

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Teatterin suuntautumisvaihtoehto

2010

Ville Hymylä

# NÄYTTELIJÄN OHJAAMINEN

– ajatuksia ongelmista, haasteista ja  
mahdollisuuksista



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Ville Hymylä

## Näyttelijän ohjaaminen – ajatuksia ongelmista, haasteista ja mahdollisuuksista

Mielestäni näyttelijän ohjaaminen kuuluu teatteri-ilmaisun ohjaajan ydintaitoihin.

Näyttelijän ohjaaminen on keskeinen osa teatteriharjoituksissa tapahtuvaa työtä. Se muodostuu esiintyjän ja ohjaajan yhteisestä työskentelystä harjoitustilanteessa. Tässä opinnäytetyössä harjoitustilanne käsitetään puheteatterille luonteenomaiseksi; ohjaaja johtaa esiintyjistä muodostuvan työryhmän toimintaa, työryhmä on näyttämöllä ja ohjaaja katsoo ja kommentoi näyttelijöiden työtä. Käytän tässä työssä nimikkeitä *ohjaaja* ja *näyttelijä*. Käsittelen em. aihetta kolmesta eri näkökulmasta; kirjoitan omista kokemuksistani, ammatissa jo toimivien — ja tätä opinnäytetyötä varten haastateltujen — kokemuksista, sekä viittaan ohjaamisesta ja näyttelijäntyöstä julkaistuun lähdeaineistoon. Näiden pohjalta yritän vastata näennäisen yksinkertaiseen kokonaiskysymykseen: mikä näyttelijän ohjaamisessa on keskeisintä? Mikä määrittelee näyttelijän ohjaamisen onnistumista?

Tämä työ ei jakaudu selkeisiin asiakokonaisuuksiin. Tarkastelen näyttelijän ohjaamisen haasteita. Näyttelijän ohjaaminen on teoriassa yksinkertaista työtä, jonka käytännön toteutus vaatii kuitenkin taitoa ja kokemusta. Toisaalta kirjoitan ohjaajan velvollisuuksista näyttelijöilleen itse harjoitustilanteessa. Ohjaaja päättää, mutta tämän vallan kääntöpuolena on vastuu näyttelijän luovan työn mahdollistajana. Käsittelen myös näyttelijän velvollisuuksia, jotka määrittävät myös olennaisesti harjoitusprosessin mahdollista onnistumista.

Muodostan näiden kappaleiden pohjalta sarjan johtopäätöksiä, joiden pohjalta syntyy tämän opinnäytetyön yhteenveto. Yhteenveto sisältää lähinnä deskriptiivisiä tuloksia näyttelijän ohjaamisen todellisuudesta, mutta myös joukon ehdotuksia ohjaajille. Erityisesti yritän yhdistää tämän työn päätelmät oman taiteellisen opinnäytetyöni *Seitsemäs* prosessiin, jossa keskityin erityisesti ohjaamaan käytössäni olevia näyttelijöitä. Tämän lisäksi viittaan aiempiin ohjaustöihini: *Macbethin lapset*, *Rum and Vodka* sekä *Rakkaimpani*.

ASIASANAT: teatteri, ohjaajantyö, näyttelijän ohjaaminen, näyttelijäntyö

Ville Hymylä

## Directing Actors — Thoughts on problems, challenges and possibilities

It is my firm belief that the ability and skill of directing actors is a paramount to the working expertise of a drama instructor.

Directing actors is central to any theatre rehearsal. By this I refer to a symbiotic working relation of a director and an actor. In the following, it is presumed that a director is in charge of the practical operation of a cast of performers. By and large, performers occupy the stage and the director observes their work and comments on it from the outside. I shall proceed by using the terms *actor* and *director*. The aforementioned subject will be discussed from three separate viewpoints; I shall write from my own experience, from the experience of those already working on the field and from various literary sources. From the basis of these sources I shall try to answer a seemingly simplistic central question: What is quintessential in directing actors? What defines a successful process of directing actors?

The structure of this thesis is fragmented. However, I shall concentrate on the challenges in directing actors. (In theory, directing actors is a simple procedure, but in reality it requires much skill and experience.) I shall also discuss the director's obligations to his actors in rehearsal. (The director makes decisions, but is also responsible for enabling — and preserving — the artistic work of the actor.) Furthermore, I shall consider the obligations of the actor. These obligations are essential to the success of the rehearsal process.

On the basis of the diverse chapters I shall form a set of conclusions, which will summarise this thesis. The summary will include descriptive suppositions on the reality of directing actors, but it will also include some normative suggestions to directors. I shall link the results to reflect on the rehearsal process of my final project *Seitsemäs (The Seventh)* — a feature-length play that I wrote and directed. In this process I was intent on focusing on directing actors. I shall also refer to my earlier works: *Macbethin lapset*, *Rum and Vodka* and *Rakkaimpani*.

KEYWORDS: theatre, directing, acting, director, actor

# SISÄLTÖ

## TIIVISTELMÄ

## ABSTRACT

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1 JOHDANTO</b>                                       | <b>6</b>  |
| 1.1 Perusoletuksia                                      | 6         |
| 1.2 Lyhyt esittely omista ohjaustöistä                  | 6         |
| 1.3 Lähtökohdat   | 8         |
| <b>2 YLEISESTI NÄYTTELIJÄN OHJAAMISESTA</b>             | <b>10</b> |
| 2.1 Mielenpitoita teatterin kentältä                    | 10        |
| 2.2 Oma kokemukseni                                     | 11        |
| 2.3 Abstraktin ja konkretian dikotomia                  | 12        |
| 2.4 Toistaminen vs. uudelleenluominen                   | 13        |
| 2.5 Ankara tyyli vs. vapaa tyyli                        | 14        |
| 2.6 Johtopäätöksiä                                      | 15        |
| <b>3 NÄYTTELIJÄN OHJAAMISEN KESKEISET HAASTEET</b>      | <b>16</b> |
| 3.1 Havaintoni <i>Seitsemännen</i> harjoitusprosessista | 16        |
| 3.2 Muutama sana ohjaajan roolista kollegana            | 17        |
| 3.3 Samankaltaisuuksia teatterin kentän eri laidoilla   | 19        |
| 3.4 Lyhyesti näyttelijän ohjaamisen etiikasta           | 20        |
| 3.5 Kuolettava keskustelu vs. tekojen dialogi           | 21        |
| 3.6 Muutama sana ensembleista ja aikatauluista          | 23        |
| 3.7 Johtopäätöksiä                                      | 26        |
| <b>4 OHJAAJAN VELVOLLISUUDET</b>                        | <b>27</b> |
| 4.1 Mielenpitoita teatterin kentältä                    | 27        |
| 4.2 Lyhyesti ohjaajan tavoitteista                      | 30        |
| 4.3 Väkipalsta  | 32        |
| 4.4 Muutama sana katsomisesta ja kommentoinnista        | 34        |
| 4.5 Kohti olennaisuuksia                                | 35        |
| <b>5 NÄYTTELIJÄN VELVOLLISUUDET</b>                     | <b>39</b> |
| 5.1 Mielenpitoita teatterin kentältä                    | 39        |
| 5.2 Läsnäolo  | 40        |
| 5.3 Fyysiset toiminnot ja niiden sisäsyntyisyys         | 41        |
| 5.4 Oma kokemukseni                                     | 43        |
| 5.5 Improvisaation harha ja devising väärinymmärrettynä | 44        |

|   |           |
|---|-----------|
| 5.6 Miksi teatterissa ei ole oikeaa tai väärää? | 46        |
| 5.7 Näyttelijän taktiikka                       | 47        |
| 5.8 Johtopäätöksiä                              | 48        |
| <b>6 JOHTOPÄÄTÖKSET JA YHTEENVETO</b>           | <b>51</b> |
| <b>LÄHTEET</b>                                  | <b>54</b> |

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Perusoletuksia

Näyttelijän luovan vapauden ja ohjaajan vaatimusten on oltava tasapainossa. Ohjaaja ei ole lastenhoitaja, joka vain varmistaa, että kaikki ovat paikalla ja tietävät milloin tulla näyttämölle. Ohjaaja ei työskentele itsestäänselvyyksien kanssa. Tämä tarkoittaa, että hänen luova työnsä sisältää sen, mihin näyttelijä ei yksin kykene. Esimerkiksi näyttelijä ei näe itseään, koska on samalla hetkellä sekä väline että itsenäinen luova subjekti. Näyttelijä ei myöskään voi analysoida oman työnsä suhdetta esityksen kokonaisuuteen.

Olen havainnut, että normatiivisesti pätevä ohjaajantyö ei takaa onnistunutta esitystä. Onnistuminen on tietysti subjektiivista, mutta tämän työn lähtökohtana on oma havaintoni siitä, että ns. hyvän ohjaajantyön määritelmä on huomattavasti monitahoisempi ja vaikeammin määriteltävissä.

Niin sanotut ohjaajantyön oppaat antavat näyttelijän ohjaamisesta mitä erilaisimpia määritelmiä. Useimmiten nämä perustuvat totunnaisille oletuksille harjoitustilanteessa tapahtuvasta toiminnasta (e.g. Weston 1999, 20—27; Hodge 1982, 64—71). Omassa työssäni yritän kuitenkin päästä käsiksi ohjaajan ja näyttelijän työsuhteen olennaisuuksiin. Mikä tekee näyttelijän ohjaamisesta näyttelijän ohjaamista? Mikä on ratkaisevaa ko. työsuhteessa?

## 1.2 Lyhyt esittely omista ohjaustöistä

Viittaan tässä tekstissä neljään eri ohjaustyöhön:

- Seppo Pohjola: *Rakkaimpani* (2007). *Rakkaimpani* oli noin 45-minuuttinen narratiivinen nykyoppera. Esiintyjinä oli kaksi Turun Musiikkiakatemia laulunopiskelijaa. Teoksessa oli viisi soittajaa ja kapellimestari. *Rakkaimpani* kertoi jatkosodan aikaisesta avioparista heidän käymänsä kirjeenvaihdon kautta.

- Conor McPherson: *Rum and Vodka* (2008). *Rum* oli kokoillan narratiivinen puhenäytelmä yhdelle esiintyjälle. Esitykset olivat Linnateatterissa, Turussa. Esitys oli englanninkielinen. Työprosessissa käytin englantia näyttelijän ohjaamisessa ja suomea kommunikoitaessa muun työryhmän kanssa. Työryhmään kuuluivat lisäksi valosuunnittelija, visualisti ja äänisuunnittelija. *Rum* kertoi perheenisästä, joka ajautuu elämässään harhapolulle ja joutuu arvioimaan elämänsä merkitystä uudelleen.
- Ville Hymylä: *Macbethin lapset* (2009). *Lapset* oli kokoillan narratiivinen puhenäytelmä. Työryhmässä oli kuusi näyttelijää. Esityksen aiheena oli eri henkilöiden tekemien petosten heijastuminen heidän läheisiinsä. Esitys sisälsi simultaanisuutta. Esityksen aika ei ollut aristoteelisen lineaarinen.
- Ville Hymylä: *Seitsemäs* (2010). *Seitsemäs* oli kokoillan narratiivinen puhenäytelmä. Työryhmässä oli yhdeksän esiintyjää. Esitys sisälsi runsaasti simultaanisuutta. Esityksen aiheina olivat kielletty halu ja eläminen identiteetiltään jonakin sellaisena, jota ei halua olla.

Näyttelijän luovan vapauden ja ohjaajan tavoitteiden suhde liittyy olennaisesti *katsomiseen ja näkemiseen*. Ohjaajan tehtävä on katsoa *ja* nähdä, eikä tämän kyvyn kehittäminen ole onnistunut minulta välittömästi. Turun Musiikkiakatemialle ohjaamani kamariooppera *Rakkaimpani* epäonnistui siksi, että en reagoinut näkemääni ja vaatinut esiintyjiltä. *Rumissa* tilanne oli päinvastainen: yksityiskohtainen ja autoritaarinen henkilöohjaukseni teki kyllä näyttelijäntyöstä tarkkaa ja yksityiskohtaista, mutta tukahdutti samalla näyttelijän oman ilmaisun. Vaatiminen oli siis vahingollista. *Lapsissa* kiinnitin huomiota henkilöohjauksen tasapainoon ja lopputulos olikin mielestäni huomattavan positiivinen. Kuitenkin teatteriohjaaja Juha Malmivaaralta saamani palaute kritisoi liian tukahduttavasti ohjattuja henkilöitä. Tämä sekä yllätti että huolestutti minut, koska olen tottunut luottamaan itsekritiikkiini. Taiteellisen oppinäytetyöni *Seitsemänn*en harjoitusprosessi käynnistyi edellisistä ohjauksistani poiketen eri ryhmäprosessitekniikoita käyttäen. *Seitsemäs* olikin

kokonaisuudessaan pakottomampi prosessi, mutta se kärsi jonkinlaisesta vastareaktiosta. Ohjaustyöni jäi puolitiehen, eikä esitys ehtinyt kypsyä näyttelijäntyöllisesti. Tältäkin kannalta kirjallisen lopputyöni aihe on sekä akuutti että omakohtainen.

Aloitin teatterin tekemisen harrastajanäyttelijänä ns. ruohonjuuritasolla. Minulla on kokemusta epäpätevistä ohjaajista. Halu kehittyä ja negatiivisen esimerkin luoma paine ovat ajaneet minua koulutukseen. Koulutuksen ja kokemuksen myötä ohjaajan tehtävät ja velvollisuudet ovat alkaneet selkiytyä. Tämä lopputyö ei edusta lopullista tai absoluuttista julistusta ohjaajantyöstä tai sen vaatimuksista. Mielestäni ohjaajan työn luonne on paljastunut minulle ohjaustöiden kautta, mutta ammattitaidon opetteleminen on prosessina vasta alussa.

### 1.3 Lähtökohdat

Syy miksi aloin harrastaa teatteria ja pyrin tekemään siitä ammattini on yksinkertainen. Halusin oppia ymmärtämään ihmistä. Tämä johtoajatus on koko teatterikäsitteeni ytimessä. Tämä työ on saanut alkunsa siitä havainnosta, että ohjaajan kyky ohjata näyttelijöitä on usein määrittänyt produktion onnistumisen.

Olin lapsuudessani aina ulkopuolinen. Muistan viihtyneeni yksin, usein omassa mielikuvitusmaailmassani. Myöhemmin olin koulukiukas. Jälkeenpäin voin todeta, että ulkopuolisuuteni johtui sosiaalisten taitojen vähyydestä. En ollut riittävästi kosketuksissa oman ikäisiini lapsiin. Tältä lapsuuden ajalta, jolloin tunsin aina olevani väärinymmärretty, kumpuaa haluni oppia ymmärtämään ihmistä ja tämän toimintaa.

Tässä työssä käytän nimikettä *näyttelijän ohjaaminen*. En ohjaa henkilöitä, ohjaan ihmisiä. Henkilöhahmojen kehittäminen, sisältöön liittyvä henkilödramaturginen työ, ei kuulu tämän työn piiriin. En siis käsittele sitä miten näyttelijä kehittää henkilöhahmonsa (e.g. Stanislavski 1968, 22—31).



Tästä johtuen antamani esimerkit voidaan käsittää työtilanteessa ohjattavan ihmisen, käytännössä näyttelijän, ohjaamiseksi. Näyttelijän ohjaaminen on ihmisten ja heidän välisten suhteidensa käsittelyä näyttämöllisessä työtilanteessa. Nämä ihmissuhteet ovat yhtä lailla fiktionaalisia (draaman taso) kuin reaalsiakin (työtilanteen tai harjoitusten taso). Näyttelijän ohjaaminen on ohjaajantyön ydinaluetta. Oletan tässä työssä, että näyttämöharjoitusten onnistuminen edellyttää ohjaajalta kykyä ohjata ihmisiä.

Tämän työn piti alkujaan käsitellä näyttelijän ohjaamisen haasteita. Peruskysymys oli jotakuinkin seuraava: *Voiko näyttelijää ohjata, ja jos voi, mitä hyötyä siitä on?*

Tämä peruskysymys on muuttunut kirjoitusprosessin aikana seuraavaan muotoon: *Mikä näyttelijän ohjaamisessa on keskeisintä? Mikä määrittelee ohjaajan ja näyttelijän keskinäistä työtä?*

Yleisemmällä tasolla ajattelen niin, että teatterin ydin on näyttelijän ja ohjaajan yhteistyössä. Se on teatteria olennaisimmillaan. Tämä katsantokantani on lähtöisin puolalaiselta teatteriohjaajalta ja –teoreetikolta Jerzy Grotowskilta. Hän kannatti teatterin riisumista olennaisimmilleen (2006, 26—27). En ole grotowskilainen teatterintekijä, mutta mielestäni teatteri ei voi kilpailla muiden välineiden kanssa teknisissä toteutusratkaisuissa. Tämän takia yritän työssäni ohjaajana keskittyä oman välineeni, teatterin, olennaisuuksiin. Teatteri voi taidemuotona jatkua vain, jos sen sisältämä inhimillinen tekijä säilyy. Tämä inhimillinen tekijä on näyttelijän — ja sitä kautta välillisesti ohjaajan — läsnäolo samassa hetkessä ja tilassa katsojan kanssa.

