

S T A D I A

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

MITÄ NÄYTTELIJÄ HALUAA?

Ohjaajan- ja näyttelijäntyön tarkastelua Legioonateatterin produktiossa Isä

Esittävän taiteen koulutusohjelma
Teatteri-ilmaisunohjaaja
Opinnäytetyö
12.4.2007

Irina Ritvanen



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Esittävä taide		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisunohjaaja	
Tekijä Irina Ritvanen			
Työn nimi Mitä näyttelijä haluaa? Ohjaajan- ja näyttelijäntyön tarkastelua Legioonateatterin produktiossa Isä			
Työn ohjaaja/ohjaajat Soile Rusanen			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 12.4. 2007	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 42	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Tutkielman aiheena on esittävän taiteen opintoihini liittynyt ohjaajantyön projekti tampere-laisessa Legioonateatterissa. Projekti oli esikoisohjaukseni ja tärkeänä päämääränä siinä oli pyrkiä löytämään sellainen työskentelytapa, jossa näyttelijöillä olisi mahdollisimman hyvä olla ja jossa näyttelijöiden ja ohjaajan välinen dialogi olisi mahdollisimman avointa ja sujuvaa.</p> <p>Yritän tutkielmassani löytää vastauksia siihen, millainen ohjaus on näyttelijän kannalta toimivaa ja tarpeellista. Käsittelen tätä kysymystä esikoisohjaukseni valossa; yritän pohtia, miten omassa ohjauksessani onnistuin löytämään sellaisia ohjaamisen tapoja ja keinoja, jotka auttoivat näyttelijöitä ja loivat heille turvalliset ja mielekkäät työskentelypuitteet. Tarkastelen ohjaajan ja näyttelijöiden välistä dialogia ja ohjeiden antamista näyttelijöille. Minua kiinnostaa erityisesti se, millaiset ohjaajan ohjeet toimivat hyvin ja millaiset ohjeet puolestaan hankaloittavat näyttelijäntyötä. Tutkielman alussa valotan hieman omaa teatterikäsitystäni ja pohdin teatteri-ilmaisunohjaajan ammattia yleisesti. Pohdin myös sitä, miten teatteri-ilmaisunohjaaja eroaa perinteisestä teatteriohjaajasta.</p> <p>Tutkielman tarkoitus on siis tehdä havaintoja ohjaajan- ja näyttelijäntyöstä ja ohjaajan ja näyttelijän välisestä vuorovaikutuksesta, sekä pohtia millaista ohjausta näyttelijät haluavat. Aineistona toimii mm. projektipäiväkirjani ja projektissa mukana olleilta näyttelijöiltä keräämäni palaute.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Mitä näyttelijä haluaa? Ohjaajan- ja näyttelijäntyön tarkastelua Legioonateatterin produktiossa Isä			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat dialogi, ohjaaja, ohjaajantyö, näyttelijä, näyttelijäntyö, teatteri-ilmaisunohjaaja			



Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Bachelor of Performing Arts
Author Irina Ritvanen		
Title What Does the Actor Want? Considering Directing and Acting in The Legion Theatre's Production of The Father		
Tutor(s) Soile Rusanen		
Type of Work Final Project	Date 12 April, 2006	Number of pages + appendices 42
<p>This thesis is a theatre project that took place at the Legion Theatre in Tampere. The project was a part of my performing arts studies. It was my first direction of a play, and one important goal in this project was an attempt to find the kind of working manners in which the actors could feel as comfortable as possible, and which would enable the dialogue between the actors and the director to be as open and as fluent as possible.</p> <p>In this thesis I attempt to answer what kinds of ways of directing are useful from an actor's point of view. I consider this question associated with my own directing process; I try to discuss how I managed to find the kinds of ways of directing that helped the actors and created safe and appropriate working circumstances for them. I examine the dialogue between the actors and the director, and discuss the ways of instructing the actors. What interests me the most, is that which directions are functional and which are the ones that complicate the actor's working process. In the beginning of the thesis I share my own opinions of the theatre as an art form and discuss the profession of a drama instructor in general. I also discuss how a drama instructor differs from a traditional theatre director.</p> <p>The purpose of this thesis is to make observations of a director's and an actor's work and of the interaction between them, and to discuss what kind of directing do the actors want. The study is based on my own working journal of the project, and I also have collected material from the actors involved the project.</p>		
Work / Performance / Project What does the Actor Want? Considering Directing and Acting in The Legion Theatre's Production of The Father		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords dialogue, director, directing, actor, acting, drama instructor		

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 TYÖN LÄHTÖKOHDISTA	2
2.1 Teatterikäsityksestäni	4
2.2 Pohdintaa ohjaajuudesta & teatteri-ilmaisunohjaajuudesta	10
3 ISÄ-PROJEKTI	12
3.1 Projektin kuvaus	14
3.2 Tutkimuskysymykset ja aineisto	16
4 OHJAAJAN- JA NÄYTTELIJÄNTYÖN POHDINTAA PROJEKTISSA ISÄ	19
4.1 Oma ohjaajuus hahmottuu	19
4.1.1 Käytännön seikkojen opettelua	21
4.1.2 Ohjeiden ja palautteen antamisesta	23
4.1.3 Auttaja vai auktoriteetti – oman aseman hahmottamisen vaikeuksista	28
4.2 Näyttelijöiden kokemuksia projektista	30
4.2.1 Kokemuksia ohjauksesta	32
4.2.2 Mitä saavutettiin, mitä jäi puuttumaan	36
4.3 Yhteenvetoa	37
5 LOPUKSI - eli mitä näyttelijä haluaa?	40
LÄHTEET	42

1 JOHDANTO

Opinnäytetyön aihetta pohtiessani yritin ensin lähteä liikkeelle melko teoreettisista ja yleisistä lähtökohdista, etäännyttäen oman työskentelyni teatterin parissa mahdollisimman kauas, sivuhenkilön asemaan. Pidin erikoisena ajatusta, että tutkisin opinnäytteessä omaa tekemistäni ja omaa oppimistani, ajattelin ettei niin vain voi tehdä. Yritin lähteä liikkeelle yleisestä kohti yksityistä. Ensimmäisessä opinnäyteseminaarissa tajusin, että asetelma oli käännettävä täysin ylösalaisin. Vain refleктоimalla omaa työtäni kykenisin saavuttamaan jotakin ”oikeaa tietoa”, sellaista, mikä varmasti olisi relevanttia ainakin yksilön tasolla. Emmehän voi saavuttaa yleispäteviä kaikille tosia totuuksia taiteen ollessa kyseessä, aihe ei ole sellainen jota voitaisiin tutkia ja punnita joidenkin yleisten lainalaisuuksien mukaan.

Taide on aina subjektiivisen kokemuksen kautta näyttäytyvää emmekä voi puhua siihen liittyvistä asioista hyvä-huono-akselilla muutoin kuin omista kokemuksistamme käsin. Tämän oivaltaminen muutti kokonaan suhtautumiseni opinnäytteen kirjoittamiseen. Nyt uin siis tuntemattomilla vesillä: aiemmissa opinnoissa olen aina pyrkinyt tieteellisyyteen henkilökohtaisuuden kustannuksella, nyt tilanne on päinvastoin. Suunta on kääntynyt yksityisestä yleiseen.

2 TYÖN LÄHTÖKOHDISTA

Tämän opinnäytetutkielman alkuperäinen aihe ja peruskysymys, eli *mitä näyttelijä haluaa*, kumpuaa tarpeesta asettaa näyttelijä keskiöön, asemaan jossa hänellä on oikeus esittää halujaan ja toiveitaan. Kyseessä ei kuitenkaan varsinaisesti ole tutkielma näyttelijäntyöstä, vaan pikemminkin ohjaamisesta – siitä millaista on hyvä ohjaus näyttelijän mielestä. En pohdi ohjaajantyötä ja ohjaajuutta ensisijaisesti taiteellisen lopputuloksen kannalta, vaan nimenomaan näyttelijän näkökulmasta: millaista ohjausta näyttelijät haluavat, millainen ohjaus on näyttelijän kannalta katsottuna hyvää ja toimivaa. Toki se, että näyttelijä kokee saavansa hyvää ohjausta vaikuttaa myös varmasti positiivisesti lopputulokseen. Minua kiinnostaa pohtia, millainen ohjaus auttaa näyttelijää parhaiten suoriutumaan työstään, antaa parhaat mahdollisuudet näyttelijän onnistumiselle ja sille, että hän kykenee tekemään parhaansa ja *haluaa* tehdä hyvän suorituksen. Millainen ohjaus on siis omiaan herättämään näyttelijässä onnistumisen *halun* ja halun kuunnella ohjaajaa ja olla vastaanottavainen tämän ohjeille.

Sinänsähän näyttelijän ”keskiöön” nostaminen ei ole mikään uusi keksintö, ilman muuta näyttelijä on teatteriesityksen kuningas. Tässä tapauksessa kysymys on ennemminkin näyttelijän aseman tarkastelusta harjoitustilanteessa. Vaikka näyttelijä on aina se, joka on keskipisteessä itse esityksessä, saattaa hän harjoitustilanteessa joutua altavastaajan asemaan. Ainakin tavallisesti asetelma on sellainen, että ohjaaja valitsee näyttelijät, harvemmin näyttelijä saa valita ohjaajaa. Haluaisinkin kysyä, millaisen ohjaajan näyttelijä valitsisi, jos hänellä siihen olisi mahdollisuus?

Yleistäminen on tietysti mahdotonta ja näyttelijät ja ohjaajat ovat erilaisia erilaisine haluineen ja toiveineen. En osaa sanoa onko löydettävissä tai edes olemassa joitakin yleisempiä säännönmukaisuuksia sen suhteen, mitä näyttelijä haluaa ohjaajalta. Opinnäytetyön mittakaavassa sellaisia tuskin on oleellista edes yrittää eksaktisti määritellä. Joka tapauksessa ainakin yksittäisten näyttelijöiden toiveiden ja odotusten havainnointi ja tarkastelu on näissä puitteissa mahdollista ja mielestäni myös kiinnostavaa ja tärkeää. Siksi olenkin ottanut tutkimuskohteeksi yhden esityksen valmistusprosessin: kesällä 2006 toteutuneen ohjaajantyön projektini tamperelaisessa Legioonateatterissa. Kyseessä oli esikoisohjaukseni ja näytelmä oli August Strindbergin *Isä*. Tein tekstistä

myös oman sovituksen. Projektini oli osa Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman opintoja ja ohjaavana opettajana projektissa toimi Saana Lavaste.

Tutkimuksen kohteena on sekä näyttelijäntyö ja näyttelijyys, että myös oma, vasta hahmottumassa oleva ohjaustapani ja teatteri-ilmaisunohjaajuuteni. Olen tätä työtä varten kerännyt kirjallista palautetta *Isä*-projektissa mukana olleilta näyttelijöiltä ja pyrin heidän kokemuksiin tarkastelemalla ja niitä omiin kokemuksiini vertailemalla osaltaan löytämään vastauksia peruskysymykseeni eli siihen, mitä näyttelijä haluaa. Toki hyödynnän myös omaa historiaani ja haluan reflektoida omia vuosien varrella kertyneitä kokemuksiani sekä harrastaja- että ammattinäyttämöllä erilaisten ohjaajien ohjauksessa. Tässä työssä käyttäessäni termiä näyttelijä en tee varsinaisesti eroa ns. harrastaja- ja ammattinäyttelijöiden välillä, sillä tässä yhteydessä en näe sitä tarpeellisena. Tämän tutkielman ”näyttelijä” on henkilö, joka näyttelee palkatta tai palkattuna, harrastuksena tai ammatikseen, mutta yhtäkaikki tosissaan työskennellen ja parastaan koittaen – tietyllä tapaa ammattimaisesti silloinkin, kun kyseessä on harrastus. Pääasiassa tarkastelen kuitenkin näyttelijäntyötä oman projektini puitteissa.

Tavallaan yhtenä pyrkimyksenä on myös yrittää hahmottaa näyttelijyyttä taidemuotona; tässä apuna ovat mm. David Mametin ja Robert Cohenin käsitykset teatterista ja näyttelijäntyöstä. Pyrin tietenkin jatkuvasti työn edetessä tekemään näkyväksi myös omaa teatteri- ja taidekäsitystäni peilaamalla sitä mm. yllämainittujen tekijöiden ajatuksiin. Ohjaajuuden tutkimisessa olennaista on yritys hahmottaa omaa ohjaajuuttani ja ohjaajuuden ja teatteri-ilmaisunohjaajuuden suhteen pohdinta. Näyttelijän ohjaamista pohdin mm. Judith Westonin avustuksella. Loppua kohti pyrin muotoilemaan joitakin vastauksia varsinaiseen kysymykseeni: millainen on näyttelijän näkökulmasta katsottuna hyvä ohjaaja. Kauttaaltaan työni käsittelee omaa esikoisohjaustani eli Legioonateatterin *Isä*-produktiota. Tämän projektin kautta ja ”läpi” on tarkoitus tarkastella myös yleisemmin näyttelijän- ja ohjaajantyötä, kuitenkin pyrkimättä löytämään sen suurempia totuuksia; tarkoitus on lähinnä saada aikaan pohtiva ja lukijassa ajatuksia herättävä tutkielma.

Lähtiessäni toteuttamaan *Isä*-projektia otin lähtökohdaksi näyttelijän ”hyvinvoinnin”: halusin pyrkiä omassa tekemisessäni löytämään sellaisia ohjaamisen tapoja, jotka

auttaisivat näyttelijää saavuttamaan mahdollisimman hyvän ja vaivattoman harjoitusvireen, sellaisen tunnelman, että harjoituksiin olisi mukava tulla ja että tekeminen olisi mielekästä ja ylimääräinen tuska ja angsti jäisi mahdollisimman vähäiseksi. En tarkoita tällä sitä, että ns. tuska ja vaikeudet olisivat kiellettyjä – nehan liittyvät kaikkeen työhön jossakin määrin – vaan sitä, että ne eivät nousisi päällimmäisiksi kokemuksiksi harjoitusprosessissa. Halusin siis itse yrittää olla sellainen ohjaaja, jota näyttelijänä toimiessani kaipaan. Pyrkimys oli kunnianhimoinen ja sen onnistumisesta kerron lisää tuonnempana. Tällaisista lähtökohdista on siis tarkoitus lähteä liikkeelle ja näihin kysymyksiin etsiä vastauksia. Joskus vastauksen sijaan löydämme uusia kysymyksiä – sallittakoon sekin.

2.1 Teatterikäsituksestäni

Ohjaaja-käsikirjoittaja David Mamet toteaa kirjassaan *Tosi ja epätosi, arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle* (1999):

--näkemysni on vaikuttanut, ja niiden ohjenuorana on ollut esitys näyttämöllä maksavien katsojien edessä. Juuri sitä näyttelemineen on. Näytelmän tuomista katsojille. Loppu on pelkkää harjoittelua. Ja tajuan, että akatemioiden, korkeakoulujen ja näyttelijäkoulujen elämä on aivan yhtä kaukana näyttelijän elämästä (ja työstä) kuin aerobic on nyrkkeilyä. (Mamet 1999, 10.)

Löydän Mametin varsin provokatiivisestakin ilmaisutavasta paljon samastuttavaa. Vaikka itse olen parhaillaan suorittamassa toista korkeakoulututkintoa ja olen kiinnostunut teatterista myös akateemisena tutkimuskohteena, koen silti, että itse taidetta *tehdessäni* oma teatterikäsitökseni tulee varsin lähelle mametilaista toiminnallista ”teatterifilosofiaa”. Esimerkiksi omassa näyttelijäntyössäni koen yleensä hedelmällisimpänä lähtökohtana toiminnan ja konkreettiset päämäärät, fyysisen tekemisen ja selkeät, toiminnalliset suunnat. Kun työlle tulee selkeä ja konkreettinen pohja, se luo tilaa heittäytymiselle ja eläytymiselle – toisaalta myös ”analysoinnille”. Ohjatessa suunnittelu, asioihin perehtyminen ja pohdinta saavat enemmän tilaa. Yleisesti voisin todeta, että teatterin parissa eniten analyttistä ja teoreettista mielenkiintoa minussa herättävät tekstit eli

draamakirjallisuus. Käytännön työtä (näyttelijänä, ohjaajana, ryhmänvetäjänä jne.) tehdessäni analyysi siirtyy sivummalle, vaikkakaan ei katoa kokonaan.

