



# **TEATTERIESITYKSEN TILAT VALOSUUNNITTELIJAN NÄKÖKULMASTA**

**Case: Valtava yksiö**

Petra Honkaniemi

Opinnäytetyö  
Kesäkuu 2014  
Viestinnän koulutusohjelma  
Valoilmaisu

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelma  
Valoilmaisun suuntautumisvaihtoehto

PETRA HONKANIEMI:

Teatteriesityksen tilat valosuunnittelijan näkökulmasta  
Case: Valtava yksiö

Opinnäytetyö 47 sivua, joista liitteitä 3 sivua  
Kesäkuu 2014

---

Opinnäytetyön tavoitteena oli antaa tietoa tilan merkityksestä esityksen toteutukselle ja sen tilallisille suhteille valosuunnittelun näkökulmasta. Opinnäytetyön kautta halutaan ymmärtää paremmin, millä keinoilla valosuunnittelija pystyy tukemaan esityksen tilallisia ratkaisuja.

Opinnäytetyö koostuu käytännön mediateosta sekä kirjallisesta osuudesta. Käytännön mediatekona tehtiin valosuunnittelu Valtava yksiö esitykseen, joka toteutui Tampereen Teatterin ja Grus Grus Teatterin yhteistuotantona. Esityksen toimintaympäristönä toimi Tampereen Teatterin Kulttuuriravintola Kivi, jossa esitys kantaesitettiin 06.11.2013.

Opinnäytetyön kirjallisessa osuudessa osoitetaan tilan merkitys esitykselle, sekä sen vaikutukset valosuunnitteluun, pohtimalla käytännön mediatekoa valmiiden teorioiden pohjalta. Opinnäytetyön lähtökohtana on käytetty Annette Arlanderin esitystilaa koskevaa tutkimusta, sekä Tomi Humaliston vaihtoehtoisia valosuunnittelun tekemisen tapoja tarkastelevaa tutkimusta, jotka muodostavat opinnäytetyön teoreettisen viitekehyksen. Teoriaa syvennettiin Valtava yksiö esityksen ohjaajan, Ville Kurjen temahaastattelulla.

Opinnäytetyö lähestyy tilan problematiikkaa sekä fyysisen esitystilan että esityksen tilallisten suhteiden kautta, ja pohtii niiden suhdetta esityksessä. Opinnäytetyön keskeinen ajatus on, että valosuunnittelu perustuu kulloisenkin esitystilan ja esityksen suhteeseen, jonka pohjalta valosuunnittelija muodostaa oman mielikuvansa esityksestä ja sen maailmasta, tukien työryhmän yhteistä tavoitetta.

Opinnäytetyö oli ennen kaikkea oppimismatka tekijälleen.

## **ABSTRACT**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Media  
Lighting Design

**PETRA HONKANIEMI:**

Spaces of Theatre Performance from a Lighting Designer's Point of View  
Case: Valtava yksiö

Bachelor's thesis 47 pages, appendices 3 pages  
June 2014

---

The purpose of the study was to provide information on the importance of the space to the implementation of a theatre show and to its spatial relations regarding the lighting design's point of view. Throughout the thesis the aim was to find a better understanding of the means by which the lighting designer is able to support the spatial solutions of a performance.

The thesis consists of a practical media work and a written part. As the practical media work was lighting design for a play called Valtava yksiö, which was co-produced by Tampere Theatre and Grus Grus Theatre. The plays were showed in Tampere Theatre's Culture Restaurant Kivi, where the show was premiered on 06/11/2013.

The written part of the thesis shows the importance of space to the performance, as well as its effects on the lighting design, by considering the practical work through existing theories. As the starting point has been used Annette Arlander's research on performance space as well as Tomi Humalisto's research on alternative lighting design to form the theoretical framework of the thesis. The theory was deepened through an interview with the director of the play, Ville Kurki.

The thesis approaches the problematics of space through both the physical space as well as the spatial relations and considers their relationship in the performance. The key idea of this thesis is that the lighting design is based on the relation between the performance space and the performance, from the basis of which the lighting designer is to form his/her own mental picture of the show and its world, supporting the common objective of the working group.

The study was first and foremost a learning journey for its author.

---

Key words: lighting design, theatre, space

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	TEATTERITILAN MERKITYS ESITYKSEN OSANA .....	8
2.1	Kulttuuriravintola Kivi .....	14
2.1.1	Tilan historia .....	16
3	ESITYSTILALLISET SUHTEET .....	19
3.1	Esityksen tilaratkaisu .....	20
3.1.1	Ympäristönomaisuus esityksessä.....	22
3.1.2	Katsojalle tarjottu paikka .....	26
4	ESITYKSEN TILALLISET SUHTEET .....	30
4.1	Esityksen maailma .....	31
4.1.1	Esityksen rakentuminen esitystilan ehdoilla .....	34
5	POHDINTA.....	39
	LÄHTEET.....	43
	LIITTEET .....	45
	Liite 1. Haastattelukysymykset: Ville Kurki, ohjaaja .....	45
	Liite 2. Valtava yksiö, käsiohjelma .....	47

## 1 JOHDANTO

Teatteriesitys tarvitsee aina tilan, jossa se näyttämöllistyy eli asettuu esille. Tilakokemus on ensimmäinen, jonka katsoja esityksessä saa, sillä hänet johdatetaan aina johonkin tilaan. Voidaan ajatella, että esitystila asettaa teokselle kehyksen, jonka sisään sen on mahdollista, mutta esityksen tila ei koostu vain materiaalisista olosuhteista. Esitys tarvitsee tapahtumapaikan ja sen henkilöhahmot ympäristön, toisin sanoen esitysmaailman, joka koostuu niistä kuvittelun tiloista, joihin esitys katsojaa kutsuu.

Una Chaudhuri (2005, 83) kirjoittaa teatteritilaa analysoivassa tekstissään, että englanninkielisten sanojen *plays* ja *place* samankaltainen ääntäminen ilmaisee hänestä sattumalta sen, miten vaikeaa on erottaa näytelmät tilasta. Hänen näkee, että teatteri ilmaisuvälineenä tarjoaa kaikkiin muihin taiteenlajeihin verrattuna huomattavasti useammanlaiset tilan kokemuksen variaatiot, mikä käy hänen mukaansa ilmi myös näytelmäteksteistä. Näiden variaatioiden tuntemus ja ymmärtäminen ovat mielestäni oleellinen osa valosuunnittelijan työtä, sillä ne tarjoavat teoriapohjan, jonka avulla valosuunnittelija pystyy pohtimaan oman työskentelynsä vaikutusta esityksen tilakokemukseen.

Ennen teatteriohjaaja Annette Arlanderin 1990-luvun alusta alkanutta tutkimuksellista tuotantoa, teatterin ja tilan suhdetta on pohdittu Suomessa lähinnä teatteriarkkitehtuurin näkökulmasta (Humalisto 2012, 63). Tohtorintutkimonsa kirjallisessa osuudessa *Esitys tilana* (1998), Arlander laajentaa tilaa koskevaa tutkimusta, lähestyen sitä merkityksiä luovana paikkana sekä fyysisien esitystilan että tekstin kuvaamien tilojen tasolla, toisaalta esittäjien ja katsojien välisinä suhteina. Hän pyrkii osoittamaan, että esitystä hahmotettaessa tila voi olla kiinnostava lähtökohta sekä tilallisina suhteina että merkityksiä luovana paikkana. Teatterin tekemisen lähtökohtana, hänen ajatuksensa siitä, että jokainen toiminta merkitsee jossakin olemista, on kiinnostava myös valosuunnittelijan näkökulmasta. (Arlander 1998, 6.)

Lähestyn tilan problematiikkaa sekä fyysisen esitystilan että esityksen tilallisten suhteiden kautta, ja tutkin niiden merkitystä sekä esityssuunnitelmalle että esitystapahtumalle käytännön projektin kautta. Lähtökohtana opinnäytetyölle olen käyttänyt Arlanderin (1998) tilaa koskevaa tutkimusta, tarkastelemalla sitä valosuunnittelijan näkökulmasta ja soveltamalla sitä omaan käytännön projektiini, esitykseen *Valtava yksiö*.

Opinnäytetyöni tärkeimpänä tavoitteena on antaa tietoa tilan merkityksestä esityksen toteutukselle ja sen tilallisille suhteille valosuunnittelun näkökulmasta. Opinnäytetyön kautta pyrin ymmärtämään paremmin, millä keinoilla valosuunnittelija pystyy tukemaan esityksen tilallisia ratkaisuja. Tarkoituksena on tutustua teatterin tarjoamiin tilavariaatioihin ja syventää omaa tietämystä koskien niitä, mutta myös oppia kiinnittämään enemmän huomiota omiin mahdollisuuksiini vaikuttaa esityksen erilaisiin tilakokemuksiin valosuunnittelijana.

Opinnäytetyön kohteen ja tavoitteiden perusteella lähestymistavaksi valikoitui tapaus-tutkimus, sillä se soveltuu hyvin kvalitatiivisen tutkimuksen lähestymistavaksi silloin, kun pyritään tuottamaan syvällistä ja yksityiskohtaista tietoa tutkittavasta tapauksesta, sen omassa ympäristössä. Puhtaassa tapaus-tutkimuksessa ei viedä muutosta eteenpäin tai varsinaisesti kehitetä mitään konkreettista, vaan sen avulla luodaan kehittämisehdotuksia ja -ideoita. Opinnäytetyön aiheen kannalta olennaista ei ole se, kuinka yleistä jokin on, vaan se kuinka jokin on mahdollista tai kuinka jokin tapahtuu. Opinnäytetyöni ei siis pyri tilastolliseen yleistämiseen, vaan sen avulla pyrin ymmärtämään esityksen ja tilan suhdetta kokonaisvaltaisesti. (Ojasalo, Moilanen & Ritalahti 2009, 52–53.)

Opinnäytetyöni tiedonkeruunmenetelmänä toimi teemahaastattelu, koska menetelmänä se sopii hyvin tilanteeseen, jossa ei täysin tunneta tutkimuksen kohdetta etukäteen eikä haluta liikaa ohjata vastaajaa. Ojasalon ym. (2009) mukaan teemahaastattelussa haastateltava nähdään merkityksiä luovana ja aktiivisena osapuolena, minkä vuoksi haastattelu sopii hyvin opinnäytetyöni aineistonkeruumenetelmäksi, sillä se korostaa yksilöä tutkimustilanteen subjektina, jolla on mahdollisuus tuoda esille itseään koskevia asioita mahdollisimman vapaasti. Teemahaastattelun etuna, verrattuna muihin aineistonkeruumenetelmiin koskien tutkimusaihetta, on mahdollisuus tarkentavien kysymysten avulla selventää saatavia vastauksia sekä syventää saatavaa tietoa tai vastaavasti jättää soveltumattomat kysymykset esittämättä. (Ojasalo ym. 2009, 95.)

Haastattelun pohjalta saatu tutkimusaineisto muodostuu *Valtava yksiö* esityksen ohjaajan teemahaastattelusta (liite 1), joka toteutettiin 27.11.2013 Kulttuuriravintola Kivessä. Haastattelun tarkoituksena oli saada tietoa esityksen taustoista sekä ohjaajan kokemuksista koskien esitystilaa ja esityksen tilallisia suhteita sekä siitä, kuinka esitystila ja sen ominaispiirteet vaikuttivat esitykseen ja sen tilallisiin suhteisiin.

Opinnäytetyö jakaantuu kolmeen osaan: Toinen luku sisältää tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen ja esittelee lyhyesti aiemman tutkimuksen pohjalta, miten teatteritila ja sen konventiot vaikuttavat esitykseen. Kolmas luku keskittyy tarkastelemaan fyysistä esitystilaa ja sitä, miten se vaikuttaa valosuunnittelijan työskentelyyn. Neljäs luku käsittelee esityksen sisäisiä suhteita ja pohtii, millä keinoilla valosuunnittelija pystyy tukemaan niitä.

## 2 TEATTERITILAN MERKITYS ESITYKSEN OSANA

Suomenkielinen sana teatteri on peräisin kreikankielen kantasana *theatron*, mutta se periytyy kieleemme ruotsin, saksan ja ranskan välittämänä latinan sanasta *theatrum*. Alun perin kreikankielinen kantasana merkitsi rinnettä ja myöhemmin katsomorakennelmia, joilla koolle kutsuttu väki istui. Kantasana viittaa siis katsomispaikkaan, kun taas latinankielinen versio merkitsee ennen kaikkea teatterirakennusta. Häkkiseen (2004) viitaten Humalisto (2012) nostaa esiin myös kotoperäisempiä nimityksiä, joita suomenkieleen on yritetty tuoda, kuten 1800-luvun uudissanaehdotukset *katsola* ja *näkymö*, joissa side kreikankielisen kantasanan katsomisen ja paikan merkityksiin on selvästi säilynyt. Hän kuitenkin huomauttaa, että joissain uudissanoissa, kuten *kometiahuone*, on haluttu fyysisen paikan lisäksi viitata myös siihen, mitä ja miten tässä erityisessä paikassa esitetään. (Humalisto 2012, 212.)

Teatterin erityisasemasta ja ominaislaadusta puhuttaessa, halutaan usein nostaa esiin sen alkumuodot, jolloin palataan leirinuotiolle tai varhaisiin rituaaleihin, joissa yksi irtaantuu joukosta esiintyäkseen muille. Marvin Carlsonin (1991) mukaan teatterin perustana, sellaisena kuin se esiintyy laajasti vaihtelevissa kulttuureissa, on oletus tietystä tilallisesta muodostelmasta, johon jo nimi teatteri viittaa - paikka jossa näkee (Arlander 1998, 12). Teatteri sanana viittaa siis fyysiseen paikkaan, kuten edellä olen selventänyt, mutta samalla se sisältää oletuksen tietystä tilallisesta muodostelmasta, katsojasta ja katsottavasta, sekä näiden välisestä suhteesta - kasvokkain olemisesta.

Tämä tilallinen muodostelma siirtyi myös ensimmäisiin pysyviin teatteritiloihin, joiden perinne on lähtöisin antiikin Kreikasta, missä länsimaisen teatterin katsotaan syntyneen. Suuret ulkoilmanäyttämöt, jotka olivat ensimmäisiä pysyviä teatteritiloja, erottivat esiintymisalueen ja katsomisalueen toisistaan, jolloin ajatus katsojasta ja katsottavasta korostui. Myöhemmin teatterin esittäminen siirtyi sisätiloihin rakennettuihin teatteritiloihin, joihin myös näyttämön ja katsomon välinen erottelu periytyi, luoden samalla tarpeen esitystapahtuman valaisulle. (Humalisto 2012, 62.)

Näyttämön ja katsomon erottelusta huolimatta, katsomo oli teatterissa pitkään yhtä tärkeä kuin itse esitys, sillä siellä keskusteltiin, edustettiin ja näyttäydettiin, minkä vuoksi se pidettiin myös valaistuna. Vasta 1500-luvun Italiasta alkoi ns. valaistuksen vallan-



kumous, jolloin valonlähteiden suuntaaminen ja niiden häikäisyn eliminoiminen nähtiin entistä tärkeämpänä. Tämä lisäsi näyttämön kirkkautta suhteessa katsomotilaan ja korosti niiden välistä valaistuksellista eroa. Pikkuhiljaa ajatus näyttämöstä katsomisen kirkkaana kohteena alkoi lisääntyä, ja 1800-luvulla Eurooppaa valloitti jo laajalti näkemys, jonka mukaan katsomot tuli pimentää, jolloin itse esitys nousi teatterissa käynnin pääasiaksi. (Teatterimuseo, www-sivut 18.03.2014.)

