus tekstin taakse syntyy joko näyttelijän omassa mielessä, ohjaajan antamana tai yhteisen pohdiskelun ja kokeilun tuloksena.

Mikäli työskentely on abstraktimpaa, ei-narratiivista on silti hyvä pohtia, mitä missäkin tilanteessa haluan tutkia, mikä on esiintyjien suhde yleisöön, mikä on esiintyjien suhde tilaan, mikä on liikkeen intensiteetti ja rytmi, onko läsnäolo arkista vai kohotettua ja esimerkiksi mitä kasvot kertovat, ovatko ne neutraalit vai ilmaisevat. Nyt ymmärrän, että kertovaa ja juonellista esitystä ohjataan melko erilaisista lähtökohdista kuin abstraktia esitystä; ohjaajan käyttämät työkalut, käsitteet ja metodit ovat erilaiset. Itselläni on mahdollisesti enemmän kiinnostusta abstraktimpaan, visuaalisempaan ja kokonaisvaltaisempaan ilmaisuun kuin tekstiin pohjaavaan narratiiviseen tai psykologisrealistiseen puheteatteriin, mutta haluan oppia molemmista genreistä lisää.

¹⁰ ”Tärkeintä on löytää fyysisten tekojen johdonmukaisuus. Näytelmään kirjoitetut roolihenkilöä koskevat verbit eli toimintaverbit ovat fyysisten tekojen lähtökohtina. Fyysisten tekojen metodissa lähtökohtana on aina vuorovaikutus muiden näyttelijöiden kanssa. Keskittyminen vastaanäyttelijään pitää näyttelijän aktiivisena ja läsnä olevana, jolloin näyttelijä ei uppoudu liiaksi omaan sisäiseen tunnemaailmaansa.” (Pätsi, 37.)

Lähteet:

Ikonen, Teemu. Tarina ja juoni 2001. Teoksessa Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Alanko, Outi; Käkelä-Puumala, Tiina. (toim.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Korhonen, Kaisa 2008. Teoksessa Kiihottavasti totta. Helavuori, Hanna-Leena; Korhonen, Kaisa. Teatterimuseo ja Like.

Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista häirintää - Kirjoituksia teatterista ja esitystaiteesta. Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja.

Hotinen, Juha-Pekka 2003. Teoksessa Dramaturgioita Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin. Heta Reitala ja Timo Heinonen (toim.) Palmenia-kustannus.

Hosiaislouma, Yrjö 2003. Kirjallisuuden sanakirja. WSOY.

Lehmann, Hans-Thies (1999) 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Suomenos Riitta Virkkunen. Teatterikorkeakoulu ja Like.

Leppäkoski, Raila 2001. Ohjaaminen - mystiikan ja matematiikan välissä? Teoksessa Katarsis Draama, teatteri ja kasvat. Korhonen, Pekka - Østern Ann-Lena (toim.). Atena kustannus Oy.

Luoma-aho, Ville 2007. INLANDEMPIRE. Luettavissa osoitteessa:
<https://schnabelmann.wordpress.com/2007/05/18/i-n-l-a-n-d-e-m-p-i-r-e/>

Lynch, David (1997) 2008. Catching the Big Fish - Meditaatio, tietoisuus ja luovuus. Suomenos Laura Beck. Kustannusosakeyhtiö Otava.

Malanin, Juho 2006. Inland Empire elokuva-arvio. Luettavissa osoitteessa:
http://www.elitisti.net/arvostelu/2008/04/001321/inland_empire_2006_david_lynch.html

Mäkelä, Ilja 2014. Näyteltävät ohjeet ohjaajan käyttöön - harrastajanäyttelijän ohjaaminen. Luettavissa osoitteessa: https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/73607/Makela_Ilja.pdf?sequence=1

Mäkelä, Katri 2011. Kehollinen läsnäolo ohjaajantyössä. Luettavissa osoitteessa:
https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/96704/Katri_Maekelae.pdf?sequence=1

Numminen, Katariina 2011. Johdanto sekä Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Nykyteatterikirja 2000-luvun alun uusi skene. Ruuskanen, Annukka (toim.) Teatterikorkeakoulu ja Like Kustannus Oy.

Pätsi, Mia 2010. Näyttelijän tekniikoita. Mia Pätsi & Avain.

Rantala, Raija-Sinikka 2009. Klovni - kun käänsin toisen posken. Like.

Rantala, Tiia 2015. Luentomuistiinpanot kurssilta Näyttelijälähtöinen harjoittelu, Avoin Teatterikorkeakoulu. Kurssin vetäjät Taisto Reimaluoto ja Minna Hokkanen.

Rodley, Chris 2007. Lynch on Lynch. Suomeksi toimittanut Lauri Lehtinen. Like.

Salo, Riikka 2011. Kävelystä tanssiin, olemisesta esiintymiseen. Luettavissa osoitteessa: https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/32964/Salo_Riikka.pdf.pdf?sequence=1

Snicker, Elina 2012. Ydinkuvasta kuvastoon. Teoksessa Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Salminen, Paula; Snicker, Elina (toim.) 2012. Like Kustannus Oy.

Taussi, Mira 2015. René Magritten teokset visuaalisen esityksen lähtökohtana: esityksen ennakkosuunnitteluvaiheen taiteellisen prosessin tarkastelua. Luettavissa osoitteessa: <http://www.theseus.fi/handle/10024/97477>

Turpeinen, Tanja 2012. Katseiden polttama ruumis. Luettavissa osoitteessa: <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/47540/Katseiden%20polttama%20ruumis.pdf?sequence=1>

Turunen, Saara 2012. Minä materiaalina. Teoksessa Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja. Salminen, Paula; Snicker, Elina (toim.) 2012. Like Kustannus Oy.

Vestin, Martha 2001. Regi- kreativitet och arbetsledarskap. Carlsson Bokförlag.