Voisin verrata asiaa urheiluun: ennen kuin lähdän lenkille voin tarkastaa säätiedotteen, valita sopivat vaatteet ja lenkkikossut, verrytellä hieman, suunnitella reittiä jne. Liikkeelle lähdettyäni ja vauhtiin päästyäni keskityn kuitenkin itse tilanteeseen, hyviin tuntemuksiin, rytmiin, sykkeeseen, tuulen huminaan korvissa. Kun lenkki on ohi, voin uudelleen pohtia ”suoritusta”: sitä mitkä seikat vaikuttivat jaksamiseeni, miltä reitti tuntui ym. Taiteellisessa työssä tällaisia pohdintahetkiä voi toki tulla matkan varrellakin (ja yleensä myös tulee) – itse työtilanteessa toimiminen on kuitenkin usein aika intuitiivista. Toisaalta suunnittelu ja valmistelu toimivat apuna alitajuisestikin.

Tavallisesti varsinaisen analyysin ja teoreettisen pohdinnan kohteeksi valitsen mieluummin toisten työt kuin omani. Tutkimuksellisuuteen kuuluu kuitenkin tietty objektiivisuus ja siksi oman työn akateemiset kriteerit täyttävä tarkastelu voi tuottaa vaikeuksia. Tässä opinnäytteessä ei kuitenkaan ole kyse oman työn tiukan tieteellisestä tutkimuksesta, vaan sen pohdinnan ja tarkastelun alaiseksi asettamisesta ja itsereflektiosta.

Mielestäni teatteri on taidemuoto, joka vaatii tekijältään tietynlaista nöyryyttä. Se vaatii nöyryyttä sen edessä, ettei osaa kaikkea, ettei tiedä kaikkea, ja että lopputulos vaatii paljon työtä. Itse en pidä tavasta miten taidetta ja taiteilijuutta toisinaan mystifioidaan. Tähän syylistyvät myös monet teatterintekijät. Olen ollut mukana produktiossa, jossa työn alkaessa levitä käsiin ohjaaja naureskellen totesi kaikkien meidän ”taiteilijoiden” olevan vähän ”hulluja”, ja että jos olisimme tavallisia järkeviä aikuisia niin tuskin täällä keskellä päivää ”leikkisimme” ja tekisimme tällaista juttua. Mielestäni juuri tämänkaltainen asenne pitää yllä myyttiä, että teatteri (tai taide yleensä) ei ole oikeaa työtä, ja ettei siitä tule maksaa kunnon palkkaa. Samalla kyseinen ajattelutapa antaa ikäänkuin luvan olla vähän ”hullu” ja olla ottamatta kunnolla vastuuta omasta ja muiden työstä. Se antaa luvan laistaa aikatauluista, suunnitelmista ja velvollisuuksista sillä verukkeella, että ”minähän olen taiteilija, minun täytyy saada olla luova”.

Oman käsitykseni mukaan teatteri on työtä ja teatteriinkin kuuluvat aikataulut, säännöt, vastuu ja velvollisuudet, kuten mihin tahansa muuhun työhön. Uskon, että tämä ei tapa luovuutta, vaan päinvastoin luo sille turvalliset ja hedelmälliset puitteet. Ainakin omassa työskentelyssäni olen havainnut tämän. Myös näyttelijäntyö on mielestäni ajateltavissa nimenomaan *työnä*. Ilman muuta se on työtä, jossa saamme kokea hienoja hetkiä, jossa voimme eläytyä suuriin tunteisiin, jossa on hohtoa ja glamouria ja joka tuntuu hyvältä. Se on kuitenkin työtä, joka vaatii konkreettisia tekoja; harjoittelua, tekstin ulkoaopettelua, toimintojen läpikäymistä, kokeiluja jne. Emme voi tulla hyviksi näyttelijöiksi vain poikkeuksellisen eläytymiskyvyn, hyvän ulkonäön tai muun ”synnynnäisen” seikan avulla. Lahjakkuus tai tietyt henkilökohtaiset taipumukset voivat auttaa tietyssä määrin ja joissakin tilanteissa, mutta loppujen lopuksi suurin osa näyttelemisestä on selkeää, puhdasta työtä. Haluaisin uskoa, että sellainen näyttelijä, joka on luotettava, rehti työläinen ja hoitaa tehtävänsä kunnialla, joka kykenee yhteistyöhön ja on hyvä työtoveri otetaan mieluummin töihin, kuin vaikkakin huippulahjakas ja karismaattinen, mutta piittaamaton ja epäluotettava ”diiva”. Tämä on tietenkin kärjistämistä, mutta uskon, että reipas työnteko ja ahkeruus ovat taiteessa yhtä tärkeitä ominaisuuksia kuin muussakin työelämässä.

David Mamet toteaa, että vaikka tekisimme mitä tahansa, emme kykenisi maalaamaan kuin Caravaggio tai luistelemaan kuin Wayne Gretzky. Hänen mukaansa on utopistista ajatella, että kovalla työllä ja opiskellen voisimme saavuttaa samanlaisen lahjan tai kyvyn kuin ihailemamme suuri tähtinäyttelijä. Uskon että Mametin tarkoitus ei kuitenkaan ole vähätellä työn teon merkitystä, vaan ennemminkin saada minut lukijana oivaltamaan, että siitä huolimatta, etten näyttelijänä saavuttaisi samanlaista säihkyvää charismaa kuin joku esikuvani voin silti hoitaa oman tehtäväni näyttämöllä kunnialla. Ja tästä suoriutuakseni minun on tehtävä töitä. Mamet tosin puhuu työnteosta osittain ristiriitaisesti, halveksien tiettyjen näyttelijöiden tapaa puhua ”kovasta työnteosta” yhdistäen sen pyrkimykseen saavuttaa jonkinlainen kyky ”uskoa” tarpeeksi. Mametin mukaan uskolla ei nimittäin ole mitään tekemistä hyvän lopputuloksen kanssa; kaikilla ihmisillä saattaa ennen kovaa koitosta, kuten esitystä, urheilusuoritusta tms. olla epäuskon hetkiä eikä niille mahda mitään kovasta ”työskentelystä” huolimatta. Kuitenkin tosipaikan tullen teemme työmme ja suoritamme tehtävämme johon olemme sitoutuneet. Tätä Mamet kutsuu yksinkertaisesti rohkeudeksi. Näyttelijän tehtävän hän ilmaisee näin: ”--tämä on sinun

työsi: opettele vuorosanasi, etsi yksinkertainen päämäärä kuten kirjailijan osoittama, lausu vuorosanat selvästi yrittäessäsi saavuttaa tuon päämäärän”. Voisiko asiaa tuon yksinkertaisemmin muotoilla? Hän korostaa myös yleisön kunnioittamista: ”puhu kuuluvasti, puhu selvästi, avaudu, rentouta itsesi, hae yksinkertainen päämäärä.” Mametin mukaan näiden tavoitteiden harjoittaminen on yleisön kunnioittamisen harjoittamista, ja ilman yleisön kunnioittamista ei ole teatterinkaan kunnioittamista, vaan ainoastaan itseensä käpertymistä. (Mamet 1999, 74-77.)

Tunneilmaisu on myös aihealue, josta mielestäni usein ainakin harrastajateatteripiireissä puhutaan hieman maagiseen sävyyn. Joskus sen ajatellaan olevan jotakin suurta ja mystistä, harvoille suotua lahjakkuutta ja eläytymiskykyä, ja usein sitä ohjataan kehottamalla näyttelijää hakemaan tunteiden aiheita omasta elämästään. Jokainen teatterin parissa toimiva lienee kohdannut ohjaajan, joka yrittäessään saada näyttelijää eläytymään vaikkapa surulliseen kohtaukseen kehottaa tätä ajattelemaan omaa kuollutta kissaansa tms. Mielestäni tällainen ohjaaminen on sekä asiatonta että tehotonta hyvän lopputuloksen kannalta. Jopa tunnetilanäyttelemisen tietynlainen oppi-isä K. S. Stanislavski päätyi lopulta johtopäätökseen, että toiminta on näyttelijäntyölle paras pohja ja lähtökohta, myös tunnepitoisten kohtausten esittämisessä. Hänen oppilaansa V. O. Toporkov on kirjoittanut tästä Stanislavski-metodin lopullisesta muodosta, fyysisten toimintojen metodista kirjassa *Toiminnasta tunteeseen, Stanislavski-muistiinpanoja* (1984). Stanislavski oli mm. joissakin harjoituksissa puuskahtanut näyttelijöilleen: ”Älkää puhuko minulle tunteesta! Ei tunnetta voi tallentaa! Vain fyysisen toiminnan voi muistaa ja tallentaa” (Toporkov 1984, 16). Tähän lauseeseen tavallaan kiteytyy yksi kokonainen teatterifilosofia.

Arkielämässähän tunteet ovat elintärkeitä ja niiden kokeminen on mielenterveytemme edellytys. Näyttelijäntyössä ne eivät kuitenkaan mielestäni voi toimia *lähtökohtana*, vaikkakin ne saattavat tulla mukaan työhön jossakin vaiheessa ikäänkuin omia aikojaan. Tunteet tulevat ja menevät näytellessä kuten elämässäkin ja niiden järjesteleminen ja valjastaminen jotakin suurempaa päämäärää varten lienee vaikeaa. ”Aidot” tunteet eivät mielestäni voi olla pohja jolle hyvä näyttelijäntyö rakentuu. Mamet on samoilla linjoilla:

--maailmassa ei ole mitään vähemmän kiinnostavaa kuin omiin tunteisiinsa uppoutunut näyttelijä näyttämöllä. Yritys luoda itsessään jokin tunnetila irrottaa hänet näytelmästä. Se on itsetietoisuuden äärimmäinen muoto, ja vaikka se ehkä onkin itsetietoisuutta korkeamman ihanteen palveluksessa, se on aivan yhtä tylsistyttävää. (Mamet 1999, 17.)

Ohjaaja-näyttelijä, teatteripedagogi Robert Cohen sitä vastoin painottaa teoksessaan *Näyttelemisen mahti* (1986), että ainoastaan näyttelijän oma tunne on näyttämöllä käyttökelpoinen. Cohen käyttää näyttelijäntyöstä puhuessaan käsitettä *relacom*, joka tarkoittaa suhdekommunikaatiota: sitä kommunikaatiota, jota harjoitamme jatkuvasti olessamme vuorovaikutuksessa toistemme kanssa, ilman sanoja tapahtuvaa suhteen jatkuvaa uudelleenmäärittelyä prosessia, johon jokainen henkilö jokaisessa näytelmässä jatkuvasti osallistuu. Cohenin mukaan suhdekommunikaatiota tapahtuu kaikissa ihmissuhteissa, ja meidän on siksi nähtävä sen tapahtuvan myös ihmissuhteissa näyttämöllä. Suhdekommunikaatio on sukua Stanislavskin tunnetuksi tekemälle *alateksti*-käsitteelle, mutta siinä missä *alateksti* on käsitteenä pohjimmiltaan kirjallinen ja repliikkeihin viittaava, on suhdekommunikaatio puolestaan jotakin joka voi esiintyä kokonaan ilman tekstiä ja sitä ei Cohenin mukaan kannata käsitelläkään tekstiin sidottuna. Se on nimittäin harvoin sanallista, ja sitä ei välttämättä voida edes sanallisella tasolla tarkasti määritellä. Joka tapauksessa tämä *relacom*, suhdekommunikaatio, on Cohenin mielestä juuri sitä, minkä näyttelemisen toisen näyttelijän kanssa tuottaa näyttelijässä hänen oman tunteensa. Tätä Cohen pitää näyttelijäntyöllisesti elintärkeänä tapahtumana. (Cohen 1986, 49-50, 59.)

Ensilukemalta näyttää siltä, että tunneilmaisuuksiin liittyvissä näkemyksissään Cohen on täysin vastakkaisilla linjoilla kuin Mamet. Cohenin tapa peräänkuuluttaa aitoja tunteita ja jonkinlaista autenttista eläytymistä (Cohen mm. vaatii näyttelijää kuvittelemaan roolihenkilön tuntemuksia ja ajatuksia, ja *relacom*in tasolla ikäänkuin sulautumaan yhteen roolihahmonsa kanssa) herättää itsessänikin helposti vastustuksen tunteen. Miksi minun pitäisi näyttämöllä kokea ”oma vihani” tai ”oma himoni” suhteessa vastaanäyttelijään? Tällainen oman, todellisen tunteen kokemisen vaatimus tuntuu vastenmieliseltä ja myös mahdottomalta toteuttaa. Enhän itse näyttelijänä tunne todella vihaa tms. vastaanäyttelijääni kohtaan; näyttämöllähän kyseessä on pelin tai leikin kaltainen tapahtuma eikä todellinen ihmissuhdetilanne. Cohen perustelee oikeiden tunteiden

vaatimustaan toteamalla, että näyttelijän omat tunteet ovat hänelle ainutlaatuisia, ja että ne ovat sopusoinnussa hänen persoonallisuutensa kanssa. Tästä taas seuraa, että niissä on ”elämän tuntu”. Tässä argumentissa tullaan mielestäni jo lähelle sellaista näyttelijäntyyön mystifointia, josta aiemmin mainitsin. Cohen myös jatkaa, että näyttelijän omat tunteet stimuloivat ruumiin tahdosta riippumattomia toimintoja ja aiheuttavat fyysisiä reaktioita, joita ei muuten voitaisi tietoisesti kontrolloida. Itse ajattelen asiasta oikeastaan päinvastoin; fyysisiä tekoja ja toimintoja tuottamalla voimme joskus näyttelijöinä saada kiinni myös ”oikeasta tunteesta”. (Cohen 1986, 55-56, 60.)

Cohen kuitenkin vastustaa ns. tunteilla mässäilyä ja pitää erityisen ongelmallisena tunteen näyttelemistä ”suoraan” tai ”väkisin”. Hänen mielestään tunnetta ei voi näytellä tietoisesti (tässä kohtaa tekisi mieli kysyä, että mitä näyttelemisen sitten on, ellei tietoista toimintaa). Cohen vastustaa Stanislavskin uransa varhaisessa vaiheessa kehittämää, mutta myöhemmin hylkäämää ”tunne muisti”-mekanismia eli näyttelijäntyyön menetelmää, jossa näyttelijä palauttaa mieleensä jonkin tilanteen omasta elämästään herättääkseen itsessään jonkin tunnetilan suorituksensa aikana. Cohen toteaa harvojen näyttelijöiden ”voivan hyvin” tätä metodologiaa käyttäessään ja uskoo siitä olevan enemmän haittaa kuin hyötyä. En tiedä onko tunne muistitekniikka varsinaisesti haitallinen, mutta ainakaan en usko sen olevan kovin toimiva pidemmän päälle. Se ei menetelmänä muodosta kovin kestäväää pohjaa jolle näyttelijäntyyötä voisi rakentaa. Cohen myös voittaa minut hetkeksi puolelleen lainaamalla Jean-Louis Barraultia, joka vertaa näyttelijän tunnetta juoksijan hiekeen: ”Juokse lujaa, niin hiki tulee itsestään. Jos yrität pelkästään hikoilla, et pysty keskittymään juoksemiseen ja hiki ei silloin tule”. Cohenin mukaan voimien ponnistaminen ”relacom-voittoa” – eli näyttelijäntyyöllistä toiminnallista päämäärää – kohti tuottaa näyttelijässä hänen oman tunteensa samoin kuin juoksijan ponnistelu maaliviivaa kohti saa hänet hikoilemaan. (Cohen 1986, 61-62.)

