

Matti-Pekka Heikura

PUKU TEKEE MIEHEN

- **Lavastuksen ja tarpeiston vaikutus näyttelijäntyöhön ja roolin rakentumiseen**

Opinnäytetyö

KESKI-POHJANMAAN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Kesäkuu 2010

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Yksikkö Taiteen yksikkö	Aika Kesäkuu 2010	Tekijä/tekijät Matti-Pekka Heikura
Koulutusohjelma Esittävän taiteen koulutusohjelma		
Työn nimi PUKU TEKEE MIEHEN -Lavastuksen ja tarpeiston vaikutus näyttelijäntyöhön ja roolin rakentumiseen		
Työn ohjaaja Henna Hakkarainen		Sivumäärä 32 + liite
<p>Tämä kirjallinen opinnäytetyö käsittelee Matti-Pekka Heikuran keväällä 2009 taiteelliseksi opinnäytetyökseen valmistamaa Harold Pinterin Ruokahissi -teatteriesitystä. Esityksen harjoituksissa käytettiin kokeellista metodia, jossa lavastus, puvustus ja tarpeisto olivat valmiina ensimmäisistä harjoituksista lähtien. Metodin kautta haluttiin tutkia lavastuksen, puvustuksen ja tarpeiston vaikutusta näyttelijäntyöhön ja roolin rakentumiseen harjoitusprosessin aikana.</p> <p>Tutkimuksessa tarkastellaan tarpeiston roolia näyttelijöiden turvarakenteena ja ohjaajan työkaluna. Tutkimuksessa avataan myös kokeellisen metodin taustalla olevia käsitteitä, niin ohjaajan itsensä, kuin Vsevolod Meyerholdin, Anette Arlanderin ja Anne Bogartin ajatusten kautta.</p>		
Asiasanat Lavastus, näyttelijäntyö, tarpeisto, kokeellinen teatteri		

ABSTRACT

CENTRAL OSTROBOTHNIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES	Date 18 June, 2010	Author Matti-Pekka Heikura
Degree programme Degree Programme for Performing Arts		
Name of thesis Clothes Make the Man –The effect of scenic design and props on acting and character development.		
Instructor Henna Hakkarainen		Pages 32 + Appendix
<p>The purpose of this thesis was to explore how scenic design and props affect actors and their ability to develop roles in theatre by making a theatre production of Harold Pinter’s <i>The Dumb Waiter</i>. <i>Dumb Waiter</i>, the artistic thesis work of the author, was made in the spring of 2009. The production used an experimental method where the scene, costuming and props were in their completed state from the first rehearsals.</p> <p>This study examines the process leading to the production and the concept of props as a safety net for actors developing their roles and as a tool for directors. The method used is compared to similar concepts by Anette Arlander, Vsevolod Meyerhold and Anne Bogart, among others.</p>		
Keywords Scenic design, acting, props, experimental theatre		

**TIIVISTELMÄ
ABSTRACT**

SISÄLLYS

JOHDANTO	1
1 PYRKIMYS VALMIISEEN TILAAN	3
1.1 Mustasta laatikosta valmiiksi tilaksi	3
1.2 Esine näyttelijäntyön turvarakenteena	7
1.3 Näyttelijän ja tilan vuorovaikutus	9
2 TEKSTI, NÄYTTELIJÄT, LAVASTUS	13
2.1 Tekstin valinta	13
2.2 Ruokahissi näytelmän kuvaus	15
2.3 Lavasteiden suunnittelu ja toteutus	18
3 HARJOITTELU VALMIISSA PUITTEISSA	21
3.1 Metodien vahvuudet ja edut	21
3.2 Metodien heikkoudet ja mahdolliset riskit	25
4 LOPPUTULOKSET JA POHDINTA	27
LÄHTEET	31
LIITTEET	

JOHDANTO

Tässä opinnäytetyössä tutkin lavastusta, puvustusta ja tarpeistoa sekä niiden vaikutusta näyttelijäntyöhön ja roolinrakentumiseen harjoitusprosessin aikana. Ohjasin taiteellisena lopputyönäni Kokkolassa Teatteri Iltatähdelle Harold Pinterin lyhytnäytelmän Ruokahissi, käyttäen kokeellista metodia jossa lavastus, puvustus ja tarpeisto ovat valmiina ensimmäisistä lukuharjoituksista lähtien. Lopputyöni tavoitteena oli selvittää, minkälaisia etuja ja haittoja näyttelijät kokevat käyttämässäni metodissa. Aina, kun jatkossa mainitsen termin metodi, tarkoitan edellä mainittua kokeellista harjoitusmetodia.

Tässä kirjallisessa opinnäytetyössä pohdin taiteellisen opinnäytetyöni taustoja, näyttelijöiden kokemuksia sekä omia havaintojani peilaten niitä lähdekirjallisuuteen. Käytän myös lähdemateriaalina omaa ohjauspäiväkirjaani sekä esityskauden jälkeen pidettyä teemahaastattelua. Olen lähestynyt käytettyä metodia ensisijaisesti ohjaajan näkökulmasta.

Tietoperustana on erityisesti Anette Arlanderin, Juha-Pekka Hotisen ja Anne Bogartin teoksia. Taiteilija, tutkija ja opettaja Anette Arlander toimii Teatterikorkeakoulun esitystaiteen ja -teorian professorina. Hänen väitöskirjassaan Teatteri Tilana on paljon ajatuksia jotka sopivat yhteen omieni kanssa. Juha-Pekka Hotinen on Teatterikorkeakoulun dramaturgian lehtori, jonka kirjan Tekstuaalista Häirintää verkko-osuuden essee "Esine", osoittautui varsin mielenkiintoiseksi näkökulmaksi esineiden ja tarpeiston tärkeydestä teatteriesityksessä ja näyttelijän toiminnassa. Anne Bogart on amerikkalainen teatteriohjaaja, Tadashi Suzukin kanssa 1992 perustamansa SITI Companyn taiteellinen johtaja ja vieraileva professori Columbia Universityssä. Hänen ajatuksensa teatterin tekemisen sisältämistä vertauskuvallisista väkivallan ja kauhun piirteistä ovat olleet erityisen tärkeitä oman ohjaajuuteni ja

teatterikäsitteiden kehityksessä. Myös Jyväskylän yliopistosta 2002 valmistuneen filosofian maisteri Juha Kärnän Pro Gradu työ, "Dumb Waiter -näytelmän dramaturginen tutkimus", osoittautui äärimmäisen hyödylliseksi lähteeksi.

1 PYRKIMYS VALMIISEEN TILAAN

Tässä luvussa pohdin taiteellisen opinnäytetyöni taustoja sekä omien kokemusteni kautta tilan, puvustuksen sekä tarpeiston vaikutusta näyttelijäntyöhön ja roolinrakentumiseen. Samalla pohdin käyttämäni valmiista puitteista lähtevän metodin taustalla olevia ideoita verraten niitä erilaisiin tilan ja teatterin kokemisen käsitteisiin. Käsittelen ajatustani tavallisen teatteritilan muuttamisesta löydetyksi tilaksi. Vertaan näyttelijöiden kokemusta valmiista lavasteista löydetyyn tilan käyttämiseen, vaikka luonnollisesti näyttelijät tietävät ja ymmärtävät olevansa teatteritilassa, pyrin osoittamaan, että valmiilla lavastuksella voisi olla samanlainen vaikutus näyttelijän tilan kokemiseen, kuin löydetyllä tilalla. Käsittelen myös tarpeiston ja lavastuksen asemaa turvarakenteena, jota käyttäen näyttelijä saa mahdollisimman hyvän ympäristön luoda ja kehittää rooliaan harjoitusprosessin aikana. Lopuksi pohdin näyttelijän ja tilan välillä tapahtuvaa vuorovaikutusta sekä sen vaikutusta roolinrakentumiseen.

1.1 Mustasta laatikosta valmiiksi tilaksi

Tavallisesti näytelmän harjoitukset lähtevät liikkeelle hyvin askeettisista puitteista. On vain näyttämön neutraali musta kuutio tai jokin väliaikainen harjoitustila, kuten luokka tai jopa olohuone, josta siirrytään mahdollisuuden tullen lopulliseen esitystilaan. Myös lopullinen esitystila pysyy usein hyvin paljaana harjoituskauden loppupuoliskolle asti. Koen itse teatterin perinteisen mustan kuution hyvin ahdistavaksi harjoitusympäristöksi. Olen samaa mieltä kuin lavastaja ja pukusuunnittelija Kimmo Takala, joka kommentoi artikkelissaan teatteritilan mustan laatikon tiettyä tarkoituksellistakin neutraaliutta ja mustan tilan mahdottomuutta synnyttää uutta ja yllättävää vuorovaikutusta tilan ja esityksen itsensä välillä. Tyhjässä mustassa kuutiossa näyttelijällä on

käytettävissään vain tekstistä, omasta itsestään ja mahdollisista kanssänäyttelijöistä saatavat impulssit joiden varaan rakentaa rooliaan. Tällöin mielestäni jotain hyvin olennaista jää puuttumaan. Olen näyttelijänä kokenut, että vasta kun lavasteet, puvustus ja tarpeisto tulevat mukaan, tunnen vihdoin pääseväni todella sisään roolihahmoni ajattelutapaan ja maailmaan. (Teatteri-lehti 2001:6, 7)

Näistä omista kokemuksistani näyttelijänä heräsi mielenkiinto kokeilla työtapaa, jossa näyttelijät tulisivat ensimmäisistä harjoituksista alkaen valmiisiin lavasteisiin ja voisivat harjoitella mahdollisimman lopullisissa puitteissa myös puvustuksen ja tarpeiston suhteen. Voisiko teatteriproduktion ajoittaa sujuvasti niin että ensin olisi varattuna riittävästi aikaa lavastuksen ja muiden puitteiden toteuttamiseen ja vasta sitten aloitettaisiin harjoitukset näyttelijöiden kanssa? Miten näyttelijät kokisivat tällaisen työtavan, ja auttaisiko se heitä roolinrakentamisessa ja näyttelijäntyössä kuten omien kokemusteni pohjalta oletin, vai olinko aivan hakoteillä koko ajatuksen kanssa ?