## 2 YLEISESTI NÄYTTELIJÄN OHJAAMISESTA

### 2.1 Mielenpitoita teatterin kentältä

Haastattelin tätä työtä varten teatteriohjaaja Juha Malmivaaraa. Haastattelun aluksi hän esitti retorisen kysymyksen: "Mitä ohjaaminen sitten on, ellei se ole näyttelijän ohjaamista?" (2010). Teatteriohjaaja, Teatterikorkeakoulun ent. ohjaajantyytön professori, Kaisa Korhonen on sanonut ohjaajantyytötä "ihmisammattiksi", joka sisältää "kiinnostusta ihmiseen" ja näyttelijäntyytön tunnustamisen teatterin perustyöksi. Hän lisää: "Ohjaaja on näyttelijöistä riippuvainen. Ohjaajuuteni on näyttelijöiden haastamista ajattelijana, tarkkailijana ja kokonaisvastuun kantajana." (Helavuori & Korhonen 2008, 30.)

Brittiläinen teatteriohjaaja Peter Brook kertoo kohtaamisestaan näyttelijä Yoshi Oidan kanssa. Oida oli tullut siihen lopputulokseen, ettei hänen oppitustanaan ollut Nō-teatteri tarjonnut hänen ilmaisulleen sopivaa muotoa. (1993, 48.) Muoto, ainakaan yksinään, ei siis luo tilannetta, joka on ihmisenä olemiselle merkittävä. Toisaalta Brookin mukaan esitysten teko on oikean muodon etsimistä, vaikka tämä oikea muoto aina väistämättä onkin katoavaa (1993, 51). Muodon tärkeyttä painottaa myös Teatterikorkeakoulun ent. dramaturgian ja esitysteorian lehtori Juha-Pekka Hotinen (2002, 48—67). Liitän tämä käsitteen näyttelijän ohjaamisen perusteisiin siksi, että mielestäni ohjaajalla on oltava jokin käsitys kohtauksen tai tilanteen muodosta jo aloittaessaan harjoitukset. Muoto on se tarttumapinta, johon näyttelijä voi kiinnittää alustavan työnsä. Tulkintani Brookin mielenpitojen pohjalta on se, että näyttelijän ohjaamista ei voi rakentaa tyhjyyden päälle, vaikka itse fyysinen tila olisikin tyhjä.

Brook on kirjoittanut *pyhästä teatterista (Holy Theatre)*, joka hänen mukaansa on teatteria, joka paljastaa jotakin näkymätöntä ihmisenä olemisesta (1968, 47). Tämä ei hänen mukaansa viittaa psykologisiin prosesseihin, "the great Freudian underworld there", vaan näkymättömään energiakenttään, joka on kaiken ympärillä (1993, 58). Esityksen laatu, pyrkimys kohti pyhyttä, on peräisin tästä

kentästä. Tämä laatu on näkymätöntä, mutta välittömästi tunnistettavissa jossain toisessa ihmisessä, esiintyjässä tai tilanteessa. (1993, 59). Nähdäkseni ongelmana on se, että näyttelijäntyön tekniikkaa ja välineistöä korostavat esiintyjät ajautuvat henkisesti kestävämpään tekniikkahelvettiin, jonka monien erillistasojen hallinta on mahdonta. Hyvänä esimerkkinä tästä on Cohenin luoma näyttelijäntyön synteesi (1986, 206—241). Se on oppikirjana vakuuttava, mutta ei lopultakaan merkityksellistä näyttelijäntyötä. Tekniikka ei vastaa kysymyksiin: "Mitä?" ja "Miksi?"

Mielestäni näyttelijän tehtävä ja velvollisuus on edellä mainitun pyhyden kokemuksen antaminen toiselle ihmiselle. Kuten Malmivaarakin haastattelussaan sanoi: "Onnistuneessa esityksessä on aina läsnä jokin selittämätön pyhyden kokemus" (2010).

Arjen tasolla määritelmät ovat kuitenkin toisenlaisia. Venäläislähtöinen ohjaaja ja näyttelijäntyön opettaja Mihail Tšehov määritteli ongelman hyvin. Hänen mukaansa jokaisen taiteilijan keskeisin tavoite on ilmaista itseään vapaasti ja kokonaisvaltaisesti (Chekhov 2002, 35). Edellä oleva sitaatti kuvaa hyvin tämän työn hajanaisuutta. Näyttelijän ohjaaminen on arkipäiväinen (työ)elämän tapahtuma kahden ihmisen välisessä kanssakäymisessä. Toisaalta näyttelijän ohjaamisessa on kysymys monimutkaisista sisäisistä prosesseista, joihin syvälliset teatterinteoreettiset ajatukset vaikuttavat. Venäläinen ohjaaja ja näyttelijäntyön opettaja Jevgeni Vakhtangov onkin sanonut oppilailleen: "It is impossible to teach anybody anybody how to create because the creative process is a subconscious one, while all teaching is a form of conscious activity which can only prepare the actor for creative work."<sup>1</sup> (Vakhtangov 1975, 142.)

## 2.2 Oma kokemukseni

Mielestäni kyky ja taito ohjata näyttelijää on myös teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaidon avainaluetta. Samoin oletan, että harjoitusprosessien

---

<sup>1</sup> Luomista ei voi opettaa, koska luovan työn prosessi on alitajuinen. Sen sijaan opettaminen on tietoista toimintaa, joka voi vain valmistaa näyttelijää tekemään omaa luovaa työtään.

lopputuloksena syntyy esitys. En ole kiinnostunut terapoivasta tai kasvatuksellisesta teatterityöstä. Ohjaaja johtaa prosessia, jonka lopputuloksena on esitys. Tämän esityksen näkevät työryhmän ulkopuolelta tulevat katsojat. Koulutuksellinen työ tehdään harjoitusprosessin aikana ja sidotaan käytännön teatterityöhön. Mielestäni teatteri-ilmaisun ohjaaja ohjaa sanamukaisesti teatteri-ilmaisua, eli esitysten harjoitusprosessien viitekehyksessä, näyttelijäntyötä.

Tällä hetkellä ajattelen, että ohjaaja synnyttää *tilanteen*, joka on teatterillisesti mahdollisimman hedelmällinen. Tämä tarkoittaa sitä, että näyttelijöillä on jotakin, josta käsin he voivat aloittaa työnsä. Hedelmällisyys on sitä, että ohjaajan synnyttämä tilanne saa aikaan itseään vahvistavan tapahtumaketjun, joka lopulta johtaa esitykseen. Tämä tapahtumaketju sisältää yhtä lailla näyttämöllisiä tilanteita, eli fiktion tilanteita, työtilanteenkin tasolla tapahtuvia ilmiöitä (harjoitusprosessi) kuin reaalimaailmankin tapahtumia (elämä). Työryhmän jäsenten harjoitusprosessin aikana eletty elämä, kokonaisuudessaan, muodostaa siis teatterillisen tapahtumaketjun ytimen.

### 2.3 Abstraktin ja konkretian dikotomia

Näyttelijän ohjaamisen, ja yleisemmin koko ohjaajantyön, yhtenä keskeisenä käytännön haasteena on monikäsitteisten asioiden käsittely yksikäsitteisten ohjeiden avulla. Näyttelijää ohjattaessa tämä tarkoittaa että 1) ohjaajan on kyettävä välittämään ajatuksensa helposti käsitettävässä verbaalisessa tai kehollisessa muodossa ja 2) kyettävä reagoimaan havaitsemiinsa muutoksiin uusilla helposti käsitettävillä verbaalisilla tai kehollisilla muodoilla. Ohjaaja siis näkee, kommentoi ja ehdottaa. Hän tekee tämän tavalla, joka on ymmärrettävä toiselle ihmiselle (näyttelijälle). Produktiot, joissa olen itse esiintynyt, ovat onnistuneet tai epäonnistuneet juuri edellä mainitusta syystä; ohjaajien taito näyttelijöiden työn mahdollistajana on ollut ratkaiseva tekijä.

Oma työtapani, jossa tavoitteiden ja suuntien käyttäminen korostuu, ei kuitenkaan aina ole edesauttanut esitystä. Se on kuitenkin edesauttanut näyttelijän työtä. *Rumissa* edellä mainittu aktiivinen havainnointi, tiukka kommentointi ja vaativat ehdotukset kahlitsivat esiintyjää tarpeettomasti. Kun lisäksi yritin pakottaa näkemystäni näyttelijälle, hänen työskentelynsä lukkiutui toistettavaan kaavaan. Harjoitustilanne ei säilynyt elävänä. Jos taas pidin kiinni *uudelleen luomisesta* ja luovasta näyttelemisestä, esiintyminen oli liian kaoottista palvelukseksi itse esitystä ja sen kokonaisdramaturgiaa.

## 2.4 Toistaminen vs. uudelleenluominen

Juha Malmivaara totesi, että näyttelijäntyöhön syntyvä urautunut toistaminen on varmin merkki siitä, että tilanne tai kohtaus on jäänyt puolittain keitetyksi. Tällöin kohtaus on liian helppo tai liian pinnallinen, jotta se saisi näyttelijän uppoutumaan esityksen maailmaan. (2010.) Jos näyttelijä alkaa toistaa, tilanne tai kohtaus on siis liian pinnallisesti ohjattu. Tätä on tapahtunut kaikissa produktioissani, myös *Seitsemännessä*. Erityisesti ensimmäisen näytöksen koomiset kohtaukset kärsivät tästä aliohjaamisesta. Toisaalta, draamallisesti vaatimammat toisen näytöksen kohtaukset toimivat tässä suhteessa paremmin; ns. suurten panosten kohtaukset syntyivät uudelleen. Näin tapahtui niin harjoitusten aikana kuin esityksissäkin.

Sallas totesi haastattelussaan, että ohjaajan tulisi välttää ideoiden ja vision loppuunkaluamista. Hän käytti sanontaa "keine Ausgedachte Ideén."<sup>2</sup> (2010.) Jos kohtaus tai tilanne muuttuu toistoksi, kyse voi olla juuri em. ilmiöstä. Ohjaajan ei pidä antaa näyttelijälle valmiiksi rakennettua kohtausta, vaan näyttelijän tulee itse löytää kohtauksen merkityssisältö tai –sisällöt. Tilanteen analysoiminen puhki on juuri tätä ideoiden loppuunkaluamista, mikä johtaa tilanteiden ja kohtausten vääränlaiseen toistamiseen.

---

<sup>2</sup> Suom. huom. Tätä ilmaisua ei voi yksiselitteisesti kääntää. Tässä se tarkoittaa sitä, että ideoiden täytyy olla sillä tavoin todellisia, että niistä riittää purtavaa pidemmäksikin aikaa.

Toisaalta, henkilökohtaisuuden vaatimus ja vaatimus oman itsensä ylittämisestä voivat saada aikaa puolustautumista. Korhonen on todennut, että "[j]os näyttelijä ei saa toistuvasti haasteita, joissa hän joutuu kohtaamaan itsensä ja siirtämään rajojaan, näyttelijä hänessä voi kuolla. Hän haalistuu, tai hänestä tulee vitsiniekkä. Pakotiet ja puolustautuminen ovat mahdollisia teattereissa, joiden työtapa on suorittava, korrekti." (Helavuori & Korhonen 2008, 40.) Havaitsin tämän ilmiön niin *Rumin* kuin *Seitsemännengin* aikana. *Seitsemännengin* tapauksessa pystyin kuitenkin tehokkaammin horjuttamaan näyttelijöitä heidän mukavuusalueiltaan. Teatterin ei pidä suorittaa. Tämä edesauttaa sellaista toistamista, joka kuolettaa näyttelijäntyön ja lopulta myös itse näyttelijän.

## 2.5 Ankaratyyli vs. vapaa tyyli

Musiikinteoriassa puhutaan yleisesti kontrapunktin *ankarasta* ja *vapaasta* tyylistä (Murtomäki 2010). Käytän tätä käsiteparia kuvatakseni kahta suuntautumistapaani näyttelijän ohjaamiseen. Ensimmäisessä näistä on käytössä eräänlainen suppeampi näyttelijänohjauksellinen välineistö. Kutsun tätä *ankaraksi* tyyliksi. Ankaraa tyyliä luonnehtivat ainakin seuraavat määreet (suluissa esimerkkejä):

- Ohjaaja aloittaa asemoimalla näyttelijät
- Ohjaaja ilmaisee henkilön tavoitteet ensisijaisesti yksinkertaisin verbein
- Ohjaaja ei käytä metafyysisiä tai unen mielikuvia (Olet etelätuulella liitävä kotka, jonka sulkia jumala yksitellen sukii.)
- Ohjaaja ei käytä keskenään ristiriitaisia mielikuvia (Laskeudut kiirastuleen, joka tuntuu iholla paratiisilta.)

*Vapaa* tyyli on käytössä laajempi henkilöohjauksellinen välineistö. Tätä tyyliä luonnehtivat seuraavat määreet:

- Ohjaaja antaa näyttelijälle ensimmäisen suunnan, mutta keskittyy tämän jälkeen havainnoimaan toimintaa
- Ohjaaja ilmaisee henkilön tavoitteet monimutkaisin verbein, kielikuvien tai mielikuvien avulla

- Ohjaaja käyttää sekä omaa että näyttelijän kehoa apunaan psykofyysisen tilan hahmottamiseksi

*Lapsissa* jatkoin ankaraa näyttelijän ohjaamista, mikä luultavasti osaltaan esti tilanteiden syntymistä. Työryhmän vähemmän kokeneet näyttelijät hyötyivät selkeästi enemmän tästä ankarasta tyylistä, mutta kokeneempia se luultavasti kahlitsi. *Seitsemännessä* pyrin tietoisesti vapaampaan näyttelijän ohjaamiseen, mutta tämä loi vuorostaan omat ongelmansa

Kyse ei ole siitä, onko toinen tyyli parempi kuin toinen. Mielestäni kyse on työtavan soveltamisesta kyseessä olevaan produktioon. Samoin kuin kontrapunktissa, yksikäsitteisten keinojen hallinta antaa varmuutta monipuolisempaan työhön. Edellä mainitut lähestymistavat ovat tässä mielessä eräänlainen näyttelijän ohjaamisen peruskivi. Opittuaan hallitsemaan nämä keinot ohjaaja voi laajentaa omaa lähestymistapaansa idiomaattisemmaksi ja vapaammaksi.

## 2.6 Johtopäätöksiä

Mielestäni näyttelijän ohjaaminen liittyy olennaiselta osaltaan moniin ihmisenä olemisen peruskysymyksiin; ohjaaja auttaa näyttelijää, mahdollistaa tämän työskentelyn, katsoo ja kuuntelee edessään olevia ihmisiä ja ymmärtää ihmisen käyttäytymistä yhteisössä. Tässä mielessä jokainen harjoitusprosessi on koulutuksellinen. Näyttämöharjoitukset sisältävät ihmisenä olemisen opettelua kuten mikä tahansa muukin inhimillinen toiminta. Henkilökohtainen elämäkokemus on näin ollen merkittävä osa ohjaajantyön (tätäkin) osa-aluetta. Tätä nykyä pystyn asettamaan itseni ohjaamani ihmisen asemaan. Pystyn olemaan empaattinen. Näin ei ollut vielä 7–8 vuotta sitten. Mielestäni ohjaajan on oltava inhimillinen ihminen.

Tämä inhimillisuus ei kuitenkaan voi olla terapeutista hyysäämistä, jossa toisen hyvää oloa tulisi jatkuvasti pönkittää. Ohjaajan empaattisuus ei siis tarkoita sitä

että tämä vetäytyy konfliktitilanteiden ulkopuolelle. Teatteriohjaajan Maiju Sallas sanoi, että hän työskentelee mielellään vahvojen mielipiteiden kanssa. Lisäksi hän painotti uskovansa "konfliktin voimaan teatterissa." (2010.) Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että harjoittelemisen tulisi olla jatkuvaa riitelemistä. Tulkintani on, että ohjaajan tulisi pelätä konsensuksen syntymistä, minkä takia ristiriidat on hyvä vetää pinnalle itse prosessin aikana.

Onnistuneessa, kokonaisuuteen pyrkivässä (Grotowski 2006, 42—45), näyttelijäntyössä ei ole kysymys kumuloituneen tekniikkaarsenaalin käytöstä. Kysymys on siitä, että ohjaajan ja näyttelijän tulisi pyrkiä merkityksellisiä päämääriä kohti. Merkitykselliset päämäärät ovat niitä jotka kertovat jotain olennaista katsottavana olevasta ihmisenä olemisen hetkestä. Näyttelijä ja ohjaaja ovat tällöin vastanneet kysymyksiin: "Mitä?" ja "Miksi?"

### **3 NÄYTTELIJÄN OHJAAMISEN KESKEISET HAASTEET**

#### **3.1 Havaintoni *Seitsemännen* harjoitusprosessista**

Harjoitusprosessi käynnistyi edellisistä ohjauksistani poiketen eri ryhmäprosessitekniikoita käyttäen. Näyttelijät kehittivät kohtauksia omalähtöisesti, minkä jälkeen editoin ja muokkasin tätä näkemääni materiaalia. Kyseinen lähestymistapa johti uuteen ongelmaan: materiaalin fragmentoituminen ja sen illusorisuus – materiaaliin syntyminen ja kuoleminen yksien harjoitusten aikana – tekivät harjoitusjatkumosta mahdottoman. Harjoitusprosessin alkupuolella vaikutti siltä, kuin joutuisin aloittamaan (ryhmäprosessilla tuotetun) kohtauksen harjoittamisen aina uudestaan alkutekijöistä. Tämä on osin omaa kokemattomuuttani tässä työtavassa, mutta osin myös reaalin tapahtuma. Tällä tarkoitan, että ryhmäprosessi vaatisi minulta tarkempaa suunnittelua, jotta näyttelijöiden relevantti ohjaaminen onnistuisi harjoituksista toiseen.