Vaikka länsimaisen teatterin historiasta löytyy suuri määrä erityyppisiä teatteritiloja, joiden sijainti, koko, muoto sekä tilojen väliset suhteet ovat vaihdelleet eri aikakausina, näyttämön ja katsomon välinen erottelu on ollut hallitseva piirre. Tämä tulee hyvin ilmi Humaliston (2012, 64) pyrkimyksissä hahmottaa esitystiloihin liittyviä standardeja Lingon (1985) ja Mackintoshin (1993) läpi käymien yleisimpien näyttämötyyppien perusteella, joita seuraavaksi esittelen.

Selkeimmän eron näyttämön ja katsomon välille muodostaa barokkiteatterin tirkistysluokkunäyttämö, jossa on kahdella tai kolmella sivulla näyttämön seinät ja neljäs sivu on avoin katsojiin päin. Näyttämö rajautuu näyttämöaukon avulla täysin erilliseksi katsomosta, minkä vuoksi näyttämöaukkoa eli yleisöön päin avoinna olevaa sivua sanotaankin usein neljänneksi seinäksi. Tätä erottelua on loivennettu rakentamalla näyttämöaukon eteen etunäyttämö, joka lähentää näyttämön ja katsomon välistä suhdetta. Näyttämöä voidaan myös levittää katsomon sivuille, jolloin näyttämö ympäröi katsomoa kolmelta sivulta tai vastaavasti näyttämötila voi kurottautua keskeltä kohti katsomoa, jolloin vuorostaan katsomo kiertyy etunäyttämön ympäri kolmelta sivulta, puoliareena-näyttämön tapaan. Katsomotila voidaan myös järjestää täysin näyttämötilaa ympäröiväksi, areenan muotoon. Tämän kaltaisia näyttämöratkaisuja, joissa joko näyttämö levittäytyy katsomon sivuille tai vastaavasti yleisö sijoittuu näyttämön sivuille tai jopa kokonaan sen ympärille, kutsutaan avoimiksi näyttämöiksi. (Humalisto 2012, 64.)

Teatteritilan näyttämö-katsomo -tyypit voidaan siis luokitella sen mukaan, kuinka selkeästi näyttämö ja katsomo on erotettu toisistaan, ja missä määrin esiintyjä on tilallisesti enemmän näyttämön maailman vai katsomon maailman ympäröimä (Arlander 1998, 34). Tämän vuoksi teatteritilaa valittaessa, sen toimivuutta esitykselle arvioidaan monesti juuri näyttämön ja katsomon suhteen perusteella, ja kuinka hyvin se tukee esityksen esiintyjä-katsoja -suhdetta, jotka yhdessä muodostavat esityksen tilaratkaisun.

Näyttämön ja katsomon välinen tilallinen suhde on oleellinen myös valosuunnittelijan näkökulmasta, sillä se vaikuttaa ennen kaikkea heitinten sijoitteluun ja suuntaamiseen. Katsomon laajentuessa myös näyttämön sivuille tai jopa kokonaan sen ympärille, esityksen katsomissuunnat lisääntyvät, mikä tulee huomioida myös esityksen valosuunnittelussa. Jos ajatellaan esimerkiksi areenan muotoista esitystilaa, jossa katsomo ympäröi näyttämöä, voidaan nähdä, että takavalon käsite hieman muuttuu. Suoraan edestä nähtävällä näyttämöllä etuvalon katsotaan tulevan aina yleisön takaa, kun taas areena näyttämöllä asia välillä on päinvastoin, johtuen esiintyjän asemoinnista. Yleensä esiintyjät hakeutuvat areena näyttämön reunoille, kasvot kohti keskustaa, koska silloin he pystyvät näyttämään suurimmalle osalle yleisöä. Näin ollen yleisön takaa tuleva valo muuttuukin etuvalon sijaan takavaloksi. (Staines 2000, 33–37.) Aloittelevana valosuunnittelijana koen suoraan edestä nähtävän, tirkistysluukkunäyttämön kaltaisen tilaratkaisun usein helpoimpana valaistuksen toteuttamisen kannalta, kenties sen vuoksi, että katsomissuunta on silloin ainoastaan yksi, mutta myös siksi, että siitä minulla on eniten kokemusta.

Jos teatteria ajatellaan näyttämön ja katsomon erottelun sekä sen kautta syntyneen suoraan nähtävän esityserinteen ja kasvokkain olemisen perusasetelmasta käsin, teatterin merkitys ihmisten välisenä kanssakäymisenä korostuu ja kysymys esitystilasta näyttäytyy helposti toissijaisena, ulkoisena ja dekoratiivisena (Haapoja 2010, 78). Englantilainen teatteriohjaaja Peter Brook (1972) on yksi niistä henkilöistä, joka peräänkuulutti teatterin palauttamista ihmisten väliseen elävään vuorovaikutukseen. Esitystilalla ei hänen mukaansa ollut niinkään merkitystä esityksen sisältöön, mikä käy ilmi hänen väitteestään: "Voin valita minkä tahansa tyhjän tilan ja sanoa sitä tyhjäksi näyttämöksi" (Brook 1972, 9). Teatteriarkkitehtuurin tuli hänen mukaansa keskittyä sen seikan tutkimiseen, mikä luo ihmisten välille elävimmän suhteen (Brook 1972, 70). Arlanderin (1998, 19) mukaan ongelmalliseksi väitteen tekee se, että ns. tyhjää tilaa ei ole olemassa. Hän on vastannut väitteeseen Readiin (1993) viitaten toteamalla, että ne tilat joissa elämme ja joissa teatterikin toimii kuuluvat jollekin, ovat jonkun hallussa tai käytössä. Sen vuoksi jokainen tila, kuten jokainen esityskin, kuuluu osaksi jotakin kontekstia, asiayhteyttä sekä kulttuurillista kokonaisuutta.

Teatteriarkkitehtuurin historiaa semiotiikan näkökulmasta tutkinut Carlson (1989, Arlanderin 1998, 22 mukaan) puhuukin teatteritilasta viestinä. Hän toteaa, että "teatteritilan fyysinen organisointi, sijainti ja koristelu on tarjonnut laajan valikoiman viestejä,

jotka ovat olleet tilan käyttäjien kulttuuristen kiinnostusten kannalta olennaisia." Hän väittää, että "esitysten fyysiset ympäristöt eivät koskaan toimi neutraalina filterinä tai raamina. Ne ovat itsessään aina kulttuurisesti koodattuja ja ne ovat aina, joskus paljaammin joskus hienovaraisemmin, myötävaikuttaneet esityksen vastaanottoon." Carlsonin (1989) väite tukee omaa näkemystäni siitä, että esitystilan valinnalla voidaan vaikuttaa katsojan ennakkokäsityksiin esityksestä, mutta samalla sillä voidaan vaikuttaa myös esitystapahtuman tunnelmaan, sillä esitystila on koko esityksen ajan aistittavissa ja sen sisältämät viestit tulkittavissa. (Arlander 1998, 22.)

Vaikka teatteritilan tunnelmaa ja merkityksiä ei otettaisikaan huomioon, jo esitystilan rakenne muokkaa esitystä. Arlanderin (1998, 22) mukaan teatterintutkija Peter Eversman (1992) huomauttaa, että mikäli muutamme esitystilan rakennetta, koko esitys muuttuu. Esimerkiksi frontaaliin katsomissuuntaan perustuvaa esitystä ei Eversmanin (1992) mielestä voi suoraan siirtää ympäristönomaiseen esitystilaan ilman, että ohjausta, esittämistä, valaistusta ym. muutetaan vaihtuneisiin olosuhteisiin. Ratkaisua tähän ongelmaan on etsitty ns. neutraalin teatteritilan kautta, jonka puolesta ovat puhuneet mm. arkkitehti Pentti Piha ja Per Edström (1976, Arlanderin 1998, 24 mukaan). Heidän näkemyksensä mukaan arkkitehtoninen tila ja esityksen tila ovat eri asioita, sillä samoin kuin Brookille (1972, 70), esitystapahtuma näyttäytyy heille ensisijaisesti esittäjien ja katsojien välisenä kommunikaationa, jonka oikeanlainen arkkitehtuuri mahdollistaa. Tämän vuoksi ihanteellinen teatteritila on heille mahdollisimman neutraali kuutio, joka mahdollistaa erilaiset näyttämö-katsomo -asetelmat, jolloin tilasta voidaan muokata minkä tahansa muotoisen ja mille tahansa esitysmuodolle soveltuvan esitystilan. (Arlander 1998, 24.)

Teatterin tekijöiden näkökulmasta neutraaliksi esitystilaksi mielletään yleensä musta, kuution muotoinen *black box* -näyttämö, joka nimensä mukaisesti on mustilla sermeillä tai verhoilla kauttaaltaan katettu näyttämö. Sen oleellinen piirre on kyky luoda katsojalle rajattomuuden tunne, sillä täysin mustassa ja pimennetyssä tilassa katsoja ei pysty selkeästi hahmottamaan näyttämön rajoja, jolloin ne tuntuvat katoavan. Yleensä *black box* -näyttämöt on suunniteltu siten, että ne mahdollistavat tehokkaan tekniikan käytön, kuten hyvän heitinten sijoittelun ja näin ollen useat valonsuunnat, mutta samalla ne myös edellyttävät sitä. Valokaluston tulee olla riittävän tehokasta, koska musta tila imee itseensä paljon valoa. Toisaalta tämä voidaan nähdä valosuunnittelijan kannalta myös etuna, sillä musta tila vähentää näin ollen valon heijastumista näyttämön sivu- ja taka-

pinnoista. Arlanderin (1998, 24) kokemuksen mukaan, edes neutraalina pidetty *black box* -näyttämö ei ole neutraali, sillä se virittää hänen mielestään usein vahvasti teknisen, ajattomasti modernin ja synkkyydessäänkin hygieenisen ilmapiirin. Mieliapiteessään hän viittaa siihen, että jokaisella esitystilalla on omat erityispiirteensä, minkä vuoksi mitään tilaa ei voida kutsua neutraaliksi.

Pohdinnat ns. neutraalitalasta liittyvät olennaisesti esitystilan rakennetta, mutta myös organisaatioastetta koskeviin kysymyksiin. Tilan organisaatioasteesta puhuttaessa tarkastellaan sitä, kuinka selvästi tila on suunniteltu tiettyyn käyttötarkoitukseen, eli mitä selvemmin tila on suunniteltu tiettyyn käyttötarkoitukseen, sitä enemmän sen rakenne säätelee myös tilan käyttöä. Teatteritiloissa kiinteä organisaatio ilmenee näyttämötilan ja katsomotilan, sekä eri sisäänkäyntien, oheistilojen ja lämpiöiden erotteluna (Carlson 1991, Arlanderin 1998, 24 mukaan). Julian Hilton (1987, Arlanderin 1998, 23 mukaan) jakaa teatteritilat kiinteästi (fixed), puolikiinteästi (semifixed) ja suhteellisen avoimesti (informal) organisoituihin esitystiloihin. Hän kuitenkin huomauttaa, että täysin avointa tilaa, joka ei sisällä minkäänlaisia viitteitä tai sääntöjä siitä, miten sitä tulisi käyttää, on tuskin olemassa. Sama koskee myös esitystilojen valaistusteknistä varustelua, joka ei koskaan ole neutraali, vaan sisältää oletuksia kyseiseen esitystilaan tehtävän esityksen tarvitsemista suunnista, mittasuhteista, etäisyyksistä, ripustuspisteistä ja kalustosta (Humalisto 2012, 64). Näin ollen kysymykset neutraalitalasta ja tilan avoimesta organisaatiosta näyttäytyvät omasta mielestäni ongelmallisina myös valosuunnittelun näkökulmasta, sillä esitystilojen rakenne ja käyttö vaikuttavat aina niiden valaistusteknisiin ratkaisuihin.

Hiltonin (1987, Arlander 1998, 23 mukaan) havaintojen mukaan samoin kuin teatteritiloilla, myös teatteri-instituutioilla on taipumus organisoitua yhä kiinteämmin. Arlanderin (1998, 19) omakohtainen kokemus teatteri-instituutioiden organisoitumisesta tukee Hiltonin havaintoa, sillä hänen mukaansa 1990-luvun puolivälissä, jolloin hän teki tohtorintyötään, uusien teatteriryhmien unelma oli oma esitystila. Haapojan (2010, 74) mukaan vakituisen esitystilan löytäminen ja valtion avun piiriin pääseminen merkitsivät tuolloin mahdollisuutta tehdä teatteria vapaasti, suurten teatteritalojen ulkopuolella. Unelma vakituisesta esitystilasta sisältää ajatuksen jatkuvuuteen perustuvasta teatterista sosiaalisena rituaalina, joka on usein myös tietylle kohdeyleisölle suunnattua. Kun halutaan korostaa teatteritoimintaa, vakituinen esitystila nähdään tärkeänä, jotta siitä tulisi paikka jonne mennä. (Arlander 1998, 19.)

Tänä päivänä teatterin tekemisen vapaus yhdistetään monesti myös riippumattomuuteen. Osa teatteriryhmistä ei tietoisesti halua asettua mihinkään toimitilaan, vaan etsii kullekin esitykselle sille sopivan paikan, jolloin ryhmä voi toimia riippumattomammin ja tehdä esityksiä kutakin paikkaa ja yleisöä ajatellen. Tämän kaltainen teatteritoiminta korostaa Arlanderin (1998, 19) mukaan esitystä teoksena ja tapahtumana sekä katsojalle tarjottuna erityiskokemuksena. Esimerkkinä tästä ajatusmallista toimii mm. Tampereelle vuonna 2007 perustettu Grus Grus Teatteri ry, joka toteutti yhteistuotantona Tampereen Teatterin kanssa opinnäytetyöni esimerkkiprojektin *Valtava yksiö*. Grus Grus Teatteri ei pyri asettumaan mihinkään pysyvään toimitilaan, vaan se on perustettu projektiteatteriksi, joka toimii vierailijana ja yhteistyötahona (Grus Grus Teatteri, www-sivut 17.11.2013). Mielestäni tämän kaltaisten ns. vapaiden ryhmien tulo teatterikentälle on hyvä asia, sillä teatterien välinen yhteistyö tarjoaa usein ohjelmistosta poikkeavia ja vakiintuneelle yleisölle vaihtoehtoisia esityksiä, sekä teattereille että sen tekijöille uusia toimintatapoja ja suhteita. Vaihtoehtoiset tavat tarjota teatteria monipuolistavat kulttuuria ja myös kulttuurin kuluttajan näkemyksiä ja kokemuksia.

Vastaavien teatterin tekemisen tapojen kautta ajateltuna, kysymys teatterin tilakäsityksistä ei rajaudukaan vain esitystilojen rakenteeseen ja estetiikkaan, vaan myös tapaan ajatella teatterin yhteiskunnallista suhdetta. Haapoja (2010) on todennut, että teatterin perinteinen merkitys sosiaalisen rituaalin paikkana, jonne palataan kuukaudesta toiseen, tuntuu vähenevän, kun taas ajatus teatterista arjesta poikkeavien todellisuuskokemusten tarjoajana tai yhteiskunnallisten tilanteiden paljastajana tuntuu hänestä yleistyvän. Hänen mielestään konventionaaliset tai näennäisesti neutraalit esitystilat eivät ehkä enää kohtaa nykyteatterin tapaa tarkastella teosta yhteiskunnallisten ja esteettisten kehysten risteyspaikkana. (Haapoja 2010, 74.)