Syyt siihen miksi lavastus, puvustus ja tarpeisto tulevat mukaan kuvioihin niin myöhään harjoituskaudella ovat hyvin ymmärrettäviä. Yleisimpiä lienevät yksinkertaisesti aikataululliset syyt. Lavastusta ja muita puitteita ryhdytään tekemään samaan aikaan kun harjoitukset alkavat ja ne valmistuvat hiljalleen harjoitusten edetessä. Joissain pienemmissä teatteriryhmissä taas ei aina ole erillistä työryhmää lavastukseen ja puvustukseen jolloin työryhmä joutuu tuplatun työtaakan eteen, mikä puolestaan viivästyttää puitteiden valmistumista.

Kun näyttelijä tuodaan ensimmäisistä harjoituksista alkaen valmiisiin lavasteisiin, hänen roolihahmonsa puvustus löytyy lavalta ja kaikki oleellinen tarpeisto on jo olemassa, luodaan hyvin samanlainen ympäristö kuin jos harjoitukset aloitettaisiin löydettyssä tilassa. Löydetyllä tilalla tarkoitetaan esityspaikkaa jota ei ole itsessään

suunniteltu tai tarkoitettu teatteriesityksen tilaksi. Syitä käyttää löydettyä tilaa on monia. Arlander tiivistää yleisimmät syyt teoksessaan *Esitys tilana*.

Syyt voivat olla esteettisiä (ns. autenttinen tausta tehtaassa tapahtuvalle näytelmälle tai lavastajan ja ohjaajan viehtymys), taloudellisia (edullisempi vuokra) tai poliittisia (työntekijöiden jäljet hiekassa, tila kohderyhmälle helpommin lähestyttävissä.) (Arlander, 1998,27–29)

Oma viehtymykseni löydettyihin ja valmiisiin tiloihin tulee omasta jo vuonna 1997 alkaneesta live-roolipeliharrastuksestani. Live-roolipelaaminen on ei-esittävä taidetta, jota sen osallistujat tekevät yhtä aikaa itselleen ja toisilleen. Live-roolipelissä ei ole yleisöä, ohjaajaa tai valmista käsikirjoitusta. Mikäli live-roolipelillä olisikin yleisö, peli ei välttämättä avautuisi katsojalle kovinkaan hyvin. Koska valmista käsikirjoitusta ei ole, on live-roolipelin toiminta ulkopuolisen silmin katsottuna hyvin hajanaista. Suurin osa toiminnasta tapahtuu pelaajien mielissä ja hahmojen vuoropuheluissa. Eläytyminen saattaa olla jopa tarkoituksellisen vähäelkeistä. Tämän vuoksi pelin tarkkoja taustoja tuntemattoman on hyvin vaikea hahmottaa mitään selkeää jatkumoa tai kokonaisuutta. (Sihvonen, 1997, 6-12)

Live-roolipelissä lähimpänä teatterin ohjaajan asemaa on pelinjohtaja, joka on kirjoittanut live-roolipelin roolihahmot ja yleensä vastaa myös pelin tapahtumapaikan visuaalisesta ilmeestä. Pelin fiktiivisen maailman puitteet ovat olemassa alkutilanteesta lähtien. Pelin tapahtumapaikka on lavastettu, kaikki olennainen tarpeisto on hankittu ja osallistujat on puvustettu roolihahmolleen sopivalla tavalla. Juuri tämän piirteen uskon vaikuttaneen mielenkiintoni kokeilla vastaavaa teatteriesityksessä.

Syy siihen, miksi en lähtenyt toteuttamaan opinnäytetyötäni puhtaasti löydetyssä tilassa, oli vapaus toteuttaa ratkaisuja lavastuksessa joita välttämättä soveliainkaan löydetty tila ei voisi täyttää. Opinnäytetyötä suunnitellessani halusin dramatisoida

teatteritekstiksi Neil Gaimanin hyvin surrealistisen lastenkirjan *Sudet seinissä* (*The Wolves in the Walls*). Kirjan hyvin omituinen maailma olisi tullakseen esitetyksi löydettyssä tilassa vaatinut tilan, jollaista en usko olevan olemassa ennalta rakennetun teatterilavastuksen ulkopuolella. Tekstivalintaprosessistani ja siihen vaikuttaneista tekijöistä kerron enemmän kolmannessa luvussa.

Halusin luoda teatteritilan mustaan kuutioon valmiin tilan, jonka näyttelijät löytävät harjoitusten alussa. Näin näyttelijät asetettiin asemaan jossa he eivät tulleet harjoitusprosessin alulle tyypilliseen tyhjään mustaan kuutioon, vaan löysivät uuden ja oudon tilan, jossa toimia. Näyttelijät luonnollisesti ymmärtäisivät koko harjoitusprosessin ajan olevansa tavallisessa teatteritilassa, mutta uskoin silti, että valmiit puitteet vaikuttaisivat heidän toimintaansa. Vaikka sopivan löydetyn tilan käyttäminen olisi varmasti tehnyt saman vaikutuksen, teatteritilan tietoinen muuttaminen löydetyksi tilaksi antoi paljon enemmän mahdollisuuksia minulle ohjaajana luoda juuri sellainen ympäristö kuin halusin.

Kuten Arlander, olen sitä mieltä, että esitystila on niin kuin se nähdään tai pikemminkin niin kuin sitä käytetään. Esitystila itsessään sisältää merkityksiä ja on muokattavissa. Valittaessa tietty tila valitaan samalla myös tietty tulkintojen ja muokausmahdollisuuksien skaala. Kun esityksen tila ja muut puitteet ovat valmiiksi olemassa, rajoitetaan näyttelijän toimintaa huomattavasti, mutta en itse näe sitä heikkoutena vaan ennemminkin mahdollisuutena. Mikä tahansa tila tai lavastus rajoittaa näyttelijän ja ohjaajan mahdollisia valintoja, mutta mielestäni valintojen rajoittaminen ei ole haitallista roolinrakentumiselle, vaan päinvastoin tietty määrä rajoituksia ja väkivaltaa ilmaisun täydelliselle vapaudelle ovat olennainen osa roolin rakentumista ja näyttelijän työtä. Ihminen määrittelee itseään ympärillään olevan tilan ja sen rajoitteiden kautta. Tyhjä musta tila ei määrittele mielestäni mitään, ellei sitä väkivaltaisesti ja päättäväisesti määritellä tuomalla siihen jotain konkreettista. (Arlander 1998, 30) (Bogart 2004, 30,55)

Anne Bogart kuvaa mielestäni hyvin osuvasti taiteen ja päättäväisyyden väkivaltaisiksi. Kun ohjaaja tekee ensimmäisenkin päätöksen produktion yksityiskohtien suhteen, hän tekee samalla sille väkivaltaa. Pienimmälläkin päätöksellä on aina suuret vaikutukset kokonaisuudelle. Bogart tiivistää tämän ajatuksen mainiosti käyttämällä esimerkkinä tyhjälle lavalle asetettua tuolia. Kun ohjaaja asettaa tyhjälle näyttämölle tiettyyn tarkkaan paikkaan ja kulmaan tuolin, hän tuhoaa kaikki muut vaihtoehdot tuolin paikalle ja kulmalle. Näin näyttelijän toimintaa rajataan ja näyttelijän sekä ohjaajan tyhjän lavan luomalle täydelliselle vapaudelle on tehty tietoisesti väkivaltainen rajoittava teko. Luomalla valmiit puitteet näyttelijöille on tietoisesti ja väkivaltaisesti rajattu näyttelijöiden vapautta. Silti uskon Bogartin lailla, että nimenomaan rajoitukset luovat mahdollisuuden ilmaisun vapaudelle. (Bogart 2004, 53-69)

Kuulostaa paradoksaaliselta väittää että nimenomaan näyttelijän vapauden rajoittaminen antaisi vapauden mahdollisuuden roolinrakentamisen, vuorovaikutuksen ja yleisen näyttelijän työn suhteen. Bogartin tavoin miellän näyttämöllepanon ja asemoinnin kulkuneuvoksi, jossa näyttelijät voivat liikkua ja kasvaa. Kun muoto ja puitteet ovat selkeitä näyttelijälle alusta asti, hän voi keskittyä roolihahmonsa luomiseen ja toteuttaa loputtomasti erilaisia variaatioita ja vapaasti tulkittuja kokeiluja, käyttäen hyväkseen ympäröivästä tilasta saamiaan impulsseja ja kokemuksia sekä hakemalla roolihahmonsa lopullista paikkaa lavasteiden luomassa fiktiivisessä maailmassa. (Bogart 2004, 56)