Kokemukseni on se, että päinvastoin kuin olen olettanut, juuri työryhmälähtöiset työtavat vaativat ohjaajalta eniten kurinalaisuutta. Oma esitysideaalini nojaa väitteeseen ja visioon siitä, minkälainen esityksen maailman tulisi olla. Näiden kulmakivien mukaista esitystä on vaikea luoda ryhmässä, jos samalla pitää kiinni yksilöllisistä totuuksista ja mielihaluista. Ryhmäprosessissakin jonkun täytyy siis päättää.

### 3.2 Muutama sana ohjaajan roolista kollegana

Ohjaaja ei ole terapeutti. Näyttelijän ohjaamisen tulee rajoittua teatterityön kontekstiin, eli näyttelijän ja ohjaajan suhde pysyy ammatillisena. Edellä mainitut olosuhteet ovat siis materiaalisia ja aikataulullisia. Ihmisen, niin näyttelijän kuin ohjaajankin, henkinen terveys ja työkyky ovat yksilön ja lähimmäisten vastuulla. Ohjaajan tulisikin olla lähimmäinen harjoitustilanteen ulkopuolella.

Havaintoni on: mitä tarkemmin ohjaaja näkee, sitä vastaanottavaisempi ohjaukselle näyttelijästä tulee. Pilkkua viilaavan teknokraatin ja kaiken sallivan pilvellä leijujan välillä onkin oltava kultainen keskitie. Palautteen laatu ja relevanssi, se miten luovasti ja välittömästi ohjeet auttavat käytännön työtä, määrittää näyttelijän suhtautumisen henkilöohjaukseen. Ohjaajan velvollisuus on auttaa ihmisiä kertomaan tarinoita ihmisistä ja ihmisenä olosta. Tämä yksinkertainen ohjenuora katkeaa harjoitustilanteessa helposti. Ajoittain huomaan, että alan harjoitustilanteessa mieltä näyttelijäntyön teknisiä yksityiskohtia, vaikka minun tulisi elää samassa tilassa ja ajassa näyttelijöitteni kanssa. Ohjaajan pitää antaa palautetta välittömästi, eikä jäädä miettimään valmista näyttelijäntyöllistä ratkaisua, koska ratkaisun kehittäminen ei ole ensisijaisesti hänen tehtävänsä.

Teatteriohjaaja, Teatterikorkeakoulun ent. näyttelijäntyön professori, Jouko Turka piti esiintymistä yleisölle näyttelijäntyön ytimenä (Ollikainen 1988, 19). Tämä esiintyjyyden kehittäminen tapahtui 1980-luvun Teatterikorkeakoulussa

jatkuva uusien produktioiden valmistamisessa. Taustalla oli ajatus, että näyttelijä joutuu teatterin kentällä ottamaan itse vastuun itsensä ammatillisesta kehittämisestä. (1988, 18—21.) Mielestäni tilanne on säilynyt samanlaisena, ehkä jopa vahvistunut. Tilanne on sama myös harrastajien kohdalla. Esimerkiksi monet Turun alueen harrastajateatterit ovat todellisuudessa laitoksia, joissa on tiukka 4—5 vuosittaisen produktion tuotantotahti. Tämä onkin yksi syy siihen, että ohjaajana katson velvollisuudekseni ylläpitää ja kehittää näyttelijöiden ammattitaitoa. Teatterin kentällä toimiva ohjaaja on osin vastuussa näyttelijän ammattitaidon kehittämisestä, koska hän on ainoa, joka vakituisesti katsoo yksittäisen näyttelijän työskentelyä. Vaikka teokset harjoitellaankin tiukassa aikataulussa, se ei saa estää luovaa itsensä kehittämistä. Mielestäni näyttelijän ohjaaminen on olennaisesti myös sitä, että ohjaaja auttaa näyttelijää auttamaan itseään.

Suomalainen, jo 1960-luvulla uransa aloittanut, teatteriohjaaja Kalle Holmberg on todennut, ettei pyrikään ohjaamaan näyttelijää. Hän toteaa, että "koska [ei] aloita näyttelijästä, vaan tilanteesta, saattaa näyttelijälle tulla kiire. Jos näyttelijät eivät tajua tätä ja odottavat että milloinkas tätä juttua aletaan henkilöohjata, ne eivät valmistu omassa työssään." (Korhonen 1998, 72—74.) Holmberg siis suhtautuu kriittisesti näyttelijän ohjaamiseen. Hän jatkaa mainitsemalla, että työskentelee mieluusti kokemuksellisesti viisaiden näyttelijöiden kanssa, koska "[l]oppujen lopuksi ohjaaja on yksinäinen ihminen, koska teatteri on näyttelemistä. Se ei poista ohjaamista, mutta esitän kysymyksen: pystytkö ohjaamaan esityksen niin hyvin, että ohjaat itsesi ulos siitä?" (Korhonen 1998, 76.) Tämä kysymys on mietityttänyt myös minua. *Lapsissa* edellä mainittua näyttelijän itsenäistymistä ei tapahtunut – ei ainakaan siinä mittakaavassa, mitä olin tavoitellut. *Seitsemännessä* taas näyttelijät olivat osin kokemattomia, mistä johtuen ryhmäprosessi ei koskaan kypsynyt yhtenäiseksi luovaksi tahtotilaksi. Tämä johtui osaksi myös omasta ohjaajakuvastani; en ohjannut itseäni ulos esityksestä. Tuo edellä oleva Holmbergin ohje siis osoittautui varsin hankalaksi toteuttaa, vaikka sitä tietoisesti yritinkin.

### 3.3 Samankaltaisuuksia teatterikentän eri laidoilla

Näyttelijän ja ohjaajan vuorovaikutusta käsitellään myös teatterin kentän kokeilevammassa päädyssä. Eero-Tapio Vuori, teatteriohjaaja ja Todellisuuden Tutkimuskeskuksen perustaja, on todennut: "Jokaisen ihmisen perustarve on tulla nähdyksi. Siitä näyttelijän ja ohjaajan välisessä vuorovaikutuksessa on kysymys. [--] Tilanne vertautuu hypnoosiin, jossa toinen on se, joka menee syvemmälle, toisen – hypnotisoijan – avustuksella, ja kuitenkin matkaa tehdään koko ajan yhdessä." (Hulkko 2007, 10.) Yksi havainnoistani on, että eri ohjaajien metodologiset eroavaisuudet, työhistoria ja kokemusperusta eivät heijastu heidän näyttelijänohjauksellisiin tavoitteisiinsa. Toisin sanoen, oli ohjaaja sitten devising-ihme tai vanha änkyrä mies, hän tavoittelee näyttelijää ohjatessaan ja työtilannetta luodessaan samoja (perus)asioita. Jopa Vuori, joka on uransa aikana keskittynyt kokeelliseen teatteriin ja performanssiin, myöntää, että "kokemukseni mukaan työryhmän työjaon ja roolituksen onnistuminen on suoraan verrannollinen taiteellisen lopputuloksen tasoon. Perinteinen ohjaajan ja näyttelijän suhde on eräs mahdollinen työnjako, eikä mikään huono." (Hulkko 2007, 10.)

Työskentelin vuoden 2001 syksyllä apulaisohjaajana Turun ylioppilasteatterin produktiossa *Siniparta*, jonka ohjasi tuolloin vielä varsin tuntematon Jani-Petteri Olkkonen. *Siniparta* oli tyyliltään ja visioltaan erityinen ja erottuva produktio. Olkkonen tavoitteli itsensä näköistä näyttelijäntyötä, yliestetisoitua näyttämökuvaa ja esitystä, jota näin jälkikäteen pidän esimerkkinä *teatterista välineenä*. Jälkeenpäin olen muistellut ko. kokemusta useaan otteeseen, mutta olennaista tässä on Olkkosen tapa ohjata näyttelijöitä: hän työskenteli konkreettisten ja seikkaperäisten ohjeiden avulla, katsellen ja kuunnellen sitä mitä näyttämöllä havaitsi. *Siniparta* ei siis ollut näyttelijän ohjaamisen näkökulmasta mitenkään uudenlaista teatteria. Se toteutettiin varsin perinteisten henkilöohjauksellisten keinojen avulla.

### 3.4 Lyhyesti näyttelijän ohjaamisen etiikasta

Kuten johdannossa totesin, ohjaajan tulisi auttaa näyttelijää, ei kahlita tätä. On kuitenkin vaikeaa säilyttää vaatimus tarkkuudesta ja toistettavuudesta tai tuloksesta, jos näyttelijän fyysistä toimintaa ei jollain tavoilla rajoiteta. Tästä syystä näyttelijälle "[t]he "hows" of his lines and business are the ways in which he can express himself freely<sup>3</sup>" (Chekhov 2002, 36). Ohjaajan ei siis tule päättää *miten* näyttelijä tekee työtään. Sen sijaan, kuten Tšehovkin kirjassaan määrittelee, näyttelijän luova vapaus mahdollistaa sen, ettei ohjaaja käytä ammatillisesti näyttelijää hyväkseen.

Kalle Holmberg toteaa: "Ohjaajan täytyy tulla toimeen itsensä kanssa, jotenkin uskaltaa, se on ohjaajan etiikka. Uskaltaa paljastaa oma itsensä, koska teatterin tekeminen on antamista ja läsnäoloa." (Korhonen 1998, 77.) En keskity tässä työssä eettisiin kysymyksiin, mutta ohjaajan velvollisuudet eivät ole vain työjohdollisia. Ohjaajan moraalit määrittelee hänen käsityksensä velvollisuuksista. Tällä hetkellä ajattelen, että ohjaaja on vastuussa kaikesta. Mielestäni ohjaajan tehtävä on *auttaa* tavalla, joka tekee hänestä tarpeettoman.

Toisaalta brittiläinen teatteriohjaaja Katie Mitchell ehdottaa tiukkaa pitäytymistä tavoitteissa, jotka ohjaaja on luonut niin, että "the actors realise that you are laying down a long-term map<sup>4</sup>" (2009, 174). Brittiläisessä teatterissa ohjaajalla on, myös henkilökohtaisen kokemukseni mukaan, ensisijainen vastuu älyllisen työn tekijänä. Näin tapahtuu jopa näyttelijän omatoimisuuden kustannuksella. Judith Weston, yhdysvaltalainen näyttelijäntyön opettaja, kuitenkin kirjoittaa: "Näyttelijäntyön opettajat ottavat joskus asiakseen tunkeutua [sosiaalisen] panssarin läpi pelottelemalla ja ja manipuloimalla ihmisiä [--] Minä olen kokenut opettajana, että paremmin toimii päinvastainen menettely – enemmän vapautta ja lupaa epäonnistua." (1999, 190.) Teatteriohjaaja ja ent. Teatterikorkeakoulun näyttelijän- ja ohjaajantyyntö professori Raila Leppäkoski on todennut, että "[t]eatteriin kuuluu tasavertainen työnjako, jossa jokainen seisoo oman työnsä

<sup>3</sup> Näyttelijän kysymys "Miten?" on yhtä kuin hänen *keinonsa* ilmaista itseään vapaasti.

<sup>4</sup> näyttelijät ymmärtävät, että ohjaaja valmistaa ja tekee selväksi pidempiaikaiset tavoitteet.

takana. [--] Näyttelijä kukoistaa, ja hänen parhaat puolensa pääsevät esiin, jos työnjako ja työilmapiiri sen sallivat." Leppäkoski jatkaa siteeraamalla teatteriohjaaja Marcus Grothia ja sanoo: "[K]aiken tarkoitus on poistaa näyttelemisen esteet." (Moring 2010, 10.)

Edellämainittujen, osin ristiriitaistenkin, näkemysten taustalla ovat luultavasti kirjoittajien henkilökohtaiset painotukset; olisi väärin puhua Tšehovin liberaalista metodologiasta tai nykyohjaajien despoottisuudesta. Syynä lienee se, että edellä mainitut Mitchell, Olkkonen ja Leppäkoski suosivat työtavassaan esitysten tekoa. Tämä on myös minun tavoitteeni. Haluan kehittää näyttelijäntyötä esitysten harjoittamisen viitekehyksessä. Juuri tästä syystä ajattelen niin, että siirtyessäni teatterin kentälle otan vastuun ohjauksessani olevien näyttelijöitten ammattitaidon kehittämisestä. Tämä tapahtuu yhteistyössä näyttelijän kanssa. Ohjaajan tehtävä ei ole korjata näyttelijää ihmisenä.

### 3.5 Kuolettava keskustelu vs. tekojen dialogi

Ohjaajan tulisi hallita tai ainakin säännöstellä työtilanteessa käytävää keskustelua. Olen pyrkinyt omissa työprosesseissani välttämään keskustelua. Tämä lienee jonkinlainen vastareaktio useissa eri yhteyksissä kokemalleni *kuolettavalle keskustelulle*. Tämä on puhetta, jonka luokittelen erääksi vastustuksen muodoksi. Kuolettavan keskustelun tunnusmerkkejä ovat:

- Työryhmän energia laskee keskustelun aikana selvästi
- Keskustelun aihe on merkityksellinen vain sen aloittajalle
- Keskustelun aihe on prosessin tai esityksen kannalta triviaali
- Prosessi ja työ pysähtyvät keskustelun ajaksi

Olen huomannut, että kuolettavan keskustelun vaara on suurin silloin kun prosessin virtaavuus — kuten Maiju Sallas haastattelussaan (2010) sanoi — hidastuu tai häiriintyy. Silloin yksittäisen esiintyjän huomio saattaa kääntyä yksityiskohtaan, jota käsittelemällä prosessin tulppana toimiva ongelma yritetään sivuttaa. Korhonen toteaa, että hän välttää "psykologisointia,

moralisointia ja sentimentaalisuutta, koska [näkee] ne tunkkaisina työvälineinä, ansoina. Yleinen psykologisointi eli syy- ja seuraussuhteiden paisuttelu on helposti tyhjän jauhamista." (Helavuori & Korhonen 2008, 37.)

Kuolettavan keskustelun muotona voi olla myös *väärä dialektisuus*. Tällä tarkoitan keskustelua, jossa aiheen puolesta ja aiheetta vastaan argumentoidaan loputtomasti. Tämänkaltaisen keskustelun tunnusmerkkejä ovat:

- Kantaaottamattomuus ja postmoderni arvorelativismi
- Mielipiteitten ilmaisua pyritään välttämään
- Keskusteluun ei antauduta omalla persoonalla; asiat väittelevät, eivät ihmiset

Postmodernin ajan mitättömyys — se että mikään ei ole mitään, eikä mistään pystytä keskustelemaan arvokysymyksin — on teatterin syöpä, joka jäytää taidemuodon luuydintä. Taide ei etene keskustelemalla. Taide etenee tekemällä. Jos prosessissa ajaudutaan filosofisiin keskusteluihin, jotka eivät liity esityksen väitteeseen tai vision sisältöön, prosessi kuivuu kokoon. Se voi myös muuttua tekotaiteelliseksi oman erinomaisuuden osoitteluksi. Katsoja ei ole kiinnostunut ohjaajan tai näyttelijän ajatustaustasta, koska ajatus tai keskustelu eivät ole teatteria. Näkyvät teot ovat teatteria. Aina kun keskustelu uhkaa syrjäyttää teot, harjoitusprosessi tai näyttelijän ohjaaminen on epäonnistumassa.

Teatteri on ainoa väline, jossa elävät ihmiset kohtaavat. Tämä kohtaaminen vaatii ihmisten tasolla, ei ideoiden tasolla, käytävää toinen toistaan vahvistavaa *tekojen dialogia* ohjaajan ja näyttelijän välillä. Juha Malmivaara totesi, että ohjaajan tehtävä on ruokkia näyttelijän luovaa työtä, eli toimia eräänlaisena katalyyttinä (2010). Tämä on luonnollisesti vastavuoroista ja olenkin sanonut, että tekojen dialogi on yhtä kuin luova harjoitustilanne. Tällöin sekä ohjaaja että näyttelijä ovat oppineet lukemaan tilannetta ja toisiaan. Malmivaaran sanoin heillä on tällöin "hyvä verenmaku suussa" (2010), joten em. kuolettavaa keskustelua ja väärää dialektisuutta ei pääse syntymään. Keskustelun sijaan verbaalis-keholliset teot toimivat näyttelijän ja ohjaajan välisenä eräänlaisena

pikakirjoituksena. Thomas Richards, Pontederan Grotowski-keskuksen taiteellinen johtaja, puhuu verbaalisen kommunikaation ongelmista ja toteaa: "The application of words like 'ritual' [--] can be a way of escaping specificity. [--] Are we clarifying understanding through language, or rather avoiding the effort and providing a kind of comfort?"<sup>5</sup> (2008, 123.) Keskustelu ja asioiden luokittelu ei edistä työtä, vaan tarjoaa kainalosauvat, joiden avulla tekijät voivat todistella toisilleen tekevänsä työtään, vaikka tosiallisesti vain puhuvat työn tekemisestä. Richards viittaa tiiviisiin yhteistyökumppanuuksiin ja huomauttaa, että osa tiedosta "actually consists in knowing that you can never be absolutely sure. We are in a process of interrogation, searching together. [--] While you watch your colleague working, maybe a process of questioning takes place in you."<sup>6</sup> Kun ihminen havaitsee toisessa jotakin, jonka tuntee olevan ristiriidassa oman persoonansa kanssa, näyttelijäntyö etenee. Ihminen "follow[s] the traces of your partner's process in yourself."<sup>7</sup> (2008, 134.) Mielestäni tämä on myös ohjaajan ja näyttelijän symbioosin ydin.