Cohenkin myöntää, että tunteen synnyttäminen rehellisesti ja itselle ominaisella tavalla ei ole aina niin helppoa, eikä siihen riitä, että vain ymmärtää Barraultin vertauksen. Kun itkeä pitäisi, ei välttämättä itketäkään, vaikka kuinka olisi ponnistellut näyttämöllisiä päämääriä kohti. Esityskertojen myötä näyttelijälle saattaa myös syntyä tiettyä rutiinia, mikä puolestaan vähentää herkkyyttä entisestään. Enkä sano että tämä olisi huono asia. Cohen esittelee myös erään fyysisen menetelmän tuottaa tunneilmaisua. Hän nimittää sitä

”tunteen tukahduttamiseksi fyysisin keinoin”. Samaa tarkoitetaan myös puhuttaessa ”vastakohdan näyttelemisestä” tai ”näyttelemisestä tunnetta vastaan”. Tarkoituksena on, että ensin näyttelijä tutkii niitä fyysisiä oireita, jotka liittyvät tavoiteltavaan tunnetilaan ja sitten yrittää tietoisesti tukahduttaa ne itsessään. Tällöin reaktiona saattaakin olla todellisen tunteen syntyminen. Ainakin tunteen pidättelemisen tai vastustamisen saattaa toimia ilmaisullisena keinona; vastakohdan näyttelemisenhän on itse asiassa käyttäytymistä näytelmän henkilön tavoin. Sillä tavoinhan ihmiset toimivat – itkuun purskahtamaisillamme yritämme esittää tyyntä, pelätessämme jotakin yritämme esittää rohkeaa jne. Tällainen menetelmä vaikuttaa ainakin jokseenkin käyttökelpoiselta. (Cohen 1986, 62-63.)

Olen nyt esitellyt joitakin ajatuksia joille oma tämänhetkinen teatterikäsitykseni perustuu, ja myös ajatuksia, jotka jossain määrin ovat ristiriidassa omien käsitysteni kanssa. Myöhemmissä luvuissa omat näkemykseni tulevat varmasti näyttäytymään monin tavoin, mutta pyrin myös avaamaan ajatteluani ja maailmankuvaani – toivon että tämän työn kautta onnistun jossain määrin myös tuulettamaan joitakin itselleni osittain syväänkin juurtuneita asenteita.

2.2 Pohdintaa ohjaajuudesta & teatteri-ilmaisunohjaajuudesta

Olen pohtinut opintojeni kuluessa paljon teatteri-ilmaisunohjaajan ammatillista identiteettiä ja sitä, mikä erottaa teatteri-ilmaisunohjaajan muista teatterialan ammattiteista, kuten esimerkiksi perinteisestä teatteriohjaajasta. Mikä siis on teatteri-ilmaisunohjaaja, mikä kuuluu hänen työhönsä? Mielestäni teatteri-ilmaisunohjaajan ammattikuva vaikuttaa edelleen jokseenkin ”hämärältä”. Siitä on vaikeaa saada otetta. Toisaalta teatteri-ilmaisunohjaaja on moniosaaja, joka on valmis tekemään mitä tahansa teatterialan työtä. Koulutukseenkin sisältyy siivuja monelta teatterin osa-alueelta. Toisaalta teatteri-ilmaisunohjaaja ei ole ”mikään”; hän ei ole näyttelijä eikä ohjaaja, ei opettaja, dramaturgi eikä tuottaja, vaikka kaikkia näitä töitä hän välillä tulisikin tehneeksi. Onko teatteri-ilmaisunohjaaja siis teatterin sekatyöläinen, vai jonkinlainen väliinpuotoaja?

Teatteri-ilmaisunohjaaja on usein omimmillaan mm. harrastajateatteriryhmien vetäjänä ja nimensä mukaisesti teatteri-ilmaisun ohjaajana, ilmaisutaidon kouluttajana. Kuitenkin kokemus on osoittanut, että monet teatteri-ilmaisunohjaajaopiskelijat haluavat suuntautua ihan perinteisiin teatterin töihin, teatteria tekemään. Jos alaa opiskelevat tahtovat mieluummin tehdä teatteria kuin ohjata teatteri-ilmaisun ryhmiä, pitäisikö ammattikuvaa tarkistaa, määritellä uudelleen? Välillä tuntuu, että teatteri-ilmaisunohjaaja on tuomittu ikuiseen free-lanceriuteen. Töitä on otettava vastaan sieltä, mistä niitä milloinkin tarjotaan, vaikka tehtävät vain löyhästi liittyisivät omaan alaan. Tämäkin on tavallaan nöyryyttävää.

Reetta Vehkalahti pohtii jonkin verran teatteri-ilmaisunohjaajan ammattikuvaa kirjassa *Omin ehdoin, teatteri-ilmaisunohjaajaopas* (2003). Lähinnä Vehkalahti tuntuu kuitenkin keskittyvän lasten- ja nuorten teatteri-ilmaisunryhmien vetämiseen ja harjoitusten suunnitteluun, eikä itse ammatin tarkempaan määrittelyyn. Mielestäni ilmaisuharjoitusten osaaminen on tärkeä osa teatteri-ilmaisunohjaajan työtä, muttei koko ammatti. Toisaalta juuri tällainen teatteri-ilmaisun osallistava, ryhmää vahvistava puoli on osa-alue, jonka osaaminen tavallaan erottaa teatteri-ilmaisunohjaajan työn perinteisestä ohjaajantyöstä. Teatteri-ilmaisunohjaaja tuo mielestäni ohjaajantyöhön jotakin lisää osaamalla näyttelijäntyön ohjaamisen ja siihen liittyvien harjoitteiden lisäksi paljon enemmän erilaisia luovuutta kehittäviä harjoitteita. Teatteri-ilmaisunohjaaja on taiteilija, mutta sen lisäksi jotakin muuta. Tuo mystinen ”muu” on kuitenkin myös se, joka ainakin minun ajatuksiani hämmentää.

Reetta Vehkalahti on sitä mieltä, että jollakin tasolla lasten ja nuorten kanssa työskentelevän ohjaajan olisi aina pidettävä etusijalla itse ryhmää, eikä omaa taiteellista työtään. Hän uskoo, että ryhmän ja taiteellisen työn asettamat vaatimukset voidaan parhaimmillaan yhdistää, mutta lähtökohtien on löydyttävä ryhmästä itsestään. Stadiassa olen puolestaan saanut opettajilta vahvana sellaisen viestin, että ohjaajan työssä tärkeimpänä päämääränä tulisi aina olla mahdollisimman hyvä esitys. Vehkalahtikaan ei esitä, että lasten ja nuorten kanssa työskentelyn tulisi olla täysin kunnianhimoitonta ja ns. löysää, mutta hänen mielestään työn pitää olla ryhmän taitojen, kiinnostuksenkohteiden ja kokemusten mukaista. En tiedä onko Vehkalahtien mielestä aikuisten kanssa työskennellessä varsinaisella taiteen tekemisellä sitten suurempi painoarvo. Teatteri-

ilmaisunohjaajan pitäisi hänen mukaansa kyetä joka tapauksessa innostumaan kulloisestakin ryhmästä ja juuri sille sopivasta taiteellisesta työtavasta. Itse olen sitä mieltä, että jos tavoitteena kerran on tehdä esitys, sen täytyy olla suurin päämäärä. Kuitenkin kaikessa ryhmätyössä on huomioitava ryhmän tarpeet ja valmiudet. Sellaista on turha vaatia mihin ei ole mahdollisuuksia tai edes kiinnostusta. Vehkalahti toteaa oivaltavasti, että teatteri-ilmaisunohjaajassa yhdistyvät ohjaaja, opettaja, kasvattaja ja taiteilija, ja että ryhmästä, tilanteesta ja ohjaajasta itsestään riippuu, mitä puolta hän milloinkin painottaa. (Vehkalahti 2003, 20.)

Isä-projektin myötä tämä ammatti alkoi hahmottua itselleni siinä mielessä, että aloin tunnistaa työskentelyssäni ohjaajana niitä seikkoja, jotka mielestäni tekevät minusta juuri teatteri-ilmaisunohjaajan. Ohjatessani teosta kiinnitin paljon huomiota ryhmähenkeen ja ryhmän jäsenten hyvinvointiin eli siihen, että jokainen tulisi kuulluksi ja saisi prosessista mahdollisimman paljon irti. Minulla oli siis ohjaajana muitakin tavoitteita kuin mahdollisimman hyvä esitys, vaikka se olikin ensimmäinen päämäärä. Halusin pitää huolta siitä, että prosessi ei muuttuisi vaivalloiseksi ja väärällä tavalla raskaaksi, vaan pysyisi elävänä ja hengittävänä, ja että dialogisuus säilyisi koko ajan. Vaikka olin projektissa ns. perinteisen ohjaajan asemassa, tein paljon mielestäni teatteri-ilmaisunohjaajalle ominaisia töitä, kuten pidin työryhmälle yhteisiä lämmittelyharjoituksia jne. Työskennellessäni ohjaajana tässä projektissa aloin siis huomata itsessäni ja toiminnassani niiden oppien vaikutuksia, joita minulle on teatteri-ilmaisunohjaajakoulutukseni myötä kertynyt.

3 ISÄ-PROJEKTI

Kesällä 2006 toteutin tamperelaisessa Legioonateatterissa ohjaajantyön projektin, joka oli osa teatteri-ilmaisunohjaajan opintojani Stadiassa. Projektini koostui oikeastaan kahdesta vaiheesta; August Strindbergin näytelmän *Isä* sovitustyöstä ja sen ohjaamisesta esitykseksi. *Isä* on vuonna 1887 kantaesityksensä saanut naturalistinen murhenäytelmä, joka mielestäni kuuluu Strindbergin tuotannon parhaimmiston. Se on toisaalta kuvaus perheestä ja avioliitosta: napakka ajankuva 1800-luvun loppupuolen perheyhteisöstä ja siinä toteutuvista sukupuolirooleista ja käyttäytymiskaavoista. Toisaalta se voidaan nähdä

(post)modernin ihmisen sairaskertomuksena ja erityisesti mieheyden ja maskuliinisuuden problematiikan kuvauksena. Ohjauksessa pyrin nostamaan esille sukupuolten välisen valtataistelun ja maskuliinisen ja feminiinisen väliset ristiriidat niin yhteisön kuin yksilönkin sisällä.

Vaikka päätehtäväni projektissa oli työskennellä ohjaajana, otin olosuhteista johtuen vastuuta myös muista osa-alueista, kuten tuotannosta ja näyttämöllepanon suunnittelusta. Sovituksessa käytin Yrjö Koskelaisen vuoden 1909 suomennosta, sillä halusin sovittaa tekstiä itse nykykielisemmäksi ja lyhyemmäksi. Vaikka kyseessä on pienoisenäytelmä, sen tekstimäärä useine pitkinä monologeineen tuntui niin valtaisalta, että halusin hieman tiivistää sitä. Myös Auli Viikarin 1970-luvun suomennos lienee vaikuttanut sovitustyöhön ainakin alitajuisesti, niin monta kertaa olen sen kahlannut läpi. Muokatessani vanhahtavaa kieltä nykyaikaisemmaksi pyrin kuitenkin säilyttämään alkuperäisen suomennoksen tunnelman ja kirjakielen. Yhden hahmon muutin tarkoituksella puhekieliseksi lähinnä siitä syystä, että uskoin sen helpottavan kyseisen roolin tekevän näyttelijän työskentelyä. Puhekielisyys myös korosti kyseisen roolihenkilön yhteiskunnallista asemaa ja statusta.

Mielestäni onnistuin sovituksessani säilyttämään olennaisen, vaikka näytelmä lyheni n. kolmanneksen. Reipas lyhentäminen johtui mm. siitä, että koin suuren osan tekstistä melko vaikeaksi työstää joidenkin kokemattomien näyttelijöiden kanssa ja myös jossain määrin tarpeettomaksi tarinan ja esityksen rakenteen kannalta. Uskallan sanoa näin, sillä ajattelen tuntevani näytelmän jo melko hyvin ja tiesin mitä seikkoja halusin esityksessäni painottaa. Erityisesti päähenkilöltä eli ratsumestarilta poistin runsaasti pitkiä monologinpätkiä, jotka tuntuivat monessa kohdin toistavan itseään. Uskon tehneeni sovituksessa oikeita ratkaisuja: kokonaisuus pysyi eheänä, mutta napakoitui ja selkeytyi paljon.

Valitsin kyseisen näytelmän esikoisohjauksekseni siitä syystä, että se on minulle entuudestaan hyvin tuttu; tein Tampereen yliopistossa opiskellessani näytelmästä ensin draama-analyysin, sitten proseminariesitelmän ja lopulta myös pro gradu-tutkielman. Ruotsalaisen August Strindbergin (1849-1912) tuotanto kiehtoo minua ylipäätään, ja tästä näytelmästä oli mielekästä lähteä liikkeelle. En myöskään ollut nähnyt tätä näytelmää koskaan esitettynä enkä kuullut, että sitä olisi suomeksi edes esitetty pitkään.

aikoihin. Siksikin oli hienoa tehdä näytelmä esitykseksi ja tarjota näin herkullinen draama myös nuoremman yleisön tietoisuuteen. Legioonateatterin yleisö – kuten tekijätkin – koostuu suurimmaksi osaksi yleensä nuorista aikuisista, opiskelijoista ja työttömistä, joten klassikon tekeminen tälle näyttämölle tuntui haasteelliselta. Legioonateatteri tuntui muutenkin sopivalta paikalta toteuttaa tämä projekti, sillä olen ollut teatterin toiminnassa mukana vuodesta 2001 ja tunnen talon tavat ja ihmiset. Toisaalta vuosien historia tässä työskentely-ympäristössä toi mukaan myös omat haasteensa: tietyllä tapaa tulin myös tällä projektilla koetelleeksi joitakin olemassaolevia käytäntöjä.

3.1 Projektin kuvaus

Yksi tärkeimmistä syistä ohjata juuri tämä teos oli halu siirtyä sen pitkään jatkuneesta teoreettisesta ja kirjallisesta analysoinnista taiteellisempien näkemysten tarkasteluun ja toteuttamiseen. Olin pitkään haaveillut *Isä*-näytelmän toteuttamisesta, mutta sopivaa tilaisuutta ei ollut tullut vastaan, eikä uskallus ryhtyä työhön ollut vielä riittänyt. Koin, että nyt Stadian esittävän taiteen opintojen puitteissa minulla oli ainutlaatuinen tilaisuus opiskella ja opetella ohjaamista, saada työhön apua ulkopuoliselta ammattilaiselta ja reflektoida omaa taiteellista työtäni tässä minulle uudessa työroolissa. Tutkintoon kuuluva projektityöskentely tarjosi esikoisohjauksen tekemiselle turvaliset raamit. *Isä* kiehtoi – ja kiehtoo edelleen – tarinana ja draamana, ja se on tekstinä varsin haastava. Tuskin on helpoin ratkaisu aloittaa ohjaamista ns. klassikosta, mutta mielestäni tunsin teoksen jo niin hyvin, että minulla oli siitä varsin hyvä ote, ja olin ajatustasolla työstänyt näkemyksiäni siitä jo pitkään.

Tässä projektissa halusin oppia erityisesti vastuun ottamista sekä taiteellisesta prosessista että ryhmästä. Projektisuunnitelmassa ilmaisin haluavani oppia keinoja välittää ohjaajan työn kautta näyttämölle oma näkemykseni tarinasta. Halusin myös etsiä sellaista tekemisen tapaa, jossa näyttelijöillä olisi mahdollisimman hyvä ja turvallinen olla: osana ryhmää, mutta samalla itsenäisinä, ajattelevina tekijöinä eikä pelkinä ohjaajan mielivallan välineinä. Olin pitkään miettinyt itse erilaisten ohjaajien kanssa työskennellessäni sitä, millainen ohjaaja minä haluaisin olla. Tämä projekti oli tärkeä tilaisuus käytännössä etsiä ja pyrkiä hahmottamaan omaa ohjaamisen ja ryhmän vetämisen tapaa. Vaikka tärkein

päämäärä oli ilman muuta saada aikaan mahdollisimman hyvä esitys, en kuitenkaan tavoitellut taiteellisessa mielessä mitään rajoja rikkovaa tai erityisen kokeellista kerrontaa. Minulle oli tärkeintä saada aikaan ”perusesitys” – halusin todellakin tarkastella aivan perinteistä teatteriesityksen tekoprosessia, sitä miten perinteisin teatterin keinoin rakennetaan teos näyttämölle. Koska tämä oli ensimmäinen ohjaustyöni, halusin lähteä liikkeelle perusasioista. Sinänsä en vastusta kokeellisuutta, mutta tässä työssä en pitänyt sitä lähtökohtana. Halusin ennen kaikkea kertoa tarinan, ja säilyttää sen koskettavuuden. Mielestäni toisinaan sellaisissa esityksissä, joissa tarinan sijaan lähtökohtana on esitystaide sinänsä, koskettavuus ja samastuttavuus saattavat kärsiä.