1.2 Esine näyttelijäntyön turvarakenteena

Lavastus, puvustus ja tarpeisto luovat näyttelijälle mielestäni hyvin tärkeän turvarakenteen. Ne antavat suuntaa yhtäläillä näyttelijän kuin ohjaajakin ajattelulle, ja ideoiden loppuessa toimivat loputtoman inspiraation lähteenä monipuoliselle lavatoiminnalle. Olen huomannut ohjatessani, että vanha sanonta

”piru löytää joutilaille käsille töitä” pitää paikkansa myös teatteriharjoituksissa. Lähes aina kun näyttelijän kädet vapautuvat tekstin pitämisestä ne alkavat heti toimia mitä yllättävimmillä tavoilla. Tällöin jos näyttelijä on hukassa roolinsa kanssa, hänen käsilleen on hyvä antaa jotain tekemistä. Hyvänä esimerkkinä toimii oma kokemukseni Oulun työväen näyttämöllä talvella 2009 talvella esitetyn Iso Paha Susi näytelmän harjoitusprosessista, jossa toimin ohjaaja Jouni Hentun assistenttina. Erään näyttelijän lukko roolinsa kanssa aukesi lähes välittömästi kun hänelle annettiin käteen kävelykeppi.

Samoin kuin Juha-Pekka Hotinen, uskon vakaasti rikosromaaneistaan ja –novelleistaan tunnetun kirjailijan Raymond Chandlerin nyrkkisääntöön ”Jos et tiedä miten aloittaa tai jos jäät jumiin kesken kaiken, laita mies tulemaan ovesta sisään ase kädessä.” Chandlerin ohje on tarkoitettu kirjoittajan nyrkkisäännöksi ja sillä viitataan asetta kantavan miehen luomaan oletukseen että pian joku tulee kuolemaan. Sama toteutuu mielestäni myös teatterissa. Esineen avulla pystytään välittömästi käynnistämään toimintaa ja samalla määrittämään roolihahmoa. Jos sama mies tulisi sisään ovesta kädessään lapio tai ruusu, hänet tunnistaisi heti hyvin erilaiseksi hahmoksi.

Hotinen tiivistää edellisen nyrkkisäännön ytimekkääseen ja teatterissa käyttökelpoisempaan muotoon.

”Jos näyttelijä on pulassa, anna sille jotakin käteen.” (Hotinen, 2002)

Esineet ovat tämän toisen nyrkkisäännön mukaan näyttelijän turvarakenne ja apuväline roolihahmon luomisessa. Jopa lavastukseen kuuluvat huonekalut voidaan tässä mielessä laskea esineiksi, ainakin silloin kun kalustaminen ymmärretään myös lavastamiseksi. Monissa tilanteissa näyttelijä saattaa kokea luontevammaksi istua tai maata, kuin seistä ja usein on paljon luontevampaa istua tuolilla tai sängyllä kuin lattialla. Toimiessaan näyttelijän turvarakenteena esineillä ja näyttelijällä on selkeä vuorovaikutussuhde. Vähintään näyttelijä saa

esineestä suuntaa ilmaisulleen; parhaassa tapauksessa esineestä voi kehittyä selkeä suunta tilanteelle tai jopa roolihahmolle tai jopa koko näytelmälle. Esine voi olla myös määrittävä tekijä koko roolihahmolle, toimien hahmon lähtökohtana tai hahmolle tyypillisen piirteen synnyttävänä impulssina. On kuitenkin muistettava että paraskaan tarpeisto ja lavastus eivät koskaan voi korvata ohjaajan asemaa suunnan näyttäjänä tai näyttelijän omaa ammattitaitoa. Esineiden onkin tarkoitus olla ennen kaikkea roolin rakentamisen välineitä eikä ehdottomia vastauksia kaikkiin ongelmiin. (Hotinen, 2002)

Kun näyttelijällä on ensimmäisistä harjoituksista lähtien olemassa hahmolle ja tilalle olennaiset esineet ja huonekalut, hänellä on varsin massiivinen turvarakenne allaan. Käyttäen tätä turvarakennetta, näyttelijän on mahdollista keskittyä kehittämään roolihahmoaan ja tämän vuorovaikutusta, paitsi toisten roolihahmojen myös tilan itsensä kanssa. Esineitä käytettäessä tulee kuitenkin muistaa että esineen tuominen lavalle antaa myös tiettyjä vaatimuksia sen suhteen että sitä myös käytetään näytelmän aikana jollain merkityksekkäällä tavalla. Anton Tšehov tiivistää tämän mainiosti: "Jos ensimmäisessä näytöksessä seinällä riippuu kivääri, sillä on ammuttava ennen viimeistä näytöstä." (Tšehov, 1979) Pelkkä esineiden tuominen lavalle, ilman että niitä käytetään mihinkään, ei tuo sen paremmin näyttelijän toimintaan kuin esitykseen itseensä mitään hyödyllistä ja uskon että tällaista toimintaa tulisi välttää.

1.3 Näyttelijän ja tilan vuorovaikutus.

Arlander käyttää käsitteitä illuusiosta ja reaaliaikatilasta, sekä niiden välillä vaikuttavasta jatkumosta. Illuusiolla hän tarkoittaa esitystilaa luomaa kuvitteellista kuvaa toisesta paikasta tai ajasta ja reaaliaikatilasta joka on katsojan kokema tässä ja nyt – tilanne. (Arlander 1998,55)

Jokainen ihminen on jonkinlaisessa vuorovaikutuksessa häntä ympäröivän tilan kanssa. Ympäristöpsykologian professori Liisa Horelli on kuvannut fyysisen ympäristön vaikutusta ihmisen ajatteluun ja toimintaan kolmella eri tavalla. Ensimmäinen on ympäristödeterminismi, jonka mukaan ympäristö määrittelee suoraan ihmisen toimintaa ja ajattelua. Toinen on possibilismi, jonka mukaan ympäristö tarjoaa yhtäläillä mahdollisuuksia ja rajoituksia joiden puitteissa ihminen tekee valintansa kulttuurillisin perustein. Kolmannen eli probabilismin mukaan fyysinen ympäristö toimii ikään kuin näyttämönä ihmisen toiminnalle, estäen tai edistäen hänen toimintaansa. (Horelli 1981, 36-40.)

Käyttämässäni metodissa on tärkeimmäksi fyysisen ympäristön ja näyttelijän vuorovaikutuksessa noussut tilan probabilismi. Kun näyttelijä harjoittelee valmiissa puitteissa, hän on harjoitusten aikana hieman samanlaisessa asemassa kuin katsoja joka tulee katsomaan lopullista esitystä. Teatteritilan musta kuutio on reaaliaikaila ja lavasteet, puvustus ja tarpeisto ovat illuusio johon näyttelijä tulee mukanaan vain tekstistä saamansa suuntaviivat roolinsa suhteen. Harjoitusprosessin aikana lavastus, puvustus ja tarpeisto ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa rooliaan etsivän näyttelijän kanssa, joka saa niistä impulsseja ja suuntaa roolinsa rakentumiseen. Mielestäni voidaan sanoa, että tällaisen harjoitusprosessin aikana teatterin puitteet toimivat esinäyttelijänä koko harjoitusprosessin ajan.

Esinäyttelemine on Vsevolod Meyerholdin termi, jota hän määrittelee kirjassaan Teatterin Lokakuu. Meyerhold oli venäläinen näyttelijä, teatteriohjaaja ja -teoreetikko, jonka ohjauksille oli tyypillistä vahva tilan filosofia. Meyerhold halusi näyttämön ja tilan osallistuvan toimintaan. Ohjaamassaan näytelmässä Jalomielinen aisankannattaja hän oli asettanut lavalle liikkuvia hissejä, tasoja, rattaita, keinoja, portaita, köysiä, hyppiviä huonekaluja ja valtavia konstruktioita joita näyttelijät saattoivat käyttää työskentelyalustoina. 1920-luvun Neuvostoliiton taide-elämä koostui erilaisista ryhmittymistä ja tyyliuunnista, joiden välillä

käytiin hyvinkin teräviä taisteluja. Näin Meyerhold halusi liikkuvan tilan osallistuvan aikakauden dynamiikkaan ja heijastavan sen muutoksia. On myös huomattava että Meyerholdin esinäyttelemisen ajattelu toimii ajan ja tilan sommittelussa. Kuten seuraavassa luvussa pohdin, nimenomaan ajan ja tilan käsitteet ja niiden määrittäminen ovat tärkeässä osassa tutkimaani metodia. Meyerholdin ajattelun mukaan teatterissa se missä aika ja paikka yhdistyvät on *Mise-en-scène*, eli ranskasta suoraan käännettynä näyttämöllepano, joka sisältää lavastuksen, valaistuksen ja näyttelijät itse. Nämä ominaisuudet voivat jo itsessään kuvata roolihahmon sisäistä maailmaa. Esimerkiksi Robert Wieneen vuonna 1919 ohjaamassa elokuvassa *Tohtori Caligarin kabinetti*, kuvataan päähenkilön vääristynyttä sielunmaisemaa luomalla vääristynyt *Mise-en-scène*. (Leppälä, 1983,118)

Meyerhold kuvailee esinäyttelemistä näyttelijän kyvyksi valmistella katsoja näyttämötilanteen vastaanottamiseen, jotta hän voi saada kaikki yksityiskohdat näyttämöltä viimeisteltyinä, ilman että hänen pitäisi pinnistellä ymmärtääkseen kohtauksen sisällön. (1991, 127–128) Samalla tavalla kuin musiikki, jota soitetaan kohtauksen taustalla, esinäyttelee ja antaa kohtaukselle tietynlaisen sävyn tai tunnelman, valmiit puitteet esinäyttelevät ja lataavat näyttelijöihin tietyn tunnelman ja yksityiskohdat joita hän voi käyttää roolinsa rakentamisessa.

