

Näyttelijän ohjaaminen kuunnelmatuotannossa

Tytti Kapanen

OPINNÄYTETYÖ
Kesäkuu 2020

Media-alan koulutus
Äänisuunnittelu

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Media-alan koulutus
Äänisuunnittelu

KAPANEN, TYTTI
Näyttelijän ohjaaminen kuunnelmatuotannossa

Opinnäytetyö 75 sivua, joista liitteitä 1 sivua
Kesäkuu 2020

Opinnäytetyössä tutkittiin, kuinka näyttelijää tulisi ohjata kuunnelmatuotannossa. Tavoitteena oli selvittää, mitä ominaispiirteitä näyttelijän ohjaamisessa on kuunnelmatuotannon aikana. Tutkimuslähteinä käytettiin aihetta käsittelevää kirjallisuutta, internet-julkaisuja sekä Tiina Luoman haastattelua. Lisäksi toteutettiin kokeellinen kuunnelman äänitys Tampereen ammattikorkeakoulun studiotiloissa, jossa testattiin näyttelijän ohjaamista kuunnelmatuotannossa.

Tutkimustyö osoitti, että näyttelijän ohjaaminen perustuu kuunnelmatuotannossa samoihin perusteisiin kuin esimerkiksi teatterissa ja kameratuotannoissa. Tutkimuksen pohjalta huomattiin, että kuunnelman olemus ääniteoksena kuitenkin asettaa tiettyjä ominaispiirteitä näyttelijän työskentelylle, ja siten näyttelijän ohjaamiselle. Yksi merkittävimmistä tutkimustuloksista oli, että näyttelijä havainnoidaan kuunnelmassa ainoastaan äänen kautta, ja tämä täytyy huomioida näyttelijän ilmaisussa. Tutkimus myös osoitti, että mikrofoni ja studiotila vaikuttavat näyttelijän työskentelyyn.

Tutkimusten perusteella voidaan sanoa, ettei näyttelijän ohjaamiseen kuunnelmassa ole yhtä oikeaa tapaa. Työskentelytavat vaihtelevat ammattilaisten välillä. Tärkeää ohjauksessa on kuitenkin ohjaajan ymmärrys kuunnelman tekoprosessista sekä ohjaajan läsnäolo näyttelijää varten. Opinnäytetyön materiaaliksi haastateltiin kokenutta äänisuunnittelijaa ja ohjaajaa Tiina Luomaa. Mahdollinen jatkotutkimus aiheesta voisi sisältää useiden kuunnelmassa työskennelleiden ohjaajien sekä näyttelijöiden haastatteluita.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media and Art
Sound Design

KAPANEN, TYTTI:
Directing Actors in Radio Drama

Bachelor's thesis 75 pages, appendices 1 pages
June 2020

The purpose of this study was to examine how to direct actors in a radio drama production. The focus of the study was to clarify specific qualities of directing an actor in a radio play production. Resources for the study were books about the subject, internet publications and an interview of sound designer Tiina Luoma. In addition, an experimental recording of a radio play was arranged, and directing actors in a recording studio was experiment with.

The study showed that directing an actor in radio drama is based on the same basic as directing an actor in theatre or in a film production. The study shows that radio play, as a work made of sound, sets certain characteristics for acting and for directing. The first important matter is that the listener can only observe the actor through the voice and sound. This should be considered while recording an actor's performance. Another important matter is how microphones and recording studio influence an actor's performance.

The findings indicate that there are different ways to direct an actor in a radio drama. The means of directing alternate with different professionals. However, important aspects of directing contain the director's understanding of circumstances of recording in a studio and the process of producing radio drama. Another important aspect of directing is that director has to be present to support the actor. An interview of professional sound designer and director Tiina Luoma was made to support this study. Possible further study of this matter could contain more interviews from the professional directors, sound designers and radio drama actors.

Key words: directing, radio drama, radio play

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	VEERA JA MÖRKÖ -KUUNNELMAPROJEKTIN ESITTELY	7
	2.1. Projektin tausta ja tarkoitus	7
	2.2. Projektin kulku ja havainnot	7
3	KUUNNELMAOHJAAJA	9
	3.1. Ohjaajan ymmärrys kuunnelmasta	9
	3.2. Ohjaajan vastuualue	10
	3.3. Äänisuunnittelija apuohjaa	10
4	KUUNNELMA ON ÄÄNTÄ	13
	4.1. Sanat, äänet musiikki ja hiljaisuus.....	13
	4.2. Äänen luoma mielikuva	14
5	LYHYESTI NÄYTTELEMISESTÄ	15
	5.1. Näyttelemisen ja kuunnelmanäyttelemisen.....	15
	5.2. Näyttelijäntyön menetöt.....	16
	5.2.1 Konstantin Stanislavski.....	17
	5.2.2 Lee Strasberg ja Stella Adler.....	18
	5.2.3 Sanford Meisner	20
	5.2.4 Denis Diderot ja näyttelijän paradoksi	21
6	NÄYTTELIJÄN OHJAAMINEN	22
	6.1. Työolosuhteiden luominen	22
	6.2. Yhteistyö	23
	6.3. Ohjaajan läsnäolo eli kuuntelu	24
	6.4. Selkeä kommunikointi	25
	6.5. Kuuntelemiseen kannustaminen	26
	6.6. Mielikuvat	27
	6.7. Näyttelijän ilmaisun fokuointi	27
	6.7.1 Adjektiivit ja verbit.....	28
	6.8. Käsimerkit	29
7	ROOLITUS ELI CASTING	30
	7.1. Ääni ratkaisee	30
8	KÄSIKIRJOITUKSEN ANALYSOINTI	32
	8.1. Käsikirjoitusanalyysi	32
9	HARJOITUKSET.....	34
	9.1. Lukuharjoitukset.....	34
	9.2. Mikrofoniharjoitukset	35
	9.3. Suoraan lähetykseen valmistautuminen.....	36

10	ÄÄNINÄYTTELEMINEEN KUUNNELMASSA.....	37
10.1.	Ilmaisun tyyli	37
10.2.	Käsikirjoituksesta näyttölemisen hyödyt ja haitat.....	38
10.3.	Näyttelijöiden tekemät äänitehosteet.....	39
10.4.	Ääneen vaikuttavat tekijät.....	39
10.5.	Asennot	42
10.6.	Liikkeet ja fyysisuus	43
11	NÄYTTELEMINEEN MIKROFONILLE	46
11.1.	Näyttelijä ja mikrofoni.....	46
11.2.	Mikrofonin kanssa työskentely.....	47
11.2.1	Näyttelijän asemointi mikrofonin nähden.....	48
12	KOHTAUSSUUNNITTELU	54
12.1.	Äänikuva ja kohtausuunnittelu	54
12.2.	Mikrofonien asettelu suhteessa näyttelijään	55
13	STUDIOTYÖSKENTELEY	57
13.1.	Näyttelijät studiossa, ohjaaja tarkkaamossa	57
13.2.	Studio ja oikea lokaatio.....	58
13.3.	Puvustus.....	59
13.4.	Käsikirjoitus mukana studiossa.....	60
13.5.	Äänitehosteet.....	61
13.6.	Kohtausten äänittäminen	62
14	TIINA LUOMAN HAASTATTELU.....	64
14.1.	Luoman haastattelu	64
15	POHDINTA	69
	LÄHTEET	72
	LIITTEET	75
	Liite 1. Haastattelukysymykset Tiina Luomalle	75

1 JOHDANTO

Tietoa näyttelijän ohjauksesta teatterissa ja kameratuotannoissa on löydettävissä paljon esimerkiksi kirjoista ja internettistä, mutta tiedon lähteet näyttelijän ohjauksesta kuunnelmassa ovat paljon harvemmassa. Tässä opinnäytetyössä on tarkoituksena tutkia, kuinka näyttelijää ohjataan kuunnelmatuotannossa. Tavoitteena on selvittää kuunnelmatuotannon erityispiirteiden vaikutuksia näyttelijän työhön sekä siten näyttelijän ohjaukseen.

Opinnäytetyössä sivutaan lyhyesti näyttelijän ohjaamisen perusteita, sekä näyttelijän työn luonnetta, mutta aiheen rajaamisen vuoksi opinnäytetyön lähtökohdat ovat, että lukijalla olisi hallussa ymmärrys näyttelijän ohjaamisen perusteista. Opinnäytetyö toimii tietopakettina aiheisiin, joista kuunnelmaohjaamisesta kiinnostuneen on hyvä olla tietoinen, aiheita esimerkiksi ovat; casting-prosessi, harjoitukset näyttelijöiden kanssa, ääni-ilmaisu, mikrofonin ja studion vaikutukset näyttelijän työhön ja äänitystilanne. Kuunnelma taltioidaan mikrofoneilla, tästä syystä opinnäytetyö sivuaa myös lyhyesti mono- ja stereomikrofonien käyttöä kuunnelmassa. Opinnäytetyön tarkoituksena ei kuitenkaan ole olla manuaali mikrofoniin käyttöön.

Tietopohjana käytän alan kirjallisuutta, internet-julkaisuja sekä Tiina Luoman ammattilaishaastattelua. Vertaan myös opinnäytetyö-projektina toteutetun kuunnelmaäänityksen tuottamia omakohtaisia kokemuksia lähteistä löydettyyn tietoon.

2 VEERA JA MÖRKÖ -KUUNNELMAPROJEKTIN ESITTELY

Tätä kirjallista opinnäytetyötä varten toteutettiin kuunnelman kokeelliset äänitykset. Äänitykset toteutettiin nopealla aikataululla Tampereen ammattikorkeakoulun äänitysstudioissa, Mediapoliksessa. Mukana projektissa äänisuunnittelijan roolissa oli Tampereen ammattikorkeakoulun opiskelija Janne Perttula. Kuunnelman työnimi on *Veera ja mörkö*.

2.1. Projektin tausta ja tarkoitus

Käsikirjoitukseksi valitsin novellipohjaisen tekstin, jonka muokkasin kuunnelmakäsikirjoituksen muotoon, lisäämällä tekstiin dialogia, äänitehosteita ja musiikkia. Kuunnelman tarina on suunnattu lapsille, ja sen tyyli on hyvin satumainen. Tarina kertoo Veerasta, noin 7-vuotiaasta tytöstä, joka ystävystyy pienen mörön kanssa. Näyttelijäosuudet kuunnelmassa sisälsivät kertojaaänen, nuoren tytön äänen, vanhemman naishenkilön äänen ja kahden mörön äänet. Näyttelijöihin sisältyi ammattilaisia, näyttelijäopiskelijoita sekä amatöörejä.

Projektin tavoitteena oli käytännössä havainnollistaa, millaista on näyttelijöiden kanssa työskentely äänitysstudioissa, äänitystilanteessa. Tutkimisen alueisiin kuului näyttelijöiden kanssa työskentely niin harjoittelu- kuin äänitysvaiheessa. Erityisesti keskityin tutkimaan, kuinka näyttelijöitä tulee ohjeistaa verbaalisesti, sekä fyysisesti mikrofoneihin nähden. Tutkin myös, kuinka mikrofoneille kohdistettu ilmaisu vaikuttaa näyttelijän työhön, sekä kuinka riisuttu studiotila vaikuttaa näyttelijän työskentelyyn.

2.2. Projektin kulku ja havainnot

Projektin työstäminen oli opettavainen kokemus. Pääsimme käytännössä miettimään, kuinka näyttelijän kanssa toimitaan studiossa äänitystilanteessa, ja kuinka näyttelijän liikeradat tulisi suunnitella mikrofoniin nähden. Kokeilimme myös ää-

nittää osioita niin, että näyttelijä näytteli aluksi kohtauksen yksin ilman äänitehosteita, jonka jälkeen hän näytteli saman kohtauksen niin, että hän kuuli äänitehosteet kuulokkeista. Vertasimme näyttelijän kokemusta kahden eri tavan välillä.

Pääsimme käytännössä laatimaan äänitysaikataulun, joka ei osoittautunut helpoksi, sillä kahdelle samassa kohtauksessa olevalla näyttelijällä meni aikataulut ristiin. Lopulta studioaika saatiin sopivaksi molemmille näyttelijöille, mutta jouduimme luopumaan kallisarvoisesta mikrofoniharjoituksesta, joka mielestäni näkyi työskentelyssä äänitysten alkaessa. Osa kohtauksista jouduttiin myös näyttämään aikatauluongelmien takia niin, ettei toinen näyttelijä ollut paikalla. Tällaisella menettelyllä saimme dialogin äänitettyä, mutta se ei mielestäni ole ideaalitapa, kun ajatellaan näyttelijän työn luonnetta vastaanäyttelijän kuunteluna ja vastaanäyttelijään reagoitina. Projektin aikana huomasin, millainen merkitys on lukusekä mikrofoniharjoituksilla. Tulen myöhemmissä kappaleissa vertaamaan omaa kokemustani lähdemateriaaleihin.

3 KUUNNELMAOHJAAJA

Ohjaajan on tunnettava ilmaisuvälineensä kerrontamenetelmät sekä teoksen toteutukseen vaadittavat tekniset keinot. Näin on niin kuunnelman, elokuvan kuin teatterin osalta.

3.1. Ohjaajan ymmärrys kuunnelmasta

Tim Crook kertoo esimerkin kaoottisesta ohjaajasta, jonka epäpätevyys tuotti kaksikymmentäseitsemän kelallista nauhoitusta, jonka nauhoittamiseen oli mennyt kolmetoista ja puoli tuntia, vaikka kyseessä oli puolentoista tunnin ohjelma. Paikalle oli palkattu ammattimuusikoita, jotka odottivat suurimman osan ajasta tekemättä mitään. Crookin mukaan näyttelijöitä pyydettiin jäämään työskentelemään studioon vielä ilta yhdeksän aikaan. (Crook 1999, 235–236.) Tämä esimerkki kiteyttää kuinka tärkeää on ohjaajan tieto siitä mitä ollaan tekemässä, mitä resursseja tekemiseen tarvitaan, ja millaiset ovat kuunnelman tekotavat.

Crook kertoo, että esimerkiksi Isossa-Britanniassa ei juuri ole mahdollisuuksia opiskella kuunnelman ohjaamista. Suurin osa alan ohjaajista oppivat ammattitaitonsa kuunnelmia tekemällä. (Crook 1999, 235.) Usein ohjaajat, joilla itsellään ei ole äänisuunnittelijan taustaa, eivät kuunnelman pariin siirtyessään tunne kuunnelman tekotapoja. Suomen Yleisradion Radioteatterissa kauan vaikuttanut Pekka Kyrö toteaa Suomen kuunnelma-alaa vaivaavan sama koulutuksen ja ymmärryksen puute kuin Iso-Britanniassakin. Kyrö kirjoittaa väitteen, jonka mukaan kuunnelma ei kehity, ellei ole ohjaajia, jotka tuntevat niin lajin tradition kuin ääni-ilmaisun nykymahdollisuudet. Kyrö kertoo usean radiodraaman ohjaajan saaneen teatterikoulutuksen ja suuntautuneen näyttämöteatteriin, ja tämä näkyy kyvyttömyytenä ymmärtää, ettei kuunnelma ole visuaalinen teos, vaan äänellinen. Kyrön mukaan tämä on johtanut siihen, että monesta kuunnelmasta on tullut yksitoikkoista äänitettyä teatteria. (Kyrö 2010; Aro & Viljanen 2011, 17–18.) Tällaisen ”sokeaan teatteriin” päätymistä vältetään sillä, että kuunnelmaa ohjaava ohjaaja tutustuu kuunnelman ja äänellisen kerronnan tek-

niikoihin ja kerrontatapaan. Ohjaajan tulee siis sisäistää, että kuunnelma on täysin äänen varassa välittyvä taidemuoto. Ohjaajan tulee seurata näyttelijöitä korvillan.