### 3.6 Muutama sana ensemblesta ja aikatauluista

*Rakkaimpani* kärsi esityksenä siitä, etten kokemattomuuttani valmistanut esiintyjä kohtaamaan näyttämön haasteita. Toisin sanoen harjoitutin laulajia kuin he olisivat olleet kokeneita puhenäyttelijöitä. Tämänkaltainen näyttelijän ohjaaminen ilman tarvittavaa näyttelijän tietotaitoa oli moraalisesti väärin ja lopulta myös esityksen kannalta tuloksettomampaa. Toisaalta teatteri-ilmaisun ohjaajan mahdollisuudet näyttelijöiden ammattitaidon kehittäjänä ovat parhaimmillaankin rajoitetut: työ kentällä, erityisesti harrastajateattereissa, määrittyy usein produktiokohtaisiin harjoitusjaksoihin, tyypillisesti 8—10 viikkoon. Tässä ajassa yksittäisen ihmisen ilmaisua voi kehittää vain rajoitetusti. Harjoitusprosessien rajattu kesto onkin tyypillinen luovaa työtä haittaava tekijä. *Rakkaimpani* oli valmistuttava tietysti ajallisesti rajoitetussa viitekehyksessä,

<sup>5</sup> Sellaiset määritelmät kuten 'rituaali' [--] voivat olla yksiselitteisyyden karttelua. [--] Lisäämmekö me ymmärrystä kielen avulla, vai kartammeko työntekoa luomalla älyllistettyä puhetta?

<sup>6</sup> on varmuus siitä, että koskaan ei voi tietää olevansa oikeassa. Olemme prosessissa, jossa kysytään ja etsitään yhdessä. [--] Kun seuraa kollegansa työtä, omakin minä saattaa alkaa tehdä kysymyksiä.

<sup>7</sup> ihminen jäljittää yhteistyökumppaninsa prosessia oman itsensä sisällä. [Ja yrittää etsiä yhtymäkohtia.]

joten harjoittelun olisi tullut olla laadukkaampaa. Katson, että tämä laadun unohtaminen oli tyypillinen aloittelevan ohjaajan virhe. *Rakkaimpani* harjoituksissa käytin aikaa liikaan toistamiseen; harjoituksissa ei tapahtunut kehitystä, vaan vahvistettiin kerran aikaansaatuja toimintamallia. Harjoittelu ei siis ollut luovaa.

Toisaalta olen sanonut, että näyttelijän ammattitaidon kehittäminen tapahtuu usein sivulauseessa. Tällä tarkoitan sitä, että eksplisiittinen minä-opetan-miten-tämä-tehdään –lähestymistapa ei johda näyttelijän omakohtaiseen "valaistumiseen". Tästä kirjoittavat myös Grotowski (2006, 102—104) ja Brook (1968, 68—72). Lyhyet harjoitusajat ovat omiaan kehittämään näyttelijää joko suorittamiskeskiseksi kikkailijaksi tai omaa arkipersoonansa käyttäväksi miellyttäjäksi. Toisaalta Leppäkoski toteaa, että hänen johtamassaan Ryhmäteatterissa "tehtiin töitä periaatteella, että 'lopettakaa teeskentely.'" Tekijät eivät halunneet kohottautua katsojan yläpuolelle, vaan halusivat "tarjota arjessa samastuttavia ja tunnistettavia ihmiskuvia yhden suhde yhteen." (Moring 2010, 10.) Se, onko teatterin tehtävä kehittää yksilöä kokonaiseksi (Grotowski) vai peilata omaa yhteiskuntaansa viihteellisissä esityksissä (Leppäkoski), on lopultakin yhdentekevää. Kummassakin tapauksessa käytettävissä olevat näyttelijät määrittävät välineen toimivuuden ja sitä kautta myös lopputuloksen.

Lienee selvää, että näyttelijöiden kokemus vaikuttaa olennaisesti harjoitusten tuloksiin. Kokeneiden ihmisten ohjaaminen tuo tuloksia varmemmin ja nopeammin. *Rumissa* tämä johti osaltaan tilanteeseen, jossa hylkäsin esiintyjän ehdotuksia ylikriittisesti; yritin saada hänestä näkyviin jotakin omaa ideaaliani muistuttavaa. Vahingokseni tämä muutti ohjaamistani niin tiukaksi ja kontrolloivaksi, että se ahdisti näyttelijän jonkinlaiseen luovaan tyhjiöön, jossa vain tietynlainen näyttelijäntyö oli mahdollista. Toisaalta ohjatessani näyttelijää, joka arkielämässäänkin on läheinen ystäväni, saavutimme syvällisempää ilmaisua kuin mihin tavanomaisessa kiireisessä prosessissa on mahdollista saavuttaa. Molemmat siis tunsivat toisensa työtavat, joten prosessi voitiin aloittaa ns. lentävällä lähdöllä.



Työryhmä, joka 1) kokoontuu tiettyä produktiota varten ja 2) jonka jäsenet eivät ole aikaisemmin tavanneet toisiaan, ei luonnollisestikaan sisällä sellaista ryhädynamiikka jota täysipainoinen esitys vaatisi. *Seitsemännessä* haasteenani olivat toisilleen tuntemattomat esiintyjät. Jotta heistä olisi hitsaantunut yhtenäinen ensemble, työprosessin olisi pitänyt kestää huomattavasti kauemmin. Viivyttiin prosessin aloittamista eri syistä, pääällimmäisenä niistä laiskuuteni. En myöskään tohtinut pyytää ilmaiseksi työskenteleviä näyttelijöitä uhraamaan aikaisempaakin enemmän aikaansa. Brittiläinen näyttelijä ja näyttelijäntyön opettaja John Gillett kirjoittaa ensemblen merkityksestä ja antaa käytännön esimerkkejä. Näissä yhdistyy aina jonkinlainen kaipuu kumppanuuteen, luovan työn tekemisen jakamiseen tutulle ja luotettavalle ihmiselle. (2007, 292—297.) Ensemble luo siis turvaa. Turvan merkitys on sitä keskeisempi mitä kokemattomampien ihmisten kanssa työskentelee. Sallas huomautti, että myös ohjaaja "tarvitsee vertaistukea", mutta tällöin hänellä on yleensä käytössään luova työryhmänsä tai joku muu mentorointiin valjastettu kollega. (Sallas 2010.) Ensemblen merkitys lienee kaikissa tapauksissa keskeinen. Teatterintutkija Pentti Paavolainen on todennut, että Jouko Turkkakin käytti Helsingin kaupungiteatterin kaudellaan "mielellään paljon eräitä näyttelijöitä jopa keskenään samantyyppisissä rooleissa" (1987, 182). Heistä muodostui vähitellen Turkan ensemble, vaikka Turka myöhemmin opettajana kritisoikin laitosteatterijärjestelmää.

Taideakatemiassa puhuttiin opiskeluaikanani muodikkaasti ryhmäyttämistä, joka muodosti opetuksen selkärangan (subjektiivisen kokemukseni mukaan) noin puoleksitoista vuodeksi. En kuitenkaan ole kokenut kurssikavereihini erityisen syvää yhteenkuuluvuutta. Tämä ensemble on siis jäänyt osaltani hajanaiseksi. Voitaneen todeta, että teatterillinen ensemble sen sijaan muodostuu aina omasta tahdostaan. Sen jäsenet ovat valinneet työryhmänsä ja tällä työryhmällä on kollektiivinen tahto. Tämä kollektiivinen tahto, mikä tarkoittaa myös yhden ja saman produktiivisen vision jakamista, luo *esityksiä*. Ryhmäyttäminen luo *ryhmiä*.

Malmivaara totesi, että toisille tuttu ja yhdessä työskentelemään tottunut homogeeninen ryhmä ei välttämättä ole taiteellisesti tuloksellinen. Tärkeintä on, että ohjaaja "saa työryhmän syttymään", mikä puolestaan ajaa koko prosessin uudelle luovalle tasolle. (2010.) Toisaalta Sallas sanoo työskentelevänsä mieluiten tuttujen ihmisten kanssa, mutta haluaa, mikäli mahdollista, työryhmäänsä eri taiteenalojen ihmisiä (2010). Tämä puolestaan on hedelmällistä työryhmän luovalle toiminnalle.

### 3.7 Johtopäätöksiä

Keskittymällä näyttelijään – eli katsomalla ja näkemällä yksityiskohtaisesti se, mitä näyttelijä kulloinkin tekee – ohjaaja itse asiassa keskittyy kohtauksen merkityssisällön selkiyttämiseen. Näin tapahtuu, koska näyttelijät kertovat esityksen inhimillisen tarinan. Vain näyttelijä pystyy toteuttamaan esityksen lainalaisuudet. Näistä tärkein on, että toiselle ihmiselle (katsoja) voidaan viestiä vain toisen ihmisen (näyttelijä) kautta. Asiat eivät itsessään kerro mitään. Mielestäni näyttelijän ohjaamiseen keskittymällä ohjaaja varmistaa, että hänen viestinsä ihmisenä olemisen tilasta lihallistuu.

Edellä oleva ongelma liittyy suoraan näyttelijän ammatti-identiteetin muotoutumiseen. Hotinen kysyy: "Peruskysymys muodon kannalta on, toteuttaako esiintyjä [--] jonkun muun kehittämää muotoa. Vai synnyttääkö hän muotoa [--] improvisoimalla." (2002, 56.) Hotinen peräänkuuluttaa ruumiittomuutta, eräänlaista abstrahoitua ideoiden teatteria (2002, 58). Juuri tällaisen ajattelun takia lähtökohtaisesti vastustan teatterin post-modernismia. Hotisen perustelut eivät poista sitä tosiasiaa, että teatteri on *esittävä* taidetta. Jos ei ole kehoa, ei voi olla muotoa, jolloin ei voi olla esitystäkään. Yksi näyttelijän ohjaamisen keskeisistä haasteista onkin säilyttää näyttelijöiden moninäkökulmaisuus harjoiteltavaan tilanteeseen. Vaikka ohjaaja arvioi näkemänsä merkityksellisyyttä, eli onko tilanne onnistunut esityksen

viitekehyksessä, hänen täytyy pystyä luovuttamaan luova työnsä itsenäisten tekijöiden käsiin. Ohjaaja päättää, mutta ei voi sanella.

## 4 OHJAAJAN VELVOLLISUUDET

### 4.1 Mielenpitoita teatterin kentältä

Yksinkertaistaen – ja paneutumatta tässä syvällisemmin viime vuosien neuropsykologiseen tutkimukseen – se, mitä ohjaaja näkee, on monimutkaisten psykofysiologisten toimintojen lopputulos (Blair 2008, 46—50, 80—83, 100—109). Tästä lopputuloksesta ei voida suoranaisesti johtaa näyttelijäntyön eri osatekijöitä. Tämä siksi, että kyseessä on yksilöllinen toiminta, johon ohjaaja ei käytettävissä olevien havaintokeinojen, näön ja kuulon, avulla voi päästä osalliseksi. Minun on ohjaajana siis aina käsiteltävä näyttelijäntyötä ulkopuolisena; en voi tietää, mitä näyttelijän kehossa ja mielessä tarkkaan ottaen liikkuu.

Oli miten oli, Juha Malmivaara on eri mieltä em. haasteesta. Hänen mielestään ohjaajan kehittyvä ammattitaito on sitä, että ohjaaja pystyy näkemään näyttelijän sisälle, itse prosesseihin, joista fyysinen työ on peräisin. (2010.) Mielestäni tämänkaltaisen näkeminen on peiliheijastoneuronien (*mirror neurons*) kautta tapahtuvaa aistimista, eräänlaista toisen kehon jakamista. Tutustuin alan tutkimukseen jo opiskellessani fonetiikkaa Turun yliopistossa. Tuttuna esimerkkinä tästä on tilanne jossa näemme television urheilukilpailuissa nilkkansa murtavan urheilijan, jolloin katsoja voi tuntea omassakin kehossaan kivun ja vastenmielisyyden tunteen. Ohjaaja aistii suoraan mitä näyttelijän kehossa tapahtuu. Professori Rhonda Blair, taustaltaan näyttelijä-ohjaaja, kirjoittaa heijastoneuronien toiminnasta ja toteaa, että näyttelijä stimuloi katsojaa (ja omasta mielestäni siis myös ohjaajaa) suoraan tunnetasolla, ilman tietoisien ajattelun väliporrasta. Tämä on nykykatsannon mukaan mahdollista, koska ihmisen tunteidenkin katsotaan olevan konkreettisesti olemassa tämän hermoverkkotasolla. (Blair 2008, 13—14, 106.) Voidaan sanoa, että

neuropsykologisen näyttelijänkuvan mukaan kohteen aistiminen stimuloi hermosoluja. Näyttelijä ja ohjaaja siis käyttävät hyväkseen toistensa hermostoja. Korhonen toteaaakin, että "sanat eivät ole ratkaisevaa kieltä ohjaamisessa. Kommunikaatio näyttelijöiden kanssa toimii kemiasta, vaistosta ja muusta nimeämättömästä syntyvän luottamuksen varassa." (Helavuori & Korhonen 2008, 33.) Tämä on hyvä yleistys edellä mainitusta suorasta aistimisesta. Kansankielellä voitaisiin sanoa, että ohjaajan tuntosarvien on oltava kiinni maassa (tai näyttelijässä).

Toisaalta, ohjaaja voi auttaa näyttelijää näkemään sellaista, niin omasta työstään kuin koko prosessistakin, mikä ei muuten olisi mahdollista. Ohjaaja laajentaa näyttelijän tajuntaa. Tämä tajunnan laajennus on osa näyttelijän kasvavaa ammattitaitoa. Kuten mainitsin, mielestäni teatterissa opitaan toisilta tekijöiltä. En tarkoita tässä mestari-kisälli –asetelmassa työtä tekevää kaksikkoa, vaan kollegiaalisessa oppimisessa jokaiselta työryhmän jäseneltä voi oppia jotakin. Viittaan tähän usein "teatterin oppimisena sivulauseessa". Näyttelijän työ ei mielestäni ole jumalan armosta tapahtuvaa pyhittäytymistä. Näyttelijän ammatti on artesaanin ammatti, johon pätevoidytään pitkällisen kokemuksen kautta. Tähän kokemukseen vaikuttavat siis olennaiselta osaltaan näyttelijöiden ohjaajat.

Suhtautuminen henkilöohjaukseen vaihtelee voimakkaasti. Kuten olen jo maininnut, Kalle Holmberg on torjunut henkilöohjauksen ja sanookin, ettei "pyri paljoakaan ohjaamaan sitä henkilöä, homma on tehty jo silloin kun henkilö on valittu. Minulle on oleellista saattaa näyttelijä tilanteeseen, jossa se ilmaisee parasta mitä siitä lähtee." (Korhonen 1998, 72.) Peter Hall, englantilainen teatteriohjaaja ja Englannin kansallisteatterin entinen johtaja, sanoo samoin, että ohjaajan velvollisuus on luoda työtilanne, jossa näyttelijä "[is] able to make a fool of himself, able to make mistakes, able to do something silly" (Knapper 2007, 580). Korhosen mielestä näyttelijän itseohjautuvuus totetuu, "[k]un olosuhteet ruokkivat näyttelijää, [eikä tätä] tarvitse ohjata sanoilla." Tämä onnistuu, kun ohjaaja ottaa näyttelijän suunnitelmissaan huomioon. (Helavuori

& Korhonen 2008, 37.) Ohjaaja siis luo, ja pitää yllä, tuottavan työtilanteen. Tietyllä tapaa ohjaajantyön parantuminen antaa paremmat mahdollisuudet näyttelijöiden työlle, mikä puolestaan antaa paremmat mahdollisuudet ohjaajantyölle ja –taiteelle. Tämä näennäinen kehäpäätelmä kuitenkin pitää paikkansa. Kun työskentelen paremmin, näyttelijänikin työskentelevät paremmin, mikä edistää omaa työtäni kumulatiivisesti. Tämä kokemuksellinen totuus esitetään tavallisesti banaalien sanontojen muodossa: mitä enemmän antaa, sitä enemmän saa. Luovuus lisää luovuutta.

Ohjaajan velvollisuus on siis luoda sellaiset olosuhteet, joissa teatterin tekeminen mahdollistuu. Hän on vastuussa työryhmän toiminnasta ja harjoitustilanteen hyödyllisyydestä. Jopa käsikirjoittaja-teatteriohjaaja Kristian Smeds korostaa tätä teatteriohjaajan ammatin "työnjohdollista" osa-aluetta. Ohjaaja on vastuussa työryhmästään, sen toiminnallista edellytyksistä ja itse toiminnan edellytyksistä. (Smeds 2009.) Tästä huolimatta, ohjaaja edustaa myös katsojia — esittävää taidetta tehdään yleisölle. Yleisö ei kuitenkaan ole läsnä harjoitusprosessissa. Näin ollen ohjaaja on usein ainoa, jolla on ulkopuolinen, vaikkakaan ei objektiivinen, kuva harjoiteltavasta kokonaisuudesta. Ohjaaja ottaa vastuun. Korhonen on todennut, että "vasta opittuani mitä vastuu tarkoittaa, minusta tuli ohjaaja" (Helavuori & Korhonen 2008, 33).