Näyttelijöiden usko lavastuksen illuusioon antaa heille työkaluja fiktiivisen roolinsa rakentamiseen myös psykologisessa mielessä. Kanadalainen sosiaalipsykologi Erwing Goffman on verrannut ihmisten roolien rakentumista normaaleissa arkipäivän tilanteissa teatterin näyttämöön. Hänen teoriansa mukaan koko maailma on omalla tavallaan näyttämöä jossa jokaisen ihmisen ”minä” on rooli jota näytellään. Toiset ihmiset toimivat yleisönä joka seuraa roolisuoritusta ja odottavat sen antavan halutun vaikutelman. Myyjän odotetaan olevan palvelualtis, professorin tietävä ja psykologin ymmärtäväinen. Yleisö soveltaa näkemänsä esityksen tulkinnessa samoja keinoja kuin katsoessaan

näytelmää teatterissa ja suhtautuu onnistuneeseen suoritukseen vilpittömänä ja aitona. (Gorffman, 1971)

Tavallisessa elämässä emme yleensä epäile ympäristömme todellisuutta ja ymmärrämme oman roolimme siinä. Teatterin lavalla tiedämme että betoniseiniä esittävät sermit ovat lastulevyä ja näkymättömän neljännen seinän takana istuu yleisö, mutta näyttelijän on helpompi päästä roolinsa minän sisälle kun hän pystyy hiljentämään oman epäuskonsa. Tässä valossa Gorffmanin teoria ei täysin pidä paikkaansa. Olisi hyvin julmaa ajatella että kuten teatterissakin kaikki tunteet ilosta kyyneliin olisivat vain yleisön vuoksi toteutettuja esityksiä. Kuitenkin hänen teorioillaan on arvoa, mikäli Gorffmanin ajatuksia sovelletaan vain teatterin lavalla pyrkien toteuttamaan realistinen ympäristö jonka kanssa toimiessaan vuorovaikutuksessa näyttelijä pystyy eläytymään roolihahmoonsa.

Luomalla mahdollisimman uskottavan tilan pystyisin tukemaan näyttelijöiden ”siellä olemisen tunnetta”, jota englantilainen filosofi Samuel Taylor Coleridge kuvasi nykyään paljon käytetyllä termillä epäuskon hälventäminen (Suspension of disbelief) Tällä hän tarkoittaa tilannetta jossa jokin fiktiivinen tilanne muistuttaa riittävästi totuutta, jotta ihmisen mielikuvitus kykenee tietoisesti hälventämään epäuskon tunteen ja hyväksymään fiktiivisen tilanteen totena. Jos näyttelijä ei usko näytelmän illuusioon on hänen vaikeaa motivoida itseään kehittämään roolihahmoaan. Samalla tavalla kuin yleisö, joka ei usko näytelmän maailmaan ja menettää mielenkiintonsa, epäuskoisen näyttelijän työskentely on omien kokemusteni mukaan innotonta ja puolivillaista. (Coleridge, 1817)

2 TEKSTI, NÄYTTELIJÄT, LAVASTUS

Tässä luvussa pohdin taiteellisen opinnäytetyöni tekstivalintaa, näyttelijöiden valintaa sekä tekstin pohjalta syntyneiden lavasteiden suunnittelua ja rakennusprosessia. Käyn läpi tekstile asettamiani vaatimuksia ja syitä siihen miksi lopulta päädyin Harold Pinterin näytelmään Ruokahissi. Lavastuksen suunnittelua ja rakentamista käyn läpi lavastajani Teemu-Kallio Mannilan projektiraportin, sekä omien kokemusteni kautta.

2.1 Tekstin valinta.

Ryhtyessäni valmistelemaan taiteellista opinnäytetyötäni pohdin aluksi englantilaisen kirjailijan Neil Gaimanin lastenkirjan *The Wolves in the Walls* dramatisoimista, mutta alkunnostuksen jälkeen pohdin projektin aikataulua ja päätin valita ajan säästämiseksi valmiin tekstin. Tekstiä etsiessäni muuttui myös alkuperäinen ajatukseni tekstistä, joka tapahtuisi hyvin epätodellisessa ja absurdissa ympäristössä. Tulin siihen tulokseen että ajattelin liian monimutkaisesti ja minun olisi parasta palata perusasioihin valitessani lopullista tekstiä.

Palasin suunnitelmissani alkuperäiseen innoittajaani live-roolipeleihin ja ryhdyin pohtimaan mitkä piirteet tekivät itse kokemistani live-roolipeleistä toimivia ja rooliin eläytymistä tukevia, nimenomaan tilan ja lavastuksen suhteen. Tämän pohdinnan tuloksena päädyin kahteen vaatimukseen jotka valitsemani tekstin tulisi ehdottomasti täyttää. Näillä vaatimuksilla halusin sekä edistää näyttelijöiden eläytymistä, että helpottaa lavasteiden konkreettista toteuttamista.

1. Tekstin tuli tapahtua selkeästi määritellyssä tilassa.
2. Tekstissä täytyi toteutua ajan ja paikan ykseys.

Selkeästi määritellyllä tilalla tarkoitan, että koko näytelmä tapahtuu jossain konkreettisessa ja tunnistettavassa tilassa. Tilassa voisi tarvittaessa olla absurdeja elementtejä, mutta sen tulisi olla välittömästi tunnistettavissa. Paikan ykseydellä tarkoitan, että koko näytelmän olisi tapahduttava vain yhdessä paikassa. Ajan ykseys taas tarkoittaa että näytelmän maailmassa kuluva aika on jatkuvasti sama kuin sen katsominen todellisuudessa kestää.

Ensimmäinen vaatimus oli tärkeä lavasteiden suunnittelun ja toteuttamisen kannalta. Tahdoin lavastuksen tukevan tekstiä, jotta voisin tuoda mahdollisimman tehokkaasti illuusion tilan lähelle reaaliaikatilaa. Toisen vaatimuksen taas koin tärkeäksi jotta näyttelijät pystyisivät rooleissaan suhtautumaan tilaan mahdollisimman helposti.

Päädyin lopulta englantilaisen näytelmäkirjailijan Harold Pinterin Ruokahissi-näytelmään. Luettuani tekstin muutamaan kertaan tulin siihen tulokseen että se sopii tarkoituksiini täydellisesti, koska se täyttää molemmat vaatimukseni selkeästä tilan määrittelystä sekä ajan ja paikan ykseydestä. Ruokahississä esityksen aikana huomataan, että draaman kaikki tapahtumat sijoittuvat yhteen ja samaan tilaan. Minkäänlaisia siirtymiä ei ole, eikä tila hetkeäkään kuvaa mitään muuta paikkaa. Näin ollen se noudattaa hyvin tiukasti paikan ykseyttä. Esityksen päättyessä voidaan huomata myös että näytelmässä toteutui hyvin ehdottomasti myös ajan ykseys. Minkäänlaisia ajallisia siirtymiä ei ole, sen kerronnassa ei ole pienintäkään ajallista katkosta. Näytelmä kuvaa täsmällisesti samaa aikaa kuin sen esittäminen kestää. (Kärnä, 2002, 90)

2.2 Ruokahissi-näytelmän kuvaus

Ruokahissi on yksinäytöksinen musta komedia joka kertoo kahdesta palkkamurhaajasta nimeltä Ben ja Gus. He odottavat kellarihuoneessa salaperäisen työnantajansa Wilsonin tiedonantoa seuraavan uhrinsa henkilöllisyydestä. Miesten välit ovat alusta asti kireät. Gus on miehistä nuorempi. Hän on hyvin puhelias ja kärkeä kyselemään ja kyseenalaistamaan heidän työnantajaansa ja seuraavaa uhriaan koskevia yksityiskohtia. Ben on parivaljakosta vanhempi ja kokeneempi. Hän on hyvin määräilevä eikä siedä Gusin kysymysten tulvaa. Miehet yrittävät tappaa aikaa kumpikin omalla tavallaan. Ben pyrkii keskittymään lehtensä lukemiseen ja Gus yrittää herätellä keskustelua ja rikkoa huoneessa vallitsevan hiljaisuuden tavalla tai toisella. Hän muun muassa pohtii heidän majapaikkanaan toimivaa huonetta ja seinällä olevan vanhan krikettijoukkuetta esittävää kuvaa, sekä sitä mikä joukkue mahtaa olla kyseessä. Läpi koko näytelmän Gus yrittää saada keitettyä teetä, mutta joka kerralla jokin seikka estää häntä toteuttamasta aikomustaan. Ensin hän itse harhautuu kesken teen keittämisen puhumaan tai muistelemaan täysin muita asioita ja viimeisellä kerralla hän huomaa että kellarihuoneen kaasu on poikki eikä kummallakaan miehistä ole rahaa kolikoilla toimivaan kaasumittariin.