3.2. Ohjaajan vastuualue

BBC:lle (British Broadcasting Corporation, suomeksi Brittiläinen lähetystoimintayhtiö) ammatikseen kuunnelmia ohjaava Peter Leslie Wild kertoo, että kuunnelmaohjaajan vastuu alkaa käsikirjoituksesta ja loppuu kun kuunnelma on lähetetty radiosta. Ohjaaja on ainoa henkilö, jolla on yleiskuva esituotannosta, tuotannosta ja jälkituotannosta. Käsikirjoituksen saatuaan ohjaajan tulee hankkia näyttelijät, ohjata heitä äänityksien aikana, ja äänityksien jälkeen valvoa editointia. Wild kertoo myös, että sosiaaliset taidot ovat tärkeässä osassa ohjaajan työtä, sillä ohjaajan täytyy johtaa monimuotoista joukkoa, joka koostuu kirjoittajista, äänisuunnittelijoista ja näyttelijöistä. Parhaan tuloksen saamiseksi, ohjaajan tulee luoda rauhallinen ja turvallinen ympäristö, jossa jokainen kykenee tuottamaan parhaan mahdollisen työtuloksen. (BBC Academy 2016a, 2016b.)

Etenkin näyttelijän ohjaamisen kannalta juuri ohjaajan vastuu työympäristön luomisesta on tärkeää, sillä näyttelijälle työilmapiiri ja ohjaajan läsnäolo ovat seikkoja, jotka tukevat kohtaukselle ominaisen ja hyvän ilmaisun aikaan saamista.

3.3. Äänisuunnittelija apuohjaa

Kyrö kirjoittaa, että äänitarkkailijat (Kyrö käyttää termin *äänisuunnittelija* sijaan termiä *äänitarkkailija*) tuntevat parhaiten kuunnelman ominaisuudet ja mahdollisuudet. Kyrö painottaa, etteivät äänitarkkailijat tai äänisuunnittelijat ole ohjaajia, vaikka todellisuudessa he Kyrön mukaan usein ohjaavat kuunnelmaa enemmän kuin freelancerohjaajat. Syynä tähän on Kyrön tekstin mukaan se, että äänitarkkailijat ovat kokopäivätyöllään kiinni kuunnelmassa ja heidän sitoutumisensa kuunnelmaan on ammatillista, toisin kuin monien ohjaajien. Kyrön mielestä

kuunnelman ohjaaminen ei ole pelkästään tarkkailua siitä, tekeekö näyttelijä virheitä repliikissään, vaan ohjaajan pitäisi olla vastuussa myös teoksen äänellisestä suunnittelusta, sekä kuunnelman kuulovaikutelman äänellisen rakenteen suunnittelusta. (Kyrö 2010.)

Olen Kyrön kanssa samaa mieltä, että ohjaajan tietämys ja ymmärrys teoksen tekemisen teknisistä mahdollisuuksista sekä äänellisistä kerrontaominaisuuksista ovat merkittävässä asemassa teoksen onnistumiselle. En silti ole täysin samaa mieltä siitä, että ohjaajan pitäisi olla myös äänisuunnittelija. Ohjaajalla täytyy olla näkemys teoksen kokonaispiirteistä ja suunnasta, mutta se ei silti tarkoita, että onnistuneen kuunnelman saisi aikaan diktaattorimaisella ohjauksella, missä ohjaaja kertoo kaikille mitä pitää tehdä. Hedelmällisintä työskentelyä on monesti yhteistyö, jossa ohjaaja viitoittaa tietä. Kyrön tekstissä on kuitenkin pointtinsa; freelancerohjaaja, joka tulee ensimmäistä kertaa kuunnelman ohjauksen pariin, ei välttämättä ole tietotaitoa siitä, miten näyttelijää ohjeistetaan suhteessa mikrofoneihin. Tällaisissa tilanteissa äänisuunnittelija voi joutua antamaan näyttelijälle teknisiä ohjeita, jotka koskevat esimerkiksi etäisyyksiä, liikkeitä, äänen voimakkuutta ja asentoja. On kuitenkin paljon kuunnelman tekijöistä kiinni, ajatellaanko tämän olevan hyvä vai huono asia.

Esimerkiksi äänisuunnittelija Anders Wiksten kertoo ohjaajan tehtäväksi näyttelijän tulkinnan seuraamisen. Äänisuunnittelijan vastuulla Wikstenin mukaan on äänitysten tekninen laatu. Wiksten antaa näyttelijöille teknisiä ohjeistuksia, kuten miltä etäisyydeltä näyttelijän tulee puhua mikrofoniin, ja jättää ohjaajalle ohjeet, jotka koskevat näyttelijän ilmaisua. (Aro & Viljanen 2011, 201–203, 205).

Peter Leslie Wild kertoo oppineensa paljon kuunnelman teosta äänitarkkailijoilta, ja arvostaa heidän palautettaan. Wild myös korostaa, ettei ohjatessa pidä olla diktaattori, eikä ohjaamisessa ole kysymys siitä, että käskisi ihmisiä tekemään asioita pelkästään oman mielensä mukaan. Wild korostaa ohjaamisen olevan turvallisen ympäristön luomista, mikä inspiroi ihmisiä parhaaseen mahdolliseen työhön. (BBC Academy 2016b.) Kyrö ja Wild molemmat ovat samoilla linjoilla, että ohjaajalla tulisi olla kokonaiskäsitys siitä millainen teoksesta syntyy. Kyrön kirjoituksesta tulee kuitenkin läpi ajatus siitä, että ohjaaja olisi yksin vastuussa teoksen äänisuunnittelusta, jonka äänisuunnittelija, tai Kyrön mukaan

äänitarkkailija, toteuttaa. Wild taas korostaa ohjaajan tärkeää asemaa ryhmän johtajana, joka luottaa ammattilaisten ammattitaitoon. Voisi ehkä ajatella, että ohjaajan ja äänisuunnittelijan työnkuvien rajat ovat kuin veteen piirretty viiva. Ne muuttuvat sen mukaan, miten kokenut kuunnelmaohjaaja projektiin valikoituu, ja onko ohjaaja orientoitunut äänityksissä enemmän näyttelijän ilmaisun ohjaamiseen, vai äänellisen kokonaisuuden ohjaamiseen. Ohjaajan ymmärrys kuunnelman kerrontakeinoista ja tuotantotekniikoista on kuitenkin tärkeää teoksen onnistumisen kannalta.

Myös ohjaaja ja äänisuunnittelija voi olla sama henkilö. Näin on esimerkiksi tehnyt kokenut kuunnelman tekijä, äänisuunnittelija Tiina Luoma, joka on toiminut samalla kertaa ohjaajana ja äänisuunnittelijana kuunnelmatuotannossa nimeltä *Pimeän nimi*. Tällaisessa järjestelyssä ohjaajan kuitenkin täytyy tietää kuunnelman teosta kaikki kerronnalliset ja tekniset pointit niin äänityksen kuin editoinninkin osalta. Kun ohjaaja ja äänisuunnittelija ovat sama henkilö, myös työtaakka suurenee, mutta toisaalta työmäärä sosiaalisen kanssakäymisen osalta vähenee. Tällaisessa tilanteessa näyttelijälläkin voi olla miellyttävämpää, kuin ainoastaan yksi ihminen on vastuussa ohjeiden annosta.

4 KUUNNELMA ON ÄÄNTÄ

Käyn tässä kappaleessa hyvin lyhyesti läpi kuunnelman äänellisiä peruselementtejä, jotka kuunnelmaohjaajan olisi vähintään hyvä sisäistää. Kappale toimii myös pohjustuksena seuraaville kappaleille, joissa käsitellään muita äänellisiä seikkoja näyttelijän ohjaukseen liittyvissä asioissa.

4.1. Sanat, äänet musiikki ja hiljaisuus

Kuunnelma rakentuu äänestä ja hiljaisuudesta. Ääni voidaan jakaa erilaisiin ryhmiin: Sanat, äänet, musiikki ja hiljaisuus (Hand & Traynor 2011, 40). Sanoilla ja puheella kommunikoidaan tietoa, tunnetta, mielikuvaa, ja sisäistä ääntä (Hand & Traynor 2011, 41). Näyttelijöiden tuottama puhe, oli se sitten monologi, dialogi tai kertojan ääni, toimii informatiivisena tekijänä, joka viestii kuulijalle, mitä kuunnelmassa konkreettisesti tapahtuu. Richard J. Handin ja Mary Traynorin (2011, 104) mukaan Hickey ja Madia (2007) kirjoittavat, että yleisesti draaman teossa on ohjeena ”*Show, don’t tell*” eli ”*näytä, älä kerro*”. Kuunnelmassa kuitenkin dialogilla näytetään ja kertojalla kerrotaan. Handin ja Traynorin mainitsemassa listassa ei mainita näyttelijän muita olemisen ääniä, joita ovat esimerkiksi hengityksen äänet, erilaiset suun äänet, joita teemme puhuessamme, ja esimerkiksi äänet, jotka eivät ole sanoja, mutta joilla näyttelijä reagoi vastanäyttelijään, esimerkiksi hymähdykset ja henkäisy.

Äänet voidaan luokitella äänitehosteiksi, taustääniksi ja näyttelijöiden tekemisestä kuuluvaksi ääneksi kuten askeliksi. Askeleet yleensä lisätään jälkityövaiheessa, mutta ne on mahdollista myös äänittää näyttelijöiden kanssa. Tämä tosin aiheuttaa äänitystilanteeseen lisää työtä. Näyttelijöiden repliikit halutaan myös usein puhtaina, ilman päällekkäisiä ääniä. Suomessa harvinaisemmissa kuunnelman livelähetyksissä näyttelijät tai äänitehosteiden tekijä luo tarvittavat askel ja käsittelyäänet samaan aikaan kun näyttelijät esiintyvät.

Musiikki on yksi yleinen viestintätapa kuunnelmassa, se voi sisältyä kohtaukseen tai sillä voidaan viestiä tunnetta. Musiikki toimii usein avauksena, lopetukseksi ja leikkauksena kohtauksesta toiseen. Äänestä rakentuva kuunnelma voi kokonaan tai osittain musiikillinen, hyödyntäen esimerkiksi laulua kerrontavälineenä. Hiljaisuus taas luo tauon, jännitteen ja odotuksen. Etenkin näyttelijän ilmaisussa tauot oikeissa kohdissa luovat jännitettä.

4.2. Äänen luoma mielikuva

Pekka Kyrön mukaan radiossa ääni on ainoa informaation lähde, jolloin kuulijan saa vapaasti luoda visuaalisen ilmeen omassa mielessään (Aro & Viljanen 2011, 12). Tässä piilee kuunnelman vahvuus, se antaa kuulijalleen aktiivisen roolin teoksen maailman kuvittajana. Radioteatterin dramaturgina toiminut Mikko Viljanen kirjoittaa, että kuunnelman tekijän täytyy miettiä millainen äänimaailma luo vahvimman mielikuvan. On mietittävä millainen äänimaisema, rytmi, montaasi tai kaiku korostaa parhaiten kerrottua. (Aro & Viljanen 2011, 60.) Kuunnelman ohjaajan on siis mietittävä millä äänen keinoilla tuo mielikuva luodaan. Tällaista äänen pohjalta syntyvää kuvaa voidaan nimittää Viljasen mukaan äänikuvaksi (Aro & Viljanen 2011, 55).

Äänen luomassa mielikuvassa piilee kuunnelman vahvuus. Kuunnelma tarjoaa kuuntelijalleen aktiivisen osan teoksen maailmaan samalla tavoin kuin esimerkiksi novellikirjallisuus. Näin kuunnelman kuuntelusta tulee intiimi ja henkilökohtainen.

5 LYHYESTI NÄYTTELEMISESTÄ

Näyttelijän ohjaaminen on lopulta selkeää kommunikaatiota ja toisen kunnioittamista. Tehdäkseen työnsä kunnolla, ohjaajan on hyvä olla perillä näyttelijän työn ominaislaadusta, jotta hän pystyy ymmärtämään miten voi auttaa ja ohjeistaa näyttelijää. Seuraavissa kappaleissa keskityn Stanislavskin, Strasbergin ja Meisnerin ajatuksiin näyttelijän työstä.

5.1. Näyttelemisen ja kuunnelmanäyttelemisen

Richard J. Handin ja Mary Traynorin mukaan ei voi rajata sitä, mihin näyttelemisen loppuu ja radionäyttelemisen alkaa. Näyttelijä, joka työskentelee kuunnelmassa, käyttää työssään samoja näyttelijäntyön ominaisuuksia kuin teatterissa työskentelevä näyttelijä. He siteeraavat Konstantin Stanislavskia kirjoittamalla, että näyttelijällä täytyy olla huolella rakennettu psykologinen tekniikka, suuri lahjakkuus ja hyvä fyysinen reagoitokyky. Hyvällä radionäyttelijälle on myös nämä ominaisuudet, mutta haasteena on välittää rooli kuuntelijoille äänen ja mikrofonin kautta. (Hand & Traynor 2011, 165.) Stanislavskin opit ovat ehkä parhaiten tunnettuja, ja niiden pohjalta on laajalti muovautunut ymmärryksemme nykyajan näyttelemisestä. Näyttelijän työmetodeista löytyy kuitenkin muitakin koulukuntia, joita näyttelijät ovat koulutuksensa yhteydessä mahdollisesti omaksuneet.

Vaikka kuunnelmassa kuulija kuulee ainoastaan näyttelijän äänen, täytyy näyttelijän silti näytellä samalla intensiteetillä kuin kameralle tai teatteriyleisölle. Näyttelijä Elisa Elliot painottaa, että ääninäyttelemisen täytyy olla oikeaa näyttelemistä, näyttelijän kehon, mielen, tunteen ja kaikkien työkalujen tulee olla mukana ilmaisussa (Hand & Traynor 2011, 174). Kuunnelmassa näyttelijän ei tule sortua kiusaukseen näytellä laiskasti vain puheellaan. Eron puhuvan pään ja eläytyvän näyttelijän välillä kuulee.

Periaatteessa näyttelijä siis ammentaa ilmaisunsa samoilla tekniikoilla kuin teatterissa ja kameralle näytellessä. Kuunnelman tallennusvälineenä toimiva mikrofoni luo kuitenkin tietyt säännöt siihen, miten näyttelijä voi fyysisesti toimia kuunnelmaa äänittäessä, ja tältä osin vaikuttaa näyttelijän työhön.