Mitchell ehdottaa, että ohjaajan olisi kyettävä katsomaan harjoituksia eri perspektiiveistä. Vaikka "[a] change of perspective may help you to understand the scene better [--] you must always keep the audience's perspective in mind."<sup>8</sup> (2009, 182). Mitchell myöntää, että tämä ohjaajan tehtävä on yksi keskeisimmistä; "[H]erein lies the heart of the craft: to immerse the actors in the situation, whilst making sure that what they do is constructed with the audience's perspective in mind."<sup>9</sup> (2009, 182). Tämä ohjaajan näkemisen dikotomia – katsominen *sekä* teoksen *että* tilanteen ja sen ihmisten kautta –

<sup>8</sup> Muutos näkökulmassa saattaa auttaa ohjaajaa ymmärtämään kohtausta paremmin [--] mutta katsojan näkökulma on ratkaiseva.

<sup>9</sup> Ammattitaidon ydin on tämä: näyttelijät pitää sisäistää tilanteeseen ja sen luomiseen. Samalla pitää kuitenkin huolehtia halutun [eli yleisön] näkökulman säilymisestä.

vaatii nähdäkseni kokemusta ja riittävää henkistä kapasiteettia. Itselleni tämä tilanteessa olon ja tilanteen ulkopuolisuuden vaatimus on ollut yksi vaikeimmista. Lisäksi em. vaatimus tiukkenee harjoitusprosessin edistyessä. Eli jollakin tavalla näkeminen vaikeutuu teoksen muodon ja sisällön kehittyessä. Tämä lisäksi ohjaajan velvollisuus on motivoida työryhmä tekemään työtä yhteisen tavoitteen puolesta. Teatteriesitys valmistetaan julkiseksi, ja tämä päämäärä luo oman lisänsä tarvittavaan työmoraliin. Esimerkiksi Jouko Turkan opetus nojasi esitysten valmistamiseen (Ollikainen 1988, 100—102.) Turkka ei opettanut "näyttelemistä yleensä, vaan alistaa opetuksen palvelemaan työn alla olevan esityksen taiteellisia päämääriä" (Ollikainen 1988, 101). Ohjaajantyö on nähdäkseni tässä suhteessa samankaltaista. Näyttelijän ohjaaminen tapahtuu siis harjoitusprosessin viitekehyksessä.

#### 4.2 Lyhyesti ohjaajan tavoitteista

Ohjaajan tavoitteena on luoda teos. Teos ei ole yhtä kuin ryhmä näyttämöllä toimivia ihmisiä. *Rumissa* tämä tavoite oli ristiriidassa näyttelijän ohjaamisen kanssa, jolloin keskityin (virheellisesti) valmistamaan teoksen. Kuitenkin näkemäni ammattiteatteriproduktiot kärsivät samasta ongelmasta: lyhyet harjoitusajat eivät anna mahdollisuutta työstää teoksen inhimillistä pääomaa, esiintyjää. Toisaalta, kuten johdannossa totesin, keskittyminen roolityöhön ja roolin rakentamiseen ei ole näyttelijän ohjaamista. Mielestäni roolin rakentaminen on näyttelijän tehtävä ja hänen vastuullaan. Vasta silloin jos tässä ilmenee ongelmia, ohjaaja on velvollinen auttamaan.

Ohjaaja kuitenkin päättää, mitä eri *roolit tekevät*. Jouko Turkan käsitys roolista mitä ilmeisemmin poikkesi jälkistanislavskilaisesta konsensuksesta (e.g. Gillett 2007, 172—180). Ollikainen kuvaa Aleksis Kiven *Nummisuutarien* harjoitusprosessin aloitusta, jossa Turkka määrittelee roolihenkilöt stereotyyppisen yksioikoisesti, mutta aloittaa tämän jälkeen näyttelijöiden harjoittamisen välittömästi (1988, 147—149). Tämä lähestymistapa on mielestäni oikea, koska näyttelijä ihmisenä saa ohjaajan täyden huomion.

Ihminen inhimillisyyden kuvaajana on tällöin kehollisesti ja mielellisesti läsnä. Näyttelijä ei voi piiloutua roolinsa sisälle, eikä hän voi ajatella kuvitteellisen henkilön ajatuksia tai kokea tämän tunteita. Työ aloitetaan näyttelijästä ihmisenä. Näyttelijä ei siis voi paeta minkään näennäisyllisen konstruktion taakse, joita roolit pahimmillaan voivat olla. Turkka ohjasi tavalla, jossa "henkinen sisältö muuttuu lihaksi näyttelijässä. Näyttelijän [sic] omaa järkeilyä Turkka ei alkuun kaipaa. Toiminta on pääasia. Työn omakohtaistamisen vaatimus kasvaa vähitellen." (Ollikainen 1988, 149.) Tämän lähestymistavan etu on nähdäkseni tilanteesta syntyvä omalähtöisyys, eli näyttelijät pakotetaan *selviytymään*. Näyttelijän ei tarvitse heti alussa kantaa mukanaan psykologisoinnin ja roolihahmon kehityksen painolastia. Kuitenkin hetkeen perustuvan työtavan heikkous on epävarmuuden tuottama fragmentoituminen. Turkkakin "loi esityksen dramaturgiaa ensi-iltaan asti" (Ollikainen 1988, 149).

Lienee selvää, että puutteellisin taidoin ja vähällä kokemuksella ko. työtapa saattaa johtaa katastrofiin. Ainakin se vaatii esiintyjiltä valtavaa luottamusta ohjaajaan. Tämän takia suunnitelmallinen henkilöohjaus, eli eri ratkaisujen miettiminen etukäteen, on pysynyt valitsemani työtapana. Jos jokin ratkaisu ei toimi, voin ehdottaa ja kokeilla jotakin toista – oli ratkaisu sitten ennakkoon mietitty tai tilanteesta syntyvä. Ohjaaja luo mielikuvia ja kääntää ne käytössä olevilla välineillään katsojalle ymmärrettävään muotoon. Francis Hodge, yhdysvaltalainen teatteriohjaaja ja opettaja, kirjoittaa siitä, miten ohjaaja on viime kädessä mielikuvien luoja, joka kommunikoin näiden mielikuvien merkityksen näyttämölle, yhteistyössä näyttelijöiden kanssa (1982, 64–66). Korhosen mielestä näyttelijää pitää yllyttää tavalla, jossa "[e]nergiaa syntyy näyttelijän ja ohjaajan kohtaamisesta, siitä kun näyttelijät kohtaavat toisensa ja siitä kun näyttelijät kohtaavat olosuhteet" (Helavuori & Korhonen 2008, 35).

Tämä ohjaajantyön tavoitteellisuus on leimannut niin *Rumia*, *Lapsia* kuin *Seitsemättäkin*. Heikkouteni on jääräpäisyys esityksen sisältämien merkitysten vaalijana. Toisaalta katson, että vision vahvuus vaatii tätä. En voi heilua eri tulkintojen välillä kuin vesikasvi syysmyrskyssä. On tietysti totta, että post-

modernille ajallemme on tyypillistä katsojasubjektin vapaa liikkuvuus ja assosiaation perusteella syntyvät merkitykset (Hotinen 2002, 80—84, 218). Kuitenkin ohjaustyöni tulevat aina perustumaan väitteille ja visioille yhteiskunnasta ja ihmisenä olemisen tilasta. Tämä edellyttää myös esitykseltä tiettyä vanhanaikaisuutta, sitoutumista henkilökohtaisiin totuuksiin, joita näyttelijät artikuloivat näkyviksi. Tämä ei tarkoita, että näyttelijä kritiikittä omii ohjaajan henkilökohtaiset totuudet. Päinvastoin näyttelijä on velvollinen muuntamaan ne oman teatterillisen visionsa, ja lopulta myös elämänkatsomuksensa, mukaisiksi.

### 4.3 Väkivalta

Ohjaajan päätökset ovat aina tietynasteista väkivaltaa. Yhdysvaltalainen ohjaaja Anne Bogart kirjoittaa näkemästään harjoitustilanteesta, jossa [ohjaaja Robert Wilsonin] "päätäväisyys on väkivaltaista [--] joka tuhoaa kaikki muut mahdolliset valinnat, kaikki muut vaihtoehdot". (2004, 55.) Näin eriteltynä väkivalta on luonnollisesti vahingollista, mutta em. luonnehdintaa voidaan laajentaa käsittämään myös itse ohjaaja. Tällä tarkoitan, että oma tavoitteeni on olla yhtä väkivaltainen omille ideoilleni ja ratkaisuille, jotta niiden elinvoimaisuus nousee esille. Jos jokin ratkaisu ei kestä harjoitusten toistoa, se on tapettava pois.

Bogart jatkaa: "Mutta sisimmässään näyttelijä tietää myös, ettei improvisaatio vielä ole taidetta. Vasta kun jotakin on päätetty, työ voi todella alkaa." Bogart käsittelee väkivaltaa keskeisenä ja luovuuteen ajavana voimavarana. Hän tiivistää tämän, todeten: "Taide on väkivaltaista. Päätäväisyys on väkivaltaista." (2004, 55.) *Seitsemännen* prosessia tarkkaillut ohjaava opettajani luokitteli minut yks'kantaan "korkean statuksen ohjaajaksi" (Komulainen 2010). Mielestäni työtapani ankaruus, se että ylipäätään vaadin näyttelijöiltäni enemmän kuin he habituaalisesti olisivat valmiit antamaan, saatetaan sekoittaa arvoasetelman hakemiseksi. Ihminen, joka ei tyydy saavutettuun lopputulokseen, luokitellaan helposti ylimieliseksi, itsekeskeiseksi ja vallanhimoiseksi. Kyse ei siis ole siitä, onko ohjaaja oikeassa vai väärässä,



vaan siitä että ohjaaja *päättää*. Kokemukseni mukaan nopea päättäminen, oli se sitten harkittua tai intuitiivista, voi useille ihmisille näyttäytyä pelottavana.

Näyttelijän hyväksikäyttäminen on luonnollisesti epäeettistä. Kuitenkin ohjaajan täytyy pyytää haluamaansa. Tämä on joskus ristiriidassa näyttelijän oman tahdon ja omien halujen kanssa. Miten sovittaa tämä ristiriita? *Rakkaimpani* epäonnistui siinä, etten vaatinut tai pakottanut esiintyjä *tekemään* sitä tai tätä. Tämä olisi kuitenkin ollut väkivaltaa, koska heiltä puuttui tarvittava kokemus näyttämötyöskentelystä. Toisaalta, *Rumissa* väkivalta oli ilmiselvää, koska yritin pakottaa näyttelijää pois habituaalisesta ilmaisusta. Tämä väkivalta kuitenkin hyväksyttiin, edellä mainitussa tekojen dialogissa, puolin ja toisin.

Mitä väkivalta on? Mielestäni hyvän ja huonon ohjaajan erottaa se, että hyvän ohjaajan väkivalta on *humaania*. Tämä humanin väkivallan ajatus on ollut olemassa iät ja ajat. Venäläinen teatteriohjaaja ja jälkistanislavskilaisen teatterin guru Vsevolod Meyerhold on sanonut: "Jotta näyttelijä saataisiin työskentelemään, hänelle on annettava paradoksaalinen tehtävä, jota ratkoessaan hänen on itse ylitettävä norminsa" (1981, 270). Olen mielestäni saavuttanut tämän tavoitteen ajoittain, tiettyjen näyttelijöiden kanssa. Vahvuuteni on mielestäni em. kyvyssä pakottaa, pyytää tai houkutellessa näyttelijästä jotakin muuta kuin mitä hän habituaalisesti tekee. Tämä voidaan katsoa väkivallaksi, mutta sellaisena se on humaania väkivaltaa.

Bogart jatkaa ohjaajan velvollisuuksista ja toteaa: "Jotta saisi aikaan päättäväisyyden väkivallan on 'valittava kuolema' siinä hetkessä toimimalla täydesti ja intuitiivisesti pysähtymättä pohtimaan, onko kyseessä oikea päätös..." (2004, 60.) Tämä päättäväisyyden väkivalta on juuri sitä, että ohjaaja on näyttelijöiden kanssa aktiivisesti läsnä. Ohjaaja ei voi vetäytyä katsomoon ja katsella näyttämöllä tehtävää työtä kuin olisi yksityisessä elokuvanäytöksessä. Tämänkaltaisia ohjaajia jouduin sietämään harrastajanäyttelijänä ja olen oppinut halveksumaan heitä tekijöinä. Tämä ei tarkoita, että ohjaajan tulisi aina olla varma päätöksien oikeellisuudesta. Mielestäni, teatteri on virheiden tekemisen

lopputulema. Luova työ ei voi edistyä ilman virheitä. Bogart tiivistää tämän toteamalla että ohjaajan tulisi olla päättäväinen todellisesta epävarmuuden tilastaan käsin (2004, 69).

#### 4.4 Muutama sana katsomisesta ja kommentoinnista

Kun kysyin väkivallasta harjoitustilanteessa, Maiju Sallas totesi, että "näyttelijä tietää mihin suostuu [suostuessaan esim. Robert Wilsonin ohjattavaksi]" ja että eri produktioiden vaatimukset ovat luonnollinen osa ammattia. Sallas lisäsi, että ohjaajan [etu]oikeus katsoa on itsessään väkivaltaista. (2010.) Merkitystä on hänen mukaansa sillä, että sekä näyttelijä että ohjaaja ymmärtävät alusta asti katsovansa henkilöä ja kommentoivansa ihmisen työtä, ei näyttelijää itsessään. "Katsominen on tällöin eräänlainen fair play –tilanne." (2010.)

Näyttelijä Sini Hukkanen, Turun AMK:sta valmistunut teatteri-ilmaisun ohjaaja, kirjoittaa näyttämöllä *olemisesta* ja katseen alaisena toimimisesta (2004, 60—64). Hänen näkökulmansa on feministinen, mutta mielestäni se voidaan laajentaa koskemaan molempia sukupuolia. Näyttelijä on sosiaaliselta sukupuoleltaan nainen, katseen alainen ihminen. Moraaliselta kannalta on tärkeää, ettei ohjaaja kohtele näyttelijää tällaisena objektina, vaan näyttelijäntyo ja ohjaajantyo säilyvät symbioosissa. Malmivaara totesikin haastattelussaan: "Ohjaaja lainaa silmänsä näyttelijälle" (2010). Mielestäni tämä suostuminen tarkkailun alaiseksi on merkittävä osuus näyttelijän ja ohjaajan symbioosia. Ohjaaja siis katsoo näyttelijän puolesta ja näyttelijän luvalla. Näyttelijä taas käyttää ohjaajan havainnointia hyväkseen, luottaen samalla tämän inhimillisyyteen. Tällöin ohjaajan katse ei muutu alistavaksi.

Sallas mainitsi, että tutut esiintyjät sanovat hanakammin vastaan. Koska "tutut tekijät osaavat käsialan, he ovat useimmin myös oikeassa" sanoessaan ohjaajalle vastaan. Tämän jälkeen hän lisäsi, että uskoo "konfliktin voimaan teatterissa." (2010.) Olen samaa mieltä. Tässä työssä useassa eri yhteydessä mainitsemani näyttelijän ja ohjaajan symbioosi ei tarkoita, että työn pitäisi sujua

harmonisessa yhteisymmärryksessä. Koska taide on ilmaisua, siihen kuuluvat erottamattomasti inhimilliset konfliktit. Bogart kirjoittaa, että "[v]aatii luovuutta [--] ja ajattelua ottaa satunnaiset levottomuuden ja tyytymättömyyden tunteet ja puristaa ne käyttökelpoiseksi ilmaisuksi. Taiteilija oppii tiivistämään eikä niinkään raivaamaan pois päivittäisen eripuraisuuden ja rauhottomuuden." (2002, 151.) Mielestäni edellä mainittu ohje pätee erityisesti ohjaajantyöhön. Erityisesti *Rumia* ohjatessani olin ajoittain turhautunut paikallaan jauhaneisiin harjoituksiin. Tunnustin tämän näyttelijälle avoimesti, jolloin yleensä löysimme harjoiteltavista tilanteista jotakin uutta ja merkityksellistä. Turhautuminen oli avain tälle prosessin etenemiselle.

Hukkanen toteaa, että tietoisuus tarkkailun alaisena olemisesta on kahlinnut häntä työtilanteessa (2004, 62). Mielestäni itsetarkkailu voi olla oire turvattomuudesta; näyttelijä ei luota ohjaajaan niin, että uskaltaisi "kohdata teoksen maailman" inhimillisen ihmisen silmin. (Malmivaara 2010). Tämän luottamuksen on synnyttävä. Mielestäni vahvuuteni näyttelijän ohjaajana on molemminpuolisen luottamuksen herättäminen. Näyttelijöideni ei ole tarvinnut, missään ohjaustyössäni, varautua itse tarkkailemaan itseään. Jos näyttelijä ei luota, hän väistämättä varmistaa oman työnsä (ja persnahkansa) ohjaamalla itse itseään. Kokemukseni mukaan — em. tilanteen toistuttua monissa harrastajaproduktioissa — tämä tuottaa huonoa näyttelijäntyötä. Malmivaaran toteamus "[j]os näyttelijäntyö on huonoa, kannattaa ensin epäillä ohjaajaa" pitää kokemukseräisesti hyvin paikkansa.