Näytelmän puolenvälin kohdilla alkaa tapahtua outoja. Ensin huoneeseen livautetaan oven ali kirjekuori joka sisältää tulitikkuja ja pian tämän jälkeen kellariin laskeutuu yllättäen rytinällä ja kolinalla vanha ruokahissi joka alkaa toimittaa kellariin ruokatilauksia. Ben ja Gus tekevät parhaansa toteuttaakseen yläkerrasta tulevat tilaukset, mutta heidän vaivansa palkitaan valituksilla ruuan laadusta puheputken välityksellä. Gus ihmettelee, miten yläkerran hylätystä ravintolasta voidaan lähettää alas ruokatilauksia, mutta Ben ilmoittaa ettei tapahtumissa ole mitään outoa. Hän antaa vaivaantuneena selityksen siitä kuinka

yläkerran ravintolan kaltaiset pikkupaikat vaihtavat omistajaa vähän väliä ja että heidän on vain parasta jatkaa tilausten täyttämistä parhaansa mukaan.

Gus menettää hermonsa ja sanoo suoraan ja kovaan ääneen mitä on mieltä yläkerrassa tulevista tilauksista ja heidän mystisestä työnantajastaan. Ben hermostuu tästä ja yrittää ensin rauhoitella Gusia puhumalla ja lopulta kun Gus huutaa yläkertaan vievään puheputkeen suorat sanat Ben hiljentää Gusin väkivaltaisesti.

Samalla ruokahissi nousee viimeistä kertaa ylös ja Gusin seuratessa hissien hidasta nousua hän tuntuu lannistuvan täysin ja lähtee lakonisesti vessaan. Hänen siellä ollessaan Benille ilmoitetaan puheputken välityksellä että heidän seuraava uhrinsa on tulossa kellarihuoneeseen yläkerrasta. Samalla kun Ben huhuilee Gusin perään ovi yläkertaan aukeaa ja sieltä lennähtää huoneeseen puolialaston ja aseeton Gus. Näytelmä päättyy hiljaisuuteen Benin osoittaessa Gusia aseella.

Ruokahississä näytelmän tapahtumapaikka, nuhjuinen kellarihuone, esitellään tarkasti näytelmän alussa olevissa näyttämöohjeissa. Huoneessa on kaksi sänkyä ja kaksi ovea. Vasemmanpuoleinen ovi johtaa vessaan ja oikeanpuoleinen yläkertaan. Benin ja Gusin dialogista voidaan myös saada selville että huoneessa ei ole ikkunoita, se on kylmä ja yleisesti ottaen juuri ja juuri ihmisasumiseen kelpaava.

Työtapani kannalta koin hyvin kiinnostavaksi kuinka keskeisesti suljettu ikkunaton kellarihuone tilana toimii jännitteen luoja ja sen ylläpitäjänä. Ben ja Gus ovat suljettuna kellariin eivätkä voi poistua sieltä vaikka selvästikään eivät voi välillä sietää toisiaan. Näin tila luo pakotetun yhdessäolon tunteen joka kiristää miesten välejä jatkuvasti. Ruokahissi – näytelmä muistuttaa myös jossain määrin ranskalaisen filosofin Jean-Paul Sartren eksistentiaalista näytelmää Suljetut Ovet (Huis Clos), jossa kolme ihmistä saapuu samaan huoneeseen. Näytelmän kuluessa käy ilmi, että he ovat helvetissä ja että sen piinaavuus muodostuu juuri

siitä, että he joutuvat olemaan siellä toinen toistensa riesana koko ikuisuuden, kärsien toistensa luonne-eroista ja keskinäisestä täydellisestä epäkunnioituksesta ja –luottamuksesta.

Myös tilan absurdi luonne kiehtoi minua suuresti. Ensimmäisenä esimerkkinä tästä on ruokahissi joka on nostettu niin tärkeään asemaan tekstissä että sitä voisi jopa kutsua näytelmän kolmanneksi roolihahmoksi. Ruokahissi laitteena sopi myös täydellisesti Meyerholdilaiseen tilan filosofiaan jossa lavastus osallistuu näyttämötoimintaan.

Toinen mielenkiintoinen absurdi piirre tulee esille nimenomaan loppuratkaisussa jossa Gus siirtyy jollakin yliluonnollisella tavalla vessasta yläkertaan jossa hänet, on onnistuttu riisumaan aseista ja toimittamaan takaisin kellariin uhriksi. Näytelmän loppuratkaisu määrittää kuuluuko näytelmä avoimen vai suljetun dramaturgian piiriin. Suljetussa muodossa loppuratkaisu vastaa draaman alussa heränneisiin ongelmiin tyhjentävästi, kun taas avoin muoto jättää ne vaille yhtä selkeä vastausta. (Kinnunen, 1985, 105-106) Ruokahissistä tekee kiehtovan tekstinä myös se seikka että siitä olisi voitu tehdä suljetun dramaturgian mukainen jos se kestäisi yhdenkin sekunnin kauemmin. Koska näytelmä päättyy välittömästi sen jälkeen kun Ben on nopeasti kääntynyt osoittamaan aseellaan Gusia, jää Gusin kohtalo epäselväksi. Kärnä toteaa pro gradu työssään että yksikin lisätty sekunti, jossa joko kuuluisi laukaus tai Ben selkeästi kieltäytyisi toteuttamasta hänelle annettua käskyä, antaisi näytelmälle selkeän loppuratkaisun. (2002, 59) Kaikki edellä mainitut piirteet vahvistivat mielestäni tilan toimintaa esinäyttelijänä ja tekivät Ruokahissistä erinomaisen tekstin työtapaani ajatellen.

Kun teksti oli valittu ja oikeudet siihen olivat varmistuneet, piti seuraavaksi valita näyttelijät. Koska yksi tärkeimmistä kysymyksistä oli miten näyttelijä kokisi valitsemani työtavan verrattuna tavalliseen tekotapaan, halusin että molemmilla näyttelijöillä olisi kokemusta näyttelemisestä jo ennalta. Näin heillä olisi selkeä vertailupohja jota käyttää pohdinnoissaan. Toisekseen halusin kaksi mahdollisimman erilaista näkökulmaa, joten toivoin toisen näyttelijöistä olevan teatterialan ammattilainen ja toisen tulevan harrastajateatterikentältä. Lopulta sain mukaan kaksi minulle ennalta tuttua näyttelijää joiden kanssa olin tehnyt töitä ennenkin: Tommi Niemen joka on toiminut pitkään Ykspihlajan työväen näyttämöllä ja Mikko Timosen joka on valmistunut teatteri-ilmaisunohjaaja.

2.3 Lavasteiden suunnittelu ja toteutus

Ruokahissin lavasteiden suunnittelu aloitettiin vuoden 2009 alkupuolella. Lavastustyöryhmän johtajan Teemu Kallio-Mannilan kanssa saimme hyvin nopeasti aikaan toimivan suunnitelman lavasteiksi. Halusimme korostaa tilan absurdia luonnetta käyttämällä mahdollisimman paljon epäsymmetrisiä kulmia huoneen näkyvissä nurkissa. Samaa pyrittiin tukemaan myös tilan värimaailmalla. Huone itsessään jätettiin mahdollisimman harmaaksi ja kontrastina tälle huoneessa olevat esineet, kuten esimerkiksi sängyt, tuolit ja teekupit tehtiin mahdollisimman värikkäiksi. Puvustuksen väreillä tehtiin yhtymäkohtia lavastuksen värimaailmaan, esimerkiksi molempien palkkamurhaajien sängyt olivat samanvärisiä kuin heidän kravattinsa. Näytelmässä tärkeässä osassa olevan ruokahissin halusin olevan oikea toimiva laite jolla voitaisiin konkreettisesti laskea ja nostaa tavaraa.

Pidin tärkeänä että siitä hetkestä eteenpäin, kun näyttelijät aloittivat harjoitukset, ei lavastuksiin enää tehtäisi muutoksia, ellei eteen tulisi ylitsepääsemätöntä syytä

tehdä näin. Tällä pyrin tukemaan edellisessä osiossa mainitsemaani illuusion luontia, näyttelijöiden eläytymistä ja epäuskon hälvennystä tilaa kohtaan.

Pyysin Ruokahissin lavasteiden valmistumisen jälkeen lavastajana toiminutta Teemu Kallio-Mannilaa kirjoittamaan minulle lyhyen raportin kokemuksistaan suunnittelu- ja rakennusprosessista, sekä hänen ajatuksiaan käyttämästäni työtavasta. Kallio-Mannila kiinnitti huomiota, yhtälailla vapauksiin ja vaikeuksiin joita seurasi siitä, etteivät näyttelijät olleet millään tavalla vaikuttaneet lavastuksen tarpeisiin.