5.2. Näyttelijäntyön metodit

Näyttelijäilmaisun metodeja on runsain määrin. Saara Cantell kiteyttää hyvin ohjaajan suhteen näyttelijäilmaisun metodien tuntemiseen: Cantell kirjoittaa, ettei ohjaajan tarvitse pyrkiä tuntemaan kaikkia lukuisia olemassa olevia näyttelijäilmaisun tekniikoita, mutta kyetäkseen ohjaamaan näyttelijöitä on ohjaajalla oltava peruskäsitys siitä, millaisia lähestymistapoja tai keinoja näyttelijöillä yleensä on käytössä. Ohjaajan tuntemus näyttelijäntyön perustermeistä ja yleisimmistä käsitteistä luovat pohjan sujuvalle kommunikoinnille. (Cantell 2018, 82.)

Tuotantoprosesseissa ohjaaja tulee usein työskentelemään näyttelijöiden kanssa, joilla on jokaisella vähän erilainen metodi näyttelemiseen. Ohjaajan pitää tunnistaa millainen tapa ohjata kutakin näyttelijää on hedelmällisin ja toimia tämän mukaan. Cantell (2018, 89) huomauttaa, että kun projektissa on eri tekniikoilla näytteleviä näyttelijöitä, ohjaaja saa näyttelijät työskentelemään yhteen, kun hän painottaa näyttelijöitä kuuntelemaan toisiaan ja olemaan aidosti kontaktissa.

Vaikka ohjaaja ei tuntisi kaikkia lukuisia metodeja näytellä, pitää ohjaajan kuitenkin ymmärtää millaisesta ammatista on kyse, kun puhutaan näyttelemisestä. Ymmärrys näyttelijän työn luonteesta auttaa yhteistyöhön näyttelijän kanssa ja ehkäisee huonosta kommunikoinnista ja tietämättömyydestä johtuvia ongelmia. Ohjaaja ei voi kuitenkaan määrätä, mitä tekniikkaa näyttelijä käyttää ilmaisunsa, se on näyttelijän oma, henkilökohtainen valinta. Käyn seuraavaksi lyhyesti läpi tunnetuimpia näyttelijäntyöhön vaikuttaneita suuntauksia.

5.2.1 Konstantin Stanislavski

Konstantin Stanislavski oli venäläinen teatteriohjaaja, joka vaikutti suurelta osin nykypäivän näyttelijäntyylin kehittymiseen (Cantell 2018, 83; Sparrow julkaisu-aika tuntematon). Stanislavskin mukaan näyttelijän ilmaisu kärsii, jos näyttelijä menettää uskonsa omaan tekemiseensä (Rabiger & Hurbis-Cherrier 2013, 227). Stanislavski tutki ja kehitti teoriaa näyttelijäntyylin tekniikasta läpi elämänsä, ja Stanislavskista puhuttaessa on hyvä huomioida, käsitelläänkö nuoren vai vanhemman Stanislavskin teorioita. (Cantell 2018, 83). Nuori Stanislavski loi käsitteen *tunnemuisti*, jonka ajatuksena on, että näyttelijä voi käyttää hyödykseen menneisyydessään kokemiaan asioita, tai kirjoista ja muusta taiteesta tuntemiaan tunteita ja havaintoja. Tunnemuistia käyttäessään näyttelijä palauttaa tunteet muistiinsa ja käyttää niitä hyödykseen näytellessään roolia. (Stanislavski 1991, 484; Cantell 2018, 38.)

Stanislavskilta on peräisin myös tekstin analysoimisen tuottamien *faktojen* ja *annettujen olosuhteiden* sekä *maagisen JOS*:sin käyttäminen. Käsikirjoituksesta käy ilmi annetut olosuhteet: juoni ja sen faktat, tapahtumat, aikakausi, tapahtumapaikka ja olosuhteet. Käsikirjoituksen antamat tiedot roolihahmosta auttavat näyttelijää luomaan ymmärryksen näyteltävästä roolihenkilöstä, ja näin auttavat näyttelijää ilmaisemaan roolihenkilöään paremmin. (Stanislavski 1991, 484; Rabiger & Hurbis-Cherrier 2013, 228; Sparrow julkaisu-aika tuntematon.)

Maaginen JOS taas toimii näyttelijän työkaluna, jossa näyttelijä kysyy itseltään: Mitä jos olisin tässä ja nyt vastaavassa tilanteessa kuin roolihenkilöni (Stanislavski 1991, 484-494)? Näyttelijä voi näin saavuttaa roolihenkilön mielenmaiseman ja keskittyä sen ilmaisemiseen. Maagisen JOS:sin kuvittelun kautta näyttelijä voi näytellä roolihenkilöä tilanteessa rennosti ja luonnollisesti. Roolihenkilölle luonnollisten asioiden tavoittelun kautta näyttelijä on vapaa jännityksestä, egosta, ja itsetietoisuudesta, jotka ovat näyttelijänilmaisua rampauttavia tekijöitä. (Rabiger & Hurbis-Cherrier 2013, 228.) Maaginen JOS auttaa näyttelijää löytämään luonnollisen ilmaisutavan, keskittymään roolihenkilönsä maailmaan, ja roolihenkilönä olemiseen, joka vie huomiota pois esimerkiksi oman ilmaisun tarkkailusta.

Myöhemmällä iällä Stanislavski alkoi kyseenalaistaa tunnemuistin riittävyttä näyttelijän ilmaisun työkaluna. Tunnemuistin käytössä ilmeni ongelmia, joita muun muassa olivat näyttelijöiden liiallinen keskittyminen omiin kokemuksiin, traumaattisten muistojen rampauttava muistelu, tai tarvittavien tunnemuistojen puuttuminen. Stanislavski toi tunnemuistin rinnalle ajatuksen *fyysisten tekojen metodista*, jossa hyödynnetään *lihasmuistia*, eli sitä, miten liikkeet tallentuvat kehoon samoin kuin muistot mieleen. (Cantell 2018, 83–84.) Fyysistä metodologiaa käyttäessä näyttelijä hyödyntää fyysistä toimintaa, eli tekoja, roolihahmonsa ja tämän tunteiden löytämisessä rooliin valmistautuessa. (Stanislavski 1991, 484; Cantell 2018, 83.) Fyysisyys korostuu myös näyttelemisessä toimintona, tämä hahmottuu, kun käännetään sana *näyttelijä* englannin kielelle: *actor*. Sana *actor* tulee sanasta *act*, joka taas on suomeksi *toimia* tai *tehdä*. Näyttelemineen on siis pohjimmiltaan tekemistä. Stanislavskin kolmannessa teoksessa *Näyttelijän roolityöskentely – Näyttelijän työ 3* (Stanislavski 1991, 490) mainitaan että teko tähtää roolihenkilön tehtävän toteuttamiseen teoksessa. On siis järkevää ajatella, että näyttelijän ilmaisuun mennään sisään fyysisten toimintojen kautta.

Stanislavskin mukaan roolihahmolla on myös *tavoite* tai *päämäärä* (*objective*) joka näyttelijän on ymmärrettävä luodakseen toimintaa. Tavoite määrittää näyttelijän tekemisen suuntaa jokaisessa kohtauksessa ajatuksella: mitä minun tulee tehdä, jotta saisin haluamani? (Stanislavski 1991, 489; Rabiger & Hurbis-Cherrier 2013, 229; Sparrow julkaisuaika tuntematon). Kyseinen tavoite määrittyy käsikirjoituksen pohjalta, ja tästä syytä käsikirjoituksen ja roolin analysoiminen on tärkeää sekä näyttelijälle että ohjaajalle.

5.2.2 Lee Strasberg ja Stella Adler

Stanislavskin opit ottivat jalansijaa 1930-luvulla yhdysvaltalaisessa teatteriryhmittymässä nimeltä Group Theatre. Group Theatre jakautui näkemyserojen myötä erilaisiin leireihin (Cantell 2018, 83–84.) Tunnemuistin käyttöä tukeva Lee Strasberg eriytyi esimerkiksi Stella Adlerista ja Sanford Meisneristä. Lee Strasberg uskoi Stanislavskin oppeihin tunnemuistin käytössä näyttelijän työkaluna, ja kehitti tunnemuistin teoriaa yhä edelleen, esimerkiksi opettaessaan Actors Studiossa. Adler ja Meisner taas kokivat tunnemuistin käytössä piilevän

huonoja puolia, kuten sen että tunnemuistin käyttö vei näyttelijää pois näyteltävästä tekstistä, omiin traumaattisiin muistoihin. Vuonna 1934 Adler matkasi Stanislavskin oppiin, ja vei takaisin Yhdysvaltoihin mukanaan Stanislavskilta opitun uuden opin, jonka mukaan näyttelijän pitäisi käyttää hyödykseen ennemminkin mielikuvitusta, kuin tunnemuistia. (Cantell 2018, 83–84; Hunter julkaisuaika tuntematon.)

Strasberg vaikutti suuresti amerikkalaisen metodinäyttelemisen syntyyn. Hän korosti näyttelijän ilmaisussa tärkeyttä siitä, kuinka autenttisesti näyttelijä eläisi roolihenkilön nahoissa kohtauksessa. Metodinäyttelemisen ideana on harjoittaa näyttelijöitä käyttämään heidän fyysistä sekä psyykkistä itseään ja heidän tunteitaan roolihenkilön luomisessa. (The Lee Strasberg Theatre... julkaisuaika tuntematon.) Strasberg ja Adler molemmat painottivat näyttelijäntyössä käsikirjoituksesta löytyviä annettuja olosuhteita roolia rakentaessa. Erona oli pitkälti se, että Strasberg painotti näyttelijän omien tunnemuistojen asemaa, siinä missä Adler painotti näyttelijän mielikuvituksen käyttöä roolihenkilöä näytellessään.

Metodinäytteleminen on tunnettu maailmalla, sen ajoittaisista ylilyönneistä, joiden myötä se on saanut ylistystä ja kritiikkiä osakseen. Otsikoihin on aika ajoin noussut Hollywoodin näyttelijät, jotka ovat roolihahmoksi tulemisensa takia esimerkiksi muovanneet kehoaan tai eläneet roolihahmon mielenmaisemassa tai elinympäristössä kuvausten ulkopuolellakin. Suomessa ylilyönnit ovat olleet toistaiseksi vähäisiä, mutta esimerkiksi Aku Louhimiehen elokuvassa *Tuntematon sotilas*, näyttelijät laitettiin kuvausten aikana nukkumaan sotilasarvoa vastaavassa majoituksessa. Ylen toimittajan, Sara Rigatellin (2018) mukaan näyttelijät elivät kuin jatkosodan sotilaat, he söivät niukkaa ravintoa, polttivat aitoa pula-ajan tupakkaa ja nukkuivat sotilasarvonsa mukaisesti, osalle näyttelijöistä tämä tarkoitti telttamajoitusta.

En itse kiellä ajatusta metodinäyttelemisestä, kunhan kyseistä metodia käyttävä näyttelijä ymmärtää missä kulkee raja oman työhyvinvointinsa osalta. Mutta sen mitä työtapaa näyttelijä käyttää, on oltava näyttelijän itse määrättävissä. Ohjaaja ei mielestäni voi pakottaa ketään metodinäyttelemiseen, tai irvikuvaan siitä.

5.2.3 Sanford Meisner

Sanford Meisnerin mukaan näyttöleminen on kyky elää totuudenmukaisesti kuvitteellisessa tilanteessa. Meisnerin mielestä näyttölemissessä ongelmana on itsetietoisuus ja se ettei näyttelijä kuuntele vastaanäyttelijäänsä. Ongelmaan Meisner kehitti omia tekniikoita ja harjoitteita, joita ovat *tunnevalmistautuminen* ja *toistoharjoitus*. Tunnevalmistautuminen eroaa Stanislavskin tunnemuistitekniikasta sillä, ettei näyttelijän tarvitse käyttää omia koettuja tunteitaan, vaan omaa mielikuvitustaan. Mielikuvituksen käyttö ei rajoita näyttelijää pelkästään kokeimiinsa tapahtumiin, ja on psyykkisesti terveempää kuin omien traumojen yhä uudelleen läpikäynti. (Cantell 2018, 90–91.)

Tunnevalmistautumista käyttävä näyttelijä harjoittelee säännöllisesti, jotta pystyy löytämään itselleen parhaiten toimivat mielikuvat ennen kohtauksen näyttölemissä. Tunnevalmistautumisen tarkoitus on virittää näyttelijä kohtaukseen, on siis kyse näyttelijän työkalusta, ei päämäärästä. Keskeistä tekniikan käytössä on, ettei saavutettuun tunnetilaan ole tarkoitus jäädä, tavoite on avata näyttelijä kohtaukselta varten. Kohtauksen alettua, on näyttelijä läsnä siinä hetkessä ja reagoi kohtauksen tapahtumiin ja vastaanäyttelijöihin. (Montes 2017a; Cantell 2018, 91–92.)

Meisnerin kehittämä toistoharjoitus auttaa näyttelijää keskittymään ja kuuntelemaan vastaanäyttelijää, ja näin auttaa näyttelijän pois oman suorituksen tarkkailusta. Harjoituksessa näyttelijät muodostavat parin ja sanovat ääneen yksinkertaisia huomioita toisesta näyttelijästä, kuten ”sinulla on siniset silmät” tai ”olet iloinen”. Huomioiden tulee olla toden mukaisia, ja toinen näyttelijä toistaa toiselta näyttelijältä kuulemaansa lausetta, saaden muuttaa lausetta vasta kun on tehnyt vastaanäyttelijästä totuudenmukaisen huomion. Tällä harjoitteella näyttelijä oppii keskittymään ja kuuntelemaan vastaanäyttelijäänsä ja reagoimaan tämän tarjoamaan impulssiin. Toisin sanoen, näyttelijä oppi harjoitteen kautta elämään kohtauksen hetkessä, vastaanäyttelijään keskittyen. Kun toisen sanomisen toistamiseen ollaan totuttu, annetaan toisen sanoman vaikuttaa itseensä, ja näiden tuntemuksien annetaan luonnollisesti tulla omaan olemiseen. Näistä vastapari tekee havaintoja, ja voi muuttaa sanomaansa lausetta, joka taas vaikuttaa

vastapariin. (Montes 2017a; Montes 2017b; Cantell 2018, 93.) Tällainen intensiivinen toisen kuuntelu ja siitä luonnollisesti vaikuttumien on Meisnerin tekniikassa keskeistä. Harjoitteessa näyttelijä oppii kuuntelemaan ja olemaan läsnä luonnollisesti.

Meisner-tekniikassa korostetaan myös toimintaa, eli oikeaa tekemistä. Esimerkiksi, kun näyttelijä kuuntelee, hän oikeasti kuuntelee eikä vain esitä kuuntelevansa. Näyttelijäntyön laatu määräytyy sen mukaan, miten täydesti ja tarkasti näyttelijä tekee sen mitä on tekemässä. Näyttelemisen pitää konkretisoida tekemisen kautta, se ei voi olla yleistä. Ei voi esimerkiksi näyttellä ”yleistä pahuutta” vaan pahuus pitää konkretisoida toiminnaksi. (Cantell 2018, 95.) Tämä etenkin on ohjaajan hyvä ymmärtää. Ohjaaja voi ohjeistaa näyttelijää tekemään konkreettisia tekoja, sen sijaan että ohjeistaisi näyttelijää olemaan ”paha” tai ”vihainen”.