Erittäin tärkeä päämäärä projektissa oli luoda mahdollisimman ”hyvä henki” tekemiseen. Vaikka kyseessä oli perinteinen asetelma, jossa ohjaaja ohjaa ja näyttelijät näyttelevät, en halunnut kuitenkaan ylläpitää autoritääristä toimintatapaa. Itselläni on kokemuksia työryhmistä, joissa ohjaaja ja näyttelijät ovat ikäänkuin vihollisia keskenään, ja ilmapiiri saattaa olla väliin jopa aggressiivisen kyräilevä. Halusin panostaa rehelliseen, suoraan ja avoimeen, mutta myös ystävällismieliseen ja rentoon tekemisen ilmapiiriin.

Tein suunnittelu- ja sovitustyön huhti-toukokuussa, lukuharjoitukset olivat kesäkuussa ja varsinainen harjoituskausi 10.-30.7. ja 14.8.-1.9. 2006. Ensi-ilta oli 2.9. 2006. Näytelmä esitettiin 10 kertaa syys-lokakuussa. Harjoituskauteen tuli valitettava kahden viikon tauko Tampereen teatterikesän vuoksi, sillä Legioonateatterin tila oli tuolloin muussa harjoitus- ja esityskäytössä. Tauko oli toki tiedossa jo etukäteen, joten siihen osattiin varautua. Työryhmään kuului lisäksi seitsemän näyttelijää, tuotannosta ja markkinoinnista vastaava henkilö, valosuunnittelija, valoajaja, musiikin säveltäjä ja ääniajaja. Puvustuksesta ja lavastuksesta vastasin käytännössä itse.

Esityksestä tuli kestoiltaan se, mihin pyrimmekin, eli vajaa puolitoista tuntia. Väliaikaa ei ollut. Alunperin ajattelin, että kymmenen esitystä saattaisi olla liikaakin, sillä en luottanut tarpeeksi siihen, että yleisö löytäisi tämän esityksen. Kyseessä oli tietynlainen vaatimattomuus ja siitä johtuva epäröinti, olihan tämä ensimmäinen ohjaukseni ja vieläpä suurelle yleisölle jokseenkin tuntematon klassikko. Kirjailija toki on yleisesti tiedetty ja arvostettu, mutta en ollut varma miten tämä teos istuisi juuri Legioonateatterin esityksiperinteeseen ja ketkä tätä esitystä haluaisivat tulla katsomaan. Loppujen lopuksi

yleisöä riitti hyvin, ja loppupään esitykset olivat niin täynnä, että suurelta osalta halukkaita esitys jäi kokonaan näkemättä. Lisäesityksille olisi ollut paljon kysyntää, mutta näyttelijöillä alkoi olla jo sen verran muita kiireitä, että aikataulujen yhteensovittaminen olisi käynyt mahdottomaksi. Tuntui myös mielekkäältä lopettaa esittäminen siinä vaiheessa, kun se vielä ”on kivaa”. Tämä on harrastajateatterin etuja: esitystä ei tarvitse ”veivata puhki”.

3.2 Tutkimuskysymykset ja aineisto

Tutkimuskysymyksinäni tässä opinnäytetyössä ovat:

- millaisia havaintoja tein ohjaajantyöstä (mm. palautteen/ohjeiden antamisesta näyttelijöille) projektissa *Isä*
- millaisia oivalluksia näyttelijäntyöstä sain projektini myötä
- miten näyttelijän ja ohjaajan kohtaaminen ja dialogi onnistuivat projektissani
- millaisia havaintoja tein siitä, millaista ohjausta näyttelijät haluavat

Aineistona toimivat kirjallinen projektisuunnitelmani, työskentelyn aikana pitämäni projektipäiväkirja ja jälkikäteen kirjoittamani projektiraportti sekä näyttelijöiltä keräämäni aineisto; tein kirjallisen kyselyn projektissa mukana olleille näyttelijöille, ja seitsemästä näyttelijästä siihen vastasi kuusi. Yritin tehdä kyselystä mahdollisimman ”helpon” ja sellaisen, että siihen vastaaminen olisi mahdollisimman vaivatonta. En ollut projektin aikana vielä päättänyt, että tekisin opinnäytteeni tästä aiheesta eivätkä näyttelijät näin ollen olleet varautuneet mihinkään loppukyselyihin. Sen vuoksi koin, että en voi vaatia heitä jälkikäteen kirjoittamaan mitään vapaamuotoista, laajaa reflektiota projektista, vaan halusin tehdä heille yksinkertaisen ja selkeän kyselyn, johon olisi helppoa vastata vielä muutaman kuukauden kuluttua itse työskentelystä. Jälkikäteen ajatellen ymmärrän, että tässä kohtaa saatoin syyllistyä liikaan kiltteyteen, ja tein kyselystä kenties liian johdattelevan ja ikäänkuin ”rautalangasta väännetyn”. Ehkä pelkäsin liikaa sitä, että jos pyytäisin näyttelijöitä vastaamaan laajemmin ja enemmän aikaa vievään kyselyyn, vastaukset viipyisivät ja useampi jättäisi vastaamatta. Nytkin

vastausprosentti jäi vajaaksi. Toisaalta vaikka kyselyni on tavallaan yksinkertainen ja sisältää tarkkoja kysymyksiä, se on kuitenkin melko pitkä, ja kysymyksiä on monta.

Seuraavassa kysymykset:

1. Millainen on mielestäsi hyvä ohjaaja?
2. Millainen on mielestäsi hyvä näyttelijä?
3. Kauanko olet harrastanut teatteria?
4. Miten onnistuit mielestäsi roolissasi *Isä*-näytelmässä?
5. Olitko tyytyväinen rooliisi, ja koitko roolisi tärkeäksi näytelmän kannalta?
6. Mitkä ohjaajan tekemiset/ohjeet/neuvot auttoivat sinua roolisi rakentamisessa?
7. Jäikö joku ohjaajan kommentti epäselväksi, tuntuiko joku ohje/neuvo turhalta?
8. Mitä sellaista apua olisit toivonut ohjaajalta, mitä nyt et saanut tarpeeksi?
9. Millainen dialogi mielestäsi vallitsi ohjaajan ja näyttelijöiden välillä, koitko tulevasi kuulluksi?
10. Käyttikö ohjaaja mielestäsi liikaa/liian vähän auktoriteettia/valtaa?
11. Mielipiteesi lopputuloksesta, eli itse esityksestä?
12. Vapaamuotoinen kommentti prosessista, ohjauksesta ja omasta osuudestasi kokonaisuudessa.

Tässä tutkielmassa pyrin siis tarkastelemaan aineistoa tutkimuskysymysteni valossa ja tekemään havaintoja jotka auttavat minua refleктоimaan omaa työtäni ohjaajana. Yritän tarkastella näyttelijöiden tuottamaa aineistoa etsien sieltä mahdollisia yhtäläisyyksiä ja eriävyyksiä, ja kenties seikkoja, jotka saattavat hieman valottaa sitä millaista ohjausta juuri nämä näyttelijät kaipaisivat ja haluaisivat. Kyseessä on siis kvalitatiivinen tutkimustapa, ja menetelmänäni on tarkastella ja hahmottaa kerättyä aineistoa ja siitä nousevia oivalluksia.

Alun perin vuonna 1997 ilmestyneessä suosituksessa tieteellisen kirjoittamisen oppaassa *Tutki ja kirjoita* kuvaillaan joitakin kvalitatiivisen tutkimuksen tyypillisiä piirteitä. Kirjassa määritellään kvalitatiivisen eli laadullisen tutkimuksen olevan luonteeltaan kokonaisvaltaista tiedon hankintaa, jossa aineisto kootaan luonnollisissa, todellisissa tilanteissa, ja jossa suositaan ihmistä tiedon keruun instrumenttina. Olennaista on

aineiston monitahoinen ja yksityiskohtainen tarkastelu, ei teorian tai hypoteesien testaaminen. Tutkijan pyrkimys on paljastaa ”odottamattomia seikkoja”, ei todentaa tai kumota edeltäkäsikin luomaansa hypoteesia. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa myös tutkittava kohdejoukko valitaan tarkoituksenmukaisesti eikä satunnaisotannalla; tapauksia käsitellään ainutlaatuisina ja aineistoa tulkitaan sen mukaisesti. Tyypillistä on myös, että tutkimussuunnitelma muotoutuu tutkimuksen edetessä, tutkimuksen toteutus on joustavaa ja suunnitelmat ovat muutettavissa olosuhteiden mukaisesti. Tähän olen pyrkinyt myös tätä tutkielmaa tehdessä. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2001, 155.)

Lähtökohtana kvalitatiivisessa tutkimuksessa on siis *todellisen elämän kuvaaminen*, ja tähän sisältyy ajatus, että todellisuus on moninainen eikä sitä voi pirstoa mielivaltaisesti osiin. Tutkimuksessa pyritään kokonaisvaltaisuuteen, sillä todellisuudessa tapahtumat muovaavat samanaikaisesti toisiaan ja niistä on mahdollista löytää monensuuntaisia suhteita. Myös arvot muovaavat tapaamme ymmärtää tutkimiamme ilmiöitä, niinpä tutkija ei voi sanoutua irti arvolähtökohdistaan (kuten esim. tässä tapauksessa omasta teatterikäsitelmästä). Myöskään objektiivisuutta ei ole perinteisessä mielessä mahdollista saavuttaa, sillä kvalitatiivisessa tutkimuksessa ”tietäjä” ja ”tieto” ovat toisiinsa kietoutuneita. Saadut tulokset ovat siis vain ”ehdollisia selityksiä johonkin aikaan ja paikkaan rajoittuen”. Pyrkimyksenä onkin pikemminkin löytää tai paljastaa tosiseikkoja, kuin todentaa hypoteeseja tai jo olemassaolevia totuusväittämiä. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2001, 152.)

Tutki ja kirjoita-teoksessakin korostetaan, että kvalitatiivisessa tutkimuksessa aineistosta ei ole tarkoitus tehdä päätelmiä yleistettävyyttä ajatellen. Silti perustana on alunperin aristoteelinen ajatus siitä, että yksityisessä toistuu yleinen, ja että yksittäistä tapausta kyllin tarkasti tutkimalla voidaan saada näkyviin se, mikä ilmiössä on tärkeää ja merkittävää ja mikä usein toistuu sitä yleisemmälläkin tasolla tarkasteltaessa. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2001, 169.)

Juuri tämänkaltaista ajattelutapaa olen pyrkinyt omaksumaan tätä työtä tehdessäni: tarkastellessani yksittäisten näyttelijöiden kokemuksia ja odotuksia, voin saavuttaa joitakin havaintoja ja oivalluksia siitä, millainen ohjaus heidän mielestään on toimivaa ja mikä heitä on tekemisessään auttanut. Nämä havainnot puolestaan voivat auttaa minua

tulevissa töissäni ohjaajana työstämään sellaista ohjaamisen tapaa, joka mahdollisimman paljon tukisi näyttelijän hyvinvointia. Muiden näyttelijöiden kokemusten tutkiminen myös auttaa minua omassa näyttelijäntyössäni; jos koen jonkin ohjaajan työtavan itselleni hankalaksi tai vieraaksi, minua auttaa tieto siitä, että myös joku toinen näyttelijä kokee samanlaisen tekemisen vaikeana. Tällöin minun ei tarvitse leimata itseäni ”hankalaksi” ohjattavaksi, vaan voin ymmärtää itseäni ja omaa mahdollista pahanolon tunnettani peilaamalla sitä muiden samantyyppisiin tuntemuksiin ja kokemuksiin.

4 OHJAAJAN- JA NÄYTTELIJÄNTYÖN POHDINTAA PROJEKTISSA ISÄ

Tässä luvussa tarkastelen *Isä*-näytelmän tekoprosessia, ja pyrin tekemään huomioita omasta ohjaajantyöstäni kyseisessä projektissa. Tarkoitus on myös tutkia ohjaajan ja näyttelijöiden välisen dialogin onnistumiseen vaikuttaneita seikkoja ja sitä, miten näyttelijät kokivat ohjaamiseni ja prosessin ylipäättään. *Isä*-projekti auttoi myös hieman hahmottamaan teatteri-ilmaisunohjaajan ammattiin liittyviä erityispiirteitä, ja sitä mitä teatteri-ilmaisunohjaajina kenties tuomme lisää ”perinteiseen” ohjaajantyöhön.

4.1 Oma ohjaajuus hahmottuu

Amerikkalainen näyttelijä ja näyttelijäntyön ohjaaja Judith Weston kuvaa teoksessaan *Näyttelijän ohjaaminen, kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan* (1999) ohjaajan olevan eräänlainen ”suojelija”. Ohjaaja on asemassa, jossa ainoastaan hänellä on mahdollisuus kertoa näyttelijälle onko tämän työn jälki kelvollista. Ohjaajan vastuu on täten musertavan suuri. Weston toteaa, että ellei ohjaaja ole koskaan itse näytellyt, tuon vastuun suuruuden käsittäminen voi olla hänelle vaikeaa. Westonin mukaan ohjaaja on suojelija, sillä ohjaaja pitää huolen siitä, että työ on hyvää ja näyttelijä näyttää hyvältä. Ohjaajan on siis osattava erottaa hyvä työ huonosta. (Weston 1999, 24-25.)

Tietenkin hyvä-huono-akselilla liikkuminen on vaistonvaraista suunnistamista, mutta ohjaajan vastuu on siinä, että hänen on kyettävä arvioimaan toisen työtä ja tuo toinen

luottaa hänen arviontikiikyynsä. Näyttelijä antautuu ohjaajan arviointikiyvyn varaan, ja ohjaajan on pystyttävä olemaan tämän suuren vastuun arvoinen. Vaikka Weston puhuu nimenomaan elokuvan ohjaamisesta ja elokuvanäyttelemisestä, on kyseessä samankaltainen asetelma kuin teatterissa – ainakin kun puhutaan työtavasta, jossa ohjaajan ja näyttelijän työroolit ovat perinteiset. Näinhän edelleen useimmiten on.

Omassa ohjauksessani *Isä*-projektissa pyrkimyksenäni oli tukea näyttelijöiden henkilökohtaisten vahvuuksien tulemistä näkyviksi. Ajattelen, että tässä mielessä pyrin olemaan Westonin kuvaamalla tavalla ”suojelija”. Halusin, että näyttelijät luottaisivat minuun niin, että heillä syntyisi usko kykyihini arvioida heidän työtään, ja että he luottaisivat minun pitävän huolen siitä, että heidän suorituksensa ”näyttää hyvältä”. Vaikka toiset projektissani olleista näyttelijöistä olivat kokemattomampia kuin toiset, ja näyttelijöiden vahvuusalueet olivat mielestäni keskenään hyvin erilaisia, pyrin siihen että roolit rakennettiin näyttelijöiden ehdoilla. Halusin, että jokaisen roolista tulisi sellainen, jossa juuri hän kykenisi tekemään parhaansa ja tuomaan esille parhaat puolensa. Tiettyjen roolien kohdalla tein kompromisseja siinä mielessä, että olin alunperin ajatellut jonkin roolihahmon viemistä tiettyyn suuntaan, mutta kun huomasin ettei ajatteleman suunta ehkä ollut oikea tietylle näyttelijälle, pyrin vaihtamaan suuntaa näyttelijän ominaisuuksien mukaan. Tällöin suurimmaksi päämääräksi muodostui esityksen onnistuminen. Luovuin siis omista alkuperäisistä, rakkaistakin ideoistani, jotta esityksestä olisi tullut kokonainen ja näyttelijäntyöllisesti mahdollisimman eheä. Mielestäni tällainen ”luopuminen” on välttämätöntä lopputuloksen onnistumisen kannalta.