On siis huomioitava, että fyysinen teatteritila on jo lähtökohtaisesti oleellinen osa esitystä, mutta samalla se liittyy osaksi myös suurempaa asiayhteyttä, sekä kulttuurista että sosiaalista kokonaisuutta. Teatteritilojen ongelmista erityisesti puhunut professori Ralf Långbacka (1995, Arlanderin 1998, 22 mukaan) väittää, että meidän aikamme ei pysty luomaan teatteriarkkitehtuuria ja teatteritilaa, joka olisi sopuinnussa sen teatterin kanssa jota nykyisin tehdään, sillä meiltä puuttuu yhtenäinen teatterinäkemys. Tässä hän saattaa olla hyvinkin oikeassa, sillä tämän päivän teatteri on hyvin laaja-alainen ja ammentaa sekä uusia ilmaisumuotoja että tekemisen tapoja esimerkiksi muista esittävästä

taiteista. Kuitenkin hänen ajatustaan siitä, että teatteritilan viesti voi joko tukea tai häiritä esityksen viestiä, voitaisiin Arlanderin (1998, 22) mukaan huomioida enemmän käytännössä. Yksinkertaisimmillaan se voisi tarkoittaa sitä, että joko valitaan teatteritila esityksen mukaan, kuten osa ns. vapaista ryhmistä tänä päivänä tekee, tai vastaavasti kirjoitetaan, valitaan tai rakennetaan esitys teatteritilan ehdoilla, mihin laitosteattereissa voitaisiin kiinnittää enemmän huomiota.

## 2.1 Kulttuuriravintola Kivi

Tampereen Teatterin Kulttuuriravintola Kivi sijaitsee teatteritalon yhteydessä ja palvelee A-oikeuksin viihtyisänä seurusteluravintolana, joka on vakiinnuttanut asemansa teatterissa käyvien kohtaustilana sekä ennen että jälkeen teatterin. Ravintolatoiminnan ohella tilassa esitetään sekä teatterin omia että vierailuvia pienimuotoisia teatteriesityksiä ja järjestetään erilaisia tapahtumia.

Kulttuuriravintola Kivi toimi esitystilana opinnäytetyöni esimerkkiprojektissa *Valtava yksiö*, joka toteutettiin Tampereen Teatterin ja Grus Grus Teatterin yhteistuotantona. Koska Grus Grus Teatteri toimii projektiteatterina ja vapaana ryhmänä, jolta puuttuu vakiintuneiden tuotantoympäristöjen rakenteita, kuten pysyvä toimisto-, esitys- ja harjoitustila, sen tekemien tuotantojen toteutuminen vaatii yhteistyötä laitosteattereiden, kunnallisten vierailunäyttämöiden tai vakiintuneiden toimintaympäristöjen kanssa. Teatteri on saanut toimintaansa jatkuvuutta ja se on rekisteröity yhdistykseksi, jolloin voidaan Humaliston (2012, 60) mukaan puhua tuotantoyhdistyksestä, mutta toimitilan puuttuessa, sitä ei voida kutsua vakiintuneeksi tuotantoympäristöksi. Grus Grus Teatterin toiminnassa yhdistyy sekä pysyviä rakenteita että kiinnittämätöntä työskentelyä. Toimintaa johtaa teatterin perustaja, puheenjohtaja sekä ohjaaja Ville Kurki, joka toimii esitysprojektien vetäjänä ja toiminnan moottorina. Kurjen lisäksi teatterissa työskentelee ainoastaan tuottaja, animaattori sekä äänisuunnittelija, minkä vuoksi esiintyjät sekä muu tarvittava henkilöstö valitaan ja palkataan aina produktiokohtaisesti. (Grus Grus Teatteri, www-sivut 17.11.2013.)

Yhteistuotantomallin kautta Tampereen Teatteri tarjosi projektille sekä materiaali- että henkilöresursseja, esitystilan ja tekniikan käytön sekä valosuunnittelun osalta, mikä tarjosi minulle mahdollisuuden päästä osaksi esityksen työryhmää. Kurki (haastattelu

27.11.2013) oli esittänyt teatterille toiveen nuoresta valosuunnittelijasta, ja koska minulla oli aiempaa kokemusta esitystilasta ja sen tekniikasta erilaisten tapahtumien kautta, minua kysyttiin mukaan työryhmään syyskuussa 2013. Tässä vaiheessa muu työryhmä oli jo valittu, sillä harjoitukset alkoivat Kulttuuriravintola Kivessä jo lokakuussa. Koska *Valtava yksiö* oli itselleni ensimmäinen työelämässä toteutettu valosuunnitteluprojekti, olin heti valmis tarttumaan mielenkiinnolla haasteeseen, jota minulle tarjottiin.

Kurjelle oli jo aikaisemmin ehdotettu, että hän tekisi jonkun esityksen Kulttuuriravintola Kiven tilaan, mutta idea sopivasta esityksestä puuttui. Ajatus esitystilaan sopivasta esityksestä hautui taka-alalla noin kaksi vuotta, kunnes idea sopivan esityksen tekemiseen sai alkunsa Kurjen aikaisemman ohjauksen yhteydessä, kun hän teki tanssiteatteri-esityksen black box -näyttämölle. Projektin kautta hänellä heräsi kiinnostus tuoda esitys julkiseen tilaan. Kurjen mukaan Kulttuuriravintola Kivi osoittautui sopivaksi esitystilaksi, koska se mielletään riittävän julkiseksi sen pääasiallisen käyttötarkoituksen eli ravintolatoiminnan kautta, mutta samalla se tarjoaa mahdollisuuden toteuttaa esitys teatterillisin keinoin varustelunsa ansiosta. Juuri esitystilan sekä esiintyjien valinta olivat Kurjen mielestä tärkein osa työprosessia, sillä vasta sen jälkeen kun hän tiesi missä ja kenen kanssa esitys toteutuu, se alkoi jalostua alkuperäisestä ideasta varsinaiseksi esitykseksi. (Kurki, haastattelu 27.11.2013.)

Esitystilan valinnalla oli suuri merkitys esitykselle, koska esitys rakennettiin sen ehdoilla ja tilan ominaispiirteitä hyödyntäen. Kulttuuriravintola Kiven tila on identiteetiltään vahva, mikä miellytti ohjaajaa, joten esitystilan valinnalla haluttiin virittää esitystapahtuman tunnelma, mutta samalla se toimi esitystapahtuman pohjaksi rakennetun esityskomposition eli esityssuunnitelman lähtökohtana ja materiaalina. Kurjen mukaan esitystilan valinta ja rooli osana esitystä korostuu yleensä hänen tekemissään projekteissa. Teatterin tekemien vierailujen ja yhteistyöprojektien kautta Kurki on yhä enemmän alkanut kiinnittämään huomiota teatteritilojen ominaislaatuihin ja ihastunut ajatukseen korostaa niitä tekemissään esityksissä. Mieluiten hän tekee esityksiä paikkoihin tai tiloihin, joissa kyseisellä paikalla tai rakennuksella on selvästi oma historiansa, siten että se on myös jollain muulla tasolla olemassa kuin vain teatterin tekemistä varten. Tämä osoittautuu hänen mukaansa kuitenkin välillä haastavaksi, sillä paikoilla, varsinkaan teattereilla ei hänen mukaansa tahdo nykyään olla selkeää identiteettiä. Hänen mukaansa esitystila vaikuttaa kuitenkin aina esitykseen ja on jollain tapaa osana kerrontaa hänen tekemissään ohjauksissa. (Kurki, haastattelu 27.11.2013.)

### 2.1.1 Tilan historia

Tampereen Teatteria vuosina 1949-1955 johtanut Jouko Paavola (1909-1972), oli Saksassa saamiensa vaikutteiden pohjalta kiinnostunut perustamaan Tampereen Teatterin toiminnan yhteyteen pienemmän teatteritilan, joka loisi edellytykset kokeilevammalle näyttämötaiteelle. Suurin osa Saksan teatteritaloista oli toisen maailman sodan aikana tuhoutunut, mutta teatteritoimintaa jatkettiin erilaisissa tilapäisissä esitystiloissa, samalla kun odoteltiin uuden teatteritalon valmistumista. Nämä tilat olivat usein pieniä ns. huoneteattereita, jotka saattoivat sijaita esimerkiksi ullakolla, kellarissa tai vanhassa varastossa. Tämän kaltaisten teatteritilojen todettiin synnyttävän uudenlaista intiimiä teatteri-ilmaisua, josta Paavolakin kiinnostui. Hän suunnitteli pienen näyttämön rakentamista Tampereen Teatterin yläkertaan, minne 1950-luvun alussa rakennettiin näyttämötilat. Tila ei kuitenkaan täyttänyt paloturvallisuusvaatimuksia, eikä tilaan olisi mahtunut kuin korkeintaan 50 katsojaa, minkä vuoksi tilan käyttötarkoitus muuttui harjoitushuoneeksi. (Hohenthal-Antin 1979, 48.)

Sakari Puurunen siirtyessä Tampereen Teatterin johtoon vuonna 1955, etsittiin pientä teatteritilaa lähinnä teatteritalon ulkopuolelta, mutta tuloksetta. Syksyllä 1956 pitämässään avajaispuheessa, Puurunen koki edelleen tarpeelliseksi rakentaa pieni näyttämötila Tampereen Teatterin yhteyteen. Rakennushanke jäi kuitenkin toteutumatta kun Tampereen Teatterin ohjaaja-näyttelijä Eero V. Kosteikko, perusti yksityisen Pikkuteatterin vuonna 1959, koska ajateltiin että kahta pientä teatteria ei tarvittu. Teatteriaan varten Kosteikko vuokrasi ja kunnosti tilat, joihin mahtui sadan hengen katsomo, nykyisen tavaratalo Sokoksen paikalta osoitteesta Hämeenkatu 21, sekä kiinnitti tarvittavan taiteellisen ja teknisen henkilökunnan. Teatteri toimi kaksi vuotta Kosteikon johdolla ja kannatusyhdistyksen tukemana, kunnes taloudellinen puoli osoittautui kestävämmäksi. Kun Pikkuteatteri keväällä 1961 oli lopettamassa toimintaansa, päätti Tampereen Teatterin johtokunta toteuttaa pitkäaikaisen haaveen omasta pienestä näyttämöstä ja ostaa Kansanyhdistys ry:n omistaman teatterin, joka sai siten jatkaa keskeytyksettä toimintaansa. (Levas 1964, 49–50.)

Pikkuteatteri ehti toimia alkuperäisissä tiloissaan Tampereen Teatterin alaisuudessa kolme näytäntövuotta, kunnes sille oli etsittävä uudet esitystilat, sillä talo, jossa se alun



perin aloitti toimintansa, päätettiin purkaa. Teatterille suunniteltiin uusi toimitila teatteritalon toiseen kerrokseen, joka sisälsi pinta-alaltaan noin 200 neliömetrin näyttämön, 130-paikkaisen katsomon sekä yleisiä tiloja. Uusia tiloja koskevista yksityiskohtaisista suunnitelmista vastasi arkkitehti Harry W. Schreckin toimisto ja Tampereen Teatteritalo-Säätiö lupasi huolehtia tarvittavista muutos- ja korjaustöistä, jotka suoritettiin kesän 1964 aikana. Syksyllä 1964 Pikkuteatteri aloitti toimintansa uusissa tiloissa, teatteritalon yhteydessä. Se oli aikanaan urauurtava, sillä aiemmin tällaisia pieniä näyttämöitä oli vain Kansallisteatterin yhteydessä. (Levas 1964, 49–50.)

Hohenthal-Antinin mukaan (1979, 48) voidaankin todeta, että ajatus pienemmän näyttämön perustamisesta jo olemassa olevan näyttämön rinnalle, lähti Suomessa liikkeelle niiden kokemusten pohjalta, jotka oli saatu Suomen Kansallisteatterin Pienellä näyttämöllä sekä Tampereen Teatterin Pikkuteatterissa. Niiden tarjoaman esimerkin pohjalta monessa muussakin teatterissa alettiin toimia kahdella toisiaan täydentävällä näyttämöllä. Pikkuteatterin kautta Tampereen Teatteri loi edellytykset esitystarjonnan laajentumiselle sekä kokeilevalle näyttämötaiteelle. (Hohenthal-Antin 1979, 48.) Myös Levas (1964, 50) painottaa Pikkuteatterin merkitystä esitystarjonnan rikastuttajana, sillä pienessä teatterissa voidaan esittää sellaista ohjelmistoa, joka ei täytä suuren näyttämön tiloja, minkä vuoksi se laajentaa ohjelmistotarjontaa sekä avartaa yleisön näkemystä teatteritaiteesta. Tämän lisäksi hän korostaa pienen teatteritalon tarjoavan teatterin tekijöille sellaisia työmahdollisuuksia, joilla voi olla kehittävä vaikutus. Hän ottaa esimerkiksi näyttelijät, joiden ilmaisukeinot monipuolistuvat, kun he esiintyvät sekä pienessä että suuressa esitystilassa sekä ohjaajat ja lavastajat, jotka saavat pienemmässä esitystilassa tilaisuuksia kokeiluihin, joissa esityskeinot ovat erilaiset kuin suuressa esitystilassa.

Päärakennuksen yhteydessä toiminut Pikkuteatteri saneerattiin ensimmäisen kerran vuoden 1989 kuluessa, jolloin siitä tuli 100-paikkainen Teatterikahvila, joka mahdollisti kahvilanomaisen vaihtoehdon pienimuotoisille puhe- ja musiikinäytelmille sekä laulu- ja runoilloille. Vuonna 1992 tila muuttui välillä Soppateatteriksi, joka tarjosi nimensä mukaisesti kaksi kertaa viikossa maistuvaa soppaa monipuolisen ja mielenkiintoisen ohjelman parissa. Keväällä 2003 tilan toimiessa taas Teatterikahvilana, sinne tehtiin jälleen mittavia uudistuksia, joiden jälkeen Teatterikahvila Kivi avautui uusin ilmein. Viimeisin remontti tilassa tehtiin keväällä 2011 teatteritalon LVIS -saneerauksen yhteydessä, jolloin nimi vaihtui Kulttuuriravintola Kiveksi. Nyt tila palvelee A-oikeuksin

viihtyisänä seurusteluravintolana, jossa järjestetään pienimuotoisia tapahtumia ja esityksiä. (Tampereen Teatteri, [www-sivut](#) 14.04.2014.)

### 3 ESITYSTILALLISET SUHTEET

Kulttuuriravintola Kivi on esitystilana mielenkiintoinen, sillä sen ensisijainen käyttötarkoitus ravintolatilana vaikuttaa sen esitystilallisiin ratkaisuihin sekä rakenteeseen. Hilton (1987, Arlanderin 1998, 24 mukaan) on jakanut esitystilat niiden käytön kautta siten, että esitystila voi hänen mukaansa olla kokonaan "esityskäyttöön omistettu" (dedicated) kuten teatteritalo, toistuvasti mutta "satunnaisesti esityskäytössä" (occasional) kuten monitoimitila tai neutraali "muu tila" (neutral) kuten tori, puisto tai avoin tila, jossa esitys on samanarvoinen muiden tilan toimintojen kanssa. Koska Kulttuuriravintola Kiven tila toimii pääasiassa ravintolatilana, se voidaan Hiltonin (1987, Arlanderin 1998, 24 mukaan) jaon mukaan katsoa olevan toistuvasti, mutta satunnaisesti esityskäytössä oleva esitystila. Arlander (1998, 24) näkee esitystilojen jaon niiden käytön mukaan esimerkkinä vaihtelevasta organisaatioasteesta, sillä hänen mukaansa pyrkimys rajoittaa teatterin esittäminen vain teatteria varten rakennettuihin tiloihin tai teatteritilojen käyttö vain teatteriesityksiin, ilmentää organisaatioasteen kiinteyttämistä.