5.2.4 Denis Diderot ja näyttelijän paradoksi

Keskustelua näyttelijän omien tunteiden käytöstä näyteltäessä on käyty jo ainakin 1700-luvulta asti. Esimerkiksi ranskalainen valistusfilosofi Denis Diderot (1713–1784) pohtii teoksessaan *Näyttelijän paradoksi*, tuleeko näyttelijän käyttää tunneherkkyyttä näytellessään. Diderotin mukaan näyttelijän tulisi tarkastella kuinka ihminen tunnetilan vallassa käyttäytyy, ja tietoisesti ja kontrolloidusti tuottaa samanlaista käyttäytymistä näytellessään. Diderot esittää väitteen, jonka mukaan näyttelijä, joka näyttelee omien tunteittensa kautta, on ilmaisussaan epätasaisempi ja epätarkempi. Diderotin mukaan näyttelijän impulsiivinen omien tunteiden käyttö saattaa kadottaa roolihenkilön tasapainon ja kokonaismerkityksen näyttelijän ilmaisusta. (Teatterikorkeakoulu... 2016)

Diderotin ajatus näyttelemisestä fyysisenä toimintana mielestäni lähenee Stanislavskin ajatusta lihasmuistista. Ihminen kykenee hallitsemaan omaa fyysistä toimintaansa, mutta ei sitä, mitä hän tuntee. Mielestäni ei ole merkitystä käyttääkö näyttelijä näytellessään tunneherkkyyttä vai ei. Merkityksellistä on uskottavan ilmaisun aikaansaaminen sekä se, että näyttelijän työkyky ja terveys säilyy työskentelymetodista huolimatta.

6 NÄYTTELIJÄN OHJAAMINEN

Ohjaajan ja näyttelijän välinen työskentelysuhde perustuu siihen, että näyttelijä tarjoaa jotain ilmaisua käsikirjoituksen pohjalta. Ohjaaja ohjaa näyttelijän tarjousta suuntaan, joka parhaiten edustaa käsikirjoituksen antamaa kohtausta. Ohjaajan on tärkeää luoda itsensä ja näyttelijän välille luottamus, sekä varmistaa että näyttelijällä on kaikki tarvittava hedelmälliseen työskentelyyn.

6.1. Työolosuhteiden luominen

Cantellin (2018, 10, 119) mukaan ohjaajan ja näyttelijän työsuhte perustuu ennen kaikkea luottamukseen ja keskinäiseen kunnioitukseen. Näyttelijöiden työ on intensiivistä, vaikeaa ja esillä olemista (Rabiger & Hurbis-Cherrier 2013, 235). Heidän ilmaisunsa on tekoprosessissa muun työryhmän tarkkailtavana, sekä kritiikin kohteena lopullisessa teoksessa. Luottamussuhde edesauttaa näyttelijän turvallisuuden tunnetta, mikä auttaa näyttelijää olemaan rento. Luottamussuhde auttaa luomaan tilan, jossa näyttelijä pystyy työskentelemään parhaansa mukaan. Kuunnelmaohjaaja Kaisa-Liisa Logrén mainitseekin työolosuhteiden luomisen yhdeksi tärkeäksi ohjaajan tehtäväksi (Aro & Viljanen 2011, 138–139). Kun näyttelijä kokee kykenevänsä luottamaan ohjaajaan ja kun hänen työtilansa on rauhoitettu, voi näyttelijä keskittyä näyttelemiseen.

Ohjaajan läsnäolo näyttelijää varten korostuu kuunnelmaa tehdessä, jos näyttelijä joutuu olemaan yksin studiossa, kun ohjaaja sekä äänisuunnittelija ovat lasiseinän takana tarkkaamossa. Radioteatterissa äänisuunnittelijana ja tuottajana toiminut Eero Aro kertoo näyttelijän olevan kuunnelman äänitysstudiossa eristetyssä tilassa. Ohjaajan on hyvä kuulla näyttelijän ääni kaiuttimen läpi tarkkaamosta, jotta kuulisi äänen sellaisena kuin se tallentuu. Ottojen välillä näyttelijä kuulee ohjaajan puheen komentokaiuttimen kautta. Ohjaajan tulee keskittyä kuuntelemaan näyttelijän ääntä, eikä hänen kannata edes katsoa näyttelijää, ettei visuaalisuus häiritse kuuntelemista. (Aro & Viljanen 2011, 155–156.) Eris-

tyneisyys voi helposti tuottaa näyttelijälle rauhattoman olotilan. Ohjaajan vastuualueeseen kuuluu varmistaa, että näyttelijällä on tunne, että ohjaaja on näyttelijän tukena ja turvana, vaikka olisikin fyysisesti eri tilassa tarkkaamon puolella.

Äänittäessämme *Veera ja mörkö* -kuunnelman kohtausta, eräs näyttelijä ei ollut tottunut olemaan yksin studiossa. Hän koki ahdistavaksi tilanteen, jossa hän oli yksin suljettuna studioon, eikä kuullut mitä keskustelimme äänisuunnittelijan kanssa äänitarkkaamossa. Onneksi näyttelijä mainitsi asiasta. Yritin äänityksen loppuajan mennä studioon ohjeistaessani näyttelijää, sen sijaan, että olisin antanut ohjeistuksen studioon asetetun kaiuttimen kautta.

6.2. Yhteistyö

Kuunnelmaohjaajat Peter Leslie Wild ja Kaisa-Liisa Logrén painottavat kuinka tärkeää yhteistyö on kuunnelman teossa. He molemmat kertovat kuinka tärkeää ohjaajan on huomioida niin äänisuunnittelijan kuin näyttelijöidenkin havaintoja ja ehdotuksia. Molemmat ohjaajat kertovat oppineensa äänikerronnasta äänisuunnittelijoiltaan. He myös painottavat kuinka tärkeää ohjaajan on olla avoin näyttelijöiden ilmaisulle, ja välttää diktaattorimaista tulosohjaamista. Logrén valottaa, että toisten näkemyksen huomioiminen kasvattaa kykyä nähdä tulevan teoksen mahdollisuuksia. Ohjaajan vastuu ja etuoikeus on valita näistä niin äänisuunnittelijan kuin näyttelijöiden tarjoamista ehdotuksista parhaiten teosta palvelevat. Wildin mukaan ohjaamisessa ei ole kyse siitä, että ohjaaja kertoisi ihmisille mitä pitäisi tehdä kuin jokin diktaattori, vaan hän painottaa, että ohjaamisessa on kyse olosuhteiden luomisesta, joissa ihmiset voivat tehdä parasta mahdollista työtä haastamalla itsensä. Tällöin näyttelijöiden ilmaisu saattaa mennä suuntaan, mitä ohjaaja ei ole pystynyt ennalta kuvittelemaan, mutta yllättää ohjaajan positiivisesti. (Aro & Viljanen 2011, 141; BBC Academy 2016a, 2016b). Wild tai Logrén eivät kannusta tulosohjaamiseen ja ohjaajan yksimielisen visioon pakottamiseen, vaan yhteistyöhön ja toisten ammattilaisten työn arvostamiseen.

Logrén kertoo hyvän yhteistyön edellytykseksi ennakkotöihin panostamisen. Logrén toteaa, että kun ennakkosuunnittelu on sopivassa määrin takaraivossa, voi hän äänitystilanteessa keskittyä näyttelijän ohjaamiseen siltä pohjalta, mitä

näyttelijä itse tarjoaa. Logrén luettelee ohjaamisen koostuvan ohjaussuunnitelman, näyttelijäntyön ja hetkellisen inspiraation yhteen sulautumisesta. Hänen mukaansa ohjaukset ovat yrityksiä ajaa näyttelijän tarjous suuntaan, jossa sekä ohjaajan että näyttelijän näkemys ilmaisusta mahtuvat saman ymmärryksen piiriin. (Aro & Viljanen 2011, 145–146.)

6.3. Ohjaajan läsnäolo eli kuuntelu

Ohjaajan tärkein tehtävä on seurata näyttelijöitä. Ohjaajan tulee seurata, onko heidän ilmaisunsa uskottava ja sopiva kohtaukseen. Esa Illi puhui ohjauksen kurssillaan ”ohjaajan silmistä”, joilla hän tarkoitti sitä, että ohjaajan on kyettävä seuraamaan näyttelijän suoritusta kokonaisuudessaan, havainnoitava siitä mahdollisuudet, joita voi alkaa ruokkimaan ohjauksella. Tällainen näyttelijän työn havainnointi on vastakohta ohjaamiseen, joka pakottaa näyttelijän johonkin tietynlaiseen suoritukseen, jonka ohjaaja on valmiiksi päässään kuvitellut. Vaikka Illin ohjauksen kurssi keskittyikin kameranäyttelemisen ohjaamiseen, voi hänen ajatustaan käyttää myös kuunnelmaa ohjattaessa. Tällöin ohjaajan pitää katsomisen sijasta keskittyä näyttelijän kuuntelemiseen, mutta periaate on sama. Kuunnelman kohdalla voisi ”ohjaajan silmien” sijasta puhua ”ohjaajan korvista”.

Myös kuunnelmaohjaaja Kaisa-Liisa Logrén kehottaa ohjaajia kuuntelemaan näyttelijöitä keskittyneesti, tämä auttaa Logrénin mukaan ohjaajia löytämään näyttelijöiden ilmaisusta haluamansa, ja ohjaamaan näyttelijöitä oikeaan suuntaan. (Aro & Viljanen 2011, 145–146.) Logrén kertoo ohjaamisen olevan havaintojen ja valintojen tekemistä sekä hetkessä olemista, siis keskittymistä hetkeen, jonka näyttelijät luovat, eli toisin sanoen näyttelijöiden kuuntelemista, ja kuullun pohjalta valintojen ja ehdotusten tekemistä (Aro & Viljanen 2011, 139). Tällainen ohjaustapa eroaa ohjauksesta, joka pakottaa näyttelijöitä mekaanisesti johonkin ohjaajan mieleen pinttyneeseen malliin.

Myös ohjaaja Saara Cantell painottaa kuuntelemisen tärkeyttä niin näyttelijöiden välisessä työskentelyssä, kuin ohjaajan kykynä seurata näyttelijää. Cantellin mukaan ohjaajan tulee varmistaa, että näyttelijällä on kaikki tarvittavat työkalut uskottavan tulkinnan tekemiseen, jonka jälkeen ohjaaja antaa näyttelijän tehdä

ja tarjota. Ohjaaja kuuntelee ja poimii näyttelijän toteuttamasta tulkinnasta sen mikä toimii, ja kertoo mitä pitää muuttaa, ohjaaja voi tarvittaessa tarkentaa tai korjata, ehdottaa erilaista lähestymistapaa, ajatusta tai rytmiä, ja antaa näyttelijän tehdä ohjeiden varassa oma tulkintansa. Cantellin mukaan ohjaajat, jotka ohjaavat valmis tulos mielessään, eivät ymmärrä näyttelijäntyöstä mitään. Näyttelijä luo roolinsa kehonsa ja persoonansa kautta, ei mekaanisesti eleitä koptoiden. (Cantell 2018, 9, 62, 100–101, 224.)

Kuuntelun yksi hyvä puoli sujuvan työskentelyn kannalta on Logrénin mukaan myös se, että kun ohjaaja on oikeasti kiinnostunut näyttelijästä ja seuraa tämän ilmaisua, se synnyttää näyttelijässä kiinnostusta näyteltävään maailmaan (Aro & Viljanen 2011, 145). Tämä on helposti ymmärrettävissä, luovana ammattilaisena on mieluisampaa aina tehdä töitä siten, että joku on kiinnostunut siitä mitä teet, kuin tehdä mekaanisesti sen mukaan mitä joku käskee.

6.4. Selkeä kommunikointi

Kuunnelmaohjaaja Kaisa-Liisa Logrén toteaa näyttelijän valaisseen häntä kertomalla, että hyvä ohjaaja on sellainen, joka sanoo selvästi mitä haluaa (Aro & Viljanen 2011, 136). Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että ohjaajan pitäisi diktaattorimaisesti vääntää näyttelijän ilmaisu johonkin valmiiseen muottiin. Näyttelijä tarvitsee selkeitä ohjeita ohjaajalta, ja ohjaajan pitää tietää mihin suuntaan ohjeistaa näyttelijöiden ilmaisua ja kohtausta. Ohjaajan on kyettävä sanomaan mikä näyttelijän ilmaisussa oli hyvää ja mitä pitää vielä työstää sopivaksi kohtaukseen. Selkeästi kommunikoinva ohjaaja edesauttaa näyttelijän työskentelyä.

Epävarma ohjaaja, tai ohjaaja, joka ei ole tehnyt taustatyötään, luo epävarmuutta myös näyttelijöihin. Mutta myös ohjaajille tulee eteen hetkiä, jolloin jokin kohtauksessa tökkii, mutta he eivät tiedä mikä on vialla. Silloin asia kannattaa sanoa myös rehellisesti ja selkeästi näyttelijöille. Cantell (2018, 106) rohkaisee ohjaajaa ottamaan myös kohdat, joista ei ole täysin varma, puheeksi näyttelijöiden kanssa. Ratkaisu, mitä ohjaaja ei osannut ajatella, saattaa tulla näyttelijöiltä. Se, että ohjaaja sanoo selvästi mitä haluaa, voidaan ajatella ohjaajan sel-

keänä kommunikointina näyttelijöiden kanssa. Jos työyhteisö on terve, voi ohjaaja myös selkeästi kertoa näyttelijöille, jos hänen mielestään jokin on vialla kohtauksessa, muttei tiedä mikä. Parhaassa tapauksessa tällainen luottamus näyttelijöiden työpanokseen nostaa myös näyttelijöiden työmoraalia; ohjaaja on kiinnostunut heidän ajatuksistaan ja ideoista.

6.5. Kuuntelemiseen kannustaminen

Judith Westonin mukaan vahvin väline näyttelijän läsnäolon löytämiseksi on juuri toisen näyttelijän kuuntelu. Westonin mukaan ohjaajan tulee valvoa, että näyttelijät kuuntelevat toisiaan. Kuuntelu estää valintojen muuttumista mekaanisiksi, pakotetuiksi tai ylinäytellyiksi. Kuuntelulla saavutetaan rentous ja saadaan ilmaisu tuntumaan luonnolliselta. Weston ja Cantell ovat samoilla linjoilla asiasta, jonka mukaan kuuntelemalla toisiaan näyttelijät elävät kohtauksen hetkessä, luoden oikeita tapahtumia, vaikuttavat ja vaikuttuvat toisiinsa. (Weston 1999, 103, 104; Cantell 2018, 133, 135.) Kuunnelmaa tehdessä juuri näyttelijöiden keskinäisen kuuntelemisen tärkeys konkretisoituu, sillä kun näyttelijät työskentelevät studiossa mikrofoniin edessä, saattaa mikrofoniin aseointi vaikuttaa siihen, etteivät näyttelijät ole katsekontaktissa keskenään. Kuunnelmatuotannossa näyttelijöillä on myös usein käsikirjoitukset mukana äänitystilanteessa, ja heillä saattaa katse pysyä paperissa. Näyttelijän kyky kuunnella ja reagoida vastaanäyttelijän ääneen on tärkeässä asemassa ilmaisun onnistumiseen ja luonnollisuuteen.