Yksi suurimmista haasteista oli, että hänen piti pystyä ajattelemaan ja varautumaan haasteisiin ja ongelmiin paitsi lavastajana, myös näyttelijänä. Huomasin myös itse suunnitteluprosessin aikana joutuvani jatkuvasti ajattelemaan ja peilaamaan jokaisen lavastuksen suhteen tehdyn ratkaisun myös näyttelijöiden kannalta.

Haasteellisuutta helpotti hänen mielestään ohjaajan kanssa hyvissä ajoin tehty suunnittelutyö. Kallio-Mannila kiinnitti myös huomiota siihen että koska näyttelijät eivät olleet ehtineet "luoda tilaa tyhjään", se tarjosi vapautta suunnitella lavastusta. Huomasimme molemmat että tekstiä valitessani asettamani vaatimus paikan ykseydestä osoittautui huomattavalla tavalla sekä suunnittelua että rakentamista helpottavaksi tekijäksi. Kun tekstissä on annettu selkeä kuva siitä mitä näyttämökuvassa tulee olla, se sanelee myös hyvin paljon sitä mitä näyttelijöiden on pystyttävä tekemään lavastuksessa.

Itse rakennusvaihe oli hyvin tavallinen, eikä valitsemani metodi vaikuttanut työn etenemiseen mitenkään. Rakentaminen oli mahdollista toteuttaa tehokkaasti osin juuri tarkan alkusuunnittelun ansiosta.

Kallio-Mannila toteaa että hän olisi halunnut vaikuttaa lavastukseen vielä senkin jälkeen kun harjoitukset olivat alkaneet. Käydessään katsomassa harjoituksia hän oli saanut useita ehdotuksia näyttelijöiltä jotka olisivat olleet toteutettavissa

lavasteita muokkaamalla, mutta näihin muokkauksiin ei ryhdytty, koska en halunnut poiketa alkuperäisestä suunnitelmastani, jossa lavastus on ehdottoman lopullisessa tilassaan harjoitusten alkamisesta lähtien. Jälkeenpäin ajatellen oma ehdottomuuteni lavasteiden muuttumattomuudesta oli ehkä osittain tarpeetonta. Esitykseen itseensä olisi varmasti kehittynyt monia mielenkiintoisia ratkaisuja joita ehdottoman muuttumattomassa lavastuksessa ei voinut mitenkään toteuttaa. Kuten Kallio-Mannilakin epäili, vastaan tuli myös ongelmia, joihin en ollut osannut varautua ja koska lavasteiden muuttaminen ei tullut kyseeseen kuin äärimmäisessä hätässä, pakotti ehdottomuuteni sekä ohjaajan että näyttelijät sopeutumaan ja keksimään ratkaisuja jotka toimivat juuri niissä puitteissa jotka olimme rakentaneet.

3 HARJOITTELU VALMIISSA PUITTEISSA

Tässä luvussa käyn läpi Ruokahissi näytelmän harjoituskautta ja omiani sekä näyttelijöiden kokemuksia harjoituskaudella käytetystä metodista. Materiaaleina olen käyttänyt omaa ohjauspäiväkirjaani ja esityskauden jälkeen pidettyä näyttelijöiden teemahaastattelua.

3.1 Metodien vahvuudet ja edut.

Teemahaastattelussa ei edetä tarkkojen, yksityiskohtaisten, valmiiksi muotoiltujen kysymysten kautta, vaan toimitaan väljemmin tiettyjen ennalta määrättyjen teemojen pohjalta. Teemahaastattelussa annetaan tilaa ihmisten vapaalle puheelle, vaikka teemat pyritäänkin keskustelemaan kaikkien tutkittavien kanssa. Valitsin teemahaastattelun koska se soveltuu erittäin hyvin käytettäväksi tarkasti valikoidun ihmisjoukon kanssa. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006)

Haastattelu tehtiin yhtä aikaa molempien näyttelijöiden kanssa ja se nauhoitettiin sanelukoneelle. Valitsin haastattelun teemoiksi kaksi osa-aluetta käyttämästämme metodista:

1. Mitä vahvuuksia ja etuja käytetyssä metodissa oli?
2. Mitä heikkouksia ja mahdollisia riskejä käytetyssä metodissa oli.

Kun näyttelijät tulivat ensimmäisiin lukuharjoituksiin teatteri Iltatähden tiloihin, olin suunnitellut että he ensin pukeutuisivat roolivaatteisiinsa, jonka jälkeen lukisimme tekstin ensin lämpiön puolella kerran ennen kuin siirtyisimme näyttämön puolelle. Halusin tehdä näin koska minua kiinnosti miten näyttelijöiden ilmaisu muuttuisi lämpiössä lukemisesta verrattuna lavalla lukemiseen, ja halusin että lavastus ei ehtisi vielä lainkaan vaikuttaa heidän ajatteluunsa ja ilmaisuunsa ensimmäisellä lukukerralla.

Molemmat näyttelijät olivat kuitenkin hieman yli-innokkaita ja siirtyivät näyttämön puolelle etuajassa. Haastattelussa molemmat muistivat tapahtuman hyvin. Joko mielenkiinto suurena salaisuutena pidettyä lavaa kohtaan osoittautui liian suureksi tai minä ohjaajana ohjeistin tilanteen epäselvästi. Vaikka vahinko oli jo tapahtunut, päätin silti edetä alkuperäisen suunnitelman mukaisesti.

Luettuamme näytelmän kerran lämpiön puolella, siirryimme näyttämön puolelle. En antanut näyttelijöille mitään muita ohjeita kuin että he istuisivat roolihahmojensa sängyille, keskittyisivät hetken ja alkaisivat lukea tekstiä.

Hyvin pian lukemisen jälkeen alkoi tapahtua. Molemmat näyttelijät lähtivät liikkumaan tilassa ja kokeilemaan erilaisia asemointeja. Tommi totesi että hän muistaa kuinka hänellä lähti välittömästi liikkeelle asemointien hakeminen ja oman liikkeen tarkkailu suhteessa Mikkoon, vaikka liike itse olikin vielä hyvin puolihuolimatonta.

Muutoinkin lukuharjoitus oli hyvin fyysinen verrattuna minun ja näyttelijöiden aikaisempiin kokemuksiin. Ensimmäiset spontaanit erilaisista itämaisista kamppailulajeista tunnetut ukemi-pyörähdyksetkin nähtiin lavalla jo lukuharjoituksissa. Nämä jo ensimmäisissä harjoituksissa syntyneet liikkeet jäivät lopulliseen näytelmään, osana lyhyttä tanssillista osuutta joka sijoittui ruokahissin ensimmäiseen laskeutumisen yhteyteen.

Lavalla olevan tarpeiston käyttäminen ja sillä erilaisten kokeilujen tekeminen alkoi myös jo ensimmäisissä lukuharjoituksissa ja jatkui läpi harjoituskauden. Koska molemmat roolihahmot olivat palkkamurhaajia, heillä oli kainalokoteloissa kevytmetalliset teatteripistoolit ja ne otettiin käyttöön välittömästi kun teksti antoi pienimmänkään vihjeen aseiden käyttämisen tarpeellisuudesta. Toisessa luvussa mainitsemani nyrkkisääntö ”jos et tiedä miten aloittaa tai jos jäät jumiin kesken kaiken, laita mies tulemaan ovesta sisään ase kädessä.” piti siis yllättävän hyvin paikkansa, ainakin kuvaannollisessa mielessä.

Aseet pysyivät hyvin keskeisinä esineinä läpi koko harjoituskauden. Haastattelussa molemmat näyttelijät muistelivat lukemattomia erilaisia sattumuksia aseiden kanssa. Monia vahingossakin syntyneitä tarjouksia otettiin lopulta käyttöön, mutta uskomattomimmat ja hulluimmat oli pakko jättää pois. Haastattelussa molemmat näyttelijät pohtivat, että mikäli olisimme harjoitusten alkuvaiheissa valinneet näytelmän tyyllilajiksi puhtaamman komedian, olisi ne hulluimmatkin tarjoukset voineet käyttää lopullisessa tuloksessa.

Näytelmän tyyllilaji, musta absurdi komedia, alkoi näkyä näyttelijöiden mielestä hyvin mielenkiintoisella tavalla jo ensimmäisistä harjoituksista lähtien. Mikko mainitsi että jo lukiessa tekstistä löytyvät useat koomiset dialogit ja tapahtumat alkoivat muotoutua välittömästi ja vaikuttivat toimivan yllättävän hyvin jopa vain luettuna. Uskon että sillä yksinkertaisella tosiseikalla että Harold Pinterin teksti oli laadukas ja dialogiltaan hyvin toimiva, oli suuri vaikutus siihen että tekstin monet humoristiset kohdat ryhtyivät muotoutumaan näinkin nopeasti. En voi näin ollen laittaa kaikkea kunniaa Mikon mainitsemasta ilmiöstä pelkästään käyttämäni metodin piikkiin. Kuitenkin omien kokemusteni pohjalta voin todeta että en ole aiemmissa teatteriproduktioissa nähnyt yhtä nopeaa tekstissä olevien humorististen yksityiskohtien löytymistä ja muotoutumista, kuin mitä Ruokahississä tapahtui.