Vaihtelevien esitysten ja tapahtumien vuoksi, Kulttuuriravintola Kiven tilan tulee olla muokattavissa, minkä vuoksi se ei sisällä kiinteää katsomoa eikä näyttämöä. Katsomo rakennetaan irrallisista pöydistä ja tuoleista aina erikseen jokaista esitystä tai tapahtumaa varten, jolloin sen muoto ja koko on päätettävissä esityksestä riippuen, joko suoraan näyttämön eteen asetettuna tai lisäksi sen toiselle sivulle levittyen. Maksimi asiakasmäärä tilassa on 80 asiakaspaikkaa ja esityksen ollessa loppuunmyyty, katsomo joudutaan levittämään myös näyttämön sivulle, jotta kyseinen yleisömäärä mahtuu tilaan. Näyttämö puolestaan on erillisistä osista koottu korotettu lava, joka on vakiinnuttanut paikkansa tilassa. Näyttämön kokoa voidaan helposti vaihdella, mutta sen siirtäminen tai pois purkaminen tapahtuu käytännössä hyvin harvoin, repertuaarin asettamien rajoitusten vuoksi, vaikka se periaatteessa on mahdollista. Lavan paikan muuttaminen tilassa vaikuttaa suoraan sen teknisiin ratkaisuihin, sillä tilan tekninen varustelu sekä ääni- että valokaluston osalta on tällä hetkellä suunniteltu siten, että lavan paikka pysyy lähes samana.

Periaatteessa Kulttuuriravintola Kiven tila (kuva 1) voidaan siis nähdä sisältävän suhteellisen avoimen organisaation, koska näyttämö-katsomo -suhde olisi mahdollista ratkaista vapaasti, mutta käytännössä näin ei kuitenkaan ole. Kun otetaan huomioon tilan

koko, muoto, kiinteät rakenteet, tekninen varustelu sekä turvallisuus näkökohdat, kuten poistumisteiden esteettömyys, voidaan huomata viitteitä sekä sääntöjä siitä, miten tila tulisi järjestää. Arlanderin (1998, 37) mukaan esitystilat sisältävät yleensä sen tyyppisen painotuksen, että jokin tietty näyttämö-katsomo -suhde on melko itsestään selvä tai tilan käytön kannalta ilmeisen edullinen, vaikkei kuitenkaan välttämätön, jolloin voidaan puhua puolikiinteästä organisaatiosta.



Kuva 1. Kulttuuriravintola Kivi järjestettynä Valtava yksiö esitystä varten. (Kuva: Petra Honkaniemi 2013)

### 3.1 Esityksen tilaratkaisu

Esitystä rakennettaessa esitystilan hyödyntämistä pohditaan usein sen mukaan, millä tavalla yleisö halutaan ottaa esityksessä huomioon. Perinteinen tapa tarkastella esityksen tilaratkaisua on lähestyä sitä näyttämön ja katsomon vastakkainasettelun ja niiden väliin muodostuvan rajan eli rampin kautta, jota mm. Lars Kleberg (1977, Arlanderin 1998, 13 mukaan) on käyttänyt tutkiessaan näyttämön ja katsomon suhdetta venäläisessä teatterimodernismissä. Tutkimuksessaan hän kysyi pyrittiinkö ramppia eli esityksen ja yleisön välistä rajaa häivyttämään vai korostamaan, ja oletettiin vastaavuus esityksen maailman ja katsojien maailman välillä, sekä oliko esityksen suunta ulos esityksen maailmasta kohti katsojien arkitodellisuutta vai pyrittiinkö katsojat vetämään sisään

esityksen maailmaan, toiseen todellisuuteen. Kleberg (1977) puhuu näyttämöstä ja katsomosta (scen och salong) esityksen ja yleisön sijasta, mutta hänen esittämiensä kysymysten pohjalta voidaan kuitenkin todeta, että tutkimus analysoi näyttämön ja katsomon sijasta pikemminkin esityksen ja yleisön suhdetta (Arlander 1998, 35). Rampin kautta esityksen tilaratkaisua tarkasteltaessa on huomioitava, että sen lähtökohta on fyysisessä vastakkaismallissa, joka sopii hyvin frontaaliin katsomistapaan, koska silloin tarkastelun kohteena ovat näyttämön ja katsomon välinen raja sekä esittäjän ja katsojan välinen etäisyys (Arlander 1998, 35).

Toinen tapa tarkastella esityksen tilaratkaisua, on lähestyä sitä teatterintutkija Arnold Aronsonin (1981) käyttämän esityksen "kehyksen" (frame) kautta, josta hän puhuu kuvateossa esityksen ja yleisön suhdetta (Arlander 1998, 14). Esityksen tilaratkaisu voi Aronsonin (1981) mukaan olla joko pääosin suoraan edestä nähtävä (frontal) tai ympäristönomainen (environmental), jolloin hänen tarkastelunsa lähtökohtana toimivat ennen kaikkea katsojan havaitsemismahdollisuudet. Ympäristönomainen näyttämöllepano edellyttää, että katsoja ei pysty havainnoimaan koko esitystä yhdellä kertaa, vaan hänet on jollain tapaa asetettu valintojen eteen, esim. esityksen keskipisteeksi tai sen keskelle, jolloin katsoja on sisällytetty esityksen kehykseen, kun taas suoraan edestä nähtävässä esityksessä hän on sen ulkopuolella. Ympäristönomainen näyttämöllepano voidaan toteuttaa kahdella tapaa, joko ympäröimällä katsoja fyysisesti skenografian eli lavastuksen kautta tai sitten moninäyttämöllepanon ja simultaanisuuden kautta. Skenografian ympäröivyyteen liittyen Aronson (1981) esittelee skaalan, jonka jatkuo perustuu katsojan ja tilan suhteeseen, jota käsittelem tarkemmin luvussa *Ympäristönomaisuus esityksessä*. Moninäyttämöllepano (multi-space staging) puolestaan koostuu näyttämöalueista, jotka on erotettu toisistaan siten, että ne eivät muodosta jatkumoa eikä niitä voi nähdä samanaikaisesti, kuten esityksissä joissa esiintyjät johdattavat katsojat tilasta toiseen tai esitysympäristöissä, joissa katsojat siirtyvät eri esityspisteiden välillä. Simultaanisuudella puolestaan tarkoitetaan tekemisen samanaikaisuutta, jolloin esityksen tapahtumat sijoituvat ajallisesti päällekkäin siten, että katsoja ei pysty samanaikaisesti havainnoimaan koko esitystä. (Arlander 1998, 14.)

Arlander (1998, 14) huomauttaa, että vaikka Aronsonin (1981) käsitteet suoraan edestä nähtävä ja ympäristönomainen liittyvät ennen kaikkea skenografiaan, ne ovat avuksi myös näyttämö-katsomo -suhdetta sekä esittäjä-katsoja -suhdetta tarkasteltaessa, sillä katsoja voidaan pyrkiä sisällyttämään esityksen kehyksen sisä- tai ulkopuolelle paitsi

tilallisin ja skenografisin keinoin, myös esittämistavan avulla. Arlander (1998, 13) kuitenkin toteaa, että vaikka tilallisten suhteiden laajentaminen koskemaan myös esittämistapaa ja suhdetta fiktion on olennaista, kuten sekä Kleberg (1977) että Aronson (1981) ovat molemmat tehneet, tulisi rakenteet ja ihmiset hänen mielestään ajatella erikseen, minkä vuoksi tarkastelen esityksen esittäjä-katsoja -suhdetta tarkemmin luvussa *Katsojalle tarjottu paikka*.

*Valtava yksiö* esityksen tilaratkaisun lähtökohtana Kurki (haastattelu 27.11.2013) on käyttänyt Denis Guenounin (2007, 18) ajatusta, jonka mukaan teatteriyleisö haluaa tarkkailla omia reaktioitaan ja sitä läpäiseviä tunteita. Guenoun (2007, 18) näkee teatteritapahtuman vapaaehtoisena, jonkin yhdessä jakamiselle perustuvana kokoontumisena, jossa teatteriyleisö haluaa tuntea oman yhteisen olemassaolonsa, nähdä itsensä ja tunnistaa itsensä ryhmänä. Hänen näkemyksensä mukaan ympyrä on se muoto, joka tarjoaa parhaan lähtökohdan toinen toisensa kuulemiseen ja näkemiseen, ja jopa toisten erottamiseen, ei massana vaan yhteen kokoontuneina yksilöinä, siksi teatterin on oltava ympyränmuotoinen. Guenoun (2007) väittää, että ympyrän muotoon liittyy myös teatterin esitystavan poliittinen alkuperä, sillä teatterin alkuperäisen muodon ja demokraattisen parlamentin muodon välillä vallitsee hänen mukaansa yhteys. Mitä autoritaarisempi järjestelmä on, sitä tiukemmin ihmisten yhteys toisiinsa on katkaistu: suoriin riveihin järjestäytyminen korostaa yksittäisen katsojan näkymää esitykseen, kun taas ympyrän muoto lisää tunnetta yhteenkuulumisesta. (Guenoun 2007, 18–21.)

### **3.1.1 Ympäristönomaisuus esityksessä**

Termin ympäristönomainen teatteri (environmental theatre) lanseerasi ohjaaja ja tutkija Richard Schechner 1960-luvulla, mutta Arlander (1998, 33) huomauttaa että ympäristönomaisen teatterin traditio on ollut olemassa jo aiemmin. Ympäristönomaisen esitystilan perinne on kulkenut teatteriin vakiintuneen frontaalisen esitystilan perinteen rinnalla, mutta vasta vuonna 1968 ilmestynyt Schechnerin artikkeli *6 Axioms for Environmental Theatre*, antoi määritelmän erilaisille tilaan levittäytyville esityskäytännöille, jotka siihen asti olivat olleet nimeämättömiä (Haapoja 2010, 70).

Schechnerin (1968) teoriaa ympäristönomaisesta esityksestä on jatkokehitellyt teatterintutkija Arnold Aronson (1981), joka tarkastelee käsitettä laajemmin. Aronson (1981,

Haapojan 2010, 71 mukaan) huomauttaa, että historiallinen ei-frontaali esityserinne, johon kuuluvat mm. katuteatterit ja karnevaalit, voidaan nähdä osana teatterin perinnettä, mutta ne eivät muodosta jatkumoa 1900-luvun ympäristönomaisten esitysten kanssa, joiden historia liittyy 1900-luvun alun teatteritaiteen reaktioon näyttämöaukon rajaamaa näyttämörealismia vastaan. Kun Schechner (1968) tarkastelee esityksiä erilaisina vuorovaikutussuhteina ja niiden suhteiden organisaatioasteiden kautta, Aronson (1981) tarkastelee ympäristönomaisuutta tilallisena asetelmana, jossa hän huomioi esiintyjän ja katsojan välisen suhteen, kuvaamalla sitä käsitteen "kehys" kautta. Kehyksen avulla Aronson (1981) pyrkii määrittelemään missä määrin katsoja on sisällytetty esityksen kehykseen esityksen tilallisen järjestelyn sekä esittäjä-katsojan -suhteen ja esittämistavan kautta, sekä huomioimaan reaalitilan ja esitysmailman välisen jännitteen. (Haapoja 2010, 70–71.)

Esityksen ympäristönomaisuutta tarkastelleessaan Aronson (1981, Arlanderin 1998, 36 mukaan) ottaa lähtökohdaksi Schechnerin (1968) ympäristönomaiselle esitykselle asettamat kuusi perusolettamusta, jotka ovat seuraavat;

- 1) teatteritapahtuma koostuu toisiinsa suhteutetuista transaktioista eli tapahtumista, jotka ovat jossakin mielessä "yksi kokonaisuus", mutta jotka voivat sisäisesti jakautua osiin,
- 2) tilaa käytetään kokonaisuudessaan esitykseen ja kokonaisuudessaan yleisölle,
- 3) esitys voi tapahtua joko täysin muokatussa tai ns. löydettyssä tilassa,
- 4) fokus on muuntuva ja vaihteleva,
- 5) kaikki tuotantoelementit puhuvat omaa kieltään,
- 6) tekstin ei tarvitse olla produktion lähtökohta tai päämäärä, tekstiä ei ehkä ole lainkaan.

Koska monet esitykset voidaan tulkita osittain ympäristönomaisiksi, Aronson (1981, Arlanderin 1998, 36 mukaan) esittelee teoriaansa liittyen skaalan ympäristönomaisuuden analysoinnin selkeyttämiseksi, jonka avulla voi tarkastella missä määrin katsojat on tilallisesti ympyröity.

Aronsonin (1981, Arlanderin 1998, 36 mukaan) esittelemä skaala, jossa katsojat ympyröidään fyysisesti skenografian avulla, lisää esityksen ympäristönomaisuutta asteittain eri vaiheiden kautta, joita ovat

- 1) *havaittu ympäristö* (perceived space), joka usein on ns. löydetty tila, jota ei ole muokattu ratkaisevasti esitystä varten,
- 2) *vihjattu ympäristö* (implied environment), jossa esitys viittaa katsojan olevan osa esityksen maailmaa esim. puhuttelemalla häntä sen osana,
- 3) *yhtenäistila* (unified space), jossa näyttämö ja katsomo ovat arkkitehtonisesti samaa tilaa tai ne on muokattu yhtenäiseksi,
- 4) *koettu ympäristö* (experienced environment), jossa esitys myös osaksi ympäröi katsojat tai osan heistä, ja
- 5) *ympäröivä tila* (surrounding space), jossa esitys todella ympäröi katsojat, ja jonka äärimuotona on täysi ympyrä.

Vaikka Aronson (1981) on ajatellut skaalansa siten, että ympäristönomaisuus lisääntyy siinä asteittain, Arlander (1998, 36) kuitenkin näkee, että sen eri vaiheet eivät ole keskenään vaihtoehtoisia tai toisiaan poissulkevia.

Koska Kulttuuriravintola Kiven näyttämö-katsomo -asetelma on vakiintunut tilaan siten, että katsomo on mahdollista järjestää joko suoraan näyttämön eteen asetettuna tai lisäksi sen toiselle sivulle levittyen, ohjaaja pohti aluksi että näyttämönä toimivaa lavaa ei käytettäisi esityksessä juuri lainkaan. Jo ennen harjoitusperiodin alkua ohjaajalle oli selvää, että esiintyjät esiintyisivät ja liikkuisivat sekä katsojien joukossa että ympärillä, jolloin esiintymisessä tultaisiin käyttämään koko tilaa hyödyksi. Näyttämönä toimivan lavan läsnäolo on tilassa kuitenkin hyvin vahva, ja koska sitä ei repertuaariteatterin asettamien rajoitusten vuoksi voitu poistaa tai sijaintia vaihtaa, se tuli lopulta selvästi osaksi esitystä. Lavan kokoa saatiin kuitenkin pienennettyä, mikä oli tärkeää, jotta esiintyjille jäi mahdollisimman paljon liikkumavaraa muualle esitystilaan. Koska esitystilan tilaratkaisua ei voitu muokata täysin *yhtenäistilaksi*, ohjaaja halusi korostaa esityksen ympäristönomaisuutta katsomon järjestelyn avulla. (Kurki, haastattelu 27.11.2013.)