Koska kuunnelmaa tehdään usein äänitysstudioissa, joutuu näyttelijä kuvittelemaan tapahtumat mielessään. Ohjaajan täytyy joskus muistuttaa näyttelijöitä reagoimaan asioihin mitä he eivät kuule tai näe. Kokenut kuunnelmanäyttelijä Elisa Eliot kertoo kuinka häntä ohjannut Kc Wayland on hyvä ohjeistamaan ja muistuttamaan näyttelijöitä sen suhteen mitä he eivät äänitysstudioissa näe tai kuule, jotta näyttelijät voivat sisällyttää näyttelemiseensä reaktiot olemattomiin ärsykkeisiin. (Hand & Traynor 2011, 99.)

6.6. Mielikuvat

Kuunnelma äänitetään usein äänitysstudioissa. Tällöin näyttelijä ei konkreettisesti ole kohtauksen tapahtuma paikassa. Näyttelijän on siis kyettävä kuvittelemaan käsikirjoituksen maailma ja tapahtumat. Tässä ohjaajan on tarvittaessa tuettava ja ohjattava näyttelijää, antamalla näyttelijälle ohjeita tapahtuma paikasta ja tapahtumista. (Hand & Traynor 2011, 99.)

Kuunnelmaohjaajan yksi tärkeä tehtävä onkin varmistaa, että näyttelijä tietää mihin tilaan kohtaus sijoittuu, ja varmistaa että näyttelijän ilmaisu on tilanteeseen ja tilaan sopivaa. Tämä on yksi kuunnelmatyöskentelyn ominaispiirteistä, kun äänitetään studioissa; näyttelijä joutuu turvautumaan oman mielikuvituksen käyttöön ja ohjaajan antamiin mielikuviin siitä, missä roolihenkilöt ovat, ja mitä heidän ympärillä tapahtuu. Alan Beck kertoo, että uskottavan kuuloiseen kuunnelmaan ei riitä hyvä äänitausta tai äänitehosteet. Näyttelijöiden on todella tunnettava olevansa kohtauksen tapahtumapaikassa ja tulkittava tämä ilmaisusaan. (Aro & Viljanen 2011, 173.)

Esimerkiksi *Veera ja mörkö* -projektin äänityksissä kuvailin tarkasti näyttelijöille, millaisessa tilassa ja tilanteessa roolihenkilöt kussakin kohtauksessa olivat. Mielikuvat auttoivat näyttelijöitä sovittamaan ilmaisunsa kohtausten tapahtumapaikoihin ja tilanteisiin sopiviksi.

6.7. Näyttelijän ilmaisun fokuointi

Mielikuvan lisäksi ohjaaja voi ohjata näyttelijän suoritusta antamalla näyttelijälle jonkin päämäärän (*objective*) tai tahdonsuunnan. Vaikka kuunnelmaa kuultaessamme emme näe näyttelijöiden liikkeitä, kuulemme silti hyvin herkästi, onko näyttelijän ilmaisu falskia vai ei. Westonin kuvaaman päämäärän antaminen näyttelijälle auttaa näyttelijää fokuoimaan ilmaisunsa, luoden siitä tarkoituksen omaista. Annettu päämäärä voi olla tarkasti määritelty ja yksinkertainen. Näyttelijälle voi esimerkiksi ottaa päämääräkseen: ”Haluan hänet pois tästä huoneesta” tai ”haluan että hän nauraa”. Westonin mukaan helposti näyteltävissä päämäärissä on mukana fyysinen puoli sekä tunteet. (Weston 1999, 131.)

Logrén kirjoittaa, kuinka hän *Toinen leipä* -kuunnelmatuotannossa auttoi näyttelijöitä fokusoimaan ilmaisuaan motivoinnilla. Näyttelijät lukivat yksin studiossa monologitekstejä ja motivointi antoi ilmaisulle suunnan, jota kohti näytellä. Logrénin mukaan motivointi synnyttää kerrontaan ominaislaatua ja tarkkuuta. Tällainen rajaaminen ja suuntaaminen on Logrénin mielestä olennaisia asioita ohjaamisessa, kun taas yleisluonteiset ohjeet, kuten ”sano iloisesti” ajavat näyttelijät yleiseen ja pintapuoliseen ilmaisuun. (Aro & Viljanen 2011, 146.)

Näyttelijän motivointi ja päämäärä asettavat näyttelijälle kiintopisteen, mitä kohti he pyrkivät roolihenkilöinä, mitä he haluavat saavuttaa. Näyttelijä tuo tämän pyrkimyksen näyttelemiseensä, ja kuulija voi kuulla sen näyttelijän äänessä, ääni sijoittuu johonkin tilanteeseen luonnollisesti. Jos näyttelijöillä ei ole tiedossa roolihenkilön tahdonsuuntaa tai suhdetta ja asennetta muihin kohtauksessa oleviin henkilöihin, päädytään helposti falskiin ja epäuskottavaan ilmaisuun (Cantell 2018, 14).

6.7.1 Adjektiivit ja verbit

Ohjaajan tulisi välttää yleisluonteista kielenkäyttöä, eli toisin sanoen adjektiiveja. Voisi väittää, että huonoa ohjausta on sanoa ”sano surullisesti” tai ”sano vihaisesti”. Westonin (1999, 47) mukaan adjektiivit ovat pysähtyneitä, subjektiivisia ja tulkinnan varaisia, ne kuvaavat aina jonkun toisen ihmisen mielikuvaa jostain asiasta. Näyttelijällä ja ohjaajalla saattaa olla hyvin erilaiset mielikuvat eri asioista. Weston (1999, 48) varoittaa että adjektiiveja käyttämällä viestit ja tarkoitus voivat mennä sekaisin. Ohjaajan on hyvä panostaa selkeään kommunikaatioon ja välttää sekavaa kommunikaatiota, tästä syystä adjektiiveja usein kehoitetaan välttämään.

Adjektiivien sijaan Weston kannustaa ohjaajaa käyttämään niin sanottuja toimintaverbejä (*action verbs*) jotka laittavat näyttelijän toimimaan konkreettisesti päämäärää kohti. Verbit ovat aktiivisia, ne kertovat mitä henkilö tekee, ja kun valitaan transitiiviverbi, joka vaatii objektin, saadaan tilanne; joku tekee jotain toiselle. Weston nimeää esimerkiksi verbin *syyttää* hyväksi toimintaverbiksi.

Henkilö syyttää toista henkilöä jostakin, tällöin tekemisellä on päämäärä ja se kohdistuu toiseen henkilöön. Päämäärä on siis se, mitä henkilö haluaa, ja toimintaverbi se, mitä henkilö tekee saadakseen haluamansa. Tehokkailla toimintaverbeillä luodaan myös tunneilmaisua; esimerkiksi toimintana *syyttäminen* luo henkilöiden välille kohtaukseen tunnelatauksen. (Weston 1999, 50, 51, 52–53, 126–127.)

Cantell kuitenkin ilmaisee, ettei ohjaajan kannata tehdä pelkkien toimintaverbien käyttämisestä itselleen rajoitetta. Cantellin mukaan verbien käyttäminen ohjaamisessa pohjautuu siihen, että näyttelemineen on tekemistä, ei olemista. Verbeillä ohjatessa vältetään Cantellin mukaan myös tulosohjaamista, eli lopputuloksen ohjaamista. Näyttelijän on ilmaisunsa kannalta tärkeää tietää roolihenkilön motiivi, tahdonsuunta ja pyrkimys, ja nämä ovat Cantellin mukaan käännettävissä toiminnaksi, joista ohjaaja voi kommunikoida verbien avulla. Cantell kuitenkin huomauttaa, ettei verbien käytöstä kannata tehdä itselleen rajoitetta, sillä ohjaamisessa on lopulta kyse kommunikoinnista ihmisten välillä. Tähän kommunikointiin Cantell sisällyttää esimerkiksi ohjaajan äänen sävyn tai ilmeet toimiessaan näyttelijöiden kanssa. (Cantell 2018, 103–104.)

6.8. Käsimerkit

Suomessa käsimerkit kuunnelman ohjauksessa eivät ole merkittävässä osassa. Tähän vaikuttaa varmasti esimerkiksi se, että kuunnelmia Suomessa ohjaavat ohjaajat sekä näyttelijät tekevät pääsääntöisesti töitä teatterissa tai kameratuotannoissa. Mutta esimerkiksi livelähetyksissä USA:ssa on muodostunut kuunnelman ohjaajille käsimerkistö, jolla he antavat näyttelijöille merkkejä ja ohjeita siitä, milloin aloittaa, milloin reagoida ja jos ilmaisua pitää modifioida, esimerkiksi hidastaa tai nopeuttaa (Hand & Traynor 2011, 187). Tällaisessa työskentelytavassa ohjaajan rooli muistuttaa kapellimestaria, joka johtaa orkesteria.

Suomessa suurin osa kuunnelmista äänitetään ja editoidaan valmiiksi ennen lähettämistä, ja uskoakseni tämä vaikutti siihen, etten löytänyt käsimerkeillä ohjaamisesta yhtään suomenkielisestä lähdettä. Voisin kuitenkin olettaa, että tarkkaamon lasiseinän läpi ohjaajat ovat monesti näyttäneet hyvän otoksen merkeiksi niin sanotusti ”peukkua ylös”.

7 ROOLITUS ELI CASTING

Castingin eli roolittamisen on sanottu olevan 90%, 85% tai jonkin muun prosenttiluvun verran ohjaamisesta. Todellisuudessa ei tietenkään voi todellista prosenttimäärää laskea, mutta hyvin tehty casting mahdollistaa teoksen onnistumisen. Kuulija kuulee ja keskittyy näyttelijään ääneen, jonka kuulemme kuunnelmassa. Näyttelijä toimii kiintopisteenä, jonka kautta teos välittyy kuuntelijoille. Jos näyttelijä on roolissaan epäuskottava, kuuntelija häiriintyy, eikä kiinnostu teoksen kuuntelemisesta.

7.1. Ääni ratkaisee

Kuunnelman castingiin pätee osittain samat seikat kuin teatteri- ja kameratuotannoissa. Michael Rabiger ja Mick Hurbis-Cherrier (2013, 225) mainitsevat että ohjaajan on hyvä laittaa huomiolle näyttelijän sopivuus rooliin, esimerkiksi iän, sukupuolen ja temperamentin osalta. Huomioitava on myös näyttelijän rytmi, äänen laatu ja aksentti. Rabiger ja Hurbis-Cherrier mainitsevat myös tärkeäksi seikaksi huomioida, kuinka näyttelijät reagoivat ohjeistukseen ja kuinka yhteistyö toimii ohjaajan ja näyttelijän välillä. (Rabiger & Hurbis-Cherrier 2013, 225.) Rabigerin ja Hurbis-Cherrierin mainitsema äänen laatu nousee tärkeäksi tekijäksi, kun valitaan näyttelijöitä kuunnelmateokseen. On tärkeämpää miltä näyttelijä kuulostaa, kuin miltä näyttelijä näyttää. Ohjaajan tulee varoa valitsemasta rooleihin näyttelijöitä, jotka kuulostavat samalta keskenään, koska kun kuuntelemme kuunnelmateosta, emme näe kuka puhuu. Jos näyttelijät kuulostavat samalta, on vaikeaa hahmottaa, kuka roolihenkilö on puheenvuorossa.

Roolittamisen yhteydessä on myös hyvä selvittää, onko näyttelijällä kokemusta työskentelystä mikrofonien kanssa. Kokemus tai sen puute on hyvä huomioida tuotantoa suunnitellessa. Jos näyttelijälle ei ole kokemusta mikrofonien kanssa työskentelystä, on hyvä varata sen opetteluun vähän aikaa. Näin valmistumalla välttää turhan kiireen ja yliajalle menemisen äänittäessä.

Veera ja mörkö -kuunnelmaan tarvittiin noin 7-vuotiaan tytön ääni, noin 50-60 vuotiaan naishenkilön ääni, kertoja ääni ja kahden mörön äänet. Pohdin tuotannon suunnitteluvaiheessa, voisiko kuunnelmaan roolittaa lapsinäyttelijän, mutta nopean tuotannon takia päädyin roolittamaan nuoren tytön rooliin nuoren naishenkilön. Kuulija kyllä kuulee, ettei kyseessä ole lapsi, mutta näyttelijä kuitenkin kykeni ilmaisussaan luomaan vaikutelman nuoresta tytöstä. Kontrastina tytölle ja vanhemmalle naishenkilölle roolitin kertojaaääneksi ja möröksi miespuolisen näyttelijän. Roolihenkilöt erottuvat selkeästi toisistaan puheääniensä erojen ansiosta.

8 KÄSIKIRJOITUKSEN ANALYSOINTI

Käsikirjoituksen tunteminen on pohja niin ohjaukselle kuin näyttelijän roolinrakentamiselle. Tuntemalla käsikirjoituksen tarinan maailman ja henkilöt, ohjaaja pystyy tekemään valintoja ja perustelemaan valintansa. Samoin näyttelijä löytää käsikirjoituksen tapahtumien pohjalta sen, kuka roolihenkilö on.

8.1. Käsikirjoitusanalyysi

Käsikirjoituksen tunteminen on ohjaajalle elintärkeää ohjaamistyön mahdollistamiseksi. Ohjaajan on tiedettävä mikä on teoksen tarkoitus ja päämäärä. Hänen on tiedettävä mihin jokainen kohtaus teoksessa tähtää, ja miksi roolihenkilöt toimivat kuten toimivat. Ohjaajan on tiedettävä roolihenkilöiden päämäärät samoin kuin roolihenkilöiden väliset suhteet ja asenteet. Ohjaajan on tunnettava käsikirjoitus niin hyvin, että hän pystyy tarvittaessa perusteiden kanssa vastaamaan mahdollisiin näyttelijöiden ja muun työryhmän esittämiin kysymyksiin. (Weston 1999, 56–57; Cantell 2018, 44, 51, 225; Crook 1999, 236–237.)

Samoin käsikirjoitusanalyysi on näyttelijälle tärkeää, sillä hänen on rakennettava roolinsa käsikirjoituksen antamien faktojen pohjalta. Näyttelijän on tunnettava roolihenkilönsä, se on hyvän ilmaisun perusta. Käsikirjoitus on alku tälle tuntemiselle, jonka pohjalta näyttelijä rakentaa oman tulkintansa roolihenkilöstä. Omasta tulkinnasta voi keskustella ohjaajan ja muitten näyttelijöiden kanssa, jonka jälkeen roolihenkilöä voi työstää kokonaisuuteen sopivaksi. (Hand & Traynor 2011, 183–184.)

Cantell (2018, 114) toteaa, että tekstin osaamattomuus ilmenee näyttelijän ilmaisussa pinnallisuutena, läsnäolonpuutteena sekä esteenä näyttelijän luonnolliselle reagoimiselle. Kuunnelmaa äänittäessä näyttelijöillä voi olla mukana käsikirjoitus, josta repliikkejä luetaan. Tämä ei saa kuitenkaan johtaa siihen, että näyttelijä ei tuntisi tekstiä ja roolihenkilöä, jota näyttelee. Jos näyttelijä ei tiedä kuka roolihenkilö on, on vaarana sortuminen yleiseen näyttelemiseen ja huo-

noon ilmaisuun. Ilmaisusta myös kuulee, lukeeko näyttelijä tekstiä suoraan käsikirjoituksesta, vai onko hän tehnyt työnsä käsikirjoituksen kanssa, ja pystyy käsikirjoituksesta huolimatta reagoimaan repliikeillään vastaanäyttelijään luontevasti.