#### 4.5 Kohti olennaisuuksia

Ohjaaja Heta Haanperä on sanonut, että "[o]hjaajan ja näyttelijöiden roolimallit syötetään [--] jo teatterikoulussa. Kahtiajako heijastuu kentällä." (Kauppinen 2008, 12.) Lisäksi se, että ohjaaja on teoksen älyllisen ajattelun keskus, on harhaa. Tämän sijaan "[n]äyttelijöillä on eri kulmasta sama tieto kuin ohjaajalla. Ja esitysten maailma on yhteinen." (2008, 12.) Clive Barker, joka oli teatteripedagogi, teatteriohjaaja ja eräs soveltavan draaman uranuurtajista

Britanniassa, on kiteyttänyt ohjaajan keskeisen velvollisuuden parhaiten: "The director's job after all is to work with the actors."<sup>10</sup> (1977, 47). Barkerin mukaan henkilöohjauksen ongelmat kumpuavat siitä, että ohjaaja kuvaa näyttelijälle lopputuloksen, jonka ohjaaja *haluaa nähdä*. Sen sijaan hänen pitäisi kertoa näyttelijälle mitä tämän tulee *tehdä*. (1977, 47.) Barker pitää olennaisena sitä, että ohjaaja luo tilanteita, joissa "the actor is free to make discoveries, which can then be objectivised and worked upon"<sup>11</sup> (1977, 48). Olen samaa mieltä. Kun näyttelijät alkavat itsenäisesti ja luovasti ratkaista harjoiteltavia kohtauksia tai tilanteita, ohjaaja on onnistunut luomaan elävän ja hengittävän harjoitustilanteen. Tässä tilanteessa ohjaajalla on etuoikeus kehittää näitä ratkaisuja oman suunnitelmansa ja visionsa ehdoilla. Valitettavasti tähän tilanteeseen päästiin *Rumissa* ja *Lapsissakin* vain hetkittäin. *Seitsemäs* oli mielestäni tässä suhteessa onnistuneempi prosessi. Käytin työryhmälähtöisen ideoinnin seurauksena syntyneitä materiaalia itse esityksessäkin.

Kristian Smedsin ohje on, että ohjaajan velvollisuus on käyttää näyttelijäresursseja prosessiin relevantilla tavalla; ohjaajan on selvitettävä mistä harjoittelussa tai harjoituksissa on kysymys. "Eivät ne [näyttelijät] nyt mene lavalle vain päämäärättömästi [improvisoimaan]." (Smeds 2009.) Mielestäni teatteri ei ole, ainakaan esitykseen tähdätessään, mystiikkaa. Ohjaajan tehtävä on demystifioida harjoitusprosessi. Näyttelijän ei siis tule kyseenalaistaa tehtävää työtä. Ohjaajan vastuuta relevantista ja järjestelmällisestä, teatteriesitykseen tähtäävästä, työstä ei pidä aliarvioida. Tämä työ ja sen tuloksellisuus ovat yksi ohjaajan ammattitaidon mittatikka.

Edellä mainittua työnjohdollista osaamista korostivat myös haastatteleman Malmivaara ja Sallas. Sallaksen mukaan "ohjaaja tekee näyttelijälle alustan", eräänlaisen suuren mittakaavan maailman, jonka näyttelijä sitten täyttää itse kehittämillään "miniatyyrimaailmoilla". Ohjaaja on hänen mukaansa vastuussa "työtilanteen virtaavuudesta", eli siitä että työryhmän jäsenet tietävät mitä visioita he ovat rakentamassa, mitä vastaan tekemässä työtä. Improvisaatiota hän

<sup>10</sup> Ohjaaja tekee ensisijaisesti työtä näyttelijöiden kanssa.

<sup>11</sup> näyttelijä on vapaa löytämään jotakin uutta, jota voidaan vuorostaan ottaa työstettäväksi.

teettää vain sellaisessa viitekehyksessä, josta prosessi saa uutta luovaa sisältöä. (Sallas 2010.) Mielestäni pystyin synnyttämään em. laajemman maailman omissa ohjaustöissäni. Sen sijaan liiallinen hallinta esti näyttelijöitäni luomaan omien henkilökohtaisten totuuksiensa mukaisia "miniatyyrimaailmoja". Brook kiteyttää vision ja toteutuksen ongelman onnistuneesti. Hän toteaa, että esitystä harjoittaessaan, ohjaaja käsittelee rakenne-elementtejä, jotka ovat hänen oman itsensä ulkopuolella. Ohjaaja ei näin ollen voi pidättäytyä projisoimasta omaa ajatteluaan näyttämölle. "The supreme jiu-jitsu would be for the director to stimulate such an outpouring of the actor's inner richness that it completely transforms the subjective nature of his original impulse." Brookin mukaan yleensä ohjaajan alkuperäinen käsiala, hänen visionsa, kuitenkin näkyy esityksestä läpi. (1968, 68—69.) Tämä ohjaajan mielikuvien suora siirto näyttämölle onkin ollut oman ohjaajantyöni keskeinen ongelma. Aikaisemmin mainitsemani ohjaajan ja näyttelijän symbioosi on jäänyt vajaaksi, jolloin näyttelijästä on tullut väline.

Holmberg jatkaa: "Ohjaaminen ei ole pelkästään käytännön toimintaa, se on maailman luomista. Mutta voisitko tehdä sen maailman niin ettet jää kököttämään näyttelijöiden niskalle?" (Korhonen 1998, 76.) Tämä on hyvä ohje. *Rumissa* visioimani maailma kyllä syntyi, mutta kahlitsi samalla näyttelijän mielikuvituksen; olin pakottanut ohjaukseni näyttelijän niskalle. Sen sijaan minun olisi pitänyt ohjata esiintyjä luomaan maailma uudelleen. Tämä olisi ollut edellytys orgaaniselle lopputulokselle. Toisaalta *Rumissa* yksi näyttelijä kantoi vastuun koko esityksestä. Olisi ollut kohtuutonta säilyttää vastuu visiosta hänelle. En siis voinut vain katsoa, nähdä ja kommentoida. Oli välttämätöntä aktiivisesti luoda esiintyjän maailma. Tähän tarvittiin em. ankaran tyylin henkilöohjausta. Holmberg siis haluaa, että ohjaus ei näy. "Ohjaajan käsiala on esityksen maailmassa, itse esitys on näyttelijöiden" (Korhonen 1998, 77). Hän toteaa lisäksi: "Minä en ole tärkeä. [--] Ainoa totuus on siinä duunissa: se joko onnistuu tai ei onnistu." (Korhonen 1998, 77.) Näihin sanoihin lienee Holmbergin kohdalla suhtauduttava varauksella, mutta itse peruseriaate on mielestäni kannatettava. Olen usein sanonut, etten halua esitysteni kertovat

minusta *suoraan*; tapa ja keinot, joilla esitys valmistuu, kertovat *välillisesti* siitä mitä olen, miten ajattelen.

On tunnustettava, että oma teatterillinen ihanteeni on jonkinmoinen entisajan auteur-ohjaaja. Minulle se kuitenkin tarkoittaa myös – monien muiden tärkeiden ominaisuuksien lisäksi – teatterin palvelemisen asettamista etusijalle. Vuori kokee "sen niin, että näyttelijä on se joka keskittyy yksityiskohtaan, jokaiseen pieneen hetkeen ja sen erityislaatuun. Minulla on ohjattaessa sellainen olo, että teen navigointimahdollisuuksia merellä. Eli mietin minne juttu on menossa." (Hulkko 2007, 10.) Tämä mielipide on yllättävän samantapainen kuin Sallaksen mielipide yllä, vaikka näiden kahden ohjaajan työtavat ja –ympäristö poikkeavatkin toisistaan radikaalisti. Tähän mielipiteeseen on helppo yhtyä: tavoitteeni on päästä ohjaustilanteeseen, jossa näen ne vaihtoehdot, joita ennalta ei voi suunnitella. Tässä yhteydessä niin ohjaajan- kuin näyttelijäntyöhönkin pätee Bogartin toteamus: "[Vasta voitettuamme esteet] voimme nauttia vastalöydetyistä vapauksista ja virtauksesta, kunnes ilmestyy seuraava este. Ja kamppailu alkaa uudelleen. [--] Todellinen valta on vastusten siirtämistä tieltään." (2002, 161.) Bogart käytti esimerkkinä suurvaltajohtajia, mutta vaatimattomammassa mittakaavassa tämä on mielestäni oman työnikin ytimessä. Ohjaajalla tulee olla valtaa siirtää sekä itsensä-, että muiden, asettamia esteitä.

Malmivaara siis totesi haastattelussaan, että "erityisen onnistuneessa esityksessä on läsnä pyhyiden kokemus" (2010). Tämä pyhyiden ideaali esiintyy niin Brookin (1968) kuin Grotowskinkin (2006) ajattelussa, enkä voi ohjaajana kiistää sitä, että poikkeuksellisissa esityksissä — esityksissä, jotka jäävät muistiin vuosien ajaksi — on luultavasti jotakin erityistä, jota tämä deskriptiivinen käsittely ei voi tavoittaa.

## 5 NÄYTTELIJÄN VELVOLLISUUDET

### 5.1 Mielenpitoita teatterin kentältä

Venäläinen teatteriohjaaja ja näyttelijäntyön opettaja Konstantin Stanislavski on kirjoittanut näyttelijän ja ohjaajan työnjaosta seuraavaa: näyttelijän velvollisuus on etsiä näytelmän taiteellinen siemen (*artistic seed*), josta orgaaninen toiminta kasvaa. Tämä tapahtuu näyttelijän mielikuvituksessa, joka lopulta tuottaa konkreettisia tuloksia. (1975, 28—29.) Näyttelijä aloittaa luovan työn, jota varten hänellä tulisi olla "luova itsetunto" (1966, 326). Tämä ikääntyneen Stanislavskin ideoima käsite tarkoittaa, että näyttelijä ei voi työskennellä näyttämöllä velvoitteen sanelemana, vaan tämän on "ruumiillaan vapaasti ja esteettömästi ilmaistava" se minkä tietoisuus, kehittyvä mielikuviutus, jo tuntee (1966, 328). Stanislavskin mukaan luova työ on "ennen kaikkea henkisen ja fyysisen luonnon täydellistä keskittymistä", eräänlaista kokonaisvaltaista olemisen tilaa (1966, 329). Kaikki edellä mainittu korostaa näyttelijän luovaa työtä. Ohjaaja ei voi pakottaa esiintyjää, koska taiteellinen luova työ vaatii omakohtaisen orgaanisen kasvun.

Toisaalta kokonaisvaltaisen näyttelijäntyön vaatimukset eivät ole vaihdelleet kulttuureista tai ajanjaksoista toiseen. Robert Cohen, yhdysvaltalainen näyttelijäntyön opettaja, puhuu eräänlaisesta tekniikkojen synteestistä, jossa näyttelijä keskittyy tietyllä ajan hetkellä vain yhteen keskeiseen tavoitteeseen, mutta jossa näyttelijä "[n]äytellessään tilanteen [--] näyttelee myös luonteen ja tyylin sekä löytää oikean ilmaisun." (1986, 206—207.) Tämä tila (tai synteesi) saavutetaan rakentamalla näyttämötyöhön soveltuva tietoisuus, jossa "tietoisuuden eri tasot voidaan saada ruokkimaan toinen toisiaan." (1986, 208.) Kysymys on tulkintani mukaan Stanislavskin ideointia muistuttavasta kokonaisvaltaisesta olemisen tilasta. Cohen jatkaa vertaamalla näyttelijäntyötä urheilusuorituksiin, jolloin "[s]uuri näyttelemisen synty suuren urheilusuorituksen tavoin ylivoimaisesta ponnistuksesta ja siinä kaikki — yleisö,

luonne, tyyli, dialogi [--] minä — yhdistyvät täydellisesti ja sopusointuisesti" (1986, 212).

## 5.2 Läsnaolo

Cohen kirjoittaa myös läsnäolon käsitteestä, siitä miten erityisesti näyttelijä elää nykyhetkessä — preesensissä. Tämä tarkoittaa hänen mukaansa sitä, että näyttelijä sekä kokee tilanteen että on syöttämässä sitä omalla reagoinnillaan takaisin. (1986, 214.) Tähän pyrin myös omassa ohjaajantyössäni. Tavoitteenani on aina ollut esiintyjä, joka *olemisen* sijasta *tiedostaa*. Hän on eräänlainen aktiivisesti oleva yksilö. Tietoisuus on kykyä reagoida muuttuviin olosuhteisiin, kykyä toivoa ja odottaa seuraavia tilanteita. Tässä mielessä oma suhtautumiseni näyttelijäntyöhön muistuttaa (jälki)stanislavskilaista näkemystä, jota Cohenkin omalla tavallaan edustaa.

Tämä läsnäolon vaatimus koskee myös harjoituksia. Näyttelijää, joka sulkeutuu omien mielikuviansa taakse, on mahdotonta saada aktiivisesti läsnäolevaksi ihmiseksi. Mielestäni näyttelijä on velvollinen tekemään työtään hetkessä; ohjaajaa ei lohduta, jos näyttelijä jälkikäteen selittää ymmärtäneensä tilanteen sen jo tapahduttua näyttämöllä. Kärjistäen näyttelijän henkisen toiminnan tulisi tapahtua ennen ja jälkeen harjoitusten.

Kuten edellä mainitsin, Juha Malmivaara korostaa näyttelijän ja ohjaajan välistä vuorovaikutusta, jopa niin että ohjaaja ja näyttelijä heittävät toisilleen haasteen tai haasteita, jotka lopulta "sytyttävät molemmat [harjoitteluun]." (2010.) Olen samaa mieltä. Mielestäni ohjaajan läsnäolo on yhtä kouriintuntuva kuin näyttelijänkin. Tähän olen pyrkinyt myös omissa harjoitusprosesseissani. En voi sietää ns. matalan energian ohjaajia, jotka istuvat eristyneinä ohjauspultissaan, eivätkä alista itseään omalle prosessilleen. Ohjaaja *ei voi säästellä* itseään, koska tämä säästely välittyy näyttelijöihin.



Peter Brook käsittelee näyttelijäntyön ongelmia suhteessa *kuolettavaan teatteriin* (*The Deadly Theatre*) (1968, 31—34). Se, että näyttelijä lopettaa tavoittelemisen, on inhimillistä ja koskee niin harrastaja- kuin ammattinäyttelijöitäkin. Ihminen tyytyy siihen mihin hän kykenee vaivattomasti, rutiinilla. Tämä on kuitenkin kuolettavan teatterin ydin. Korhonen on todennut, että hänen näyttelijäntyön tulisi olla "paljasta", jossa "rooli viedään aina yhä lähemmäs itseä, [jolloin] näyttelijäntyöstä tulee häkellyttävää. Naamiot riisutaan, ihminen ei näyttele. Asia läpäisee hänet. Tällainen näytteleminen on vakaata läsnäoloa." (Helavuori & Korhonen 2008, 38.) Nähdäkseni kysymys ei ole siitä, että näyttelijä vaipuu toimeettomuuteen ja passiivisuuteen, vaan hänen tekonsa harjoiteltavassa tilanteessa jalostuvat siihen mitä hän itse on. Näiden tekojen synnyttäminen omasta itsestä on siis läsnäolevan näyttelijäntyön ydin.

### 5.3 Fyysiset toiminnot ja niiden sisäsyntyisyys

Grotowski on sanonut, että näyttelijäntyön ytimenä on "täysi teko", joka ilmenee kokonaisvaltaisena oman itsen käyttämisenä. Tässä yhdistyvät sekä näyttelijän fyysinen että henkinen toiminta. "Näyttelijän ei tulisi vain värittää 'hengen aktia' elimistöllään, vaan suorittaa se kokonaisvaltaisesti." (2006, 67.) Fyysisen toiminnon ajatus periytyykin Stanislavskilta, jonka jälkeen esim. Meyerhold kehitti tätä ajatusmallia eteenpäin omassa bio-mekaniikassaan. Tällaisena fyysisen toiminnan metodin otti käyttöönsä Jouko Turkka (Ollikainen 1988, 162—163). Turkkalaisen bio-mekaniikan etuna onkin näyttelijän kehon valjastaminen ulkopuolisten vaatimusten palvelukseen (Ollikainen 1988, 101—104). Mielestäni fyysisten toimintojen korostaminen sopii erinomaisesti nykyaikaisiin lyhyisiin harjoitusprosesseihin, joissa prosessin lopputulos on keskeisessä asemassa. Myös Barker on käsitellyt samaa aihetta. Hän kirjoittaa, että esiintyminen yleisölle edellyttää tekniikan häivyttämistä. "The concentration has to be taken away from 'how' one works and centred on 'what' one is doing, and this demands making changes in the relationship between mind and

body<sup>12</sup>" (1977, 53). Käytännössä siis keskitytään tekoihin, ei näyttelijän käyttämään tekniikkaan. Ohjaajan tehtävänä on auttaa näyttelijää löytämään se teko, jonka tilanne hänessä saa aikaan. Tätä tekoa ohjaaja ja näyttelijä sitten jalostavat esityksen kontekstiin sopivaksi. Korhonen on määritellyt tämän seuraavasti: "Uskon näyttelijöihin ihmisinä, heidän kykynsä rakentaa vaistonsa varassa tosia reaktioita tilanteesta käsin, eläen tässä hetkessä." (Helavuori & Korhonen 2008, 37.)