Myös Weston korostaa, että ohjaajan on joskus sopeuduttava ja jopa luovuttava omista roolihahmoa koskevista ajatuksistaan, jos ne eivät sovi näyttelijälle: kun ohjaaja on valinnut näyttelijän, hänen on *luovutettava* rooli tälle (Weston 1999, 27). Weston ei kuitenkaan halua käyttää sanaa kompromissi. Hänen mielestään se vihjaa, että molemmat tyytyvät johonkin, mikä jää ikäänkuin alle tavoitteiden. Westonin mukaan olisikin parempi puhua synteesistä:

Näyttelijä ja ohjaaja ovat teesi ja antiteesi; molemmat valmistautuvat, molemmat tuovat peliin parhaat oivalluksensa käsikirjoituksesta ja oman, itsenäisen mielikuvituksensa; he kohtaavat toisensa ja antavat toisilleen kaikkensa. Ja siitä syntyy jotain uutta, ajatuksia hahmojen

*karakterisoimisesta, jotka voivat olla parempia kuin mihin kumpikaan olisi pystynyt yksin.
(Weston 1999, 26.)*

Vaikka itse aiemmin käytin sanaa kompromissi, en halua käyttää sitä arvottavassa merkityksessä. Vaikka ”joudumme” työskennellessämme luopumaan joistakin alkuperäisistä ajatuksistamme, se ei tarkoita, että menettäisimme jotakin. Tilannehan on päinvastoin. Kokonaisuuden kannalta ohjaajan on tärkeää tuulettaa omia ennakkoon mietittyjä suuntiaan ja päämääriään. Ne toimivat lähtökohtana, mutta niihin ei pidä jäädä jumiin. Itselläni on kokemus ohjaajasta, joka ei ollut valmis muuttamaan ennakkonäkemystään roolista jota harjoittelin. Valitettavasti tuo ennakkonäkemys oli sellainen, jota minun oli lähes mahdotonta toteuttaa. Ohjaaja nimittäin oli vastikään työstänyt samaa roolia minua lähes 40 vuotta iäkkäämmän näyttelijän kanssa, ja nyt hän halusi, että tekisin roolin samalla tavoin kuin tuo kyseinen näyttelijä. Tietenkään se ei luonnistunut, ja harjoitusprosessista tuli varsin piinallinen.

Westonin tavoin uskon, että on tärkeää, että ohjaajalla itsellään on kokemusta näyttelemisestä. Mielestäni tärkeää on varsinkin se, että ohjaajalla on *onnistumisen* kokemuksia näyttelijäntyöstä. Näin ollen hänellä on ymmärrystä siitä, miltä tuntuu näytellä ”hyvin”, ja niistä seikoista, jotka onnistumisessa ovat auttaneet. Kun päätin ryhtyä ohjaamaan *Isää*, pohdin valtavasti sitä, millainen ohjaaja haluaisin olla. Pohdin tätä kysymystä nimenomaan siltä kannalta, millaista ohjausta itse olin aiemmin saanut ja millainen ohjaus oli itselleni näyttelijänä ollut toimivinta. Palautin mieleeni omia positiivisia kokemuksiani näyttelijänä ja muistelin niitä kertoja, jolloin todella olin mielestäni onnistunut ja saanut myös hyvää palautetta ulkopuolisilta. Pohdin myös sitä, millaisesta ohjauksesta en pidä, ja muistelin sellaisia saamiani ohjeita, jotka ovat olleet vaikeita noudattaa tai jääneet epäselviksi. Kaikki tämä auttoi pikkuhiljaa hahmottamaan sitä ohjaamisen tapaa, jota kohti halusin pyrkiä.

4.1.1 Käytännön seikkojen opettelua

Ensimmäinen ohjaajantyöhön liittyvä käytännön asia, jota jouduin projektissani opettelemaan oli aikataulujen teko. Harjoituskautemehan oli kaksiosainen, ensin

heinäkuun alusta elokuun alkuun ja sitten elokuun puolivälistä syyskuun alkuun. Ensimmäisellä varsinaisella harjoituskerralla, kun kaikki näyttelijät olivat yhtäaikaan paikalla sovimme harjoitusaikataulun ensimmäisen jakson loppuun asti. Ennen kahden viikon taukoa sovimme loppuajan aikataulun aina ensi-iltaan saakka. Tämä oli sekä minulle itselleni että työryhmän jäsenille suuri haaste, sillä monelle tällainen tarkka aikatauluttaminen ja harjoituskauden ennakkoon suunnittelu oli täysin uusi asia. Olin erittäin tyytyväinen, että saimme aikaan hyvinkin tarkan ja suunnitellun ”lukujärjestyksen”. Pääpiirteittäin tekemämme suunnitelma myös piti erittäin hyvin.

Olen ollut harrastajateatteripuolella usein mukana sellaisissa produktioissa, joissa varsinaista harjoitusaikataulua ei ole tehty ja näin ollen näyttelijät eivät ole tienneet koska tulla harjoituksiin. Tämä on johtanut useasti siihen, että harjoituksissa on osa näyttelijöistä istunut tarpeettomina pitkiä aikoja, kun toisten kohtauksia on harjoiteltu ja toisaalta välillä joku on jäänyt kokonaan pois harjoituksista, kun ei ole ollut selvää kenen kohtausta milloinkin työstetään. Tietenkin teatterin tekemiseen kuuluu odottelua, mutta koska harrastajateatterissa on otettava huomioon tekijöiden muut pakolliset menot kuten työt, opiskelut jne., on aikatauluttaminen mielestäni erittäin tärkeää. Se myös vähentää ylimääräistä stressiä ja epävarmuutta ja antaa näyttelijöille sellaisen olon, että heidän työtään arvostetaan, vaikkei siitä maksetakaan palkkaa.

Myös ohjaava opettajani piti aikatauluttamista aivan olennaisena osana ohjaajantyötä ja kehotti minua tarkkaan suunnittelemaan ja pohtimaan ajankäyttömme. Ammattimaisesta näkökulmasta katsottuna aikataulumme saattoivat vaikuttaa hiukan epätarkoilta ja kömpelöiltä, mutta aloittelijaksi suoriuduin mielestäni hyvin. Kenenkään ei tarvinnut olla harjoituksissa turhaan, ja kaikki aika käytettiin hyödyksi muutamaa pikku myöhästymistä ja väärinkäsitystä lukuunottamatta. Saimme aina järjesteltyä asiat niin, ettei prosessi kärsinyt tarpeettomasti. Tärkeimpiä opetuksia tässä projektissa olikin, että kun käytännön asiat on tarpeeksi hyvin organisoitu, itse harjoituksissa luovuudelle ja varsinaiselle taiteen tekemiselle jää enemmän tilaa. Tulevissa töissäni uskon voivani hyödyntää tätä oivallusta paremmin.

Harjoitusten sisällön suunnittelua olisin voinut toisaalta tässä projektissa tehdä enemmän, mutta silloin olisin saattanut olla liikaa jumissa suunnitelmissani enkä välttämättä olisi

uskaltanut tarttua hetkestä syntyviin impulsseihin. Jos olisin pikkutarkemmin miettinyt etukäteen mitä milloinkin tehdään ja miten kohtaukset etenevät, en olisi oppinut yhtä paljon omista kyvyistäni sietää epävarmuutta. Nyt kun huomasin, että kykenen säilyttämään toimintakykyni paineen alla ja stressaavissakin tilanteissa, ammatillinen itseluottamus vahvistui.

Monet käytännön asiat, kuten näyttämöllepanon suunnittelu ja toteutus, puvustus, rekvisiitan hankkiminen jne. olivat projektissa myös vastuullani, vaikkakin sain juoksevissa asioissa apua tarvittaessa. Markkinointi ja tiedottaminen hoituivat Legioonateatterin toimiston työntekijöiden puolesta, ja myös tekniikkapuolella oli mukana osaavia henkilöitä. Ohjaajana kuitenkin periaatteessa vastasin kaiken toteutumisesta, sillä varsinaista tuottajaa ei ollut. Oli kiinnostavaa huomata, että mitättömällä budjetilla on mahdollista saada aikaan onnistunut esitys. Jossain määrin kaiken ”hallitseminen” tuotti ylimääräistä stressiä ja vei energiaa itse ohjaamiselta, mutta toisaalta taas nautin siitä. Itselläni oli niin vahva näkemys esimerkiksi siitä, miltä halusin esityksen visuaalisesti näyttävän, että oli kiinnostavaa toteuttaa sitä käytännössäkin itse.

4.1.2 Ohjeiden ja palautteen antamisesta

Projektipäiväkirjassani pohdin paljon sitä, miten sanon asioita näyttelijöille, miten saan ”vedettyä oikeista naruista” ja miten annan palautetta. Tätä puhetapaa opettelin koko projektin ajan. Judith Weston korostaa, että ohjaajan on osattava ”välittää tulkintansa”: näyttelijät tarvitsevat selkeää, nopeaa, näyteltävissä olevaa ohjausta, he eivät halua epämääräistä ja hämmentävää ohjausta (Weston 1999, 28). Tämä on itsestäänselvää. Vaikeampaa on ohjaajana harjoitustilanteessa löytää oikeat sanat, ettei sortuisi antamaan ympäröivä ohjeita. Omien ajatusten muotoilu ymmärrettäviksi ja selkeiksi näyttämöohjeiksi ei tapahdu itsestään.

Weston toteaa myös, että yleensä näyttelijät suoriutuvat paremmin omin neuvoin, kuin sotkuisen ohjauksen avulla. Tästä itselläni on näyttelijänä kokemusta. Toisinaan jos en yksinkertaisesti ole ymmärtänyt mitään siitä, mitä ohjaaja haluaa, enkä ole saanut mistään ohjeesta kiinni, olen toiminut vain oman pääni mukaan ja ohjaaja on vaikuttanut

tyytyväiseltä. Viime kädessä tällainen kuitenkin turhauttaa; näyttelijänä alan epäillä ohjaajan näkemyksiä entistä enemmän, jos jatkuvasti joudun itse ratkaisemaan asioita enkä saa selkeää palautetta ratkaisustani. Ohjauksen pitäisi mielestäni olla sellaista, että se antaa näyttelijälle tilaa luoda ja tarjota itse, mutta ensin sen täytyy muodostaa näyttelijälle jonkinlainen suunta tai kehys, jonka sisällä on sitten varaa leikkiä ja kokeilla. Westoninkin mukaan näyttelijät tarvitsevat aina vapautta ja luvan tutkia kaikkea mitä ohjaukseen sisältyy ja sitten mahdollisuuden tehdä siitä omansa. Liika epämääräisyys ei kuitenkaan ole vapautta, vaan mielestäni ohjaajan laiskuutta. (Weston 1999, 28.)

Vasta itse ohjatessani huomasin, miten vaikeaa on löytää oikeita tapoja antaa ohjeita ja palautetta. Pelkäsin eniten juuri sitä, että ohjeeni olisivat epäselviä ja epämääräisiä ja mahdottomia toteuttaa. Weston puhuu kirjassaan paljon siitä, millaiset ohjeet ovat toimivia ja millaisia taas ohjaajan tulisi välttää. Kokemuksesta tiedän, että on vaikeata näytellä ”emotionaalisia huippuja”, ”hiljaista itkua” tai ”hyvää oloa”. Tällaiset ohjeet ovat hämääviä: tavallaan ymmärrämme mitä niillä tarkoitetaan, mutta toiminnan kannalta ne ovat käsittämättömiä. Niissä ei ole mitään, mihin tarttua tai mistä lähteä liikkeelle. Omassa ohjauksessani pyrin tietoisesti välttämään tällaisia mitänsanomattomuuksia. Selkeiden, toiminnallisten ohjeiden keksiminen oli kuitenkin vaikeampaa kuin olin luullut.

Eräs opettajani esitti kerran kiinnostavan huomion ohjaamisesta: harjoitusten alkuvaiheessa ohjaajan on hyvä antaa näyttelijöille mahdollisimman konkreettisia, selkeitä ohjeita, mutta kun työn edetessä yhteinen ”kieli” syntyy, näyttelijä alkaa ymmärtää ohjaajalta myös abstraktimpia ilmaisuja. Samoinhan on ihmissuhteissakin – mitä paremmin tutustumme toisiimme, sitä pienemmistä vihjeistä alamme ymmärtää mitä toinen tarkoittaa. Kun ohjatessani aluksi panostin selkeiden, yksinkertaisten ja toiminnallisten ohjeiden muotoilemiseen enemmän, huomasin työn edetessä ohjeitteni muuttuvan paikoin suurpiirteisemmiksi. Kuitenkaan näyttelijät eivät tuntuneet hämmentyvän tästä. He olivat kenties jo oppineet ymmärtämään tapaani muotoilla asioita ja tutustuneet minuun henkilönä, jolloin selittelevät ja hosuvatkin ohjeeni alkoivat olla heille ymmärrettäviä. Itse säikähdin, kun huomasin alkavani ”höpöttää” ohjaustilanteessa. Ohjattaviani se ei kuitenkaan loppujen lopuksi kovasti häirinnyt. Eräs näyttelijä totesi vastauksissaan, että ohjaajan ”hysterinen” tyyli toi persoonallista otetta tekemiseen. Haluaisin uskoa, että koska olin alunperin herättänyt näyttelijöiden luottamuksen

selkeällä ja ymmärrettävällä ulosannilla, se auttoi heitä jatkossa hyväksymään välillä esiintulevan ”hössöttävämmän” tyylin.

Roolihahmon rakentamista Weston kommentoi mm. toteamalla, että näyttelijää ei kannata ohjeistaa yrittää olemaan ”roolihenkilön kaltainen” eikä roolihenkilön luonnetta kannata ylipäättään määritellä. Tällainen ohjaus on yleisluonteista ja aiheuttaa näyttelijälle stressiä. Kun näyttelijä yrittää olla ”roolihenkilönsä kaltainen”, tuosta henkilöstä tulee ihanne, jonka perusteella näyttelijän tulisi mielestään luoda henkilöhahmo tai joksi hänen pitäisi muuttua. Weston kehottaa näyttelijää ja ohjaajaa nimenomaan pukemaan ajatuksensa roolihenkilöstä sarjaksi *tekoja*, jotka voi näytellä. Näyttelijän työnä on kääntää ohjaus näyteltäviksi toiminnoiksi, joten ohjaajan on annettava ohjeensa sanoin, joiden näyttelemine on mahdollista. ”Juokse” on mahdollista näytellä, mutta ”ihastu” on jo ongelmallisempi käsky. Myös kahden asian näyttelemine yhtä aikaa on vaikeaa. Weston vierastaa ohjeita kuten ”näyttele aggressiivista, mutta miellyttävää”. Kun ohjaaja antaa tällaisen ohjeen, hän saattaa luulla kiinnittävänsä näyttelijän huomion roolihenkilön monimutkaisuuteen, mutta käytännössä ohje on hämmentävä ja mahdoton näytellä. Vain yhden asian näyttelemine kerrallaan on mahdollista. Eri asia on, jos ohjaaja esimerkiksi pyytää näyttelijää näyttelemään henkilöä, joka käyttäytyy aggressiivisesti, mutta sanoo olevansa iloinen. Henkilö voi *sanoa* yhtä ja *tehdä* toista. Se on eri asia kuin yrittää olla yhtä aikaa ”iloinen, mutta surullinen”. Tällaiseenkin ohjeeseen olen joskus törmännyt. (Weston 1999, 42-43.)

Ohjatessani *Isää* tavoitteenani oli tehdä esityksestä onnistunut ja eheä kokonaisuus. Se, että siitä tuli ”juttu” oli tärkeämpää, kuin mahdolliset suuremmat taiteelliset visioni aiheesta. Halusin siis mieluummin mennä eteenpäin näyttelijöiden ehdoilla ja saada rooleista heidän näköisiä, kuin alkaa väkisin työstää hahmoista tarkalleen omien alkuperäisten mielikuvieni kaltaisia. Jotkut näyttelijät kommentoivat vastauksissaan kyselyyni, että rooleja olisi voinut työstää enemmänkin eikä ”päästää liian helpolla”. Koska olin ohjaajana ensikertalainen, en ehkä uskaltanut heittäytyä kunnolla yksityiskohtien hiomiseen, kun huolehdin liikaakin kokonaisuudesta. Toisaalta se kannatti; sain kehuja esityksen eheydestä ja siitä, että se oli niinkin ”valmis”.