9 HARJOITUKSET

Kuunnelmatuotantojen tekeminen tapahtuu usein vauhdilla, ja saadun budjetin määrä vaikuttaa siihen, miten paljon resursseja voidaan laittaa esimerkiksi harjoitteluun. Kokenut äänisuunnittelija ja myös kuunnelmia ohjannut Tiina Luoma toteaa, että näyttelijät näyttelevät tekstiä käsikirjoituksesta, sillä aikaa ei ole vuorosanojen ulkoa opettelemiseen tai kohtausten harjoitteluun kuntoon samalla tavalla kuin teatterissa (Aro & Viljanen, 2011, 186).

9.1. Lukuharjoitukset

Lukuharjoitukset ovat koko kuunnelmatyöryhmän ensimmäinen kontakti (Koivumäki 2006), johon osallistuu ohjaaja, näyttelijät ja toivotusti myös äänisuunnittelija. Cantell (2018, 60) kertoo että käsikirjoitus pyritään lukemaan kerran keskeyttämättä läpi, jonka jälkeen käsikirjoituksesta keskustellaan, näyttelijät voivat esittää kysymyksiä, havaintoja ja huomioita, tai ensimmäisiä muutosehdotuksia. Äänisuunnittelija Anders Wiksten kertoo kuinka kuunnelmateos *Hanamin* lukuharjoituksissa hän, ohjaaja ja näyttelijät keskustelivat ja kuuntelivat toistensa havaintoja. Yhteinen keskustelu loi innostusta ja motivaatiota työryhmään. (Aro & Viljanen 2011, 200.)

Käsikirjoituksesta keskustelun ja ryhmähengen luomisen lisäksi, voi jo lukuharjoituksissa kuunnella näyttelijöiden ääni-ilmaisua. Kuunnelmia työkseen tehnyt, nykyinen Tampereen ammattikorkeakoulun yliopettaja Ari Koivumäki kertoo, että on enemmän tärkeämpää kuunnella miten ihmiset puhuvat tekstiä, kuin tarkkailla että he lukevat tekstin virheetä käsikirjoituksesta (Koivumäki 2006).

Pidimme *Veera ja mörkö* -kuunnelman tuotantoprosessissa lukuharjoitukset. Näyttelijät pääsivät tutustumaan tekstiin ja toisiinsa. Pääsin myös ohjaajana tutustumaan näyttelijöihin ja keskustelemaan näyttelijöiden kanssa käsikirjoituksesta. Oli ilo huomata, että näyttelijät olivat jo lukuharjoituksissa innostuneita toisistaan ja yhdessä näyteltävistä kohtauksista.

9.2. Mikrofoniharjoitukset

Ari Koivumäen mukaan, suomalaisessa kuunnelmatuotannossa on mikrofoniharjoituksia pidetty kalliina. Koivumäki kuitenkin toteaa, että mikrofoniharjoitukset vähentävät huomattavasti ottojen määrää äänitysprosessissa. Mikrofoniharjoitukset toimivat suunnitteluprosessina, jonka aikana myös näyttelijä voi hakea hahmoaan, puhetapaa ja tutustua tekstiin käytännössä. Mikrofoniharjoitukset ovat myös ohjaajalle mahdollisuus harjoitella näyttelijöiden ohjaamista mikrofoneihin nähden. Mikrofoniharjoituksissa on myös mahdollista kokeilla äänitehosteiden käyttöä, näin voi havainnoida kuinka näyttelijän ilmaisu sopii suunniteltuun kohtaukseen. (Koivumäki 2006.) Mikrofoniharjoitukset ovat myös paikallaan jos; näyttelijä ei ole ennen työskennellyt mikrofonien kanssa, kohtauksessa on haasteellinen liikerata suhteessa mikrofoneihin, tai jos kohtaus vaatii tarkkaa ajoitusta tai rytmiä.

Kuunnelmatuotanto on mahdollinen, vaikka harjoituksia ei pidettäisi. Kc Wayland kertoo, että vaikka monet pitävät hänen työskentelytapaansa huonona, hän ei harjoittele näyttelijöiden kanssa ohjatessaan kuunnelmasarjaa *We're alive*. Wayland kuitenkin mainitsee käyttäneensä niin lukuharjoituksia kuin mikrofoniharjoituksia sarjan alkuvaiheessa. Harjoitukset muuttuivat turhiksi, sillä näyttelijät tuntevat hahmonsa ja tietävät kuinka työskennellään äänitysstudiossa mikrofonien kanssa. (Hand & Traynor 2011, 98–99.)

Tehdessämme *Veera ja mörkö* -kuunnelmaprojektia, kahden näyttelijän aikataulut menivät niin pahasti ristiin, ettemme voineet muuta, kuin jättää mikrofoniharjoituksia pois ja siirtyä suoraan äänittämiseen. Näyttelijät eivät olleet tehneet kovinkaan paljon kuunnelmatuotantoja, ja aloittaessamme äänitykset huomasiin, kuinka suuri merkitys mikrofoniharjoittelulla on sujuvan työskentelyn aikaansäämiseksi. Vertasin äänityksiä kahden toisen näyttelijän äänityksiin, heidän kanssa olimme ehtineet pitää mikrofoniharjoitukset, ja äänitystilanne sujui huomattavasti vähemmillä odoilla.

9.3. Suoraan lähetykseen valmistautuminen

Suomessa valtaosa kuunnelmista tehdään prosessissa, jossa ensin äänitetään näyttelijöiden dialogi. Dialogin äänittämisen jälkeen kokonaisuus rakennetaan ääniä lisäämällä ja editoimalla dialogin sekaan ja ympärille. Kuunnelmien tekeminen on mahdollista myös livenä, jolloin nimi *radioteatteri* on ehkä lähempänä teosta kuin *kuunnelma*. Harjoittelun merkitys kasvaa huomattavasti, kun niin näyttelijöiden ilmaisun kuin äänimaailmankin pitää onnistua yhtä aikaa, esityksen kuuluessa radion kautta suorana kuulijoille.

Ohjaaja Alma Lehmuskallio kertoo livelähetetyn *Kita* -kuunnelman tekoprosessin eronneen tavanomaisesta kuunnelman tekoprosessista harjoittelun määrässä; Lehmuskallion mukaan kuunnelmat yleensä äänitetään ilman harjoituksia suoriltaan, mutta *Kitaa* harjoiteltiin neljä viikkoa, jonka jälkeen oli yksi suoralähetys. Lehmuskallio kertoo, että näyttelijät tekivät kuunnelmassa itse kaikki äänitehosteet, muun muassa kolautellen vanhaa kannelta ja ”törsäyttämällä turahduksen” lasten limapurkista. (Kajander & Manto 2016.)

10 ÄÄNINÄYTTELEMINEN KUUNNELMASSA

Näyttelijälle ääni-ilmaisus on tärkeä työväline. Kuunnelmassa kuitenkin äänen käytön merkitys kasvaa, sillä kuulija havainnoi näyttelijän ainoastaan tämän äänen kautta. Äänen välityksellä on kyettävä kommunikoimaan roolihenkilön tunteet, asenne toiseen henkilöön sekä sijainti tilassa. Äänen perusteella kuulija määrittää myös roolihenkilön iän, sukupuolen ja fysiikan. Myös roolihenkilön juuret ovat kuultavissa aksentin tai murteen perusteella.

10.1. Ilmaisun tyyli

Suomessa kuunnelma on kerrontatavaltaan vapaampi kuin elokuva ja tv-draamasarjat. Kuunnelmateoksen tekemisessä on enemmän vapautta kokeilla ja etsiä omanlaista tyyliä. Kuunnelmateosten erot vaikuttavat myös näyttelijöiden ilmaisun tyyliin. Pekka Kyrö (2011) toteaa että kuunnelmateoksissa näyttelijöiden ilmaisutyyli on muuttunut teatterin liioitellusta enemmän niin sanottuun ”normaalipuheeseen”. Normaalipuheella tarkoitetaan ilmaisua, joka muistuttaa nykyihmisen tapaa kommunikoida kanssaihmisten kanssa.

Tiina Luoma toteaa, että kuunnelma on arka ylinäyttelemiselle, huolimattomalle puheelle sekä kuulijaa aliarvioivalle esittämiselle (Aro & Viljanen 2011, 190). Kuulija keskittyy kuuntelemaan näyttelijän ääntä, ja jos näyttelijän ääni on epäuskottava, myös kuunnelman uskottavuus särkyy.

Kuunnelmassakin on silti paikkansa erilaiselle ilmaisulle, kun puhutaan eri tyyli-lajeista. Esimerkiksi komediallisen draamasarjan *Knalli ja sateenvarjo* hahmot olivat jokainen omanlaisiaan karikatyyrejä, ja näyttelijöiden ilmaisu tuki teatraalisuudellaan sarjan komediallisuutta. Koska *Knalli ja sateenvarjo* perustuu pitkälti dialogikeskusteluun, näyttelijät oli asemoitu mikrofoniin ympärille, käsikirjoituksesta vuorosanoja lukien (Marjamäki 2020). Voidaan ajatella, että ohjaajan vastuulla on valita, minkälainen näyttelijän ilmaisu on istuvimmin teokseen nähden.

Vastapuolena karikatyyrinäyttelemiselle voidaan pitää mahdollisimman luonnollista tapaa näytellä. Radioteatterissa dramaturgina työskennellyt Mikko Viljanen toteaa, että näyttelijä on lihaa ja verta radiosakin. Näyttelijän ilmaisussa kuuluvat niin hengityksen, suun ja nenän äänet, jolloin näyttelijän äänestä tulee fyysisempi ja luonnollisempi. (Aro & Viljanen 2011, 70–71, 173.) Myös Kaisa Liisa Logrén kertoo, kuinka kuunnelmateoksen äänitysvaiheessa äänitettyjä suun napsauksia, rykimisiä, hönkäisyjä ja naurua voidaan hyödyntää myöhemmin leikkaamalla muun puhutun äänen sekaan (Aro & Viljanen 2011, 141–141). Luonnolliset ihmisen tuottamat äänet luovat kuunnelman hahmoista realistisempia. Realistisuuteen suuntautuvaa ilmaisua tavoitellessaan ohjaaja voi kerto näyttelijälle, että kaikki normaalit hengityksen ja suun, kuten normaalin reagoimisen äänet, kuten tuhahdukset ja henkäisy, ovat täysin sallittuja.

10.2. Käsikirjoituksesta näyttelemisen hyödyt ja haitat

Näyttelemisen kannalta kuunnelman äänityksen hyötypuoleksi monesti nimitään se, että käsikirjoitus saa olla mukana äänitysvaiheessa, jolloin näyttelijän ei tarvitse osata vuorosanojaan ulkoa. Olen kuullut jopa ehdotuksen, ettei näyttelijän kannata tutustua tekstiin liikaa, jotta äänitystilanteessa ilmaisussa kuuluisi tuoreus. Ajatus puhki kuolleesta näyttelijän ilmaisun nauhoittamisesta pohjaa luultavimminkin siihen, että näyttelijät ovat opetelleet vuorosanansa ulkoa, itseksensä opetelluilla painotuksilla ja rytmityksillä, ja äänityksessä puhuvat tämän valmiiksi opetellun mantran, joka pysyy pahimmassa tapauksessa muuttumattomana, vaikka otos uudelleen äänitettäisiin kuinka monta kertaa tahansa.

Käsikirjoituksen mukana olemisessä äänityksessä on se vaara, että näyttelijä alkaa juuri lukemaan tekstiä sanan aidossa merkityksessä, jolloin eläytyminen roolihenkilöön ja kohtaukseen jää taka-alalle. Tämän eron näyttelijän tekstin lukemisessa ja näyttelemisessä valitettavasti kuulee. Näyttelijän on siis hyvä olla sen verran perillä tekstistä, että hän pystyy keskittymään ilmaisuun, vastaanäyttelijään ja kohtaukseen.

10.3. Näyttelijöiden tekemät äänitehosteet

Kuunnelmassa on vapaus tehdä ilmauksellisia kokeiluja, yhtenä esimerkkinä on esimerkiksi realismista poikkeava tapa, jossa näyttelijät tekevät äänitehosteet omalla äänellään. Tästä yksi hyvä esimerkki on esimerkiksi Tarja Jakunahon ohjaamassa ja Hanna-Helena Kinnusen äänisuunnittelemassa kuunnelmassa *Risto Räppääjä ja kauhea makkara*, johon on rakennettu näyttelijöiden äännähdyksistä erilaisia äänitehosteita ja musiikkia (Risto Räppääjä ja... julkaisu-aika tuntematon).

Samoin Kaisa-Liisa Logrén kertoo, kuinka hänen ohjaamissa kuunnelmissa on käytetty tehosteääninä näyttelijöiden itse tuottamia ääniä; esimerkiksi Tiina Luoman äänisuunnittelemassa kuunnelmassa *Aurinko on vaarallinen*, näyttelijöiden hengityksestä on rakennettu merimaisema, ja kuunnelmassa *Toinen leipä* Logrén taas pyysi näyttelijöiltä paljon koiramaisia ääniä, kuten nuuhkintaa, yninää ja haukuntaa, joita miksattiin oikeiden koirien äänien kanssa. (Aro & Viljanen 2011, 141–143.)

10.4. Ääneen vaikuttavat tekijät

Richard J. Hand ja Mary Traynor jaottelevat kuunnelman kannalta olennaiset tekijät näyttelijän ääni-ilmaisussa; äänenvoimakkuus (*volume*), äänenkorkeus (*pitch*), rytmi (*pace*), aksentti (*accent*) ja yksilölliset ominaisuudet (*individual characteristics*) (Hand & Traynor 2011, 175).

Äänenvoimakkuuden säätely on tärkeä kyky ääninäyttelijälle. Hand ja Traynor (2011, 175) mukaan esimerkiksi liioiteltu huutaminen tai kuiskaus kuulostavat helposti ylinäytellyiltä ja tuottavat teknisiä ongelmia mikrofoniin kanssa. Äänenvoimakkuuden, ja siten ilmaisun, säätelyllä kuunnelmassa luodaan vihjeitä siitä, miten näyttelijät asemoituvat kohtaukseen. Esimerkiksi jos näyttelijät puhuvat hyvin hiljaa toisilleen, on kohtauksen tapahtuma hyvin erilainen kuin jos he puhuisivat tai huutaisivat toisilleen.

Näyttelijän on osattava kontrolloida ääntään. Jos äänitetään esimerkiksi kohtausta, jossa on kaksi näyttelijää, mutta toinen on käsikirjoituksessa eri huoneessa, näyttelijöiden on kyettävä ilmaisussa toimimaan niin, että kuulija uskoo toisen näyttelijän olevan toisessa huoneessa. Näyttelijät saattavat olla studiossa hyvin lähekkäin toisiaan, ja oikeasti he kuulevat toisensa hyvin. Heidän ilmaisunsa, joka tallennetaan mikrofoneilla, kuitenkin täytyy kuulostaa siltä, että he puhuvat toiselle henkilölle eri huoneeseen. Toiseen huoneeseen puhuessaan he siis puhuvat kovemalla äänenvoimakkuudella, kuin puhuisivat henkilölle, joka olisi puolen metrin päässä. Hand ja Traynor (2011, 175) toteavat, että parhaan äänenvoimakkuuden tason löytämiseen vaaditaan harjoittelua ja kokeilua. Tästä syystä mikrofoniharjoitukset ovat tärkeitä, varsinkin jos työryhmässä on mukana ensikertaa kuunnelmassa näytteleviä näyttelijöitä.