Katsomo tuli ohjaajan mukaan järjestää esitystilassa pöytäryhmiin siten, että esiintyjät mahtuisivat esiintymään myös pöytäryhmien välissä ja seassa siten, että esiintyjät pääsevät lähelle kaikkia katsojia ja katsojat pystyvät näkemään toisia katsojia. Tärkeää pöytäryhmien järjestämisessä oli ohjaajan mielestä myös se, että tuoleja ei käännetty suoraan näyttämöä kohden, jolloin katsoja joutui kääntyilemään paikallaan, mikäli halusi nähdä esiintyjät kuulemisen lisäksi, koska esiintyjät liikkuvat eri puolilla tilaa. (Kurki,



haastattelu 27.11.2013.) Oleellista on kuitenkin muistaa, että koska näyttämönä toimiva lava tuli lopulta selvästi osaksi esitystä, esityksen tilaratkaisu oli vain osittain katsojat ympäröivä, sillä osia kohtauksista esitettiin myös lavalla, jolloin katsoja katsoi esitystä myös edessään. Kuitenkin suureksi osaksi esiintyjät toimivat ja liikkuvat katsojien sivuilla, välissä ja ympärillä, minkä vuoksi esityksen ympäristönomaisuus perustuu Aronsonin (1981, Arlander 1998, 36 mukaan) skaalan mukaan *koettuun ympäristöön*, jossa luodaan vaikutelma ympäröivyydestä ympäröimällä katsojat osittain.

*Valtava yksiö* esityksen tilaratkaisun tarkoituksena oli painottaa katsojien läsnäoloa ja reaktioita esityksen osana sekä korostaa katsojien ja esiintyjien välistä vuorovaikutusta ja fyysisyyttä esityksessä. Kurjen (haastattelu 27.11.2013) ajatuksena oli saada katsojien kehot virittäytymään esityksen aikana ja tarjota heille myös kehollisia kokemuksia. Katsonomien järjestämisen kautta, pyrittiin varmistamaan että esiintyjät kävisivät lähellä jokaista katsojaa, ikään kuin jokaisen iholla, ja ettei katsomoon syntyisi katvealueita. Katsojille pyrittiin tarjoamaan esityksessä kehollinen lähikuva, jossa esiintyjän lämpö ja energia tulee lähelle, jolloin myös katsojan oma keho pyritään virittämään esityksessä. Arlanderin (1998, 27) mukaan fyysinen liike, kokemus tilasta tai katsojan tietoisuus omasta ruumiillisuudestaan sivuutetaan useimmiten esitykseen keskittymistä häiritsevinä häiritteijöinä, eikä niitä juurikaan analysoida tarkoituksellisinä esteettisen elämyksen osana, koska teatterin piirissä välineet, käsitteet ja sanat, tähän erittelyyn usein puuttuvat. Hän kuitenkin huomauttaa, että esitystapahtuma on kuitenkin periaatteessa moniaistinen, kokonaisvaltainen ja tilallinen, mikä *Valtava yksiö* esityksen kohdalla pyrittiin huomioimaan.

*Valtava yksiö* esityksen tilaratkaisun, ja siinä pyrityn ympäristönomaisuuden kautta, katsomo ja näyttämö levittäytyivät esitystilaan siten, että katsojille ei enää syntynyt yhtenäistä vastaanoton näkökulmaa esitykseen. Tarkastellessaan vaihtoehtoisia valosuunnittelun tekemisen tapoja, Humalisto (2012, 174) kiinnitti huomiota siihen, kuinka valosuunnittelija perinteisesti rakentaa valotilanteen yleisön näkökulmasta, jolloin valosuunnitteluun liittyy oletus valosuunnittelijan ja katsojan näkökulman vastaavuudesta. Humalisto (2012, 176) painottaa, että syynä eivät ole pelkästään valosuunnittelun pyrkimykset, vaan kyse on laajemmin koko esityksen katsojasuhteesta, sanattomasta sopimuksesta miten esitystä katsotaan ja koetaan, jonka taustalla usein vaikuttaa frontaalien näyttämöiden tyypillinen katsojasuhde. Kun tilajärjestelyltään areenamutoista tai ympäristönomaista esitystä ja sen valosuunnittelua yritetään suunnitella, rakentaa ja vas-

taanottaa frontaali näyttämöiden yhtenäistävällä tavalla, huomaamatta jää Humaliston (2012,176) mukaan se, että katsojien hajautetut näkökulmat tuottavat samasta näyttämötapahtumasta väistämättä erilaisia näyttämökuvia. *Valtava yksiö* esityksen valosuunnittelu ei voinut perustua yhteen katsomiskulmaan tai yhteen näkymään, sillä eri puolilla istuvat katsojat näkivät esiintyjät erilaisessa valossa. Valosuunnittelijana minun tuli tiedostaa ja hyväksyä se tosiseikka, että valosuunnittelun perinteinen tapa hallita katsojien näkökulmia ja havaintoja ei esityksen valosuunnittelussa täysin mahdollistunut, sillä näyttämökuvien sommittelu katsojille yhtenevällä tavalla oli mahdotonta. Humaliston (2012, 176) oleellinen toteamus on, että katsojan näkökulman vaihtelu on missä tahansa katsojien yhtenäistä katsomisen suuntaa rikkovissa näyttämöratkaisuissa, haaste myös valosuunnittelulle.

### 3.1.2 Katsojalle tarjottu paikka

Esityksen tilaratkaisusta puhuttaessa, voidaan yhtä hyvin puhua siitä, millaista katsojuutta nuo tilaratkaisut kutsuvat esiin. Jokainen esitys sisältää aina jonkinlaisen katsojan paikan; sekä fyysisen katsomiskulman että näkökulman eli ehdotetun katsomistavan. Fyysinen katsomiskulma määräytyy konkreettisen esitystilan näyttämö-katsomo -suhteen, ja sen myötä syntyneen esityksen tilaratkaisun kautta, kun taas vastaavasti katsojalle tarjottu näkökulma muodostuu esityksen esittäjä-katsoja -suhteen sekä esittämistavan kautta. Oleellista on kuitenkin muistaa, että katsojan paikka esityksessä on nimenomaan vain tarjottu, sillä eri katsojat voivat suhtautua heille tarjottuun paikkaan hyvinkin eri tavalla mm. omista odotuksistaan tai kokemuksistaan riippuen. (Arlander 1998, 16–17.)

Tullessaan Kulttuuriravintola Kiven esitystilaan, katsoja mitä todennäköisimmin oletti, että esitys tapahtuu kokonaan lavalla hänen edessään. Koska esitystilassa ei ollut valmiiksi määriteltyjä istumapaikkoja, katsoja kuvitteli valitsevansa fyysisen katsomiskulmansa ja etäisyytensä esitykseen itse, istumapaikkansa valinnan kautta. Kuitenkin ennen esityksen alkua katsojille annettiin vihje siitä, että heidän valitsemansa suhde esitykseen tullaan rikkomaan, sijoittamalla esiintyjät jo ennen esityksen alkua katsojien keskelle.

Aronsonin (1981, Arlanderin 1998, 14 mukaan) ympäristönomaisen tilaratkaisun teoria pohjautuu esityksen ja yleisön suhteeseen, jonka tarkastelun lähtökohtana toimivat kat-

sojan havaitsemismahdollisuudet. Ympäristönomaisuus ei siis perustu siihen, missä määrin esitys korostaa ympäristöä, vaan siihen missä määrin katsoja on sisällytetty esityksen kehykseen, sekä tilallisin ja skenografisin keinoin että esittämisen ja puhuttelutavan avulla. Aronson (1981, Arlanderin 1998, 37 mukaan) huomauttaa, että mikäli esiintyjä tunnustaa katsojan läsnäolon esityksessä, se vaikuttaa kokonaisuuteen ympäristönomaisuutta vahvistavasti. Arlander (1998, 43) kuitenkin huomauttaa, että ympäristönomaista tilaratkaisua ei välttämättä tarvitse käyttää esiintyjän ja katsojan lähentämiseen tai yhteisyyden lisäämiseen, koska katsojan paikan asettaminen esityksen kehyksen sisäpuolelle ei suoraan tarkoita, että esittäjän ja katsojan välinen raja pyrittäisiin häivyttämään. Raja voidaan yhtä hyvin luoda ihmisten välille esim. esittämistavan avulla, tai tilan alueiden välille esim. valaistuksen avulla. Esimerkillään Arlander (1998, 43) osoittaa, että esityksen näyttämö-katsomo -suhde ja esittäjä-katsoja -suhde ovat kaksi eri asiaa, minkä vuoksi hän on käyttänyt erottelun apuna käsitteitä fyysisesti kehyksessä ja psyykkisesti kehyksessä, kuvaamaan katsojalle tarjottua paikkaa esityskompositiossa.

Esityskompositio, eli esityssuunnitelma on se perusta esitystapahtumalle, jonka työryhmä on esitystä valmistaessa rakentanut. Esityskompositiossa on päätetty millä tavalla ja mitä katsojalle halutaan näyttää, eli se sisältää oletetun ja tavoitellun esittäjä-katsoja -suhteen, joka pyritään toteuttamaan kussakin esitystapahtumassa (Arlander 1998, 16). Esityksen esittäjä-katsoja -suhdetta tarkasteltaessa kysymys on Arlanderin (1998, 44) mukaan lähinnä siitä, missä määrin esiintyjät ilmaisevat avoimesti olevansa tietoisia katsojien läsnäolosta ja osoittavat esittävänsä heille. Arlander (1998, 43–44) huomauttaa, että esittäjien suhde katsojiin ei ole yksiselitteinen, ja se saattaa vaihdella kohtauksesta toiseen, mutta periaatteessa esityksen esittäjä-katsoja -suhde voidaan karkeasti jaettuna katsoa olevan joko a) *avoimen esittävä*, jolloin esitys tunnustaa katsojan läsnäolon katsojana tai b) *esiintyvä*, jolloin esitys ei tunnusta katsojan läsnäoloa avoimesti katsojana.

*Valtava yksiö* esityksessä käytettiin pääosin avoimen esittävä esittäjä-katsoja -suhdetta. Ohjaajan näkemyksen (Kurki, haastattelu 27.11.2013) mukaan esiintyjät tunnustivat katsojien läsnäolon koko ajan, mutta esitys sisälsi kohtauksia, joissa esiintyjät jättivät katsojan omaan oloonsa, jolloin katsoja saattoi kokea esittämisen enemmän esiintyvänä. Esityksen perusvirityksenä säilyi kuitenkin avoin katsojan läsnäolon tunnustaminen, vaikka suoraan katsojille suunnattua esiintymistä pyrittiin osittain jopa tietoisesti välttämään. Avoin katsojan läsnäolon tunnustaminen vaihteli kohtausten välillä siten, että

se pääasiallisesti suuntautui katsomoon yleisesti, mutta hetkittäin myös yksittäisille henkilöille katsojien joukossa.

Esittäjä-katsoja -suhteeseen liittyy esittämistavan lisäksi olennaisesti myös se, millä tavalla katsojia puhutellaan esityksessä, mikäli tekstiä käytetään. Tekstin puhuttelutavan kohdalla Arlander (1998, 45) käyttää yksinkertaista erottelua *suora puhe* ja *epäsuora puhe*, joista suoralla puhuttelulla hän tarkoittaa katsojan suoran puhuttelun mahdollistavaa tekstiä ja epäsuoralla puheella taas esiintyjien välistä dialogia. Yhdistämällä tekstin puhuttelutavan sekä esittämistavan perusjaon, Arlander (1998, 45) luo neljä perustyyppiä koskien esittäjien ja katsojien välistä suhdetta:

- 1) avoimen esittävä suora puhuttelu (esim. estradijuontaja)
- 2) avoimen esittävä epäsuora puhe (usein esim. dialogi komedioissa)
- 3) esiintyvä suora puhuttelu (esim. sisäänpäin fokusoitu ns. ajatuspuhe)
- 4) esiintyvä epäsuora puhe (esim. ns. psykorealistenten draamadialogien esittämistapa)

Kaksi ensimmäistä perustyyppiä, joita käytettiin *Valtava yksiö* esityksessä, ovat Arlanderin (1998, 45) mukaan ympäristönomaisuutta lisääviä, sillä tunnustaessaan katsojan läsnäolon tai puhutellussa häntä, esiintyjä sisällyttää hänet samaan tilaan, joko esitysmailmaan tai esittämistilanteeseen, mutta joka tapauksessa esityksen kehykseen. Näin ollen katsojalle tarjottu paikka on *Valtava yksiö* esityksessä psyykkisesti kehyksen sisäpuolella, katsojan ollessa samassa maailmassa esiintyjien kanssa eli heille läsnäoleva, sekä fyysisesti esityksen kehyksessä, esityksen ympäröidessä katsojia konkreettisesti siten, että katsoja ei voi nähdä kaikkia tapahtumia samanaikaisesti, vaan joutui osittain valitsemaan kahden esittäjän ilmaisun välillä (Arlander 1998, 50).

*Valtava yksiö* esityksessä korostettiin esittäjien ja katsojien yhteistä tässä ja nyt -todellisuutta, reaaliaikailua. Vaikka esittämistapa oli pääasiassa avoimen esittävää, voi esityksen nähdä jossain kohdin liukuvan kohti esiintyvää esittämistä, kuitenkin siten, että katsojien läsnäolo tunnistettiin koko ajan katsojina, eikä esitys pyrkinyt esittämistilanteen häivyttämiseen. Tämä tapahtui ennen kaikkea kohtausten sisällä, jotka sijoittuivat katsojien joukkoon, jolloin katsojien psyykkistä etäisyyttä pyrittiin lisäämään suoraa puhuttelua ja kohdistettua esittämistä välttämällä, esiintyjien fyysisen etäisyyden lähentämisessä. Puolestaan kohtauksissa, jotka painoutuivat näyttämölle, suoraa puhuttelua käy-

tettiin enemmän, koska fyysinen etäisyys kasvoi. Esityksen etäisyyksiä tarkastellessa voi todeta, että fyysinen etäisyys ja suora puhuttelu sekä fyysinen läheisyys ja epäsuora puhe kulkivat pääasiassa rinnakkain, joitain poikkeuksia lukuun ottamatta. Myös valaistuksella oli suuri rooli fyysisen ja psyykkisen etäisyyden, sekä niihin liittyvien esittäjien ja katsojien välisten vaihtelevien suhteiden luomiseen. Pääasiallisesti fyysisen etäisyyden lisääntyessä, avoin esittäminen korostui ja katsojien valaisua vähennettiin esim. katsomon valoja himmentämällä, sekä kohdistamalla valo ja sen kautta katsojien huomio esiintyjiin. Vastaavasti fyysisen etäisyyden lähentyessä, epäsuora esittäminen korostui ja katsojat otettiin valaistuksen avulla enemmän osaksi esittämistilannetta.

#### 4 ESITYKSEN TILALLISET SUHTEET

Esityksessä yhdistyy Arlanderin (1998, 16) mukaan kaksi tasoa, sekä teos että tapahtuma, sekä komposito että vuorovaikutus. Arlander (1998, 16) kuvaa esityskompositiota kaiken aistien kautta sekä rytmänä ja merkitysviitteinä koettavaksi tarkoitettua materiaalin sommitelmaksi, eräänlaiseksi esityspohjaksi, joka sisältää myös materiaalisista, fyysisistä ja elävistä osatekijöistä koostuvan ja yhteistyönä rakennetun maailman, jota voidaan kutsua myös esitysmaailmaksi. Esitystapahtuma eli esittämistilanne voidaan Arlanderin (1998, 60) mukaan nähdä esitysmaailman vastakohtana, mikäli ajatellaan että esitysmaailmaan sisältyy useimmiten fiktiivinen taso. Loukolan (2006, 114–115) mukaan esitystapahtuma määritelläänkin usein prosessiksi, jossa on kysymys jaetussa tilassa ja ajassa tapahtuvasta esityksen ja katsojien välisestä kommunikaatiosta eli esittäjien ja katsojien välisestä suhteesta reaaliaikatilassa, esityshetkellä esityspaikassa.