Henkilöohjauksessa minulle tuotti vaikeuksia erityisesti kriittisen palautteen antaminen ja näyttelijöiden ”virheisiin” puuttuminen. Päiväkirjassanikin pohdin paljon sitä, miten toimia tilanteissa, joissa huomaan, että näyttelijät tekevät selkeästi eri tavoin kuin olen pyytänyt, tai vievät juttua ns. väärään suuntaan. Jotkut näyttelijöistä osoittautuivat taidoiltaan selkeästi heikommiksi kuin olin olettanut, ja tämän tajuaminen aiheutti minussa lievää paniikkia; oli paljon puhtaasti ilmaisuteknisiä asioita, joita olisin halunnut lähteä korjaamaan, mutta en tiennyt miten. Tuntui ajatuksena todella vaikealta, että ohjaajana sanoisin näyttelijälle, että se mitä hän tekee näyttää ”huonolta” eikä toimi. Varsinkin, kun kyseessä olivat ns. maneerit tai näyttelijäkohtaiset ilmaisulliset ongelmat, tunsin itseni ohjaajana todella voimattomaksi. Miten sanoa näyttelijälle, että tämän puheesta ei saa mitään selvää, tai että tämän tapa vilkuilla jatkuvasti yleisöön syö uskottavuutta? Näitä kysymyksiä pohdin paljon myös ohjaavan opettajani kanssa, ja hän neuvoi, että koska muutamien viikkojen pituisen harjoitusajan puitteissa en voi ruveta opettamaan ihmisiä näyttelemään, tärkeämpää on keskittyä juuri kokonaisuuteen. Ymmärsin sen niin, että minun työni on huolehtia siitä, että esityksestä tulee eheä ja kokonainen, ja että se kantaa itsensä riippumatta yksittäisten esiintyjien mahdollisista yksilöllisistä heikkouksista. Tämä toimi eräänlaisena johtoajatuksena koko harjoituskauden ajan. Jos kyseessä olisi ollut näyttämöilmaisun tehokurssi, olisimme tietenkin keskittyneet ilmaisullisten yksityiskohtien hiomiseen, ja itse esitys olisi jäänyt sivuosaan, ehkä demonstraation asemaan. Se olisi ollut kokonaan eri projekti. Nyt kuitenkin tärkeimpänä päämääränä oli esityksen rakentaminen.

Oivalsin myös sen, että jos näyttelijällä on jokin maneeritai piirre, jonka haluaisin karsia pois, minun kannattaa ennemminkin kiertää tuo maneeritai jollakin vastakkaisella ohjeella, kuin yrittää kieltää näyttelijää toteuttamasta maneeriaan. Yksinkertaistettuna tämä voisi tarkoittaa vaikkapa sitä, että kun näyttelijä jatkuvasti elehtii käsillään, annankin ohjeeksi, että pidä koko ajan kiinni tuolin käsinojista. Tai jos näyttelijän puhe on epäselvää, voin ohjeistaa näyttelijää puhumaan hyvin hitaasti. Tällöin en puutu suoranaisesti näyttelijän ”virheeseen”, vaan ikäänkuin kierrän sen ja annan tilalle selkeän ja helpon ohjeen, jota toteuttamalla maneeritai jää automaattisesti pois. Tämä kuulostaa yksinkertaiselta, muttei tietenkään aina toimi. Kuitenkin huomasin tällaisen ”huijaamisen” usein auttavan näyttelijää huomaamattaan irrottautumaan tietyistä jämähtäneistä tavoista, jotka haittasivat ilmaisua. Jos pelkästään käskisin näyttelijää ”puhumaan selvemmin” tai

”lopettamaan käsien heiluttelun”, näyttelijä saattaisi jatkossa keskittyä liikaa tuon ”virheen” välttelyyn, ja näyttelijäntyö muuttuisi taisteluksi maneeria vastaan. Luontevuus kärsisi ja näyttelijän itsetunto saattaisi saada kolauksen.

Myös Weston kirjoittaa hiukan samantyyppisestä ilmiöstä. Hän puhuu tulosohjaamisesta, ja esittelee keinoja, joilla sitä voidaan välttää. Hänen mielestään ohjaajan ei esimerkiksi kannata suoraan ohjeistaa näyttelijöitä näyttelemään tiettyä tunnelmaa (tämä on tulosohjaamista), sillä tällöin näyttelijöiden huomio kiinnittyy väärään asiaan. He alkavat ponnistella pyydetyn tunnelman luomiseksi, ja tunnelman sijaan esityksessä näkyy pelkästään tuo ponnistelu. Weston ehdottaa, että yleisluonteisten tunnelmaohjeiden sijaan ohjaaja voisi esimerkiksi keksiä näyttelijöille jonkin ”kuvitellun, salaisen sopimuksen” näyteltäväksi. Jos ohjaaja haluaa vaikkapa päivälliskohtaukseen ”hyytävän” tunnelman, hän voi pyytää näyttelijöitä esittämään kohtauksen ikäänkuin olisi sovittu, että ensimmäinen läsnäolija, joka tekee etikettivirheen, tuomitaan loppuiäkseen vankilaan jne. Tässäkin on kyseessä tietynlainen kiertäminen; ohjaaja kiertää alkuperäisen vaikeasti toteutettavissa olevan ohjeen ja antaa sen sijaan näyttelijöille ohjeeksi jotakin yksityiskohtaisempaa. Tällöin näyttelijöillä on näyteltävä ohje, ja lopputulos näyttää siltä, miltä ohjaaja on sen alunperinkin halunnut näyttävän. (Weston 1999, 34-35.)

Ylipäättään ohjeiden antamisesta opin sen, että vaikka joskus tuntuisi siltä, että nyt en millään keksi mitään sanottavaa tai ohjetta näyttelijöille niin sanon silti aina jotakin. En halua näyttelijöiden jäävän tyhjän päälle, tai ainakaan saavan sellaista oloa. Opin, että kykenen tarvittaessa hyvinkin ”tyhjänä” hetkenä kuitenkin improvisoimaan jotakin, ettei näyttelijöiden tarvitsisi tuntea olevansa hukassa tai vailla suuntaa näyttämöllä. Nämä olivat tärkeitä oivalluksia. Ohjaajana suojelen näyttelijöitä omilta epävarmuuksiltani. En tarkoita sitä, etten saisi näyttää omaa heikkouttani, tai että minun olisi valheellisesti esitettävä jotakin mitä en ole. Pikemminkin opettelen sietämään omaa epävarmuuttani niin, että se ei muodostu esteeksi työlleni, vaan senkin keskellä kykenen toimimaan ja viemään asioita eteenpäin ja olemaan ohjaaja – näyttelijöiden luottamuksen arvoinen.

4.1.3 Auttaja vai auktoriteetti – oman aseman hahmottamisen vaikeuksista

Auktoriteetti sanana viittaa valtaan ja erityisesti arvovaltaan. Otavan tietosanakirja (2002) määrittelee auktoriteetin myös ”ehdottomaksi pätevyydeksi” ja ”vaikutusvaltaiseksi henkilöksi”. Teatterissa auktoriteettikysymykset ovat usein läsnä. Ohjaajalta toisaalta odotetaan tietynlaista auktoriteettia, mutta toisaalta liikaa autoritäärisyyttä pidetään usein myös pahana asiana. Omassa ohjauksessani pelkäsin alkavani määrällä ja ohjata liian autoritäärisesti. Nämä pelot kääntyivät tavallaan minua vastaan ainakin alkuvaiheessa. Pelätessäni olevani liian tiukka, ajauduin olemaan turhankin ”kiltti”. Kun ohjaava opettaja tuli katsomaan harjoituksia, menin jollakin tavalla paniikkiin ja aloin ohjata ”alastatuksella”. Tätä sanaa ohjaava opettajani käytti. Aloin ikäänkuin pyydellä anteeksi omaa ohjaamistani. Ymmärrän sen johtuneen siitä, että pelkäsin niin paljon muuttuvani ohjaavan opettajan katseen alla liian autoritääriseksi ja itseäni korostavaksi määrällijäksi, että valitsin mieluummin täysin päinvastaisen tavan. Huomasin kuitenkin, että pyrkimyksessäni olla ystävällinen ja rento ohjaaja saatoin paikoin sortua liikaan kiltteyteen ja positiivisen auktoriteetin puutteeseen. Opin paljon siitä, miten tärkeää on pyrkiä tasapainoon toisaalta kiltteyden ja miellyttävyyden ja toisaalta tiukkuuden ja jämäkkyuden välillä. Ohjaajan on mahdollista olla tiukka, mutta samalla reilu. Itse pidän tärkeänä myös tietynlaista positiivista auktoriteetin ottamista. Ottaminen on ehkä väärä sana; kun ohjaaja on määrätietoinen ja luotettu, auktoriteetti tulee hänelle tavallaan annettuna.

Kaisa Korhosen toimittamassa ohjaajahaastattelukokoelmassa *Koirien ajama kettu, ohjaustaiteen kysymyksiä* (1998) näyttelijä-ohjaaja Leea Klemola pohtii ohjaajuutta juuri näyttelijän kannalta katsottuna. Vaikka Klemolan mielestä on sitä parempi, mitä vähemmän autoritäärinen rakenne on harjoitustilanteessa hän kuitenkin katsoo, että ohjaajan on oltava tietoinen siitä vallasta, joka hänellä on jo asemansa puolesta, ikäänkuin automaattisesti (Korhonen 1998, 131). Tässä piilee mielestäni olennainen oivallus: kun ohjaaja ymmärtää ja hyvässä mielessä hallitsee oman valtansa ja juuri siihen liittyvän vastuun, hänen ei tarvitse itseään tehostamalla ja määräämällä repiä itselleen valtaa enää erikseen harjoitustilanteessa. Tilanne on jo antanut hänelle ”vallan”, se on asetelma, joka on langennut hänelle luonnostaan hänen ryhtyessään ohjaamaan kulloistakin teosta, eikä tuota valtaa tarvitse enää erikseen puolustaa ja mainostaa, sillä ei tarvitse ns. mässäillä.

Leea Klemola kokee näyttelijänä epäoikeudenmukaisena tilanteen, jossa häntä katsotaan, mutta hän ei voi katsoa takaisin, eli kun ohjaaja voi arvioida näyttelijän työtä sillä perusteella, että ohjaaja ”näkee”. Ohjaaja voi sanoa, että huonolta näyttää eikä näyttelijä voi puolustautua, sillä hän ei ole samalla tavoin nähnyt suoritusta. Klemolan mielestä tilanne ”suttaantuu”, jos ohjaaja on kovin autoritäärinen hahmo, ja jos hänen asenteensa on se, että näyttelijä on pelkkä ”väline hänen jutussaan”. Klemola pitäisikin ihanteellisena tilaisuutta olla mahdollisimman pitkään tilassa, jossa ei tarvitsisi tulostaa mitään, vaan tekijät saisivat rauhassa olla ”huonoja” eikä asioita tarvitsisi heti lyödä lukkoon. Harjoittelu olisi olemassa vain itseään varten ja tietyllä tapaa epävarmassa tilassa. (Korhonen 1998, 131.)

Tällainen Klemolan kuvaama epävarmuuden tila on mielestäni turvallisempi silloin, kun näyttelijät ja ohjaaja ovat kokeneita ja tuntevat toisensa ja toistensa työtavat jo melko hyvin. Kun ryhmä on uusi ja mukana on kokemattomia näyttelijöitä, on tarpeen luoda jonkinlaiset raamit työskentelylle, jotta epämääräisyys ja epävarmuus eivät muodostuisi stressitekijöiksi. Myös ohjaajan ollessa vasta-alkaja on suunnittelu ja asioiden rajaaminen uskoakseni tärkeämpää kuin silloin kun kokemusta ohjaamisesta on jo kertynyt enemmän. Milloinkaan ohjaajan ei pidä tehdä itsestään ”näkiää”, joka autoritäärisesti ilmoittaa, mikä on hyvää ja mikä huonoa. Dialogisuuden saavuttaminen ja säilyttäminen on haastava, mutta mielestäni jokaiselle ohjaajalle kuuluva tehtävä.

Oman auktoriteettiasemani hahmottaminen *Isän* harjoitusprosessissa ei siis sujunut aivan mutkitta. Kaksi kyselyyni vastanneista näyttelijöistä oli suoraan sitä mieltä, että käytin liian vähän auktoriteettia, toisaalta kahden mielestä auktoriteettia oli sopivasti. Kahden näyttelijän mielestä auktoriteettia oli alkuvaiheessa hieman liian vähän, mutta harjoitusten edetessä tilanne korjaantui ja auktoriteettia tuli tarpeeksi mukaan. Oma päämääräni oli selkeästi se, että en halua olla liian autoritäärinen ohjaaja ja tällöin ns. hyväkin auktoriteetti jäi alkuvaiheessa puuttumaan. Kuitenkin ohjaavan opettajan kanssa keskustellessani tajusin, että minun kannattaa varoa ohjaamisessani alastatusta; se saattaa johtaa siihen, että näyttelijät alkavat kävellä ylitseni, ja työryhmälle voi tulla sellainen olo, ettei tätä työtä tehdä tosissaan. Jos käytän ohjatessani jatkuvasti konditionaalia, se saattaa aiheuttaa sellaisen tunteen näyttelijöille, että tämä ei ole tärkeää, ja että oikeastaan en ole selvillä siitä mitä olen tekemässä.

Ymmärsin, että vaikka uskaltautuisinkin olemaan reilusti työryhmän johtaja, en kuitenkaan voisi luisua sellaiseen auktoriteetin käyttämisen tapaan, joka olisi julma tai liian kova. Huomasin myös jossakin vaiheessa, että auktoriteetin puutteeni alkoi aiheuttaa hankaluuksia prosessille esimerkiksi siten, että tietyt näyttelijät eivät tuntuneet kylliksi kunnioittavan yhteisesti sovittuja aikatauluja, vaan alkoivat esittää vaatimuksia niiden muuttamiseksi. Tässä kohtaa onneksi osasin ottaa haltuun paikkani ryhmänvetäjänä, ja sain pidettyä kiinni sovituksista. Harjoitusten jälkipuoliskolla auktoriteettisuhde toimikin sitten paremmin, ja aloin olla sinut asemani kanssa. Varmasti autoritäärisyyden pelkoni oli osittain vastuun ottamisen pelkoa ja myös konfliktien välttelyä. Suurin pelkoni oli kenties, että jos ”määräilisin” liikaa, näyttelijät eivät pitäisi minusta ja jotenkin liittoutuisivat minua vastaan. Pelkojeni vuoksi aloin sitten vältellä auktoriteettiasemaa. Tämä ei kuitenkaan toiminut toivotusti, ja onneksi ajoissa ymmärsin muuttaa toimintatapaani. Samalla turhat pelot alkoivat hälvetä.

4.2 Näyttelijöiden kokemuksia projektista

Koska lähtökohtana tälle työlle on toiminut kysymys *mitä näyttelijä haluaa*, on nyt tarpeen ottaa tarkastelun kohteeksi näyttelijän näkökulma ja erityisesti *Isä*-näytelmässä mukana olleiden näyttelijöiden kokemukset projektista. Projektissa oli siis mukana seitsemän näyttelijää, kolme naista ja neljä miestä. Kokemattomimmat olivat harrastaneet teatteria 1,5 vuotta ja kokeneimmat kymmenen vuotta. Tässä projektissa naiset olivat selvästi kokeneempia kuin miehet. Laadin projektiin liittyen kirjallisen kyselyn, johon kuusi näyttelijää, kolme miestä ja kolme naista vastasivat. Yhtä miesnäyttelijöistä en enää projektin jälkeen tavoittanut, joten häneltä en vastauksia saanut.

Projektin jälkeen itselläni oli sellainen tuntuma, että prosessi oli sujunut jokseenkin hyvin, ja että olimme saavuttaneet tavoitteemme. Kriisejä ei ollut tullut eteen, ja pikku vaikeudet olimme saaneet selvitettyä hyvin. Ensi-illassa sain paljon hyvää palautetta näyttelijöiltä ja koin, että kaikille oli jäänyt projektista hyvä tunne. Hyvien kokemusten saattelemana uskaltauduin kyselyn avulla lähteä selvittämään yksityiskohtaisemmin sitä miten näyttelijät todella kokivat ohjaukseni ja prosessin ylipäätään. Vaikka kysely ei ollut anonyymi, eli sain jokaiselta vastaukset henkilökohtaisesti sähköpostiini, vastaajat

mielestäni vaikuttivat rehellisiltä ja suorilta vastauksissaan. Uskon, että myös prosessissa vallinnut avoin ilmapiiri mahdollisti sen, että sekä positiivista että hiukan negatiivisempaakin palautetta tohdittiin antaa rehellisesti. Eli jos jokin olikin jäänyt harmittamaan, siitä uskallettiin mainita vastauksissa. Kaiken kaikkiaan näyttelijöiltä saamani palaute oli rakentavaa ja sain sellaisen käsityksen, että prosessi oli ollut ylipäättään aika miellyttävä kaikille.