Toinen esimerkki äänenvoimakkuuden kontrollista on esimerkiksi niin sanotun ajatusäänen käyttö. Kuunnelmassa käytetään usein kerrontakeinona henkilön monologimaista ajatusääntä. Tärkeää selvyuden kannalta on, että ajatusääni eroaa niin sanotusta dialogiäänestä. Näyttelijän on kyettävä luomaan ero ilmaisunsa dialogiäänien ja ajatusäänen välille. Eron voi esimerkiksi luoda puhumalla hiljempaa ja lähempää mikrofoniam, jolloin ilmaisusta tulee intiimimpi.

Anders Wiksten toteaa, että kuunnelmassa sisäinen intensiteetti on tehokkaampaa kuin kova huutaminen. Wikstenin mukaan mikrofoniam kovaa huutaminen ei tuota haluttua ilmaisuvoimakkuutta ja jää usein valjuksi. Wiksten kertoo syyksi tähän ilmiöön sen, että radion hiljaisten ja kovien äänten vaihteluväli on pieni verrattuna esimerkiksi elokuvan ääneen. Ihmisäänen hiljaiset nyanssit ovat vaikuttavia ja rikkaita, ja siksi näyttelijän tulkinnalla voidaan välittää tunne kovan äänen sijaan. Wikstenin mukaan monesti ”sisäinen huuto” hiljaisemmalla äänenvoimakkuudella on tehokkaampi, sillä näyttelijä pystyy luomaan monita-soista tulkintaa. (Aro & Viljanen 2011, 204–205.)

län ja sukupuolen lisäksi myös ilmaistava tunne vaikuttaa äänenkorkeuteen. Esimerkiksi kiihtymys ja hermostuminen nostavat äänenkorkeutta (Hand & Traynor 2011, 175–176). Sävelkorkeuden vaihtelulla, eli intonaatiolla, voidaan ilmaista mitä ollaan sanomassa, esimerkiksi, onko kyseessä toteamus vai kysymys. Suomen kielessä niin toteamus-, kysymys- kuin käskylauseen intonaatio

on laskeva. Kysymys ja käskylauseet alkavat hieman korkeammalla intonaatiolla kuin toteamuslause. Suomen kielessä intonaation vaihtelu on kuitenkin vähäisempää kuin esimerkiksi englannin kielessä, jossa intonaation merkitys korostuu. Esimerkiksi kysymys loppuu selkeästi nousevaan intonaatioon ja toteamus laskevaan intonaatioon. (Savolainen 2001, Hand & Traynor 2011, 174–175).

Joskus kuunnelmaan valitaan sama näyttelijä tekemään monta roolisuoritusta. Tällöin on tärkeää, että näyttelijä pystyy varioimaan ääntään esimerkiksi sävelkorkeudella, jottei kaikista roolihenkilöistä tulisi samalta kuulostavia. Joskus näyttelijä saattaa esittää vastakkaista sukupuolta tai lasta, jolloin hän säätelee äänenkorkeutta. Yksi hyvä esimerkki näyttelijän äänenkorkeuden muuttamisesta, on amerikkalainen Nancy Cartwright, joka on antanut äänensä Bart Simpsonille, sekä monelle muulle *Simpsons* -sarjan hahmolle (Nancy Cartwright aka... 2016). Ihmisen kuuloaisti on kuitenkin niin herkkä, että se esimerkiksi kuulee, onko puhuja oikeasti lapsi vai aikuinen, tämä ei välttämättä haittaa, kuunnelman tyyli- ja kerrontakeinoista riippuen.

Kyrö (2011) kirjoittaa hengityksen, puheen ja ajatuksen rytmien olevan olennaisia osia näyttelijän tulkinnessa. Rytmillä näyttelijä ilmentää tunnetta; esimerkiksi innostus saa meidät puhumaan nopeammin, kun taas kontrolloitu suuttumus on hidasta (Hand & Traynor 2011, 176). Hand ja Traynorin mukaan normaali puhe ei ole koskaan rytmiltään tasaista, vaan varioivaa. Näyttelijän on tärkeää oppia luonnollinen rytmin muutos, jonka oppimista auttaa tosielämän keskustelujen havainnointi (Hand & Traynor 2011, 176).

Rytmin merkitystä kuunnelmassa ei voi sivuuttaa, esimerkiksi Tiina Luoma kertoo, että kuunnelmassa katse, kiusaantuneisuus, häpeä, pelko, vallankäyttö ja muut hienovaraiset asiat luodaan tauotuksilla. Luoma oli auttanut näyttelijää tasarytmisyydestä pois laittamalla näyttelijän tiputtamaan lyijytäkynän lyijyjä niille tarkoitettuun koteloon. Näyttelijä joutui keskittymään tekemiseen samalla kun kävi läpi tekstiä, tauotus vaikutti ilmaisuun luomalla penseän ja ylemmyydenmielisen tunteen. (Aro & Viljanen 2011, 184, 190).

Aksenttien opetteleminen luontevaksi on työlästä, mutta mahdollista. Jos ohjaaja haluaa jonkin tietyn aksentin tietylle roolihenkilölle, kannattaa tämä huomioida jo roolituksessa.

Jokaisella ihmisellä on tavassaan puhua joitain yksilöllisiä piirteitä. Näyttelijä voi kehittää roolihenkilölleen jonkin omintakeisen tavan puhua ja kommunikoida harjoittelemalla (Hand & Traynor 2011, 175), mutta tämä on työlästä. Useasti näyttelijät hyödyntävät omaa tapaansa puhua, kun esiintyvät rooli-hahmossa.

10.5. Asennot

Tiina Luoma toteaa, että asennot vaikuttavat paljon hengitykseen ja puheen tuottamiseen, esimerkiksi polvistuminen vapauttaa kädet ja niskan, jolloin tulkinta muuttuu. Luoma kertoo kuinka teknisillä keinoilla ja asennoilla voidaan tukea näyttelijän ilmaisua; jos ohjaaja haluaa näyttelijän olevan tunteeton, voidaan näyttelijän ilmaisua pienentää teknisellä apukeinolla. Näyttelijä voi kevyesti painaa kasvojaan läheltä suutaan, tai maata lattialla mattokasan alla. Jos näyttelijän täytyy olla ylästatuksessa, voidaan hänet sijoittaa seisomaan korkealle, ja pyytää suuntaamaan puhe johonkin kiintopisteeseen. Luoma myös toteaa, että joskus asetelmat voivat olla hyvinkin järjettömän tai koomisen näköisiä. (Aro & Viljanen 2011, 183–184; Ahola 2017.) Mutta kuunnelmassa ei ole merkitystä sillä, miltä jokin näyttää, vaan sillä, miltä se kuulostaa.



KUVA 1. Tiina Luoma ohjeistaa näyttelijää (Saarakkala 2019)

Asennot vaikuttavat fyysisesti ihmisääneen, mutta asennolla voidaan myös haakea samaistumispintaa roolihenkilöön. Esimerkiksi näyttelijä Lumikki Väinämö näyttelee roolihenkilöä maaten äänitystilan lattialla ja huutaa. Kohtauksessa huonosti voiva äiti vastaavasti makaa rannalla. Väinämö toteaa makaamisen muuttavan äänen tunkkaisemmaksi. (Niinistö 2016.)



KUVA 2. Lumikki Väinämö makaa lattialla (Niinistö 2016)



KUVA 3. Näyttelijöiden asento äänitystilanteessa (Kurvinen 2016)

10.6. Liikkeet ja fyysisyys

Monesti mielikuva ääninäyttelemisestä on se, että näyttelijät seisovat staattisesti paikoillaan mikrofonin ympärillä ja lukevat käsikirjoitusta. Dialogipainottei-

selle kuunnelmalle tällainen äänitystapa on ollut käytössä esimerkiksi kuunnelmasarjassa *Knalli ja sateenvarjo* (Marjamäki 2020). Tällaisen nokkelaan dialogiin ja humoristisiin hahmoihin perustuvan kuunnelman vastapainoksi on kehittynyt ajatus siitä, että näyttelijän äänessä ja toiminnassa saa kuulua fyysisyys, joka tekee kuunnelman henkilöstä ja tapahtumasta realistisemman.

Ohjaaja Alma Lehmuskallio toteaa, että kuunnelmassa näyttelemineen on fyysistä, sillä tekeminen kuuluu äänessä (Kajander & Manto 2016). Kuuntelija uskoo paremmin näyttelijän ilmaisuun ja kohtaukseen, kun äänestä kuulee, että näyttelijä tekee jotain muutakin kuin vain seisoo mikrofonin edessä. Näyttelijät Shane Salk ja Elisa Eliot kertovat, että heidän täytyy olla hyvässä fyysisessä kunnossa jaksakseen näytellä, sillä heidän roolinsa ovat sisältäneet paljon toimintaa. Radioteatterissa äänisuunnittelijana ja tuottajana työskennellyt Eero Aro kertoo, että äänityksissä keskitytään yleensä nauhoittamaan dialogi mahdollisimman puhtaana, mutta jos kohtauksessa tapahtuu jotain fyysistä, voi näyttelijän esimerkiksi laittaa nostamaan jotain painavaa (Aro & Viljanen 2011, 160). Ohjaajan, näyttelijöiden ja äänisuunnittelijan tulee yhdessä kokeilemisen kautta löytää sopivat liikkeet, joiden avulla ilmaisu on uskottavaa, mutta ei tuota ylimääräisiä ääniä, jotka voisivat pilata otoksen.

Myös pienillä liikkeillä tai pienillä asennon muutoksilla on merkitystä sille, miltä ääni kuulostaa. Anders Wiksten kertoo esimerkiksi ohjeistaneensa näyttelijää katsomaan ylöspäin ja liikuttamaan ainoastaan silmiään, tai siirtymään mikrofonista vain kaksi senttiä kauemmaksi (Aro & Viljanen 2011, 203). Fyysisten liikkeiden ei tarvitse siis olla suuria vaikuttaakseen mikrofonin tallentamaan ääneen.

Studiossa näytellessä näyttelijän mahdollisuudet liikkumiseen on kuitenkin rajatut studion tilaan ja mikrofoneihin nähden (Hand & Traynor 2011, 181). Samoin mikrofonin tarkka äänen tallentaminen voi luoda joitain rajoitteita, esimerkiksi näyttelijä joutuu ehkä varomaan tömistelemästä jalkojaan, jos replikoinnista halutaan mahdollisimman puhdas otto. Tämä lisää näyttelijän ilmaisuun haastetta, varsinkin jos halutaan tulkinta toiminnasta, joka sisältää luonnollisesti paljon jalkojen liikettä. Esimerkiksi äänittäessämme *Veera ja mörkö* -kuunnelmaa, törmäsimme ongelmaan, että roolihahmon juostessa jalkojen tömistelyäännet tulivat

epämääräisenä tumahteluna dialogin päälle. Ohjeistin näyttelijää juoksemaan ”kevyin jaloin” tai kokeilemaan juoksemista imitoivaa liikettä, ilman että näyttelijä nostaisi jalkojaan. Etenkin jälkimmäinen ohjeistus aiheutti näyttelijässä huvittuneisuutta. Ohjeistuksen jälkeen näyttelijä kuitenkin onnistui imitoimaan juoksemista ilman että äänityksen taustalle olisi tullut häiriöääniä.

Koska ainoastaan äänen tuottama mielikuva on tärkeä, voidaan myös haasteellisia kohtauksia toteuttaa helpommin kuin visuaalisissa formaateissa. Esimerkiksi Janne Saarakkalan ohjaamassa kuunnelmassa *Sinun kirjeesi* on rakastelukohtaus äänitetty niin, että näyttelijät ovat pitäneet ainoastaan toisiaan käsi-varista kiinni, ja eläytyneet tätä kautta (Saarakkala 2019).



KUVA 4. Rakastelukohtauksen äänittäminen (Saarakkala 2019)

11 NÄYTTELEMINEN MIKROFONILLE

Näyttelijä rakentaa roolinsa käyttäen samoja oppimiansa tekniikoita, oli kyse sitten teatterista, kameratuotannosta tai kuunnelmasta. Näyttelemisen kuunnelmassa siis perustuu samoihin periaatteisiin kuin sen sisarlajeissa. Kuitenkin, kuunnelman luonne ääniteoksena luo teknisiä eroja sille, kuinka näyttelijän ilmaisu saadaan tallennetuksi mikrofonin kautta, ja tämä taas luo teknisiä eroavaisuuksia näyttelijän työhön.

11.1. Näyttelijä ja mikrofoni

Ääninäyttelemisestä kokemattomalle näyttelijälle mikrofonin läsnäolo saattaa tuottaa samanlaisen tilanteen kuin näyttelijän ensi kertaa asettaminen kameran eteen, eli jännityksen tallennettavaa laitetta kohtaan. Näyttelijälle voi myös aluksi olla outoa ajatella, että näyttelemisen tallentuu juuri mikrofonin kautta, jolloin hänen ilmaisunsa on oltava aina suhteutettu mikrofonisiin. Toisin sanoen, mikrofoni on kiintopiste näyttelijän ilmaisulle. (Hand & Traynor 2011, 166–167.)

Mikrofoni tallentaa ääntä tarkasti. Eron kuulee suhteessa siihen, kuinka läheltä mikrofonia näyttelijä puhuu, tai onko näyttelijän suu kohdistunut mikrofonisiin vai siitä poispäin. Mikrofonin kautta tallentunut näyttelijän ääni kuulostaa erilaiselta, kuin studiotilassa puhuvan näyttelijän ääni. Tästä syystä ohjaajan on hyvä kuulla näyttelijän ilmaisu tarkkaamon puolella, jotta hän tietää miltä näyttelijä otoksessa kuulostaa, ja onko se suhteessa sopiva siihen miltä äänen pitäisi kohtauksessa kuulostaa.

Äänisuunnittelija Anders Wiksten kertoo, että näyttelijöiden on joskus vaikeaa kohdistaa ilmaisunsa kuvitteelliselle kuulijalle, jonka asemassa on studiossa mikrofoni (Aro & Viljanen 2011, 202). Kuunnelmissa usein käytetään monologi tekstiä, jolloin näyttelijä tekee työtään studiossa yksin. Wiksten jatkaa painottamalla, että mikrofoni on väline, jolle näyttelijän on puhuttava, ja että äänisuunnittelija antaa näyttelijälle ohjeet, kuinka paljon hän voi liikkua mikrofonisiin nähden. Ongelmana dialogikohtauksissa Wikstenin mukaan on usein se, että näyttelijät

alkavat näyttellä toisilleen ja unohtavat kohdistaa ilmaisunsa mikrofoniiin, jolloin heidän äänensä alkaa kuulostaa epämääräiseltä. (Aro & Viljanen 2011, 202.)