Arlander (1998) itse ajattelee, että teatteriesitys on teksti, joka on ottanut paikan ja muuttunut tapahtumaksi. Draamateatterissa esityksen lähtökohtana onkin yleensä näytelmäteksti, jonka pohjalta esitys rakennetaan, ja joka jossakin määrin toteutuu esitystapahtumassa näyttelijöiden tulkitsemana. Yleensä teksti sisältää idean tai vihjeen siitä missä se tapahtuu, minkä vuoksi aika ja paikka ovat draamassa sekä reaalisia että fiktiivisiä, sillä konkreettinen näyttämön ja katsomon tila ulkoisella tasolla vastaa sisäisellä tasolla tarinan kuvitteellista tilaa. Tämä reaalisen ja fiktiivisen sisäkkäisyys koskee jokaista osa-aluetta teatterissa, sillä kuten todellinen näyttelijä vastaa ulkoisella tasolla sisäisellä tasolla esittämäänsä hahmoa, vastaavasti ulkoisella tasolla todellinen näyttämökuva vastaa sisäisellä tasolla tarinan kuvitteellista paikkaa. (Arlander 1998, 55,57.)

Kuvatessaan tilaa esityksen tasolla, Arlander (1998, 57–64) käyttää käsitteitä fiktion tila - faktinen tila ja esitysmaailma - esittämistilanne, joiden kautta hän tarkastelee esitystilan käyttöön liittyviä kysymyksiä. Fiktion tilalla Arlander (1998, 57–58) tarkoittaa lähinnä tekstin tilaa, siinä ilmaistua tai vihjattua paikkaa sekä sen muutoksia ja merkitysolottuvuuksia, kun taas faktinen tila koostuu konkreettisesta esitystilasta, rakennuksesta tai paikasta, mutta myös sen ympäristöstä ja asiayhteydestä. Arlanderin (1998) mukaan sekä fiktion tila että faktinen tila ovat osa jokaista esitystä, mutta olennaisempaa kuin se, kumpi niistä hallitsee esityskompositiossa tai katsojan kokemuksessa, on esitysmaailma, joka syntyy niiden yhdistelmästä. Esityksen tilallisten suhteiden tasolla

tulisikin hänen mielestään pohtia, todentuuiko esityksmaailma fiktion tilan ja faktisen tilan yhdistelmänä, vai onko kyseessä vain esittämistilanne. (Arlander 1998, 58.)

#### 4.1 Esityksen maailma

Katsojien saapuessa esitykseen, heille tarjottiin mahdollisuus tutustua *Valtava yksiö* esityksen taustaan käsiohjelman kautta, joka oli vapaasti saatavilla esitystilan sisäänkäynnin yhteydessä. Käsiohjelmassa (liite 2) ohjaaja kuvasi esitystä seuraavasti:

Minulta on kysytty *Valtava yksiön* ensimmäisestä palaverista lähtien, että mihin lokeroon tämä esitys kuuluu: onko se draamaa, onko se sirkusta, onko se vaikeatajuista nykyteatteria, onko se tanssia? Vastaus on, ei mitään noista. Minulle kyse on vertauskuvasta.

Tämä esitys on kuten oikea ihmissuhde. Se ei putoa mihinkään valmiiseen muottiin. Se ei ole tahallaan "outo", se on omalakinen. Minulla oli tarve erorituaalille, ja siitä tarpeesta syntyi tämä esitys. Meillähän ei varsinaisesti ole muita rituaaleja luopumiselle kuin hautajaiset.

Työryhmä ei siis tehnyt sirkusta, draamaa tai tanssia. Me käsitelimme kaikille tuttua aihetta kaikilla keinoilla ja taidoilla, mitä meillä on. Matka oli ihmeellinen. Kiitos Janna, Kalle ja kaikki osalliset! (*Valtava yksiö*, käsiohjelma 06.11.2013.)

Vaikka teatterissa useimmiten otetaankin esityksen lähtökohdaksi teksti ja pyritään muokkaamaan käytössä oleva näyttämötila lavastuksen avulla sille otolliseksi, Arlander (1998, 57) huomauttaa, että mikään paitsi konventiot eivät pakota ottamaan teatterintekemisen lähtökohdaksi juuri tekstiä. *Valtava yksiö* esityksen lähtökohdaksi muodostui esityksen teema, parisuhteen päättymisen ja sitä edeltävä kriisivaihe eli erorituaali, jonka käsittelyn ohjaaja koki oman eronsa kautta tarpeelliseksi. *Valtava yksiö* kertoo omaperäisellä tavallaan parisuhteen päättymisestä ja siihen liittyvistä tunteista, joita tanssija ja sirkustaiteilija tulkitsevat duettona.

Ohjaaja ei tunnusta esityksen olevan mitään yhtä teatterin tyyliä, vaan siinä on yhdistetty mm. nykytanssia sekä sirkuksen elementtejä. Parhaiten esitystä kuitenkin kuvaa ilmaisu fyysinen teatteri, sillä ohjaaja näkee esityksen tietynlaisena vastaliikkeenä draamanäyttelemiselle, jossa pahimmassa tapauksessa hänen mukaansa näyttelijä kuljettaa pään paikalleen ja alkaa puhua. *Valtava yksiö* ei perustunut puheelle eikä tekstille, vaan sen lähtökohta oli toiminnassa. (Kurki, haastattelu 27.11.2013.)

Koska esitys ei perustunut valmiiksi kirjoitettuun tekstiin, vaan *Valtava yksiö* esityksessä käytetty teksti tai oikeammin puhe, tuotettiin improvisoimalla harjoitusten aikana, se ei myöskään sisältänyt vihjattua tapahtumapaikkaa, fiktion tilaa. Ohjaaja (Kurki, haastattelu 27.11.2013) halusi painottaa, että esitys ei ole draamaa, koska se ei sisällä draaman kaarta, eikä esityksessä pyritä kertomaan tarinaa tai luomaan sille maailmaa. Esitys kyllä sisältää hänen mukaansa draamallisia tilanteita, mutta ei draaman rakennetta. Ohjaajan mukaan (Kurki, haastattelu 27.11.2013) *Valtava yksiö* ei pyrkinyt lähtökohtaisesti esittämään mitään muuta aikaa tai paikkaa, kuin mikä esittämistilanteessa vallitsee. Faktinen tila haluttiin näyttää sellaisenaan, jolloin lavastusta ei käytetty, vaan esitystila nähtiin jo valinta vaiheessa eräänlaisena valmiina lavastuksena, jonka ominaispiirteitä haluttiin hyödyntää. Esitys voidaan siis nähdä Arlanderin (1998, 57–64) käsitteiden kautta faktista tilaa ja esittämistilannetta korostavana.

Kurki (haastattelu 27.11.2013) ajattelee, että esitys sisältää selvän aiheen, mutta se mitä siitä pitäisi ajatella, jää katsojan tulkinnan varaan, jolloin esittämistilanne korostuu katsojan tarkkailijan aseman kautta. Katsoja asetetaan Kurjen (haastattelu 27.11.2013) mukaan esityksessä henkisesti sellaiseen asemaan, että hänen tulee itse täydentää ja tulkita esitystä kokemuksensa kautta, sillä esitys ei anna valmiita vastauksia, kuinka siihen tulisi suhtautua. Koska esitys ei palvellut draamaa, teatteritapahtumasta pyrittiin luomaan katsojalle tilalliskuvallinen kokemus, jossa valosuunnittelun tärkein tehtävä oli tukea esityksen rakennetta, esiintyjien ilmaisua ja esittäjä-katsoja suhdetta sekä luoda visuaalisuutta. Itse koin valosuunnitteluprosessin suhteellisen avoimeksi, ainoastaan työryhmän ideaan ja tilaan rajautuvaksi.

Arlander (1998, 63) kuitenkin muistuttaa, että mikään esitys ei voi olla puhtaasti maailma, sillä se on aina jossakin määrin esitys, fiktio, keinotekoinen ja tehty. Myös Humalisto (2012, 213) viittaa tekstissään esitysteoreetikko ja -dramaturgi Timo Heinosen (2005) ajatukseen, jonka mukaan teatteri ei sitoudu todellisuuspriaatteeseen, sillä se ei takaa, että katsojien näkemä tai muutoin aistima esitys on oletettuun totuuteen nähden yhdenmukainen. Heinosen (2005) mukaan teatterin ydin on siten illuusio, joka ylittää todellisuuden ja palauttaa asiat peliin (Humalisto 2012, 213).

Kuitenkin esitysten viittaavuutta todellisuuteen on alettu yhä enemmän tutkia ja pohtia. Vuonna 2000 perustettu Todellisuuden tutkimuskeskus (TTK) on Helsingissä toimiva



esitystaiteen ammattilaisten kollektiivi, jonka lähtökohtana on todellisuuden havainnointi, kyseenalaistaminen ja aktiivinen uudistaminen taiteellisen tutkimuksen ja esityksen keinoin. Todellisuuden tutkimuskeskuksen pyrkimyksenä on tuottaa esityksiä, jotka laajentavat ja rikkovat vallitsevaa todellisuuskäsitettä sekä esitystaiteen rajoja ja määrittelyjä. Suurin osa näistä ns. todellisuusesityksistä toteutetaan perinteisten esitystilojen ulkopuolella: kadulla, gallerioissa, kauppakeskuksissa ja ihmisten kodeissa. (Todellisuuden tutkimuskeskus, www-sivut 17.05.2014.)

Saarakkalan (2011) mukaan yksi Todellisuuden tutkimuskeskuksen päämääristä on johdattaa katsoja/kokija todellisuuden äärelle. Todellisuusesityksille tyypillinen piirre on tehdä katsoja tietoiseksi esitystilanteesta ja sen käyttämistä keinoista sekä alleviivata asiaa tai aihetta, jota esitys tarkastelee. Monesti esityksen aihe liittyy johonkin syvästi henkilökohtaiseen kokemukseen, sillä henkilökohtaisuus on yksi todellisuusesityksen tärkeimmistä polttoaineista. *Valtava yksiö* esityksen voidaan nähdä sisältävän samankaltaisia pyrkimyksiä kohti todellisuuden havainnointia. Myös Saarakkalan (2011) esittelemä todellisuusesityksen perinteisin esiintyjäkeskeinen malli, kuvastaa mielestäni hyvin *Valtava yksiö* esityksen sisältämää esiintyjän roolia, jossa esiintyjä säilyy esityksen keskiössä. Siinä esiintyjä voi esiintyä omana itsenään tai olla roolissa, kuitenkin siten että rooli mahdollistaa improvisaation. Saarakkalan (2011) mukaan todellisuusesitykselle tyypillinen piirre on se, että esiintyjä ei näyttele vaan toimii ja elää hetkessä; improvi-soi tietyn kehyksen sisällä. Mikäli esiintyjän rooli on perinteisempi, fiktiivinen rooli-hahmo, sen todellistamiseen käytetään erilaisia keinoja, kuten ei-sujuvuutta sekä osittain tai kokonaan improvisoitua puhetta. (Saarakkala 2011, 10.)

Nummisen (2010, 34) mukaan nykyteatterille on tyypillistä, että teksti muuttuu esityksen perustana olevasta draamasta yhdeksi elementiksi muiden joukossa, jolloin esityksen tekstin ja dramaturgian syntyminen ei enää ole sidottu kirjailijan, dramaturgin tai ohjaajan työhön. Perinteisessä draamateatterin mallissa, jossa teksti on esityksen perusta ja tukiranka, myös valosuunnittelutehtävät ovat usein sidottuja teatteritekstin kehykseen. Tekstin muuttuminen yhdeksi esityksen elementiksi ja osaksi esityksen prosessia sekä ajatus, että esitys "voi alkaa mistä vaan" asettaa Nummisen (2010, 35) mukaan uudenlaisia vaatimuksia ja mahdollisuuksia kaikille teatterintekijöille.

#### 4.1.1 Esityksen rakentuminen esitystilän ehdoilla

Ennen Kulttuuriravintola Kivessä alkanutta harjoitusjaksoa, järjestimme ohjaajan kanssa tapaamisen koskien sitä, millaista esitystä olemme työryhmänä tekemässä. Koska itse tulin osaksi esityksen työryhmää ainoastaan yhdeksän päivää ennen kantaesitystä (06.11.2013), koin erittäin tärkeäksi saada mahdollisimman paljon tietoa esityksen taustoista, sekä ohjaajan odotuksista esityksen valaisuun liittyen. Tapaamisen aikana ohjaaja näytti videomateriaalia esityksen harjoituksista, ja pyrki kertomaan esityksen taustoista mahdollisimman laajasti. Keskustelimme lähinnä esityksen aiheesta, sekä sen tekotavasta, joka ohjaajan (Kurki, haastattelu 27.11.2013) mukaan oli esiintyjälähtöinen. Tässä vaiheessa ohjaajalla oli jo selkeä näkemys siitä, että esiintyjät esiintyisivät eri puolilla tilaa sekä katsojien joukossa. Katsomon liittäminen osaksi esiintymistä ja ajatus katsojien välisestä vuorovaikutuksesta, edellytti omalta osaltani sen valaisun pohtimista. Esityksen valomaailman suhteen ohjaajalla ei ollut selkeitä näkemyksiä, vaan sain vapaat kädet alkaa luomaan esityksen valomaailmaa omien ajatusteni pohjalta. Lopullinen valomaailma syntyi kuitenkin yhteistyössä, ohjaajan ja esiintyjien kanssa käydyn dialogin kautta harjoitusten aikana.

Tapaamisessa ohjaaja kertoi istuneensa esitystilassa yhtenä iltana ennen harjoitusjakson alkua ja hahmottaneensa piirtämällä tilan rakenteellisia ja valollisia elementtejä, joita sitten yhdessä kävimme läpi. Ohjaaja oli saanut tilassa istuessaan ajatuksen, että tilassa olevat suuret ikkunat olisivat esityksen aikana auki, eikä niitä suljettaisi pimennysverhoilla, kuten yleensä on tapana. Kulttuuriravintola Kiven tila voidaan tarvittaessa pimmentää täysin sekä rajata verhoilla joka suunnasta siten, että esitystilän ominaispiirteet pystytään halutessa häivyttämään teoksissa, jotka luovat oman esityksensä maailmansa. *Valtava yksiö* esityksen kohdalla ohjaaja (Kurki, haastattelu 27.11.2013) kuitenkin toivoi, että Kulttuuriravintola Kiven tila järjestettäisiin esitystä varten siten, että se olisi esityksen alkaessa mahdollisimman samankaltainen kuin normaalina aukioloaikana, jolloin tilassa ei järjestetä esitystä tai tapahtumaa. Lisäksi hän toivoi, että tilassa olevia valollisia elementtejä, kuten jalkalamppuja, kattokruunuja ja öljykynttilöitä pöydissä, voitaisiin jollain tapaa hyödyntää esityksessä.

Tutkintotyössään *Esityksen vaihtoehtoiset valonlähteet*, Ekola (2008) on tarkastellut perinteisestä näyttämövalaisusta poikkeavia valonlähteitä ja niiden käyttöä esityksen osana. Ekola (2008, 5) toteaa, että vaihtoehtoiset valonlähteet eivät vastaa ominaisuuk-

sillaan näyttämövalaisun perinteiseen tavoitteeseen saavuttaa maksimaalinen valoteho ja valon hallinta, vaan ne rakentavat esityksen valaisua muista lähtökohdista käsin. Teatterivalaisuun suunnitellut konventionaaliset valonlähteet ovat olemukseltaan hyvin persoonattomia, sillä ne on suunniteltu käyttötarkoituksen näkökulmasta, jolloin niiden tehtävänä on ainoastaan tuottaa ominaisuuksiltaan sopivaa valoa. Vaihtoehtoiset valonlähteet puolestaan on ladattu merkityksillä, ja siksi niiden käyttö herättää katsojassa ajatuksia, jotka hän sitoo omaan kokemusmaailmaansa. (Ekola 2008, 15.) Ekolan (2008, 5) mukaan vaihtoehtoisten valonlähteiden käyttö perustuu yleensä niiden persoonalliseen valoon ja fyysiseen olemukseen, joiden kautta pyritään rikastuttamaan esityksen visuaalisuutta ja synnyttämään mielikuvia, jotka vaikuttavat esityksen tunnelmaan ja kokemuksellisuuteen.