Oman työn, ja varsinkin oman esikoisohjauksen arvioitavaksi asettaminen ei ollut helppoa. Tiesin kuitenkin onnistuneeni tavoitteissani suhteellisen hyvin, joten en liikaa pelännyt antaa näyttelijöille tilaisuutta työni arvosteluun. Kuten kaikki luovan työn tekijät – ja kenties kaikki ihmiset yleensäkin – pelkään silti epäonnistumista ja sitä, että minusta ei pidetä. Siksi näyttelijöiden palautteen vastaanottaminen jännitti. Olen usein ollut mukana produktiossa, jossa ohjaajasta ei pidetä ja välillä häntä suorastaan inhotaan. Siksi pelkäsin projektini alussa yli kaiken, että itse olisin tuollainen ”huono” ohjaaja. Kuitenkin kun erottelin mielessäni niitä seikkoja, jotka tietyistä ohjaajista ovat tehneet ns. inhottuja, ymmärsin voivani omalla työlläni vaikuttaa siihen, että saavuttaisin näyttelijöiden hyväksynnän ja luottamuksen. Tietenkään en voi koskaan taata, että kaikki pitäisivät minusta ihmisenä, mutta voin ainakin pyrkiä työssäni tietynlaiseen ammattimaisuuteen ja hyvien tapojen noudattamiseen. Se riittänee aika pitkälle.

Ohjaaja Atro Kahiluoto puhuu kirjassa *Koirien ajama ketu* (1998) omasta epäonnistumisen pelostaan ja toteaa, että ohjaajan tulisi olla sinut epäonnistumisen kanssa samalla tavoin kuin samurai on sinut sen ajatuksen kanssa, että hän tulee kuolemaan. Kahiluodon mielestä ohjaajan tulisi nähdä epäonnistuminen ammattiinsa kuuluvana osana. Hän tarkoittaa nimenomaan epäonnistumista muiden, yleisön silmissä. Kahiluoto puhuu myös prosessin mielekkyyden tärkeydestä. Myös hän kärsii eniten epäonnistumisesta työryhmän edessä. Silloin, jos ohjaajana tietää, että ihmiset ovat saaneet prosessista jotakin, mahdollinen epäonnistumisen ja syyllisyyden tunne ei ole niin suuri. Kahiluodolle työn mielekkyys on siis hänen ja ”jutun” välissä, ei niinkään ”jutun” ja yleisön välillä, vaikka yleisen mielipiteen tuomio pelottaakin. (Korhonen 1998, 121-122.)

Tunnistan Kahiluodon näkemyksissä erityisesti tuon tarpeen onnistua työryhmän silmissä. Itse ajattelin *Isää* ohjatessani välillä, että mieluummin haluaisin olla ”hyvä tyyppi” kuin

”hyvä ohjaaja”. Toisaalta minun kohdallani tämä johti välillä siihen, että näyttelijöidenkin mielestä olin liian ”kiltti”. Kuitenkin periaatteessa olen sitä mieltä, että viime kädessä minulle on elämässä tärkeämpää oppia olemaan hyvä työtoveri ja ”hyvä ihminen” kuin hyvä ohjaaja. Nämä eivät kuitenkaan ole vastakohtia, eivätkä tietenkään sulje toisiaan pois. Ohjaajan asema vaikuttaa tuuliselta paikalta. Tuleekin välillä sellainen olo, että ohjaajan pitäisi olla mahdollisimman ”kova”, jotteivat epäonnistuminen ja kritiikki sattuisi niin paljon. Kuitenkaan ilman herkkyyttä ei dialogi näyttelijöiden kanssa onnistu. Herkkyys mahdollistaa sen, että ohjaaja kykenee refleктоimaan työtään ja aistimaan näyttelijöiden tunnelmia. Ohjaaja, jolta herkkyys puuttuu, saattaa vain puskea omaa työtään eteenpäin ja sivuuttaa näyttelijöiden kokemukset ja tarpeet.

4.2.1 Kokemuksia ohjauksesta

Pyysin kyselyni aluksi näyttelijöitä määrittelemään hieman sitä, millainen heidän mielestään on hyvä ohjaaja. Vastauksissa mainitaan hyvän ohjaajan ominaisuuksiksi mm. määrätietoisuus, uteliaisuus, tiukkuus, vaativuus ja reiluus. Hyvä ohjaaja on vuorovaikutustaitoinen, eikä hän saa olla tyranni. Ohjaajalla on oltava taiteellinen visio, ja hänen on onnistuttava ”myymään” näkemyksensä näyttelijöille, mutta hänen on myös oltava valmis joustamaan omista ideoistaan. Ohjaajan on kyettävä pitämään ohjat käsissään ja ”homma kasassa”. Kaksi vastanneista mainitsi sanan auktoriteetti. Muutenkin vastauksista välittyi se, että ohjaajalta toivotaan jämäkkyyttä ja jopa tiukkuutta. Ohjaaja ei saa päästää näyttelijöitä liian helpolla, vaan hänen on pyrittävä saamaan näyttelijöistä ”irti” kaikki mitä heillä on annettavana – kuitenkin ohjaaja ei saa polkea näyttelijöitä alleen. Eräs näyttelijä muotoili asian niin, ettei ohjaajan tarvitse olla paikan ”pomo”, vaan ihminen, joka kertoo miten asiat tehdään ja miksi ne tehdään juuri näin.

Kaikki näyttelijät vaikuttivat vastausten perusteella olleen tyytyväisiä rooleihinsa *Isä*-näytelmässä. Näytelmä on kirjoitettu niin, että jokainen hahmo on tärkeä kokonaisuuden ja päähenkilön kaaren kannalta ja jokainen vaikuttaa osaltaan lopputulokseen. Siksi ainakin ohjaajana koin näytelmän kiinnostavaksi ohjata; kaikki hahmot ovat mielenkiintoisia ja moniulotteisia. Yksi näyttelijöistä olisi toivonut isompaa roolia, ja

jossain vaiheessa harjoutuskautta aistinkin, että häntä hieman harmitti roolinsa ”pienuus”. Kuitenkin hän koki roolinsa kokonaisuuden kannalta erittäin tärkeäksi. Vastausten perusteella harmittamaan jäikin ilmeisesti se, että näyttelijää olisi huvittanut tehdä enemmän. Hän olisi myös kaivannut enemmän ohjeita sen suhteen, miten rooliaan kehittäisi näytelmän edetessä. Yritin kiinnittää erityishuomiota juuri kyseisen roolin rakentamiseen, sillä tiedän, että joskus pienen roolin tekeminen saattaa alkaa turhauttaa varsinkin jos ohjaaja päästää tekijän liian helpolla. Kuitenkin prosessin edetessä huomioni kiinnittyi ehkä enemmän niihin hahmoihin, jotka ovat keskeisemmässä asemassa näytelmässä ja enemmän lavalla, joten tällöin pienemmät roolit saattoivat jäädä vähemmälle huomiolle.

Ohjeiden antamiseen näyttelijät tuntuivat kyselyn perusteella olevan myös melko tyytyväisiä, mikä tietenkin oli minulle helpotus. Nyt koen, että tällä etukäteen jännittämälläni osa-alueella onnistuin kohtalaisen hyvin. Hyvinä ja toimivina ohjeina näyttelijät pitivät mm. konkreettisten esimerkkien käyttämistä ja selkeitä toiminnallisia ohjeita ja teknisiä ja asemallisia opasteita. Ohjeita pidettiin ylipäättään selkeinä eikä mikään kommentti tai neuvo ollut tuntunut turhalta tai jäänyt epäselväksi. Ohjausta pidettiin mm. asiallisena, ja erään näyttelijän mielestä oli hyvä, että näytelmää analysoitiin yhdessä. Lukuharjoituksissa olin tietoisesti halunnut valottaa omaa draama-analyysiani, sillä ajattelin, että kertomalla omista näkemyksistäni saan näyttelijätkin kiinnostumaan tekstistä. Koska olin analysoinut näytelmää varsin paljon, koin järkevänä avata tätä pohdintaa myös työryhmälle. Toisaalta halusin lukuharjoitusvaiheessa keskustella näytelmästä ja sen herättämistä kysymyksistä tarpeeksi, jottei varsinaista harjoitusaikaa kuluisi liaksi puhumiseen, vaan lavalla voitaisiin keskittyä itse tekemiseen enemmän. Eräs näyttelijä mainitsi myös hyvänä asiana harjoituskertojen jälkeen antamani palautteen, joka antoi suuntaa seuraavaa kertaa varten. Jotkut näyttelijät olisivat toivoneet ohjaukseeni lisää mm. jäämäkkyyttä ja monipuolisuutta, sekä enemmän asioiden kokeilemistä. Yksi olisi myös halunnut tarkempaa henkilöohjausta, kuten roolihahmon luonteen ja motiivien, liikkumisen ja puhutavan jne. pohdintaa. Olen samaa mieltä siitä, että kokeilla oltaisiin voitu enemmän. Itselläni oli kenties hiukan liian kiire tehdä ”valmista”. Olin niin innoissani, jos sain jonkin jutun toimimaan, etten enää tohtinut lähteä sekoittamaan pakkaa erilaisilla kokeiluilla. Tämä selittynee ensikertalaisen epävarmuudella.

Dialogi ohjaajan ja näyttelijöiden välillä koettiin toimivaksi, ja kaikki kokivat tullessa kuulluiksi. Ilmapiiri oli vapaa puheelle. Näyttelijä, joka piti rooliaan turhan pienenä koki välillä keskinäisen kommunikaatiomme hiukan vajaaksi, sillä hän oli muita vähemmän harjoituksissa paikalla. Kuitenkin hänenkin mielestään kommunikaatio oli yleisesti ottaen hyvää. Olen iloinen, että onnistuimme säilyttämään avoimuuden ja dialogisuuden prosessin ajan. Joitakin kertoja kuulin parin näyttelijän suunnalta valituksia liittyen aikatauluihin, mutta nuo tilanteet menivät ohi ja mahdolliset ongelmanalut ratkesivat.

Auktoriteettikysymys, jota itse pohdin paljon herätti muutamassa näyttelijässäänkin syvällisempää pohdintaa. Auktoriteetin koettiin rakentuvan parhaiten tekemisen myötä; luottamus syntyy sitä kautta, kun näyttelijät huomaavat asioiden menevän hyvin eteenpäin ohjaajan käsissä. Silloin ei tarvitse käskyttää. Erään näyttelijän mielestä aikuisten, vapaaehtoisesti teatteria tekevien ja yhteistyökykyisten ihmisten tulisi antaa auktoriteetti ohjaajalle automaattisesti. Viime kädessä ohjaaja päättää suunnat ja näkee kokonaisuuden. Näyttelijä totesi myös, että koska *Isässä* ei ollut varsinaisia kriisitilanteita, ei auktoriteettiasema korostunut. Koska ilmapiiri oli kunnioittava eikä kenenkään varpaille astuttu, auktoriteettikysymys ratkesi luontaisesti. Yksi näyttelijä arveli, että en tainnut tuntea oloani auktoriteettina kovin kotoiseksi, ja se tuotti pientä ongelmaa. Kuitenkin hänenkin mielestään auktoriteettisuhde toimi melko hyvin. Auktoriteetti oli hänen mukaansa parantunut prosessin edetessä, kun olin saanut lisää itsevarmuutta. Tämän huomion tein itsekini. Kuten edempänä mainitsin, kahden näyttelijän mielestä käytin auktoriteettia kokonaisuudessaankin liian vähän. Yksi oli sitä mieltä, että ohjaaja olisi voinut ”patistaa” näyttelijöitä suurempiin suorituksiin. Toisaalta eräs näyttelijä kommentoi suhtautuvansa kaikkiin valta-asioihin hieman varauksellisesti ja sanoi ettei ollut projektin aikana sellaisia edes ajatellut.

Positiivisena asiana pidettiin mm. ihmisläheistä ja ymmärtäväistä ohjaustyyliä. Yksi näyttelijä muotoili asian niin, että olen kyllä hyvä ohjaaja, mutta ongelmani on siinä, etten ole siitä itse niinkään varma. Hänen mielestään näkemykseni veivät koko ajan työtämme oikeaan suuntaan. Itseluottamuksen puute korjaantuneekin vasta kokemuksen myötä. Uskon, että ohjaustyylini on vasta muotoutumassa, ja että tulevissa ohjauksissani uskaltaudun lähtemään myös kokeilevampaan suuntaan.

Ohjaustyylissäni erästä näyttelijää oli häirinnyt liiallinen avoimuuteni. Hänen mielestään se, että kerroin esimerkiksi jännittäväni toimi aluksi siten, että ilmapiiri tuntui rennon avoimelta. Kuitenkin se, että olin useassa esityksessä kertonut saman oli tuntunut hänestä häiritsevältä. Hänelle oli tullut sellainen olo, että on pakko saada aikaan hyvä esitys vain minun takiani. Ymmärrän kyseisen näyttelijän ärsytyksen. Kun ensi-ilta oli ohi ja kävin katsomassa joitakin esityksiä, olin ikäänkuin jo pudottanut ohjaajan roolini ja muuttunut vain ”omaksi itsekseksi”. Tarkoitan tällä sitä, että enää esityksiin tullessani en osannut olla paikalla niinkään ohjaajana enkä välttämättä suhtautunut aina kovin rakentavasti, jos jokin esityksissä meni pieleen. En oikein osannut antaa rakentavaa, ohjaajamaista palautetta, vaan sanoin suoraan pelkääväni esityksen menevän kehnompaan suuntaan. Kun paikalla oli vaikkapa joku minulle erityisen tärkeä katsoja, olin todella hermostunut, jos esimerkiksi edellisellä kerralla esitys ei ollut mennyt kovin hyvin. Tämä saattoi sitten tietenkin hermostuttaa myös näyttelijät. Hätäännyin huomattessani esityskertojen myötä näytelmän muuttuvan esimerkiksi temmoltaan laahaavaksi. En osannut suhtautua siihen, että esitys ”huononi” esityskauden edetessä, sillä en ollut osannut varautua sellaiseen. Siksi en myöskään ehkä osannut kannustaa näyttelijöitä oikein ja rakentavasti, vaan tulin näyttäneeksi oman harmistuneisuuteni. Nyt ymmärrän, että esitys eli omaa elämäänsä niinkuin tavallisesti, ja että myös näyttelijöiden kokemattomuus saattoi vaikuttaa siihen, etteivät tempo ja rytmi kantaneet aivan kaikissa esityksissä. Tässä onkin haastetta seuraavaksi kerraksi; miten antaa rakentavaa palautetta esitysten välillä, ilman että kuitenkaan alkaa ohjata näytelmää uudestaan?

4.2.2 Mitä saavutettiin, mitä jäi puuttumaan

Vastausten perusteella kaikki näyttelijöistä vaikuttavat olleen suhteellisen tyytyväisiä prosessiin ja myös itse lopputulokseen. Kokonaisuutta pidettiin hyvänä ja selkeänä, varsinkin esikoisohjaukseksi. Erään kommentin mukaan *Isä* oli ”ihana proggis” ja ”tyylikäs” kokonaisuus, toinen kertoi ”tykänneensä pirusti”. Yksi oli hiukan tyytymätön omaan suoritukseensa ja siksi lopputuloksenkin kommentoiminen tuntui hänestä vaikealta. Hänen mielestään näytelmää olisi voinut vielä enemmän kasvattaa johonkin tiettyyn suuntaan, kuten kauhufilmimäisyyteen, josta puhuin harjoituksissa aluksi jonkun verran. Nyt näytelmästä hänen mukaansa jäi ehkä puuttumaan jokin piirre, joka olisi erottanut sen ainutlaatuiseksi. Prosessi oli kuitenkin tämänkin vastaajan mielestä helppo, jopa helpoin missä hän koskaan on ollut mukana. Hän koki yhteishengen olleen näyttelijöiden välillä hyvä, mutta jonkin varsinaisen ”me-hengen” jääneen puuttumaan. Hän muotoili asian näin:

Me-henki näyttelijöiden kesken voi usein syntyä työvaiheiden aikana olevien ongelmien ylittämisestä, mutta kun ongelmia ei ollut, ei me-henki myöskään päässyt syntymään niin vahvasti.