Suurimpana erona tavalliseen harjoitusprosessiin Tommi koki tunteen tietynlaisesta riippuvuudesta lavasteisiin. Hän kertoi, että varsinkin harjoituskauden loppupuolella, lavasteisiin saapuminen harjoitusten alkaessa tuntui jopa siltä kuin olisi tullut kotiin.

Minusta ohjaajana suurimmat erot tavallisiin harjoituskausiin olivat nimenomaan nopeus jolla näyttelijät lähtivät omatoimisesti hakemaan roolejaan ja tutkimaan lavasteiden ja tarpeiston antamia mahdollisuuksia, sekä vahva fyysisyys joka leimasi harjoituksiamme alusta lähtien.

Näyttelijöiden mielestä valmiin lavastuksen ja puvustuksen tärkeimmiksi eduiksi osoittautui haastattelussa ennen kaikkea nopeus jolla näyttelijät saattoivat keskittyä roolihahmon rakentamiseen ja vuorovaikutuksen hakemiseen vastaanäyttelijän roolihahmon kanssa. Mahdollisuus luottaa siihen että lavaelementit olivat lopullisia, antoi turvaa ja mahdollisti molempien näyttelijöiden mielestä välittömän keskittymisen itse roolihahmon rakentamiseen.

Verrattuna tyhjältä lavalta lähtemiseen Tommi mainitsi myös kuinka lavastus ja puvustus ruokkivat ja tukivat jatkuvasti omia ajatuksia. Hänen mielestään harjoitusprosessin aikana oli helppo löytää uusia ulottuvuuksia omasta roolihahmosta. Hänen mielikuvansa roolihahmosta muuttui ja kehittyi selkeästi lavasteisiin tulemisen jälkeen, siitä mitä hän oli ajatellut lukiessaan tekstiä yksin kotona. Hän koki että lavastus ja puvustus antoivat hyvin selkeää suuntaa siitä mihin suuntaan hän itse halusi lähteä kehittämään Gusin hahmoa. Harjoitusprosessin aikana tapahtui myös selkeä oivalluksen hetki kun Tommi huomasi että hänen roolihahmonsa ei ole alkuunkaan sellainen tyyppi kuin mitä hän oli ajatellut harjoitusten alussa. Tämän roolihahmon rakentamisen käännekohdan, tai "valon näkemisen" kuten Tommi sitä kutsui, hän yhdisti vahvasti käytettyyn metodiin.

Mieleeni on jäänyt, harjoitusprosessin tärkeänä virstanpylväänä, kun harjoituskauden noin puolessa välissä kuvasimme näytelmän alkuun tulleen lyhyen videon, jonka aikana molemmat näyttelijät kertoivat kokeneensa hahmojensa esittämisen hyvin luontevaksi ja kokivat että käyttämällämme metodilla oli selkeä rooli luontevuuden kanssa. Vaikka videon kuvauksen aikaan harjoituskausi oli vasta puolessa välissä, heidän mielestään hahmoissa ei ollut enää mitään epäselvää. Kuten Tommi asian haastattelun aikana totesi:

"Siinähan olisi ollut jotain epäselvää jos hahmo olisi ollut kesken, mutta mehän oltiin jo Ben ja Gus."

3.2 Metodin heikkoudet ja mahdolliset riskit

Metodin selkeimmäksi heikkoudeksi osoittautui sekä harjoituskauden aikana että haastattelussa, valmiiden puitteiden aiheuttama pyrkimys tehdä liian valmista työtä liian nopeasti. Toisten harjoitusten jälkeen Mikon kanssa käydyssä keskustelussa hän toi ensimmäisen kerran esille huolensa siitä että minä ohjaajana lähdin keskittymään yksityiskohtiin liian nopeasti.

Huomasin toimivani täysin alkuperäisten periaatteitteni vastaisesti, käyttäessäni valmiita puitteita äärimmäisen rajoittavana ja näyttelijän työtä ahdistavana tekijänä, eikä vapauttavana elementtinä. Olin rakentanut hienon leikkipuiston, päästänyt näyttelijät sinne vapaasti leikkimään ja tutkimaan, vain ryhtyäkseen itse välittömästi diktaattorin elkein kieltämään toimintaa ja ilmoittamaan mitkä leikit olivat sallittuja.

Onneksi tähän ongelmaan puututtiin heti harjoitusten alkuvaiheessa, sillä mikäli liian tiukka ilmapiiri olisi jatkunut läpi harjoitusten, olen varma että lopputulos olisi ollut hyvin ikävä kaikkien kannalta. Lavalle olisi hyvinkin saattanut päätyä marionettinäyttelijöitä, jotka esittävät tyhjää tekemistä kauniissa puitteissa. Tähän kuoppaan putoamisen helppous on nähdäkseni juuri siinä, että tavallisesti puitteet valmistuvat vasta harjoituskauden loppupuolella. Kun näin näyttelijät valmiissa lavasteissa, ryhdyin enemmän tai vähemmän tietoisesti työstämään näytelmää samalla tavalla kuin olin tottunut tekemään harjoituskauden loppupuolella aiemmissa teatteriohjauksissani.

Haastattelussa tuli myös selkeästi esille kuinka nimenomaan vapaus kokeilla erilaisia asioita lavastuksen ja tarpeiston kanssa olivat olennaisessa osassa metodin toimivuuden kannalta. Mikäli toiminta on ensimmäisistä harjoituksista lähtien liian kaavamaista ja tarkkaa, metodi muuttuu hyvin nopeasti haitaksi ja hidasteeksi, jonka varsinkin näyttelijät varmasti kokevat hyvin turhauttavaksi.

Tommi koki aiemmin mainitsemani riippuvuuden ja kotiin tulemisen tunteen tilaa kohtaan myös heikkoutena. Repliikkien opetteleminen oli hänen mukaansa hyvin vaikeaa kotona, kun taas lavasteissa ollessa samaa ongelmaa ei ollut. Mikolla tätä ongelmaa ei ollut ja itsekin huomasin, kuinka Tommi oli pitkään jäljessä Mikosta repliikkien osaamisessa. Tommi kertoi haastattelussa kuinka hän koki hyvin tuskastuttavaksi kulkea pitkään käsikirjoitus kädessä samalla kun Mikko pystyi jo replikoimaan ulkomuistista.

Haastatellessani näyttelijöitä heräsi myös keskustelua siitä mitä ongelmia metodissa olisi jos teksti olisi ollut erityylinen ja mikäli työryhmä olisi isompi. Sekä Mikko että Tommi uskoivat että käyttämäni metodi toimisi todennäköisesti juuri pienen työryhmän ja lyhyen tekstin kanssa jossa toteutuu vaatimani ajan ja paikan ykseys. Suuremman työryhmän ja paljon siirtymiä sisältävän tekstin kanssa saattaisi olla mahdotonta varautua etukäteen kaikkiin vaatimuksiin joita teksti varsinkin lavastukselta vaatii. Pienellä työryhmällä voidaan välttää ongelmia joita suuremmalla työryhmällä saattaisi tulla vastaan. Mitä enemmän näyttelijöitä työryhmässä on, sitä useampia muuttujia ohjaajalla on pidettävä hallinnassa. Tommi epäili myös metodin toimivuutta vähemmän kokeneen työryhmän kanssa. Kun työryhmä oli pieni ja koostui kokeneista ja toisensa ennalta tuntevista ihmisistä, vältettiin todennäköisesti suuri määrä ongelmia joita olisi tullut vastaan toimiessa esimerkiksi suuremman harrastajateatteriryhmän kanssa.

4 LOPPUTULOKSET JA POHDINTA

Kun lähdin tekemään opinnäytetyötäni, minua kiinnosti ennen kaikkea miten näyttelijät kokevat työtavan jossa harjoitukset aloitetaan valmiissa lavasteissa, puvustuksen ja tarpeiston ollessa jo lopullisessa muodossaan. Minkälaisia työkaluja näyttelijät saisivat tästä työtavasta ja miten he kokisivat sen verrattuna tavalliseen työtapaan, jossa puitteet tulevat hiljalleen mukaan harjoitusprosessin aikana.

Otannan pienuuden (kaksi näyttelijää ja yksi ohjaaja) sekä kokemusten subjektiivisuuden vuoksi on mahdotonta puhua mistään ehdottomasta totuudesta, mutta mielestäni päämäärieni ja kysymyksenasetteluni puitteissa syntyi joitain mielenkiintoisia havaintoja.

Harjoitusten aikana mielenkiintoni keskittyi varsinkin näyttelijöiden toimintaan tarpeistoon kuuluvien esineiden kanssa. Tämä tuli minullekin yllätyksenä. Lavastuksen vaikutuksesta lähtenyt tutkimukseni muuttui prosessin aikana ja keskittyi lopulta enemmänkin puvustuksen ja tarpeiston vaikutuksiin. Keskiöön nousivat varsinkin lavalla olleet muutaman huonekalut ja jääkaappi, sanomalehti jonka taakse Ben piiloutuu Gusin kyselytulvalta läpi näytelmän ja tietysti palkkamurhaajien pistoolit.