*Valtava yksiö* esityksessä käytetyt valolliset elementit, esitystilaan sijoitetut jalkalamput sekä öljykynttilät katsomon pöydissä, voidaan nähdä visuaalisena osana esitystilaa ja esitystä, mutta niiden tarkoituksellinen käyttö osana esityksen valaisua, tekee niistä myös vaihtoehtoisia valonlähteitä, osan esityksen valomaailmaa. Öljykynttilöitä pöydissä käytettiin valaisemaan katsojien kasvoja, jolloin heidän reaktionsa tulivat ohjaajan toiveen mukaisesti osaksi esityksen maailmaa. Jalkalamppuja puolestaan käytettiin valaisemaan katsojien tilaa. Jalkalamput kytkin himmenninkanaviin, jolloin niiden intensiteettiä oli mahdollista vaihdella valotilanteiden kautta, esityksen tunnelman mukaan.



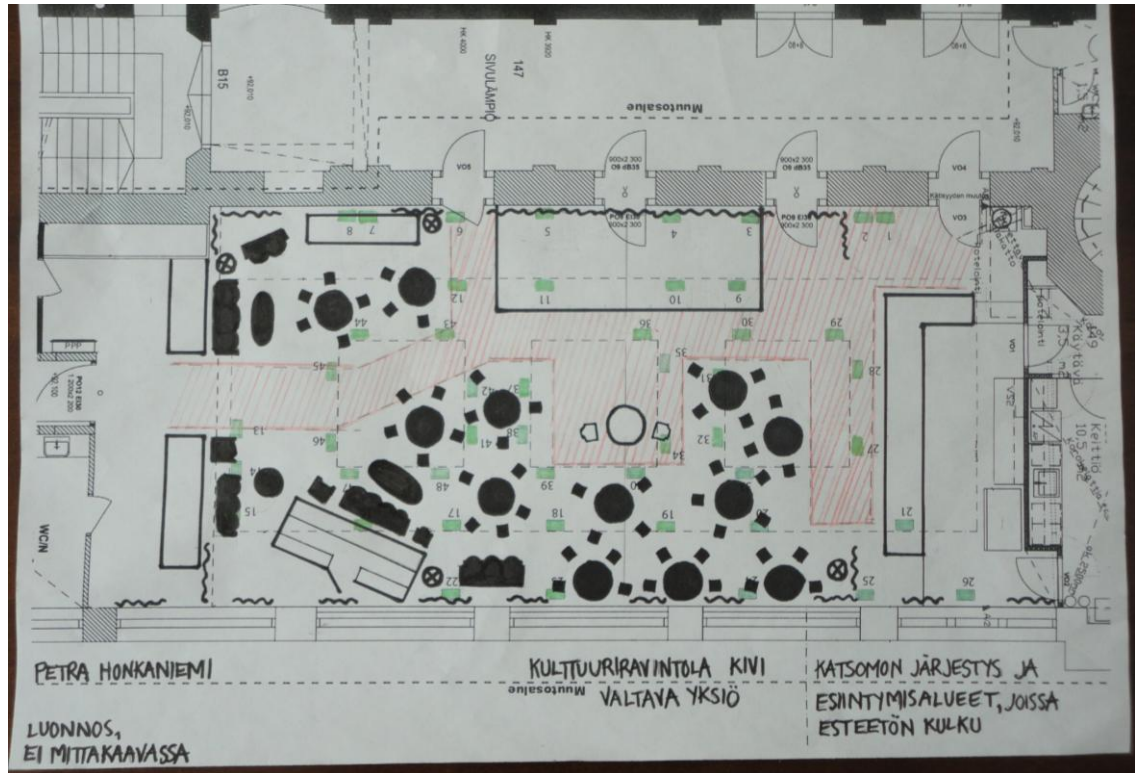
Kuva 2. Esityksessä käytetyt vaihtoehtoiset valonlähteet. (Kuva: Petra Honkaniemi 2013)

Myös ohjaajan toive avoimien ikkunoiden käytöstä esityksessä toteutui, sillä koin että niiden kautta esitystilanteen reaaliaika konkretisoituisi paremmin katsojille ympärillä elävän kaupungin kautta, mihin esityksessä pyrittiin. Faktista esitystilaa puolestaan korostettiin käyttämällä esitystilassa olevaa yleisvalaistusta esityksen osana, jonka taustalla oli ohjaajan toive näyttää esitystila ns. sellaisenaan esityksen alkaessa. Kuitenkin esitystilan yleisvalaistusta käytettiin myös esityksen edetessä eikä ainoastaan alkutilanteessa, jolloin katsojille pyrittiin luomaan tunnelmia arkipäiväisyydestä, sekä korostamaan heidän suhtautumistaan esitykseen esittämistilanteena. Esitystilan omien valonlähteiden käytöllä, esityksen valaisussa haluttiin myös vaikuttaa katsojan tilakokemukseen, etenkin esiintyjien ja katsojien väliseen suhteeseen, murtamalla näyttämön perinteistä valtaa suhteessa esitystilaan

Esitystilan etäisyydet ja niiden haltuunotto olivat esiintyjille alkuvaiheessa oleellisen tärkeitä, koska esitystä rakennettiin ja harjoiteltiin muualla yhteensä noin kolme viikkoa ennen Kulttuuriravintola Kiveen siirtymistä, missä se sai lopullisen muotonsa. Harjoitusjakso Kulttuuriravintola Kivessä kesti ainoastaan seitsemän päivää, joiden aikana esitystilassa harjoiteltiin neljä tuntia päivässä. Esiintyjien tottuminen esitystilaan vaati aikaa, sillä heidän tuli suhteuttaa liikkeidensä koko, vahvuus ja suunta esitystilaan ja sen tilaratkaisuun. Harjoitteiden sovittaminen esitystilaan oli aluksi hidasta, minkä vuoksi pääosin katselin harjoituksia ensimmäiset kolme päivää, jolloin esitystä rakennettiin, tehden kuitenkin valokokeiluja harjoitusten aikana. Syy tähän oli käytännöllinen, sillä valoheitinten sijoittelu ja suuntaaminen olisi ollut hankalaa ilman lopullista tietoa esiintyjien asemista, kuitenkin valon ollessa ainoa visuaalinen näyttämökuvan luoja, se oli tuotava konkreettisesti jo hyvissä ajoin osaksi harjoituksia, sillä Pölösen (2006, 28) mukaan näyttelijöiden on mahdotonta hahmottaa tilaa luovaa valoa, ellei sitä voi konkreettisesti aistia. Esityksen tilajärjestely ja kohtausten sijoittuminen vakiintuivat suhteellisen nopeasti harjoitusten aikana, ennen kaikkia esitystilan pienen koon vuoksi, joka osaksi rajasi esiintyjien liikkumista ja tuotti jopa ennakoitavissa olevia reittejä katsojien seassa, mikä osaltaan helpotti omaa hahmotustani valonsuuntien tarpeen osalta, ja sitä kautta valoheitinten sijoittelua.

Harjoitusten edetessä myös lopullinen katsomon pöytäryhmien sijoittelu alkoi hahmottua esiintyjien liikkeiden mukaan. Katsomon järjestystä mietittiin koko työryhmän voimin, jolloin tulimme siihen tulokseen, että tilaan mahtuva 80 asiakaspaikkaa ei ollut

mitenkään mahdollista sijoittaa esitystilaan ilman, että esiintyjien liikkuminen ja ilmaisu kärsivät tilan ahtauden vuoksi, minkä vuoksi päätimme rajata maksimi yleisömäärän 55 asiakaspaikkaan. Koska tehtävänäni oli järjestää katsomo ennen jokaista esitystä tiettyyn muotoon, piirsin itselleni suuntaa antavan pohjakuvan (kuva 3) katsomon järjestyksestä sekä esiintyjien tarvitsemista esteettömistä esiintymisalueista.



Kuva 3. Esitystilassa piirretty luonnos tilaratkaisusta sekä esteettömistä esiintymisalueista, jotka lopulta toteutuivat. (Kuva: Petra Honkaniemi 2013)

*Valtava yksiö* esityksen tekoprosessi oli siinä mielessä mielenkiintoinen, että esitys muodostui ohjaajan esiintyjille tekemistä yksittäisistä harjoitteista. Harjoitteista ne, jotka nousivat ohjaajan sanojen mukaan "pintaan" ja alkoivat järjestyä, muodostivat esityksen. Esityksen alku ja loppu rakentuivat kuitenkin aika varhaisessa vaiheessa, mutta kaikki materiaali niiden väliin luotiin harjoitusten aikana harjoitteiden pohjalta. (Kurki, haastattelu 27.11.2013.) Tämä vaikutti myös valotilanteiden rakentumiseen, sillä Kulttuuriravintola Kiven harjoitusjakson alussa harjoitteita käytiin läpi yksittäin, jolloin valosuunnittelu perustui hyvin pitkälle yksittäisten harjoitteiden valaisuun. Vasta harjoitteiden alkaessa järjestäytymään ja rakenteen vakiinnuttua, pääsin omalta osaltani pohtimaan kohtausten yhdistymistä toisiinsa sekä valollista kokonaisuutta. Humalisto (2012, 143) näkee, että tavallisemmin valosuunnittelun kokonaisuutta sidotaan yhteen säilyttämällä jokin visuaalisen sommittelun elementti, kuten kontrasti, väri tai valonsuunta

samanlaisena. *Valtava yksiö* esityksen kohdalla, tärkeimpinä kokonaisuutta tukevinä visuaalisina elementteinä toimivat vaihtoehtoiset valonlähteet.

Valosuunnittelussa sommittelu ulottuu visuaalisen sommittelun lisäksi myös valotilanteiden muodostamien jaksojen kestojen ja rytmien sommitteluun, jossa Humaliston (2012, 173–174) mukaan muutos on keskeinen keino, jolla valo tavoittaa esityksen ajallisen kulun, kerronnan ja liikkeen. Alun perin toivoin pystyväni vaikuttamaan valotilanteiden muutokseen esitystapahtumassa sen kulloisenkin perusvirityksen ja esiintyjien toiminnan mukaan, sillä valotilanteiden vaihdoista muodostuva rytmi vaikuttaa Humaliston (2012, 142) mukaan yleisön kokemukseen esityksen rakenteesta ja tunnelmasta. Luovuin kuitenkin hyvin nopeasti tavoitteestani luoda esityksen rytmi ja valomuutokset ainutkertaiseksi osaksi esitystä, koska vastuullani oli myös esityksessä käytettävien äänien ajo esitystapahtumassa, minkä vuoksi en pystynyt täysin keskittymään ainoastaan valoajoon. Jouduin näin ollen ohjelmoimaan yksittäiset valotilanteet ja niiden vaihdokset vakiintuneesti, jolloin jokainen esitys toteutui valollisesti lähtökohtaisesti samalla tavalla, vaikka esiintyjien esiintymiseen jätettiin esityskompositiossa improvisaation varaa. Tämän seikan vuoksi myös esityksen muoto jouduttiin toteuttamaan tiukemmin kuin ohjaaja oli alun perin ajatellut.

Numminen (2010, 35) toteaa, että nykyteatterin yksi keskeinen piirre on teatteriammatien sekoittuminen ja niiden raja-aitojen sekä hierarkioiden kaatuminen. Hän huomauttaa, että dramaturgian luominen on aiemminkin saattanut olla monien tekijöiden tai minkä tahansa osa-alueen vastuulla, esim. esityksiä on saatettu luoda valodramaturgian avulla, mutta hänen mukaansa nykyteatterissa on kyse ideaalista, jossa kaikki ovat dramaturgeja. Nummisen näkemys kohtaa myös ohjaajan ajatukset esityksen tekoprosessista, sekä valosuunnittelijan roolista työryhmässä. Ohjaaja (Kurki, haastattelu 27.11.2013) koki tärkeäksi, että jokainen työryhmän jäsen löysi oman paikkansa esityksen taiteellisessa prosessissa ja vaikutti siihen henkilökohtaisesti, eikä hänen sanojensa mukaan vain "myötäillyt mukana". Pölösen (2006, 9–10) onnistunut toteamus on, että valosuunnittelijan henkilökohtainen pätevyys mahdollistuu ainoastaan työryhmän jäsenenä, sillä pätevyys on aina olennaisesti sosiaalista, yhteistä tietämistä. Teatterissa valosuunnittelu ei ole yksilösuorittamista, vaan aina sosiaalinen prosessi.

## 5 POHDINTA

Opinnäytetyön tärkeimpänä tavoitteena oli antaa tietoa esitystilan vaikutuksista esityksen toteutumiseen sekä esityksen tilallisiin suhteisiin valosuunnittelijan näkökulmasta. Esitystilaa valittaessa sen sopivuutta esitykselle tarkastellaan usein esitystilan koon, muodon sekä näyttämö-katsomo -tilaratkaisun kautta, jotka vaikuttavat myös valosuunnittelijan työskentelyyn. Etenkin tilan näyttämö-katsomo -suhde ja sen kautta syntyvät yleisön katsomissuunnat sekä etäisyydet vaikuttavat valokaluston valintaan ja sijoitteluun esitystilassa. Mikäli esitystila sisältää valmiin teknisen varustelun, valosuunnittelijan tulee pohtia miten esitystila ja sen tekninen varustelu kohtaavat. Esitystilojen valotekninen varustelu sisältää aina oletuksia kyseiseen esitystilaan tehtävän esityksen tarvitsemista valonsuunnista, mittasuhteista, etäisyyksistä, ripustuspisteistä ja valokalustosta. Näin ollen kysymykset neutraalitulasta ja tilan avoimesta organisaatiosta näyttäytyvät omasta mielestäni ongelmallisina valosuunnittelun näkökulmasta, sillä esitystilojen rakenne ja käyttö vaikuttavat aina niiden valaistusteknisiin ratkaisuihin.

*Valtava yksiö* esityksen tilaratkaisun, ja siinä pyrityn ympäristönomaisuuden kautta, katsojille ei syntynyt yhtenäistä vastaanoton näkökulmaa esitykseen, vaan eri puolilla istuvat katsojat näkivät esiintyjät erilaisessa valossa. Valosuunnittelijana minun tuli tiedostaa ja hyväksyä se tosiseikka, että valosuunnittelun perinteinen tapa hallita katsojien näkökulmia ja havaintoja ei ollut mahdollista, sillä näyttämökuvien sommittelu katsojille yhtenevällä tavalla oli mahdotonta. Humaliston (2012, 176) oleellinen toteamus on, että katsojan näkökulman vaihtelu on missä tahansa katsojien yhtenäistä katsomisen suuntaa rikkovissa näyttämöratkaisuissa, haaste myös valosuunnittelulle.

Arlander (1998, 54) näkee, että ympäristönomainen esitys tapahtuu paitsi tilassa myös tilana, selvemmin kuin elävät esitykset keskimäärin. Perustuessaan esiintyjän ja katsojan väliseen suhteeseen, ympäristönomainen esitys ei edellytä ympäristön huomioimista, vaan pikemminkin sellaisen luomista, jolloin myös valosuunnittelija haastetaan pohtimaan tilaa laajemmin. Valosuunnittelun näkökulmasta *Valtava yksiö* esitys edellytti esitystilan kokonaisvaltaista huomioimista ja havainnointia, mikä erosi aikaisemmasta kokemuksestani valosuunnittelijana.