Tämä on mielestäni erittäin kiintoisa kommentti. Jotkut teatterintekijät kokemukseni mukaan kaipaavat jokaiseen prosessiin tiettyä rankkuutta, joka toimii osaltaan yhdistävänä ja kenties jopa katharttisena voimana. Itselläni on kokemuksia tällaisesta ilmiöstä; jokin tai jotkin ongelmat vaikeuttavat työskentelyä, mutta niiden ylittäminen ja niitä vastaan taisteleminen saavat ryhmän jäsenet kokemaan vahvaa yhteenkuuluvuuden tunnetta. Kun ongelmat on voitettu, ryhmä on hitsautunut yhteen.

Halusin tehdä omalta osaltani *Isä*-projektista mahdollisimman helpon ja miellyttävän, sillä itse olin kyllästynyt ns. rankkuuden vaatimukseen harrastajateatterissa. Kuitenkaan en tullut etukäteen ajatelleeksi, että tuollaisen ”rankkuuden” puuttuminen saattaisi aiheuttaa sen, että prosessi jää joidenkin tekijöiden kohdalla tavallaan vajaaksi. Uskon kuitenkin, että kaikkien meidän teatterintekijöiden on hyvä kokea erilaisia työtapoja, jottemme tulisi riippuvaisiksi jostakin tietystä tyylistä ja jotta meistä ei alkaisi tuntua siltä, että vain yksi tapa tehdä on oikea ja sellainen, josta kykenemme saamaan jotakin irti.

Kyselyn lopuksi pyysin näyttelijöiltä vapaamuotoisia kommentteja prosessista. Enimmäkseen vastauksista välittyy hyvä tunnelma ja positiivinen kokemus. Projektia pidettiin kokonaisuudessaan onnistuneena ja kokemuksena rikastuttavana ja tavoitteet koettiin saavutetuiksi. Eräs näyttelijä kommentoi näin:

Piristysruiske. Henkireikä. Innoittava. Muistin miksi teatteria niin rakastankaan. Se on se yhteisö. Se on se taika. Se on se, että kaikki on tässä ja kaikki on tässä nyt. Se on se läsnäolon voima.

Saavutin projektin myötä paljon niitä tavoitteita, joita projektisuunnitelmassa itselleni asetin. Oikeastaan mikään tavoite ei jäänyt ainakaan kokonaan toteutumatta. Olen kiitollinen työryhmälle heidän motivoituneisuudestaan ja innokkuudestaan. Kyselyyn saamiani vastauksia oli pelottavaa, mutta mielenkiintoista lukea. Kun esikoisohjaus on tehty ja siitä on suoriuduttu kunnialla, on eräänlainen taakka pudonut harteilta. Tämä projekti oli minulle monellakin tapaa ”näytön paikka”, sillä tämä oli ensimmäinen ohjaukseni ja myös ensimmäinen oma projektini Legioonateatterissa. Lisäksi tämä oli osa teatteri-ilmaisunohjaajan ammattikorkeakoulu-tutkintoani ja tavallaan jatkoa myös yliopisto-opinnoissa aloittamalleni Strindbergin tutkimiselle. Halusin todellakin onnistua tässä työssä ja tehdä projektista sellaisen, että se jäisi kaikkien tekijöidensä muistiin mielekkäänä kokemuksena. Siinä mielessä koen, että onnistuimme.

4.3 Yhteenvetoa

Isä-projekti oli prosessina kaiken kaikkiaan opettavainen. Ennen muuta opin itsestäni toimijana. En välttämättä edelleenkään tiedä mikä minusta tulee ”isona”, mutta luottamus siihen, että selviydyn mitä erilaisimmista tehtävistä vahvistui. Olen tyytyväinen, että onnistuin tavoitteessani luoda hyvä henki harjoituksiin. Tästä sain eniten kiitosta näyttelijöiltä kyselyn ulkopuolella. Pelkäsin, että prosessista voisi tulla kyräilevä ja kaoottinen, mutta opin, että omalla toiminnallani voin vaikuttaa siihen, että niin ei käy. Ennen tätä projektia mietin usein, että vaatiiko onnistunut lopputulos aina tuskaisan prosessin, vai voiko perille päästä miellyttävämminkin. Mielestäni onnistuin todistamaan ainakin itselleni, että myös hyvä prosessi voi tuottaa hyvän lopputuloksen. Ne puutteet, joita taiteelliseen lopputulokseen jäikin eivät johdu liian löysästä harjoitusprosessista,

vaan uskoakseni ainoastaan kokemattomuudestani ohjaajana ja taiteilijana. Jos prosessimme olisi ollut angstisempi, en usko että se olisi vaikuttanut lopputulokseen muutoin kuin negatiivisesti.

Jos jotakin pitäisi tehdä toisin, voisin ehkä varata harjoitteluun hieman pidemmän ajan, jotta ehtisin tutustua näyttelijöihin kunnolla ja siten löytää kenties enemmän välineitä kunkin yksilölliseen ohjaamiseen. Luulin alunperin joidenkin näyttelijöiden olevan kokeneempia kuin he sitten olivatkaan ja siksi odotin heiltä ehkä löytyvän enemmän tiettyjä teknisiä valmiuksia. Toisaalta olen ylpeä siitä, mitä saimme aikaan tässä ajassa ja näillä resursseilla, ja mielestäni näyttelijät onnistuivat paikoin jopa ylittämään itsensä. Harrastajateatterissa olisi kumminkin tärkeää, että aikaa olisi tarpeeksi hioa ja kokeilla erilaisia tekotapoja. Esitystä on vaikeaa ikäänkuin vain ”lyödä kasaan”, sen sijaan tarvitaan rauhallista etsiskelyä jokaisen oman ilmaisun löytämiseksi. Toisaalta myös jollakin tapaa nautin kiireen tunteesta – kun on deadline, työ täytyy tehdä tehokkaasti ja napakasti. Atro Kahiluoto onkin sanonut deadlineen olevan ”ohjaajan innoittaja”; silloin on pakko saada aikaan jotakin, eikä voi jäädä vain jähkailemaan tai loputtomiin parantelemaan jotakin lausetta (Korhonen 1998, 126).

Uskallus omien hullujen ja tyhmienkin ideoiden käyttöön ohjaustilanteessa tuotti minulle aluksi vaikeuksia, sillä usein minulla oli tarve saada heti aikaan selkeitä ratkaisuja ja valmista materiaalia. Tässä projektissa tajusin sen, että hulluja ja nimenomaan ”tyhmältä” tuntuvia keksintöjä on uskallettava kokeilla. Opin toisaalta myös, että vaikka joskus mieleen tulee vain tylsä ja tavanomainen arkinen ratkaisu, sitäkin on uskallettava kokeilla jos muuta ei ole. Toisin sanoen on aina parempi *tehdä* edes jotain, kuin vain istua ja odottaa niitä oikeasti hyviä oivalluksia. Joskus voi käydä niinkin, että tylsältä tuntunut idea osoittautuukin käytännössä kekseliääksi tai päinvastoin. Ohjaava opettajani myös korosti, että kaikki sellaiset ideat, jotka syntyvät tekstin ulkopuolelta, jotka eivät ole parenteseissa tai repliikeissä konkreettisesti kirjoitettuina ovat arvokkaita. Ne ovat sitä todellista ohjaajantyötä.

Erittäin hienoja oivalluksia olivat hetket, jolloin näyttelijät alkoivat itse tuottaa asioita, kuten mm. hyvin vahvaa tunnepitoista materiaalia. Ensin hämmästyin sitä, sillä en ollut todellakaan pyytänyt heiltä mitään sen kaltaista – suurta eläytymistä tai vahvaa

tunneilmaisua. Näyttelijät vain alkoivat tarjota sellaista täysin omaehtoisesti. Tästä minulle tuli sellainen olo, että olen onnistunut luomaan turvallisen ja rennon tekemisen ilmapiirin, jossa näyttelijöillä on vapautunut ja hyvä tunnelma ja jossa leikkiminen, tarjoaminen ja eläytyminenkin tulevat luonnostaan mukaan. Robert Cohenin mukaan herkkätuntoisen ja taitavan ohjaajan luoma ilmapiiri voi juuri tehdä mahdolliseksi sen, että harjoitustilanteesta muodostuu hedelmällinen ympäristö näyttelijän ”paljauden tilalle”, jossa näyttelijä uskaltautuu olemaan haavoittuva ja täten tunteidensa kanssa auki. Saman mahdollistaa myös näyttelijäryhmän sisällä vallitseva luottamus. Cohenhan peräänkuuluttaa näyttelijöiden haavoittuvuutta; hänen mielestään näyttelijöiden tulisi olla ”vereslihalla” harjoituksissa. Tämä on mielestäni periaatteessa vastenmielinen vaatimus. Kuitenkin Cohen perustelee ”vaatimustaan” toteamalla, että kysymys ei ole siitä, että näyttelijän herkkät kohdat asetettaisiin näytteille ”kaikkien kaluttavaksi”. Näyttelijän ei vain pitäisi peitellä eikä puolustaa haavoittuvuuttaan. Hänen tulisi etsiä tekniikkaa, joka kehittäisi häntä kestävämmän arvostelua ja vahvistaisi hänen kykyään ”paljastaa terveesti itsensä”. (Cohen 1986, 41-42.)

Tavallaan *Isän* harjoituksissa syntyi mielestäni tällainen luottamuksen tila, joka aiheutti sen, että näyttelijät olivat tietyllä tapaa haavoittuvaisia näytelmän koskettavuudelle ja ottivat ilmaisussaan tunteensa käyttöön. Kuitenkaan minusta tällaisen tilan syntymistä ei voida vaatia, eikä näyttelijöiltä pitäisi edellyttää mitään ”paljautta”. Jos henki on hyvä ja näyttelijät kokevat tekeillä olevan näytelmän sellaiseksi, joka heitä koskettaa, niin tietyissä tapauksissa tunteet tulevat mukaan kuvaan. Kaikilla se ei toimi niin eikä ole tarpeenkaan. *Isässä* juuri se, etten pyytänyt näyttelijöiltä mitään tunteiden tuottamista uskoakseni loi tilan, jossa tunteiden mukaantulo mahdollistui. Olen itse ollut näyttelemässä produktiossa, jossa tunteita nimenomaan vaadittiin, ja tietenkin se aiheutti sen, että kaikki eläytyminen alkoi tuntua vaikealta ja vastenmieliseltä. Leea Klemola toteaa, että näyttelijän ja varsinkin naisnäyttelijän työ on ”loputtomasti vain semmoista oman tunnevoimaisuuden esittämistä”. Hänen mielestään tunnetiloissa onkin jotakin ”ihan perverssiä”. Klemola tekee myös huomion, että usein arkielämässä ollessamme ”tunteiden vallassa” olemme hyvinkin tietoisia itsestämme ja jopa esitämme omaa tunnetilaamme. Näyttämöllä taas pyrimme pois tunteiden ”esittämisestä”. Onko näyttämöllä oleva tunteiden autenttisuuden vaatimus siis tässäkin mielessä tietyllä tavalla turha? (Korhonen 1998, 135.)

Oli myös mielenkiintoista huomata, että jotkin kohtaukset, jotka *Isässä* etukäteen luettuina vaikuttivat vaikeilta ohjattavilta sujuivatkin harjoitustilanteessa kuin itsestään. Oivalsin, että kun teksti on niin vahva ja hyvin kirjoitettu, kohtauksen rytmi syntyy luonnostaan. Oikeastaan ne kohtaukset, joita etukäteen pidin kaikkein vaikeimpina asettuivat melkein pä kaikkein helpoiten lavalle. Sellaisissa kohtauksissa, joissa itse teksti on hyvin voimakas ja tapahtumat sinällään vaikuttavia en lähtenytkään ohjaajana kikkailemaan tai keksimään mitään ylimääräisiä temppuja. Esimerkiksi kohtaus, jossa vanha lastenhoitaja pukee päähenkilön ylle pakkopaidan toimi parhaiten ilman mitään ylimääräisiä pikkunäppäryyksiä. Joidenkin staattisempien kohtien toteutuksessa puolestaan piti käyttää enemmän mielikuvitusta.

Ensi-iltaan mennessä esityksestä oli tullut kokonaisuus. Teknisiä ja näyttelijäntyyllisiä puutteita oli havaittavissa, ja osa kohtauksista tuntui jokseenkin laahaavilta, mutta esitys oli mielestäni visuaalisesti ja draamallisesti eheä ja siitä oli tullut sen näköinen kuin olin toivonutkin. Erään näyttelijän sanoin ”lopputuloks oli selkeä ja viileän kalpea”. Hän myös syytti esitystä lievästä ”ylidramaattisuudesta”. Sen otin oikeastaan vastaan kohteliaisuutena.

5 LOPUKSI - eli mitä näyttelijä haluaa?

Tätä tutkielmaa kirjoittaessani olen yrittänyt pohtia onko olemassa mitään yleisiä ohjeita ohjaajalle sen suhteen, mitä näyttelijä ohjaukselta haluaa. Judith Westonin mukaan tärkein asia on, että näyttelijät haluavat heiltä vaadittavan paljon, jotta he saavat kasvaa ja oppia. Westonin mielestä näyttelijän suurin kiitos ohjaajalle kuuluu: ”hänen kanssaan työskennellessäni minä *opin*”. (Weston 1999, 28.)

Projektissani mukana olleiden näyttelijöidenkin mielestä on tärkeää, ettei ohjaaja päästä näyttelijöitä helpolla. Ohjaajan haaste onkin löytää tapoja olla luja, mutta pehmeä ja herättää näyttelijässä halu tehdä parhaansa ja toteuttaa itseään täysin. Jos ohjaaja ei herätä näyttelijän luottamusta, ei näyttelijä koe tarvetta ”auttaa” ohjaajaa toteuttamaan visiotaan. Näin olen ainakin itse kokenut näyttelijänä toimiessani. Mitään yksiselitteisen varmoja, yleispäteviä sääntöjä ei tietenkään ole siihen millainen ohjaaja sitten herättää

tämän luottamuksen. Ihmiset eivät vain aina tule keskenään toimeen. Uskon kuitenkin, että sekä ohjaajina että näyttelijöinä kykenemme omalla toiminnallamme vaikuttamaan siihen, että dialogi sujuisi ja että yhteistyö olisi mielekästä.

Mitä näyttelijä sitten haluaa? Henkilökohtaisen kokemukseni pohjalta esitän seuraavia asioita. Näyttelijä haluaa yksinkertaisia, selkeitä ja ymmärrettäviä ohjeita. Näyttelijä haluaa, että ohjaaja vaatii häneltä asioita, että ohjaaja pyytää ja ehdottaa eikä vain katso päältä, kun näyttelijä tarjoaa. Näyttelijä haluaa kuitenkin tilaa tuottaa materiaalia – kuten tunneilmaisua – ja luoda itse. Näyttelijä haluaa, että ohjaaja antaa palautetta hänen tekemisestään. Näyttelijä haluaa luottaa ohjaajan ammattitaitoon. Näyttelijä haluaa, että ohjaaja tekee työnsä ja ottaa vastuuta kokonaisuudesta. Näyttelijä haluaa, että ohjaaja *ohjaa*. Tällaisista lähtökohdista haluaisin itse lähteä liikkeelle omassa työssäni teatteri-ilmaisunohjaajana.

LÄHTEET

Cohen, R. 1986 (1978). Näytteleminen mahti. Suom. M-L. Märton. Tampere: Tampereen yliopisto.

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2001 (1997). Tutki ja kirjoita. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Korhonen, K. (toim.) 1998. Koirien ajama kettu. Ohjaustaiteen kysymyksiä. Helsinki: Like.

Mamet, D. 1999 (1997). Tosi ja epätosi. Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. Suom. V. Kellomäki. Helsinki: Terra Cognita.

Rantala, R. & Suramo, A. (toim.) 2002. Otavan tietosanakirja. Helsinki: Otava.

Toporkov, V. O. 1984. Toiminnasta tunteeseen. Stanislavski-muistiinpanoja. Suom. M. Kurtén & H. Mäkelä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Vehkalahti, R. 2003. Omin ehdoin. Teatteri-ilmaisunohjaajaopas. Pori: Satakunnan taidetoimikunta.

Weston, J. 1999 (1996). Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Suom. P. Hartzell. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.