Luvun otsikko viittaa siihen, että näyttelijän teot eivät voi ilmestyä tyhjästä, ilman merkitystä tekijälle itselleen. Richards on keskittynyt työssään fyysisten toimintojen (*physical actions*) ja sisäisen t. sisäsyntyisen toiminnan (*inner action*) tutkimiseen (1995; 2008, 66). Mielenkiitaisesti myös Malmivaara mainitsee haastattelussaan ohjaajan "laskeutuvan levolliseen olemassaoloon", josta tämä voi tehdä työtä osana prosessia, ei sen ulkopuolella. Hänen mukaansa prosessin jatkuminen ensi-illan jälkeen — henkilökohtaisten totuuksien etsintä — on ideaalitila, jota kohti pyrkiä. (2010.) Korhonen toteaa, että "[k]iinnostavaa ei ole se, mitä roolihahmo tällaisessa tilanteessa tuntee vaan se, mitä juuri tämä näyttelijä pystyy tämän roolihahmon nahoissa juuri tässä tilanteessa synnyttämään ja tekemään näkyväksi." (Helavuori & Korhonen 2008, 37.) Richardsin mainitsema sisäinen toiminta on tietysti roolihahmosta riippumatonta ja se syntyy näyttelijän persoonasta. Tulkintani kuitenkin on, että Korhosen mainitsema lähestymistapa ei poista vaatimusta sisäsyntyisyydestä, vaan asettaa *näkyväksi tekemisen* esityksen viitekehukseen. Richardsin mukaan sisäinen toiminta syntyy sellaisessa tilassa, jossa ihminen tunnistaa kaipuun johonkin tai hän havaitsee esitietoisella tasolla itsessään jonkin puutteen. Jotakin yksilön torjumaa tai piilottamaa tulee näkyväksi. Käytännön tasolla kyse on siitä, että "the resolution of momentary obstacles will change from [--] moment to moment. In my experience, a given difficulty in a performing situation never entirely emanates from just one aspect or another in myself."<sup>13</sup> (2008, 66.) Richardsin mainitsemat sisäiset tilat, joissa em. tyydyttyminen voi

<sup>12</sup> [Näyttelijän] ei tule keskittyä siihen kuinka 'taitavasti' hän työskentelee, vaan keskittyä siihen 'mitä' hän tekee. Tämä edellyttää muutoksia mielen ja kehon käytön toimintatavoissa.

<sup>13</sup> Hetkessä voitettavien esteiden tyyppi vaihtelee yhdestä tilanteesta toiseen. Kokemukseni mukaan tietyissä näyttämötilanteissa ilmenevä vaikeus ei koskaan riipu vain yhdestä tietystä ilmiöstä itsessäni.

tapahtua, ovat sitoutuneet toinen toisiinsa hyvin tiiviisti. Ne ovat peräisin varhaislapsuuden kokemuksista periytyvälle habituaatiolle, sille mikä aikuiselta sisäisesti puuttuu. Ihminen kaipaa, mutta kaipauksen kohde on tutkimuksen (näyttelijäntyön) aiheena. (2008, 64—65.)

#### 5.4 Oma kokemukseni

Esiintyjänä en koskaan kyseenalaista ohjaajan päätöksiä. Vaikka olisin tyytymätön ohjaajan ratkaisuun, yritän tehdä työtä parhaan kykyni mukaan. Jälkeenpäin voin ohjata kohtauksen tai tilanteen mielessäni tavalla, jota pidän itse parempana. En kuitenkaan harjoitustilanteessa väitä vastaan. Tässä on tunnustettava, etten usko improvisaation tai devising-tekniikoiden luomaan valheelliseen vapauden tunteeseen. Olen tehnyt itse työtä työryhmälähtöisissä produktioissa, joista minulle on jäänyt se käsitys, että devisinglähtöinen itseohjautuvuus vaatii näyttelijältä 1) merkittäviä henkilökohtaisia kykyjä ja 2) runsasta kokemusta esiintymisestä. Olen tuntenut itseni aina alisuorittajaksi työryhmälähtöisessä työssä. Tämä johtuu varmasti siitä, että olen (luonnollisesti) kriittisempi omaa näyttelijäntyötäni kohtaan nyt, kuin aloittaessani harrastajanäyttelijänä.

Olen sanonut, että näyttelijän ammatti on maailman vaikein ammatti. Tämä on todellinen improvisaation hinta. Tarkoitan sitä, että työryhmälähtöisessä työssä tavoite siirtyy salakavalasti lyhytjännitteiseen yleisön viihdyttämiseen. Näyttelijä olettaa, että kun edellinen hänen tuottamansa ärsyke on saanut aikaan katsojassa reaktion, hänellä täytyy olla välittömästi käytössään seuraava ärsyke. Toistelen edellä mainittua mielipidettäni näyttelijän ammatin vaikeudesta aika ajoin, sillä niin harrastaja- kuin ammatinäyttelijäkin saattaa unohtaa työnsä velvollisuudet. Velvollisuuksien sijaan he alkavat näytellä näyttelijän roolia. Improvisaatio on devisinglähtöisen työn erityistekniikkana hyvä esimerkki näennäisestä vapaudesta, johon kuuluvaa vastuuta näyttelijät eivät välttämättä ota vakavasti. Tämä on minun kokemukseni teatterin kentältä.

Näyttelijä ei ole nauruautomaatti, jonka tehtävä on saada katsoja välittömästi viihtymään ja unohtamaan.

Valheellisella vapauden tunteella tarkoitan sitä tosiasiaa, että työryhmälähtöinen työ on editoitava, jossain tapauksissa kokonaan uudelleendramatisoitava, ennen varsinaisten kohtausharjoitusten alkua. Tämä on työlästä, eikä työryhmän työ säily em. editoinnin jälkeen alkuperäisenä. Jossain vaiheessa näyttelijät joutuvat kuitenkin luomaan uudelleen. Jos prosessi on tällä välin edennyt, tämä uudelleenluominen voi muuttua toistamiseksi yhtä helposti kuin ohjaajalähtöisissäkin harjoituksissa.

Toisaalta jokaisen devisinglähtöiseen prosessiin osallistuvan näyttelijän tulisi harjoittaa omaa itsekritiikkiään. Näyttelijän tulisi kysyä: mitä uutta ja olennaista oma työni antoi tälle prosessille näissä harjoituksissa?

### 5.5 Improvisaation harha ja devising väärinymmärrettynä

Richards kirjoittaa siitä, miten Grotowski vaati oppilaitaan improvisoimaan aina tiukasti määritellyssä viitekehyksessä (1995, 21). Ennen tällaisen työn aloitusta uusista oppilaista oli saatava ulos heidän banaaliset toimintamallinsa, jotta improvisaatiossa päästiin habituaalista tekemistä syvemmälle. Näitä päälleliimattuja toimintamalleja Grotowski kutsui parateatterillisiksi (*paratheatrics*). (Richards 1995, 20.) Tämä on valitettavasti se taso, johon tavanomaisessa, kiireisen harjoitusaikataulun rajoittamassa, tuotannossa päästään. Oma havaintoni on, että improvisaatio ei sisällä totuutta. Grotowskin ja Richardsin tapauksessa voitaisiin puhua sisäisen totuuden etsimisestä, ei improvisaatiosta.

Erilaiset devising-tekniikat vaativat näyttelijältä myös korkeata etiikkaa. Harjoitukset eivät voi sisältää esim. päämäärätöntä improvisaatiota tai terapeuttisia minäkeskeisiä näennäisharjoituksia, jotka palvelevat vain esiintyjän itsekeskeistä psykologisoitua. Kuten jo mainitsin, Stanislavski määritteli

*näyttelijän itsetunnon* käsitteen, millä hän tarkoitti näyttelijäntyölle vahingollista tietoisuutta omasta arkiminästä ja arkiminän vaikutuksesta (1966, 326). Tämä näyttelijän itsetunnon puute on tunnistettavissa silloin kun näyttelijä lopettaa luovan työnsä ja alkaa näyttellä näyttelijän roolia. Seuraavassa on muutamia (provosoivia) esimerkkejä omista havainnoistani. (Suluissa antamani nimikkeet.)

- Devising tuottaa materiaalia, joka korostaa yhden tai useamman esiintyjän näyttelijäntyöllisiä vahvuuksia. (Showcase-devising)
- Tehty työ avaa keskustelun, joka (ilman ohjausta) ajautuu yhden tai useamman esiintyjän yksityielämään tai työhön liittyviin aiheisiin. (Keittiönpöytä-devising)
- Devising tuottaa komiikkaa, joka on vain löyhästi sidoksissa harjoiteltavan kohtauksen sisältöön (Pelle-devising)
- Devising tuottaa mielenkiinnostonta ja ristiriidatonta materiaalia, jonka pohjalta on mahdotonta alkaa työstää kohtausta (Konsensus-devising)

Bogart kirjoittaakin: "Suuret esitykset uhkuvat sekä täsmällisyyttä että vahvaa vapauden tuntua. Vapauden voi löytää vain tiettyjen valittujen rajoitusten puitteissa." (2004, 56.) Lienee selvää, että esim. Robert Wilsonin teoksissa edellä mainitut rajoitukset antavat näyttelijälle uusia luovia mahdollisuuksia ja ratkaisuja. Tähän *luovaan rajoittamiseen* perustuu myös tunnetut Kabuki- ja Nō-teatterimuodot, joihin edellä mainittu Yoshi Oidakin oli kouluttautunut. Ongelmana on, että tämänhetkinen länsimainen työkalutuuri korostaa yksilöllisyyttä, vapautta, monimutkaisuutta, subjektiivisuutta ja kaikenkaltaista arvorelativismia. Jos ihmisten arkielämässä mikään ei ole mitään ja kaikki on oikein ja hyvää, miten näyttelijältä voisi vaatia tarkkuutta, ehdottomuutta tai itsensä rajoittamista?

Väitteeni on, että ihmislähtöinen ja luova näyttelijäntyö sekoitetaan liian usein halpahintaiseen kikkailuun, joka pätevoitetään liimaamalla siihen devising-tuoteseloste. Tosiasiassa kyseessä on hetken mielijohteesta syntynyt esitys, jonka työstäminen on jäänyt puutteelliseksi, koska sitä työstävät ihmiset ovat taidollisesti tai näkemyksellisesti puutteellisia. Pitäisi ehkä puhua

omalähtöisestä näyttelijäntyöstä, mikä pitää erottaa miellyttämisen tai välinelähtöisestä näyttelijäntyöstä. Edellisessä itsenäinen ja luova näyttelijä paljastaa omia visioitaan ja totuuksiaan harjoitusten kontekstissa. Jälkimmäisessä näyttelijä yrittää tehdä vaikutuksen ohjaajaan, toisiin näyttelijöihin, tai mahdollisesti yleisöön. Tämän hän tekee keksimillään tempuilla. Näyttelijän- tai ohjaajantyö eivät ole *keksimistä*, ne ovat ihmisenä olemisen ilmiöiden *paljastamista*. Paljastaminen ei saa kuitenkaan olla avointa pornografista shokeeraamista, jossa katsojan affekti laskelmoidaan ennalta, vaan sen tulee olla henkilökohtaista oman sisäisen toiminnan vaalimista. Jotta esityksestä tulisi mielenkiintoinen, näyttelijän on pikemminkin paljastettava oma suhtautumisensa esityksen väitteeseen. Tämän hän voi tehdä vain omilla teoillaan.

#### 5.6 Miksi teatterissa ei ole oikeata eikä väärää?

Opiskellessani Turun yliopistossa Musiikkitieteitä, osallistuin Jyrki Linjaman opettamalle *Harmonia ja äänenkuljetus* –kurssille (syksy 2005—kevät 2006). Tämän puitteissa kirjoitin viikoittaisia harjoitustöitä, jotka Linjama — säveltäjä, musiikin tohtori (Siba) — korjasi ja arvosteli. Tämä opetus oli erittäin pätevää ja loputtoman mielenkiintoista. Tuolloin käsitin sen, että taide voi hyötyä (ja jopa kukoistaa) äärimmäisen formaalissa metodologisessa ympäristössä. Linjama käytti useaan otteeseen käsiteparia *väärin-oikein*, mutta kannusti samalla oppilaita luovuuteen musiikillisten esimerkkien avulla. Miksi teatterissa mikään ei koskaan ole väärin? Miksi teatterissa kaikki on sallittua? Ovatko muusikot, tai vaikkapa matemaatikot, vähemmän luovia, koska heidän työhönsä kohdistuu yksikäsitteisiä (oikein-väärin) odotuksia?

Väitän, että näyttelijän velvollisuus on selviytyä. Tämä selviytyminen ei saa olla helppoa, koska helppous tuhoaa yksilön luovuuden ja sinnikkyuden. *Seitsemännen* pääosanesittäjä tunnusti vast'ikään, että produktion harjoitusprosessi oli (ainakin) hänen osaltaan raskas ja vaativa niin henkisesti kuin fyysisestikin. Tämä oli tietoinen valintani, mikä auttoi ko. nuorta miestä

kehittymään näyttelijänä. Tästä syystä hän sanoikin olevansa otettu niin esityksestä kuin siihen johtaneesta prosessistakin. Tämän kaiken huomasivat myös katsojat. Onnistuin työntämään hänet pois mukavuuspisteeltä, mutta olemaan ahdistamatta häntä nurkkaan. Hän siis selviytyi. Tämä lähestymistapa leimasi myös Turkan opetusta Teatterikorkeakoulun aikoina (Ollikainen 1988, 18—21). Näin ollen, mielestäni ideaalissa tapauksessa näyttelijän tulisi selviytyä vain voittamalla ilmeisiä vaikeuksia. Bogart kirjoittaa: "Ellei suostu ottamaan riskiä, ei ole edistystä eikä seikkailua. Yrittäessään toimia artikuloitusti tasapainottomasta ja riskialttiista tilanteesta käsin, toiminta täytyy poikkeuksellisella energialla." (2004, 58.) Tämä pätee mielestäni niin näyttelijäntyöhön kuin ohjaajantyöhönkin.

### 5.7 Näyttelijän taktiikka

Kuten jo mainitsin, *Lapsissa* en ottanut riittävästi ohjaajantyöllisiä riskejä. Olin suunnitellut kokonaisdramaturgian ennakolta, eikä harjoituksissa saavutettu luovaa epävarmuutta. Koska en itse antautunut epävarmuuteen, näyttelijänikään eivät tehneet sitä. Tämä on ohjaajan ja näyttelijän vastavuoroisuutta. Näyttelijän velvollisuus ohjaajalle voi olla vain yhtä merkittävä kuin ohjaajan velvollisuus näyttelijälle. *Rakkaimpani* taas ei tarjonnut esiintyjille riittävästi näyttelijäntyöllisiä haasteita, eivätkä he joutuneet selviytymään. Esiintyjät tekivät työtä mukavuusalueillaan, enkä ollut riittävän rohkea, enkä osaava, jotta olisin haastanut heidät ottamaan riskejä. Olin liian mukautuvainen, koska esiintyjät olivat kokemattomia. Tämä mukautuminen oli kuitenkin liiallista. Clive Barker kirjoittaa, että lopputuloksen ohjaamiseen keskittyvän ohjaajan tulisi olla kiitollinen näyttelijöille, jotka "get [directors] out of trouble by their own innate technical ability to analyse *the result* [...] and convert it into a working process"<sup>14</sup> (1977, 47). Barker kuvaa seuraavaksi tätä prosessia, joka tarvitaan, jotta teatteriesityksestä tulee elävä ja hengittävä. Tehdessäni aikoinaan *Rikhard III:n* nimiroolin (Jo-jo –teatteri 2007), jouduin työskentelemään em. tavalla. Minua ei näyttelijänä ohjattu, mutta kuuntelin

<sup>14</sup> pelastavat ohjaajan pulasta omilla kyvyillään analysoida [haluttu] lopputulos [-] ja muuttaa se toimivaksi harjoitusprosessiksi.

kärsivällisesti ohjaajan vision eri kohtauksille, jotka sitten muunsin työprosesseiksi. Itse harjoituskausi olikin vaikea ja vaativa, mutta (omasta mielestäni) lopputuloksena syntyi, puutteineenkin, paras tekemäni roolityö.

Edellä mainittua voisi pitää näyttelijän taktiikkana. Se toimii, mikäli näyttelijän luottamus ohjaajan visioon ei horju. *Rikhardissa* luotin siihen, että ohjaajalla oli selkeä visio ja selkeät tavoitteet. Niiden artikuloiminen oli ohjaajalle kuitenkin vaikeaa. Näyttelijän strategiaa voisi kuvata eräänlaiseksi suuren mittakaavan hahmotelmaksi, jonka avulla näyttelijä suunnistaa harjoitusprosessin sisällä. Sen etuna on kokonaisvaltaisempi ymmärrys teoksen maailmasta

## 5.8 Johtopäätöksiä

Vsevolod Meyerhold on sanonut näyttelijän koulutuksesta: "Moniin kysymyksiin psykologia ei pysty antamaan vastausta. Teatterin rakentaminen psykologian varaan on verrattavissa talon rakentamiseen hiekalle: se sortuu väistämättä. Jokainen psyykkinen tila johtuu tietyistä fysiologisista prosesseista. Kun näyttelijä löytää avaimen fyysiseen tilaansa, hänelle syntyy vireytymistila, joka tarttuu katsojiin ja vetää heidät mukaansa näyttelemiseen." (1981, 106.) Tämä ajatus kiteyttää Meyerholdin näyttelijäntyyöideaalin ja ko. ajattelu oli myös Jouko Turkan työskentelyn taustalla. Turkka stimuloi ohjattaviaan antamalla mielikuvia tai käynnistämällä jonkin psyykkisen tilan fyysisten harjoitteiden avulla. (Ollikainen 1988, 111—116.) Tämä on omakin ideaalini. Käytännössä kuitenkin harjoitusprosessin rajoitteet – esiintyjien rajallinen käytettävyys, harrastajuuden mukavuusvaatimukset ja muut yleiset tuotannolliset tekijät – määrittävät sen mikä on työryhmän kanssa mahdollista. Esimerkiksi lopputyötäni *Seitsemäs* varten käytettävissä oli 133 tuntia harjoituksia. Tämän puitteissa on mahdotonta olla periaatteellinen näyttelijäntyyön tyylin tai metodin suhteen. Yritän silti itsekin välttää em. Barkerin mainitsemaa lopputuloksen ohjaamista. Jälkikäteen on helppo todeta, että minun olisi pitänyt harjoittaa esitystä huomattavasti enemmän ja aloittaa prosessin kuukautta tai kahta aikaisemmin. Toisaalta ohjaajan valmis ja selkeästi ilmaistu mielikuva lopputuloksesta ei Barkerin



mielestä ole turmiollista, jos näyttelijät osaavat tehdä työtä lopputulosideaalin ympärillä tai siitä piittaamatta. Tämä vaatii kuitenkin näyttelijöiltä taitoa ja kokemusta, joten itse pyrin tätä nykyä välttämään lopputuloksen visiointia ennakkoon. *Lapsissa* syylistyin ehkä siihen, että tiesin jo alkaessani ohjata mitä tulen lopulta saamaan näkyville.