Esitystä rakennettaessa esitystilan hyödyntämistä pohditaan usein sen mukaan, millä tavalla yleisö halutaan ottaa esityksessä huomioon. *Valtava yksiö* esityksessä katsojat haluttiin sisällyttää esityksen maailmaan. Kuten Kurki haastattelussa (27.11.2013) toteasi, *Valtava yksiö* esityksen tilaratkaisun tarkoituksena oli se, että esiintyjät pääsevät lähelle kaikkia katsojia ja katsojat pystyvät näkemään toisia katsojia. Tarkoituksena oli painottaa katsojien läsnäoloa ja reaktioita esityksen osana sekä korostaa katsojien ja esiintyjien välistä vuorovaikutusta ja fyysisyyttä esityksessä. Katsojien nähdessä muita katsojia, katsojien läsnäolo ja heidän reaktionsa tulivat suunnitellusti ja visuaalisesti olennaiseksi osaksi esityksen maailmaa. Valaistuksen avulla katsojien tietoisuutta toisistaan pyrittiin sekä korostamaan että häivyttämään vuoroin himmentämällä ja valaisemalla katsomoa, riippuen esiintyjien toiminnasta. Luomalla painotuseroja näyttämön ja katsomon välille, valosuunnittelulla pyrittiin tukemaan esityksen esiintyjä-katsoja suhdetta sekä esittämistapaa.

Valaistuksella oli suuri rooli esiintyjien ja katsojien välisen fyysisen ja psyykkisen etäisyyden, sekä niiden välisten vaihtelevien suhteiden luomiseen. Pääasiallisesti fyysisen etäisyyden lisääntyessä, avoin esittäminen korostui ja katsojien valaisua vähennettiin katsomon valoja himmentämällä, sekä kohdistamalla valo ja sen kautta katsojien huomio esiintyjiin. Vastaavasti fyysisen etäisyyden lähentyessä, epäsuora esittäminen korostui ja katsojat otettiin valaistuksen avulla enemmän osaksi esittämistilannetta. Arlanderin (1998, 17) mielestä esityksissä, joissa fyysinen raja on lähes minimoitu, katsojan kannalta on miellyttävintä säilyttää psyykkinen etäisyys vahvana. Etenkin pienissä esitystiloissa toimittaessa epäsuora esittäminen on usein katsojan kannalta miellyttävämpää ja tehokkaampaa.

Ohjaajan toive (Kurki, haastattelu 27.11.2013) vaihtoehtoisten valonlähteiden käytöstä liittyi esitystilan tunnelman ja katsojien reaaliaikatilan korostamiseen. Vaihtoehtoisten valonlähteiden vaikutus perustuu Ekolan (1998, 5) mukaan persoonalliseen valoon ja fyysiseen olemukseen, rikastuttaen esityksen visuaalisuutta ja synnyttäen mielikuvia, joiden avulla päästään käsiksi esityksen tunnelmaan ja kokemuksellisuuteen. Puolestaan esitystilan yleisvalaistuksen käyttö osana esitystä, synnyttää Ekolan (2008, 16) mukaan tunnelmia arkipäiväisyydestä, joiden avulla katsojien suhtautumista esitykseen esittämistilanteena voidaan käyttää hyväksi. Käyttämällä esitystilan omia valonlähteitä esityksen valaisussa vaikutetaan tilakokemukseen murtamalla näyttämön perinteistä valtaa suhteessa esitystilaan, erityisesti esiintyjien ja katsojien väliseen suhteeseen.



Arlander (1998, 13) huomauttaa, että tilallinen hahmotus on juuri elävälle esitykselle mahdollista ja usein kiinnostavampaa kuin ajatus kehyksen tai ruudun sisään sommitelusta kuvasta, joka on hallitseva muissa medioissa. Tähän ajatukseen pohjautuu myös omien opintojeni suuntaaminen teatterissa tapahtuvaan valosuunnitteluun sekä kiinnostukseni valon ja tilan vuorovaikutusta sekä niiden suhdetta koskeviin kysymyksiin.

Aiempi kokemukseni valosuunnittelusta pohjautuu frontaalin esitystilän tilajärjestelyyn sekä sen sisältämään esityksen katsomistapaan, jossa yleisö istuu näyttämöön nähden kohtisuorassa katsomossa. Perinteisessä, ja itselleni tutussa valosuunnittelun mallissa näyttämökuvan muutokset toteutetaan tähän katsomistapaan nähden, jolloin valosuunnittelu sisältää Humaliston (2012, 174) mukaan oletuksen valosuunnittelijan ja katsojan näkökulman vastaavuudesta, jolloin lähtökohdaksi on muodostunut pyrkimys näyttämökuvien yhtenäistämiseen katsomoon nähden, ja sitä kautta esityksen visuaaliseen manipulointiin sekä sen vastaanoton hallintaan. Perinteinen valosuunnittelun ajatus pyrkiä hallitsemaan katsojien havainnointia, ei kohdannut *Valtava yksiö* esityksen katsojan roolia, sillä katsojien toivottiin nimenomaan havainnoivan itse esitystä. Myöskään yhtenäisen visuaalisen kuvan luominen ei esityksessä ollut mahdollista katsojien katsomiskulmien vaihdellessa eri puolilla esitystilaa, minkä vuoksi sain esityksen valosuunnittelun kautta kokemusta tilan hahmottamisesta kokonaisuutena.

Myös kokemukseni teatterin tyylilajeista rajoittuu lähinnä puheteatteriin ja musikaaliin, joista molemmat pohjautuvat jollekin konkreettiselle suunnittelua ohjaavalle ja tukevalle elementille. Perinteisessä draamateatterin mallissa, jossa teksti on esityksen perusta ja tukiranka, myös valosuunnittelutehtävät ovat usein sidottuja teatteritekstin kehykseen. *Valtava yksiö* esityksessä tekstin muuttuminen yhdeksi esityksen elementiksi ja osaksi esityksen prosessia, ei enää tarjonnut itselleni totuttua tartunta pintaa, jonka pohjalta tarkastella esitystä. Numminen (2010, 35) huomauttaa, että tekstin aseman muuttuminen asettaa uudenlaisia vaatimuksia, mutta myös mahdollisuuksia kaikille teatterintekijöille.

Kokemus esityksen valosuunnittelusta ja työskentelystä työryhmän osana oli ammatillisesti kasvattava. Koin selviytyneeni projektin minulle asettamista haasteista kunnialla ja voin olla tyytyväinen oppimisprosessiini. Valosuunnittelijan maailmassa tieto kuitenkin muuttuu jatkuvasti. Pölönen (2006, 8) näkee, että valosuunnittelija on sidottu elinikäiseen valoprosessiin ja työssään hän joutuu aktiivisesti kohtaamaan aina uuden, ainutker-

taisen teatteriprosessin, jossa matka päämäärään eli teatteriesitykseen edellyttää muutosta ja sitä kautta oppimista. Henkilökohtainen valoprosessini on siis vasta alussa.

## LÄHTEET

### PAINETUT LÄHTEET

Arlander, A. 1998. Esitys tilana. Vantaa: Tummavuoren Kirjapaino Oy.

Brook, P. 1972. Tyhjä tila. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Chaudhuri, U. 2005. Näytelmien tilat. Teoksessa Koski, P. (toim.) Teatteriesityksen tutkiminen. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy. 83–132.

Guénoun, D. 2007. Näyttämön filosofia. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Haapoja, T. 2010. Tilan politiikka - kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeistä. Teoksessa Ruuskanen, A. (toim.) Nykyteatterikirja - 2000-luvun uusi skene. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. 69–83.

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2007. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Hohenthal-Antin, L. 1979. Tampereen Teatterin ohjelmiston kehityspiirteitä Kaarle Halmeesta Rauli Lehtoseen. Teoksessa Santamäki, L. (toim.) Tampereen Teatterin aikamerkkejä 1904-1979. Tampere: Tamprint. 48–49.

Humalisto, T. 2012. Toisin tehtyä, toisin nähtyä -esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Väitöstutkimus.

Levas, N. 1964. Tampereen Teatteri 1954-1964. Sisältyy julkaisuun Tampereen teatteri 1964. Tampere: Tampereen Teatteri. 48–50.

Numminen, K. 2010. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Ruuskanen, A. (toim.) Nykyteatterikirja - 2000-luvun uusi skene. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. 22–39.

Ojasalo, K., Moilanen, T. & Ritalahti, J. 2009. Kehittämistyön menetelmät. Uudenlaista osaamista liiketoimintaan. Helsinki: WSOYpro Oy.

Saarakkala, J. 2011. Todellisuus-efekti. Esitys nro 13. Helsinki: Todellisuuden tutkimuskeskus. 2/2011, 4–13.

Staines, J. 2000. Lighting Techniques For Theatre-In-The-Round. Hertfordshire: Entertainment Technology Press Ltd.

### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Ekola, M. 2008. Esityksen vaihtoehtoiset valonlähteet. Viestinnän koulutusohjelma. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 15.05.2014.  
<https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/10661/Ekola.Meri.pdf?sequence=2>

Grus Grus Teatteri. Teatteri. Luettu 17.11.2013. <http://www.grusgrus.fi/Teatteri.html>

Loukola, M. 2006. Murtumia esitystilassa. Teoksessa Rouhiainen, L. (toim.) Liikkeitä näyttämöllä. Helsinki: Yliopistopaino Kustannus. 108–127. Luettu 29.3.2013.  
[http://www.teats.fi/teats\\_kirja2006.pdf](http://www.teats.fi/teats_kirja2006.pdf).

Pölönen, E. 2006. Valmistautunut mieli on valpas sattuman valolle! Viestinnän koulutusohjelma. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 16.08.2013.  
<http://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/10583/TMP.objres.638.pdf?sequence=2>

Tampereen Teatteri. Historia. Luettu 14.04.2014.  
<http://www.tampereenteatteri.fi/fi/tampereen-teatteri/historia/>

Teatterimuseo. Virtuaali-Skene. Valon historiaa. Luettu 18.03.2014.  
<http://www.teatterimuseo.fi/skene/historiaa/valo.php>

Todellisuuden tutkimuskeskus. 2011-2013. Luettu 17.05.2014.  
<http://www.todellisuus.fi/periaatteet/>

#### ASiantuntijan haastattelu

Kurki, V. Grus Grus Teatterin perustaja ja ohjaaja. 2013. Haastattelu, 27.11.2013. Haastattelija Honkaniemi, P. Litteroitu.

## LIITTEET

Liite 1. Haastattelukysymykset: Ville Kurki, ohjaaja

AIHE: Ohjaajan kokemukset esitystilasta ja esityksen tilallisista suhteista 1 (2)

### YLEISTÄ

- Mistä sait idean esityksen tekemiseen ja aiheeseen?
- Miten kuvailisit esitystä ja sen tyyliä?
- Millainen työprosessi oli tuotannossa eri vaiheineen ja osa-alueineen?
- Syntyikö esitys osista vai osat kokonaisuudesta, eli miten esityksen muoto rakentui?
- Miten lopulliset kohtaukset valikoituivat osaksi esitystä?

### TEATTERITILA ESITYKSEN OSANA

- Koska teatterilla ei ole omaa esitystilaa, korostuuko esitystilan valinta ja rooli osana esitystä teatterinne tekemissä projekteissa?
- Millä perusteella Kulttuuriravintola Kivi valikoitui Valtava yksiö esityksen esitystilaksi?
- Millaiseksi esitystilan valinta osoittautui?

### ESITYSTILALLISET SUHTEET

- Miten esitystila näyttämö-katsomo -ratkaisuun päädyttiin?
- Kuinka erillisinä näyttämön ja katsomon suhde haluttiin säilyttää, eli pyrittiinkö sitä korostamaan tai häivyttämään? Vaihteliko pyrkimys esityksen sisällä?
- Esityksessä muodostettiin esiintymisalueita katsojien joukkoon, mihin tällä tilaratkaisulla pyrittiin?
- Kuinka tarkka esityskompositio esitykseen rakennettiin?
- Millaisen katsojan paikan esityskompositio sisältää? Ja millainen rooli katsojalle tarjotaan esityksessä?

(jatkuu)

## ESITYKSEN TILALLISET SUHTEET

2 (2)

## Esitysmaailma

- Missä määrin esitys pyrkii luomaan illuusion toisesta ajasta ja paikasta, vai pyrkiikö se toimimaan reaaliajassa ja -paikassa "tässä ja nyt", esityshetkellä?
- Pyritäänkö katsojat vetämään sisään esityksen maailmaan, toiseen todellisuuteen vai onko esityksen suunta ulos esityksestä, kohti katsojien arkitodellisuutta?

## Esittäjä-katsoja -suhde

- Missä määrin esiintyjä tunnustaa katsojan läsnäolon?
- Pyritäänkö katsojille luomaan yhteinen vai yksityinen kokemus esityksessä?

## VALOSUUNNITTELU

- Mitkä olivat valosuunnittelun tärkeimmät tehtävät esityksessä ohjaajan näkökulmasta?
- Millaisia ennakko-odotuksia ja ajatuksia sinulla oli esityksen valomaailman suhteen?

## Liite 2. Valtava yksiö, käsiohjelma

# VALTAVA YKSIÖ

Käsikirjoitus ja ohjaus **Ville Kurki** Valot **Petra Honkaniemi** Äänet **Kalle Terästö**  
Rooleissa **Janna Haavisto** ja **Kalle Suominen**

Kantaesitys 6.11.2013 Tampereen Teatterin Kulttuuriravintola Kivessä  
Tuotanto Grus Grus Teatteri ja Tampereen Teatteri

Kiitos: Esittävien taiteiden harjoitus- ja tutkimusryhmä ry, Kulttuuriravintola Kiven henkilökunta, Tampereen Teatterin väki, Sulevi Sihvola, Päivi Hassinen, Usva Kärnä, Disa Kamula, Sofia Molin, Tuija Kurki ja Maija Hoisko.

Esityksen loppupuolella käytetään stroboefektiiä.

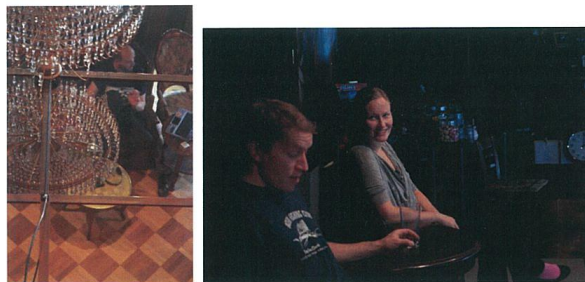
## Ohjaajan sana

Minulta on kysytty *Valtavan yksiön* ensimmäisestä palaverista lähtien, että mihin lokeroon tämä esitys kuuluu: onko se draamaa, onko se sirkusta, onko se vaikeatajuista nykyteatteria, onko se tanssia? Vastaus on, ei mitään noista. Minulle kyse on vertauskuvasta.

Tämä esitys on kuten oikea ihmissuhde. Se ei putoa mihinkään valmiiseen muottiin. Se ei ole tahallaan "outo", se on omalakinen. Minulla oli tarve erorituaalille, ja siitä tarpeesta syntyi tämä esitys. Meillähän ei varsinaisesti ole muita rituaaleja luopumiselle kuin hautajaiset.

Työryhmä ei siis tehnyt sirkusta, draamaa tai tanssia. Me käsittelimme kaikille tuttua aihetta kaikilla keinoilla ja taidoilla, mitä meillä on. Matka oli ihmeellinen. Kiitos Janna, Kalle ja kaikki osalliset!

Tampereella 6.11.2013  
*Ville Kurki*



kuvat Sofia Molin