Lukemattomien erilaisten kokeilujen kautta minua alkoi kiinnostaa näyttelijöiden vuorovaikutus esineiden kanssa ja välineteatterin mahdollisuudet yleisesti. Tarpeiston läsnäolo ensimmäisistä harjoituksista lähtien loi niille varsin suuren roolin näytelmän kokonaisuutta ja omia ohjauksellisia ratkaisuja ajatellen. Oli hyvin vapauttavaa minulle ohjaajana kun pystyin alusta asti tarjoamaan näyttelijöille tekstin vaatimat esineet ja ryhtymään kokeilemaan toimintaa niiden kautta. Huomasin harjoitusten loppupuolella, että ohjauksellisen ratkaisuni ja näyttelijöiden tarjousten kautta, esineet olivat valloittaneet lähes koko näytelmän.

Sekä Benillä että Gusilla oli lähes jatkuvasti jotain kädessään. Lavasteiden itsensä rooli jäi harjoituksissa taka-alalle ja ne olivat hyvin pitkälle vain seiniä. Muutamia poikkeuksiakin oli havaittavissa. Benin ja Gusin kravattien väreihin maalatut sängyt jotka muodostuivat harjoitusten aikana hahmojen eräänlaisiksi turvapaikoiksi, ja ruokahissi itse, joka alkoi heti harjoitusten alkuvaiheissa tuntua näytelmän kolmannelta näyttelijältä ja parivaljakon mystisen työnantajan Wilsonin henkilöitymältä.

Kokonaisuutena Ruokahissi esityksenä ja prosessina onnistui varsin hyvin. Se oli kokeilu, joka mielestäni täytti tavoitteensa hyvin. Prosessin alussa oletamani hyödyt tilasta ja tarpeistosta näyttelijän roolinrakentumisen turvarakenteena ja uusien ajatusten mahdollistajana näkyivät läpi harjoitusprosessin, niin ohjaajan kuin näyttelijöidenkin kannalta. Lyhyehkön harjoitusajan (reilu kuukausi) aikana onnistuttiin mielestäni varsin onnistuneesti toteuttamaan laadukas teatteriesitys ja tutkimaan valitsemani metodin toimintaa käytännössä. Huomasin harjoitusten aikana että olisin voinut panostaa lavasteiden suunnittelemisessa suurempaan muuteltavuuteen. Kun lavasteet oli alusta saakka tehty täysin muuttumattomiksi, olisi niiden pieninkin muuttaminen vaatinut ensinnäkin suunnattoman määrän vaivaa. Toisekseen hätäisesti tehdyt muutokset olisivat todennäköisesti näyttäneet hyvin epäesteettiseltä. Jos lavasteisiin olisi alusta alkaen suunniteltu mahdollisuuksia muutoksiin, olisi välttytty monilta tarpeettomilta kompromisseilta. Nyt lopulliseen näytelmään jäi monia kompromisseja joiden ainoana syynä oli lavasteiden ehdoton muuttumattomuus.

Myös Teemu Kallio-Mannilan kiinnostus käyttää metodia tekstin kanssa joka sisältäisi suuremman määrän surrealismia ja fantastisia elementtejä jäi vaivaamaan. Olen miettinyt usein olisiko vähemmän kirjaimellinen ja tekstille uskollinen lavasteiden ja tilan toteuttaminen tehnyt prosessista

mielenkiintoisemman ja lopputuloksesta taiteellisesti ja laadullisesti paremman? Alkuperäinen suunnitelmani Sudet Seinissä näytelmän toteuttamisesta samalla metodilla kuin millä nyt tein Ruokahissin jäi vaivaamaan mieltä niin vahvasti että pyrin varmasti toteuttamaan sen joskus tulevaisuudessa. Uskon että Ruokahissin tekemisestä oppimillani asioilla voisin välttää monia mahdollisia sudenkuoppia ja kehittää valmiiden puitteiden metodia entisestään eteenpäin, mitä se epäilemättä vaatiikin että sitä voisi käyttää niin surrealistisen tekstin kuin Sudet seinissä vaatimien tilojen toteuttamiseen toimivalla ja uskottavalla tavalla.

Prosessin aikana heräsi myös mielenkiinto kokeilla valmiiden puitteiden metodia harrastajateatterikentällä sellaisen työryhmän kanssa joka koostuisi vähemmän kokeneista harrastajanäyttelijöistä. Uskon, että tällöin olisi selkeämmin nähtävissä kuinka suuri vaikutus roolinrakentumiseen valmiilla puitteilla on ja samalla on todettava oma uskalluksen puutteeni valitessani kokeneita ja minulle ennalta tuttuja näyttelijöitä. Vaikka haastattelussa tulikin esille epäilyksiä metodin toimivuudesta harrastajateatteriryhmän kanssa, uskon itse että sitä voisi ehdottomasti kokeilla myös harrastajateatterikentällä. Prosessin aikana havaitsemani turva ja tuki, jota näyttelijät kokivat saavansa valmiista puitteista, antaisi mielestäni myös vähemmän kokeneelle näyttelijälle työkaluja etsiä tehokkaammin uusia ulottuvuuksia roolistaan. Vaikka lopputuloksesta ei välttämättä tulisi näyttelijäntyöllisesti yhtä ammattimaista ja valmista, kuin nyt tutun ja kokeneen työryhmän kanssa, olisi tutkimukseni kannalta ollut varmasti paljon valaisevampaa ottaa selkeämpi riski työryhmän kokoonpanon suhteen. Toivonkin että tämän kokeilun onnistuminen kokeneen työryhmän kanssa voisi rohkaista harrastajia ja opiskelijoita kokeilemaan käyttämäni metodia tai muita erilaisia lähestymistapoja teatterin tekemisessä ja varsinkin harjoitusprosessissa.

Olin myös hyvin tyytyväinen siitä miten Ruokahissi projektina nivoi yhteen viidennelle vuodelle edenneen opiskeluni teatteri-ilmaisun ohjaajana ja lähes kaikki opiskelujen aikana käytyt teatterin tekemisen osa-alueet tekniikasta,

lavastuksen ja puvustamisen kautta näyttelijän ja ohjaajan työhön. Vaikka monesti olenkin kokenut koulutusohjelmamme sisällön hyvin hajanaiseksi ja hetkittäin sekavaksi, huomasin että Ruokahissiä tehdessäni valintoihini ja toimintaani vaikutti suuri määrä ”hiljaista tietoa.” Tämän lisäksi huomasin kuinka koulutusohjelmamme minulle antamat monipuoliset valmiudet ja tietämys teatterin tekemisen monista osa-alueista helpotti työskentelyä kokeilevan metodin parissa ja tavalla tehdä teatteria josta yhdelläkään työryhmän jäsenellä ei ollut aikaisempaa kokemusta.

Toivon että olen tässä opinnäytetyössä pystynyt antamaan lukijalle hyvän käsityksen siitä miksi lähdin kokeilemaan valmiista puitteista lähtevää teatterin tekemisen metodia, ja mahdollisesti innostamaan kokeilemaan ja kehittämään siitä syntyneitä ajatuksia eteenpäin.

LÄHTEET

Arlander, Anette. 2000. Esitys tilana. Teatterikorkeakoulu.

Bogart, Anne. 2004. Ohjaaja Valmistautuu, seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. LIKE/Rosebud Books Oy

Goffmann, Erwing. 1971. Arkielämän roolit. WSOY

Horelli, Liisa 1982. Ympäristöpsykologia. Weilin & Göös. Espoo

Kinnunen, Aarne. 1985. Draaman maailma. Villiintynyt puutarha. WSOY

Kärnä, Juha. 2002. Dumb Waiter -näytelmän dramaturginen tutkimus. Jyväskylän yliopisto.

Meyerhold, Vsevolod. 1981. Teatterin Lokakuu. Love Kirjat.

Sihvonen, Toni. 1997. Pieni johdatus live-roolipelaamisen psykologiaan. Teoksessa Niklas Vainio (toim.) Larppaajan käsikirja. Tampere: Suomen live-roolipelaajat ry.

Takala, Kimmo. 2001. Kokemuksia Tiloista. Teatteri Lehti 2001/6

Tšehov, Anton. Muistikirjasta. Suom. Martti Anhava. Keuruu : Otava, 1979.

Julkaisemattomat lähteet

Heikura, Matti-Pekka. 2009. Ohjauspäiväkirja ja työryhmän haastattelu

Sähköiset julkaisut

Coleridge, Samuel Taylor 1817. Biographia Literaria. Chapter XIV. Project Gutenberg.

(<http://www.gutenberg.org/etext/6081>) Luettu 14.4.2010

Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista Häirintää. Luku V: Verkkopoluilla LIKE/Teatterikorkeakoulu Luettu 14.4.2010

(http://www2.teak.fi/julkaisut/Elektra4_Esine.htm)

Leppälä, Malle. 1983. Luennot Meyerholdista. Luettu 14.4.2010

(http://joyx.joensuu.fi/helio/teatteri/Meyerholdin_teatteri.pdf)

Anita Saaranen-Kauppinen & Anna Puusniekka. 2006. KvaliMOTV –
Menetelmäopetuksen tietovaranto Luettu 14.4.2010

(http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L6_3_2.html)

Muutamia kuvia keväällä 2009 toteutetun Harold Pinterin näytelmän Ruokahissi lavastuksesta. Kuvat on ottanut Teemu Kallio-Mannila.