Mielestäni ohjaajan tehtävän on ruokkia ja altistaa näyttelijä em. fysiologisille prosesseille. Tämä voi tapahtua vain havaintojen ja fyysistettävien ohjeiden avulla. Ohjaaja siis ruokkii niin näyttelijän kehoa kuin hänen mieltäänkin. Edellä oleva Meyerhold-lainaus löytyy myös Anneli Ollikaisen teoksesta, jossa hän kirjoittaa Jouko Turkan pyrkimyksistä uutta näyttelijäntyön estetiikkaa kohti. (1988, 103.) Turka pyrkiin kehittämään näyttelijän lihasmuistia, jolloin psykologisointia ei enää tarvittaisi (Ollikainen 1988, 105—107.) Lisäksi työn laadun "ratkaisee mielikuvien määrä, se miten runsaita ja tosia mielikuvia näyttelijä saa liikkeelle" (Ollikainen 1988, 147). Mielestäni ohjaaja voi vaikuttaa omalla työllään tähän mielikuvien laatuun; näyttelijöille määriteltävän tilanteen ja annettavien olosuhteiden tulee olla produktiivisia. Myös Malmivaara korosti näyttelijän ruokkimista: "Oma itse täytyy olla käytössä niin, että ihmisistä ja tilanteista luodaan niin isoja kuin mahdollista." Tärkeätä on, että työryhmä syttyy teoksen maailmalle, jolloin näyttelijä on halukkaampi tekemään työtä *vaikeaa* kohti. (2010.) Turka on sanonut edellä mainitun toisella tapaa. Hän toteaa, että "näyttelijän on kyettävä näyttämöllä enempään kuin muut. Hän ei voi olla moraaliltaan ja fyysisiltä valmiuksiltaan yhtä rappeutunut kuin [--] katsoja." (Paavolainen 1987, 197.) Turkan tavoitteena oli saattaa näyttelijänsä vaikeuksiin, joissa he lopulta "alistuivat ohjattaviksi" (Paavolainen 1987, 182). Käsittääkseni tämä vaikeus on kaikkea sitä, mikä arkielämässä on kiellettyä; himo, petos, kateus ja häpeä ovat voimakasta ruokaa näyttelijä-ammattilaisen työlle. Paavolainen tulee johtopäätökseen, jossa Turkan ohjaustyöt nähdään yllytyksenä. Katsojan, eli tässä tapauksessa myös katsojan katalyyttina toimivan ohjaajan, olisi oltava yhtä rehellinen ja tinkimätön "pahuuden näkemisessä", uskallettava enemmän ja ylitettävä itsensä "niin kuin näyttelijät ovat itsensä ylittäneet." (1987, 197.)

Kärjistäen, näyttelijä osaa lukea, joten käsikirjoituksen pää- ja sivutekstiä ei tarvitse selittää hänelle. Ohjaajan on selitettävä se, mistä on kysymys toiminnan, tavoitteen ja merkityksen tasoilla. Näyttelijä on saatava ymmärtämään *kohtaus* sen koko kompleksisuudessa ennen kuin tämä pystyy aloittamaan luovan työnsä. Tällöin työn lopputuloksena voi syntyä *tilanne*, mikä ainakin tätä kirjoittaessani on mielestäni näyttelijän ohjaamisen ja näyttämötyöskentelyn peruskivi. Edelleen kärjistäen, luova työ ei synny seikkaperäisen suunnat-ja-tavoitteet -ohjauksen tuotteena, vaan vasta näyttelijän päästyä tämän konkreettisen vaiheen ohi. Olen joskus sanonut, että näyttelijän luovuus alkaa epäilystä ja saa täyttymyksensä pettymyksessä. Toisin sanoen, kun näyttelijä ymmärtää, ettei (kuvitteellinen) tilanne ole se minkä hän on sisäistänyt, hänen mielikuvituksensa luovuus vapautuu. Näyttelijälle ja ohjaajalle tästä seuraa usein: mistä muusta tässä on kysymys?

*Seitsemännessä* käytin tietoisesti tätä lähestymistapaa; en selittänyt tilanteita puhki, vaan odotin ja katsoin mitä näyttelijä siitä itse kehitti. Tulokset olivat osin rohkaisevia, mutta kuten aiemmin mainitsin, prosessi jäi henkilöohjauksellisesti kesken. En ehtinyt syvyyttää kohtauksia siinä määrin, mikä olisi ollut tarpeen ko. harrastajille. Kuten olen edellä maininnut, teen työtä näyttelijän kanssa ihmisenä. Minua kiinnostaa se mitä itse ihmisestä voi saada näkyviin, ei niinkään se mitä näyttelijän teknisillä kyvyillä voidaan saavuttaa. Paavolainen viittaa Turkan kykyyn saada näyttelijöistä näkyviin jotain oletusarvoisesta poikkeavaa. "Turkalle näyttää olleen erityisen tärkeää näyttelijän persoonallisuudessa olevat mahdollisuudet." (1987, 183.) Kyse ei ole siitä, että näyttelijää ohjattaessa pyritään johonkin mimeettiseen ideaaliin, vaan paljastetaan sitä mitä olennaista näyttelijän persoona kyseisen esityksen viitekehyksessä sisältää.

## 6 JOHTOPÄÄTÖKSET JA YHTEENVETO

Näyttelijää voi ohjata. Tämä työ on keskeistä ohjaajan — ja samalla teatteri-ilmaisun ohjaajan — ammattitaidolle. Näyttelijää ohjattaessa ohjaaja asettaa itsensä alttiiksi harjoitustilanteessa syntyville vuorovaikutuksille. Ohjaaja on yhtä prosessin kanssa. Ohjaaja ei vetäydy näyttelijän kanssa muodostamastaan symbioottisesta suhteesta. Ohjaaja uskoo teoksen maailmaan niin, että hän voi laskeutua olemisen tilaan. Tämä olemisen tila ei ole passiivista tarkkailua, vaan ohjaaja pystyy tästä tilastaan käsin käymään tekojen dialogia, virtaavan nythetken sisällä.

Oletukseni on ollut, että näyttelijän ohjaaminen on pääosin mekanistista toimintaa, jossa pyritään yksikäsitteisyyden ideaaliin. Tämä on totta vain harjoitusprosessin alkuvaiheessa. Työn tulisi kehittyä vastaamaan kysymykseen: miksi? Mitä tuottoisampi tilanne näyttämöllä on, sitä moniselitteisemmäksi näyttelijäntyo muuttuu. Näyttelijän tehtävänä on uskaltaa tehdä työtään mahdollisia vaikeita aiheita ja kysymyksiä kohti, jotta vaatimus arkipäiväisen ja habituaalisen kumoutumisesta toteutuisi.

Ohjaajan ja näyttelijän yhteistyö ajatellaan usein sellaiseksi toiminnaksi, jossa selkeää subjektiasetelmaa ei ole. Yhteistyö on moninäkökulmaista ja sisältää parhaimmillaan kummankin osapuolen valaistumisesta syntyneitä uusia henkilökohtaisia totuuksia. Käytännön teatterityössä on kuitenkin vaikeaa pystyä em. kaltaiseen työhön.

Kaikesta edellä mainitusta voidaan todeta:

- Ohjaaja antautuu symbioottiseen tekojen dialogiin, jossa hän ja näyttelijä ruokkivat toistensa luovaa työtä.
- Harjoitustilanteeseen sisältyvä vapaus edellyttää tiukasti määriteltyjä harjoittelun rajoja. (Näyttelijäntyön vapauden paradoksi)

- Näiden rajojen sisällä näyttelijä improvisoi, löytääkseen jotakin merkittävää ihmisenä olemisen tilasta ko. esitykseen ja sen prosessiin liittyen.
- Kun näyttelijä ja ohjaaja ovat yhdessä luoneet harjoiteltavan tilanteen, sen syvällisyys ja merkittävyys ilmenee toistamisen avulla. (Toimiva tilanne ei alistu toistolle.)
- Näyttelijäntyöllisesti merkittävä tilanne ei alistu toistolle, vaan sitä voi tai tulee luoda uudestaan, jotta elävä ja välitön teatteriesitys voi syntyä.
- Ohjaaja on vastuullinen näkemään ja kommentoimaan näkemäänsä niin, että näyttelijä-ihminen säilyttää itseisarvonsa. (Humaanin väkivallan periaate 1)
- Ohjaaja on vastuullinen pyytämään ja päättämään niin, että näyttelijä-ammattilainen säilyttää itseisarvonsa. (Humaanin väkivallan periaate 2)
- Ohjaaja on vastuullinen pyytämään ja päättämään omaa työtään vastaan. (Humaanin väkivallan periaate 3)
- Prosessi ei ole itseisarvoinen jatkumo, vaan sen ylläpitäminen ja ruokkiminen kuuluu em. näyttelijä-ohjaaja symbioosille. Prosessi ei synny automaattisesti. Se ei myöskään kehity ilman työtä.
- Ohjaaja on vastuussa harjoitusprosessin herättämisestä henkiin, siitä että näyttelijöiden itseohjautuva työ mahdollistuu.

Jos näyttelijä on pakotettu dekodeamaan itsensä ja ohjaajan välistä työtilannetta reaaliajassa (näyttelijän taktiikka), jotta näyttelijäntyö ylipäättään on mahdollista, näyttelijän ohjaamisen kriteerit eivät täyty. Näyttelijän ohjaaminen on hetkessä tapahtuva symbioosi. Tämä tarkoittaa sitä, että ohjaaja ja näyttelijä eivät voi älyllistää tai tiedostaa työtään siinä hetkessä jossa tätä työtä tehdään.

Teolla ei ole itseisarvoa. Se merkityksellistyy vasta katsojan myötävaikutuksesta. Tämä merkitys on toki riippuvainen ohjaajan ja näyttelijän jaetusta visiosta, jossa artikuloituvat molempien henkilökohtaiset totuudet. Tällä tarkoitan em. hetkessä tapahtuvan symbioosin ideaalia lopputulosta. Teatterin tulisi olla mielenkiintoista ja inhimillistä niin, että tekijät tunnistavat itsensä

teoksestaan. Tällöin myös katsoja haluaa tulkita näyttämöllä nähdyt teot, omia ne henkilökohtaisiksi. Tähän perustuu esim. Cohenin esittämä urheilun ja näyttelijäntyön epäsuhta (1986, 172—175). Urheilun suosio selittyy sillä, että katsoja haluaa omia areenalla nähdyt teot omakohtaisiksi. Urheilijan teko ei esitä, koska sillä on tiettyyn päämäärään ja visioon tähtäävä merkitys. Esimerkiksi nyrkkeilijän tavoite on tyrmätä vastustaja, jolloin vision voitetusta ottelusta konkretisoituu.

Katsojan omima henkilökohtainen teko on tärkeä, koska se erottaa suoritettun teatterin elävästä teatterista. Näyttelijä ja ohjaaja, jotka esittävät harjoitusprosessissa näyttelijän ja ohjaajan rooleja, eivät luo tekoja, jotka synnyttäisivät näitä henkilökohtaisia tekoja. Kansankielellä ilmaistuna katsoja ei uppoa juttuun mukaan.

Ihminen ei ole väline. Teatteri on väline. Teatteria, ja käytännössä esityksen harjoitusprosessia, hyödyntämällä ihmisestä paljastetaan jotakin sellaista jota tämä ei ole ennen nähnyt tai kokenut. Ohjaajana koen onnistuneeni, kun ohjattavastani paljastuu jotakin sellaista, jota habituaalisesti ei ole näkyvillä. Voisin jopa sanoa, että ohjaajan tehtävänä on paljastaa näyttelijälle se mitä tämän teot tietyssä tilanteessa kertovat hänen omasta ihmisyydestään. Näyttelijä ei edusta sitä tai tätä ohjaajan väitettä. Näyttelijä on vastuussa teoista, jotka paljastavat väitteeseen liittyviä inhimillisiä tekijöitä. Katsoja vuorostaan tunnistaa nämä inhimilliset tekijät itsessään, mutta vastaavasti eri ilmenemismuodossa.

Ohjaajan ja näyttelijän tekojen täytyy siis olla sekä *tosia* että *rehellisiä*. Nämä teot ovat ohjaajan ja näyttelijän yhteinen kieli, jonka avulla näyttelijä ihmisenä elää aktiivisena näyttämöllä.

## LÄHTEET

- Barker, C. 1977. *Theatre Games – A New Approach to Drama Training*. London: Methuen.
- Blair, R. 2008. *The Actor, Image and Action — Acting and cognitive neuroscience*. London: Routledge.
- Bogart, A. 2004. *Ohjaaja valmistautuu*. Suom. Arlander, A. Helsinki: Like/TeaK.
- Brecht, B. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Kolehmainen, A.; Paalanen, R. & Valle, O. Helsinki: VAPK. [Alkuperäisteos ilmestynyt 1967.]
- Brook, P. 1993. *There Are No Secrets*. London: Methuen.
- Brook, P. 1968. *The Empty Space*. London: Penguin.
- Chekhov, M. 2002. *To the Actor – on the technique of acting*. London: Routledge. [Alkuperäisteos ilmestynyt 1953.]
- Cohen, R. 1986. *Näyttelemisen mahti*. Suom. Märton, M.-J. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Gillett, J. 2007. *Acting on Impulse*. London: Methuen
- Grotowski, J. 2006. *Kohti köyhää teatteria*. Suom. Puukko, M. Helsinki: Like/TeaK.
- Helavuori, H.-L. & Korhonen, K. 2008. *Kiihottavasti totta*. Helsinki: Like/Teatterimuseo.
- Hukkanen, S. 2004. *Matkalla — Ajatuksia elämästä, teatterista ja sinusta*. Opinnäytetyö. Esittävän taiteen koulutusohjelma. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.
- Hulkko, P. 2007. *Tervetuloa huomien*. Teatteri, 5/2007, 8—11.
- Hodge, A. (toim.) 2000. *Twentieth Century Actor Training*. London: Routledge.
- Hodge, F. 1982. *Play Directing — analysis, communication and style*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Hotinen, J.-P. 2002. *Tekstuaalista häirintää*. Helsinki: Like/TeaK.
- Kauppinen, E. 2008. *Rohkea utopia*. Teatteri, 7/2008, 8-12.
- Keefe, J. & Murray, S. (toim.) 2007. *Physical Theatres – A Critical Reader*. London: Routledge.
- Knapper, S. 2007. *Peter Hall in Rehearsal*. Contemporary Theatre Review, 17:4, 578—581.
- Korhonen, K. (toim.) 1998. *Koirien ajama kettu*. Helsinki: Like/TeaK.
- Malmivaara, Juha, teatteriohjaaja. Haastattelu Café Sirius, Turun kaupunginkirjasto 9.4.2010.

- Meyer-Dinkgräfe, D. 2001. *Approaches to Acting – Past and Present*. London: Continuum.
- Meyerhold, V. 1981. *Teatterin lokakuu*. Suom. Jänis, M. Helsinki: Love.
- Mitchell, K. 2009. *The Director's Craft*. London: Routledge.
- Moring, K. 2010. *Egoismi ajaa maailman konkurssiin*. Teatteri, 3/2010, 8—12.
- Murtomäki, V. 2010. Artikkelisarja: *Musiikki ja humanismi — ethos, teksti-ilmaisu ja kontrapunktioppi*. Viitattu 8.4.2010 <http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/articles>
- Ollikainen, A. 1988. *Lihat ylös!* Helsinki: Valtion painatuskeskus/TeaK.
- Paavolainen, P. 1987. *Turkan pitkä juoksu*. Helsinki: Gaudeamus.
- Richards, T. 2008. *Heart of Practice*. London: Routledge.
- Richards, T. 1995. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London: Routledge.
- Sallas, Maiju, teatteriohjaaja. Haastattelu Café Sirius, Turun kaupunginkirjasto 12.4.2010.
- Smeds, Kristian, teatteriohjaaja-käsikirjoittaja. Keskustelutilaisuus. Turun YT/Turun Taideakatemia 10.4.2009.
- Stanislavski, C. 1975. *Direction and Acting*. Teoksessa Cole, T. *Acting — a handbook of the Stanislavski method*. New York: Random House. [Alkuperäisteos ilmestynyt 1947.]
- Stanislavski, C. 1968. *Building a Character*. London: Methuen.
- Stanislavski, K. 1966. *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa*. Suom. Westerlund, E. Porvoo: WSOY. [Alkuperäisteos ilmestynyt 1926.]
- Vakhtangov, E. 1975. *Preparing for the Role*. Teoksessa Cole, T. *Acting — a handbook of the Stanislavski method*. New York: Random House. [Alkuperäisteos ilmestynyt 1947.]
- Weston, J. 1999. *Näyttelijän ohjaaminen*. Suom. Harzell, P. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo/TaiK.