Se, että näyttelijät ovat hyvässä kontaktissa keskenään ja alkavat luoda tapahtumaa toistensa välille on merkki siitä, että he kuuntelevat ja reagoivat toisiinsa. On kuitenkin teoksen äänittämisen kannalta huono asia, jos näyttelijät immersoituvat niin paljon toistensa vietäväksi, että unohtavat suunnata ilmaisunsa mikrofoneihin. Tämä on mielestäni yksi ääninäyttelemisen haaste; se mikä auttaa hyvää näyttelemistä teatterissa ja kameratuotannoissa, eli fyysisten impulssien seuraaminen, voi koitua ongelmaksi kuunnelmaa äänittäessä. Äänittäessämme *Veera ja mörkö* -kuunnelmaa, osassa dialogikohtauksissa näyttelijät inostuivat näyttelemään toisilleen niin paljon, että unohtivat kohdistaa näyttelemisen mikrofoneille. Asia kuitenkin korjautui, kun muistutin näyttelijöitä suuntaamaan puheensa mikrofoneihin suhtautetusti.

Kuunnelmaa äänittäessä näyttelijän on kuunneltava ja reagoitava samalla intensiteetillä kuin muutenkin näytellessään, mutta reagoinnin tulisi olla äänessä, ja suhteessa mikrofoniiin. Uskon, että näyttelijän suoritusta auttaa myös kyky näyttellä ilman visuaalista kontaktia vastaanäyttelijään, keskittyen ensisijaisesti tämän ääneen.

11.2. Mikrofonin kanssa työskentely

Radioteatterissa työskennellyt äänisuunnittelija ja tuottaja Eero Aro kertoo mikrofonin olevan sähköinen laite, joka vastaanottaa kaikki äänet, joihin se on suunnattu; näyttelijän puheen lisäksi se nappaa käsikirjoituksen käsittelyäänet, kenkien narinan ja näyttelijäkollegan hengityksen. Mikrofontia ei myöskään Aron mukaan pysty tarkentamaan jollekin tietylle etäisyydelle, kuten kameran linssin. Mikrofonin ja näyttelijän etäisyyttä on siis aina muokattava fyysisesti. (Aro & Viljanen 2011, 159). Näyttelijää tai mikrofontia on siis siirrettävä suhteessa toiseen, kun halutaan vaikuttaa siihen, miten lähellä näyttelijä on äänikuvassa.

Aro mainitsee, että äänisuunnittelija valitsee suuntakuvioltaan sopivat mikrofonit jokaiseen kohtaukseen. Aron mukaan mikrofonien suuntakuvio ja mikrofonin sijoittaminen vastaavat kameran kuvan rajaamista, olennaisen rajaamista epäolennaisesta. Mikrofonien sijoittamisella suhteessa näyttelijöihin luodaan vaikutelma henkilöiden sijainnista kohtauksen tilassa. (Aro & Viljanen 2011, 160). Mikrofonivalinnalla ja sijoittamisella voidaan myös määrittää, missä asemoinnissa näyttelijät ovat toisiinsa nähden.

11.2.1 Näyttelijän asemointi mikrofonisiin nähden

Fyysinen paikka, jossa näyttelijän tulee näytellä suhteessa mikrofonisiin, riippuu aina siitä, millainen mikrofoniasetelma on käytössä. Mikrofoniasetelma taas valitaan sen mukaan, millaista kohtausta tai otosta ollaan äänittämässä. Äänisuunnittelijan vastuulla on valita oikeanlainen mikrofonikalusto, mutta ohjaajallekaan ei ole pahitteeksi tietää perusteet näyttelijöiden asemoinnista mikrofoneihin nähden.

Handin ja Traynorin mukaan ääneen voidaan vaikuttaa paljon mikrofonin ja äänilähteen paikkoja varioimalla. He antavat esimerkkeinä viisi eri asetelmaa näyttelijän paikasta mikrofonisiin nähden. Asetelmat ovat heidän mukaansa; kertoja (*narrator*), lähietäisyys (*close*), dialogietäisyys (*dialogue*), poistuminen/saapuminen (*leaving/arriving*) ja etäällä (*distant*). (Hand & Traynor 2011, 167–172)

Kertojaaänenä oleminen on helppo tie opetella mikrofonin kanssa työskentely, sillä se ei sisällä fyysisiä liikkeitä, eikä näyttelijän tarvitse keskittyä vastaanäyttelijään. Teksti luetaan paperista, noin puolen käden mitan etäisyydeltä mikrofonia kohti. (Hand & Traynor 2011, 168.) Perinteistä kertojaa käytetään suomalaisessa kuunnelmassa hyvin vähän, mutta samoja periaatteita voidaan käyttää esimerkiksi näyttelijän monologitekstin äänittämiseen. Kuuntelemieni kuunnelmien perusteella suomalaisessa kuunnelmassa käytetään roolihahmon monologia perinteisen kertojan sijaan. Ohjaaja voi auttaa näyttelijää tekstin ilmaisussa, ohjeistamalla kuvittelemaan, että mikrofonin on henkilö, jolle näyttelijä kertoo tekstiä.

Lähietäisyyttä käytetään kuunnelmassa usein ajatusäänen tai sisäisen äänen äänittämiseen (Hand & Traynor 2011, 169). Kuulijan on erotettava, milloin roolihenkilö puhuu dialogia, ja milloin kuulemme hänen ajatuksiaan, tästä syystä äänten on kuulostettava selkeästi erilaisilta, yleinen lähestymistapa on tähän se, että ajatusääni kuuluu selkeästi lähempää, kuulija on ikään kuin roolihenkilön päässä. Esimerkiksi *Veera ja mörkö* -kuunnelman äänityksissä ohjeistin näyttelijää puhuman sisäisen monologitekstin lähempää mikrofonia, hiljaisemmalla äänenvoimakkuudella. Kerroin näyttelijälle, että puhuisi samalla intensiteetillä, kuin puhuisi läheltä jonkun korvaan. Ohjeistus toimi hyvin ja sai aikaan juuri oikeanlaisen ilmaisun, joka erosi dialogista.

Hand ja Traynor kertovat, että oikea mitta näyttelijän ja mikrofonin välillä lähietäisyydelle määräytyy aina näyttelijän ja käytössä olevan mikrofonin mukaan (Hand & Traynor, 170). Parhaan etäisyyden löytämiseksi on siis kokeiltava eri etäisyyksiä. Lähietäisyydeltä näytellessä voi ilmetä myös helposti hengityksen aiheuttamia häiriöääniä (Crook 1999, 244; Hand & Traynor 2011, 175). Tätä voidaan välttää käyttämällä niin sanottua *pop filteriä* eli puhkusuojaa, joka estää voimakkaampien henkäysten osumista mikrofoniiin, tai suuntaamalla puhetta sivuun mikrofonista. Lähietäisyydeltä näytellessä mikrofoniiin saadaan myös talteen erilaiset suun tuottamat äänet, kuten maiskahdukset ja hengitykset (Hand & Traynor 2011, 170). Mikrofoniiin läheltä näyttelemisen aikaansaa paljon intimitimmän vaikutelman. Jos roolihenkilöt ovat kohtauksessa lähekkäin toisiaan, kannattaa heidät sijoittaa lähelle mikrofonia.

Näyttelijöiden asemointiin vaikuttaa myös se, millaista mikrofonia, tai mikrofonia, käytetään äänityksessä. Useimmiten kuunnelmia äänitetään kuitenkin stereomikrofonilla tai monomikrofoneista rakennetulla stereoparilla. Hand ja Traynor (2011, 170–171) kertovat, että stereomikrofoniiin dialogia näytellessään, näyttelijät seisovat yleensä vierekkäin, suu kohti mikrofonia. Tällöin näyttelijät eivät ole suorassa katsekontaktissa toisiinsa, ja toistensa kuuntelemisen merkitys kasvaa.

Stereomikrofonilla äänittäessä saadaan kuuluviin näyttelijöiden asemointi leveys suunnassa; jos halutaan että roolihenkilöt puhuvat lähellä toisiaan, voi näyttelijät laittaa mikrofonin etualalle lähekkäin, jolloin roolihenkilöt kuulostavat

olevan lähellä toisiaan. Jos roolihenkilöiden välille halutaan etäisyyttä, voidaan toinen näyttelijöistä asettaa enemmän oikealle ja toinen vasemmalle, jolloin myös otoksessa äänet kuulostavat tulevan enemmän oikealta ja vasemmalta, luoden etäisyyttä henkilöiden välille. (Koivumäki 2006; Hand & Traynor 2011, 170–171.)

Kohtauksen tilanne määrittelee näyttelijöiden aseman mikrofoneihin nähden, tästä syystä termi dialogietäisyys on harhaan johtava, dialogiahan voi käydä periaatteessa toisen kanssa monelta etäisyydeltä. Myös kerronnallinen valinta sen suhteen, miltä etäisyydeltä kuulijan halutaan roolihenkilöt kuulevan, vaikuttaa niin sanottuun dialogietäisyyteen. Voisi ajatella, että hyvä etäisyys mikrofonisiin on se, mikä palvelee kohtauksen sisältöä ja mahdollistaa äänellisesti laadukkaan otoksen.



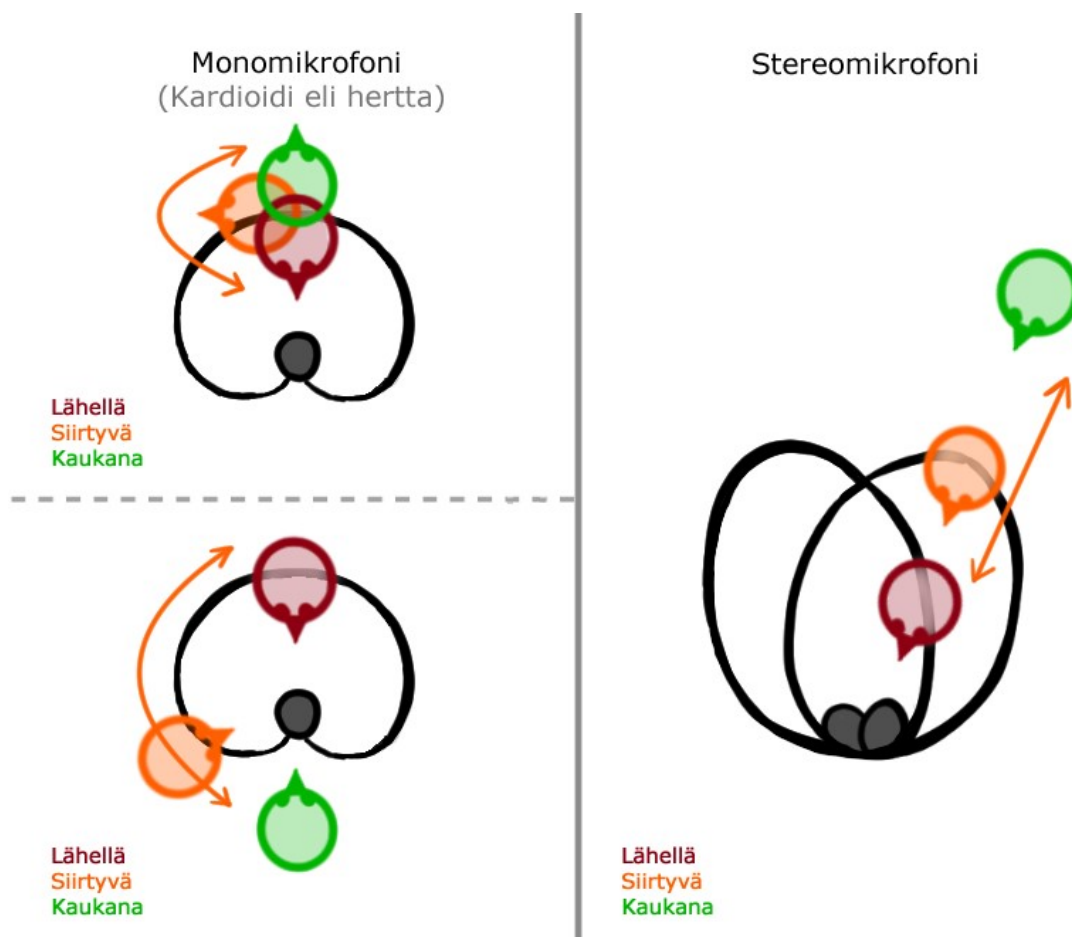
KUVA 5. Näyttelijät käyvät läpi kohtauksen dialogia (Puukka 2016)

Saapumisella Hand ja Traynor tarkoittavat äänellisesti sitä, kun roolihenkilö saapuu tilaan, yleensä huoneeseen, tai vastaavasti lähtee tilasta pois. Jos halutaan kuulijan kokevan, että roolihenkilö on samassa tilassa, mutta ei aivan vieressä, voidaan näyttelijä sijoittaa syvyysuunnassa kauemmas mikrofonista, esimerkiksi noin kaksi metriä. Kun roolihenkilön äänen pitää kuulostaa tulevan kaukaa,

esimerkiksi toisesta huoneesta, voi näyttelijä kääntyä sivuttain tai selin stereomikrofoniin nähden, riippuen millä äänen voimakkuudella hän puhuu. (Hand & Traynor, 2011, 172.) Jos näytellään kohtausta, jossa toinen näyttelijä on eri huoneessa, ei riitä, että näyttelijän ääni kuulostaa siltä, että se tulisi kauempaa. Näyttelijän on kyettävä ilmaisemaan repliikit niin kuin hän oikeasti puhuisi toiseen huoneeseen. Vaikka näyttelijät ovat samassa studiotilassa, täytyy heidän kuvitella, että toinen on vaikkapa yläkerrassa tai ikkunan takana puutarhassa ja puhua repliikit sen mukaan. Esimerkiksi äänittäessämme kohtausta *Veera ja mörkö* -kuunnelmasta jossa toinen roolihenkilöistä on toisessa huoneessa, asemoimme toisen näyttelijän kauemmaksi stereomikrofonista. Näyttelijät kykenivät ongelmitta varioimaan ääntään niin, että se kuulosti siltä, kuin he olisivat puhuneet henkilölle toiseen huoneeseen.

Monomikrofonia voidaan myös käyttää kuunnelmaa äänittäessä, monomikrofoni ei yksin kykene taltioimaan kolmiulotteista äänikuvaa kuten stereo, mutta silläkin voidaan äänittää eroja äänen voimakkuuden suhteen (Hand & Traynor 2011, 133). Mikrofonin pääherkkyysuunta määräytyy mikrofonin suuntakuvion mukaan, ja monomikrofonin kanssa työskennellessä voidaan hyödyntää mikrofonin suuntakuvion ulkopuolelle jäävää aluetta. Kohtauksessa voi olla esimerkiksi tilanne, jossa roolihenkilö poistuu tapahtumapaikalta, jolloin näyttelijä voi liikkua mikrofonin sivuun pääherkkyysalueen ulkopuolelle, jonka seurauksena ääni kuulostaa etäännyvältä.

Esittelen seuraavaksi kuvan, joka havainnollistaa kuinka kardioidi-suuntakuvioinen monomikrofoni ja stereomikrofoni vaikuttavat näyttelijän asemointiin. Kuva on suuntaa antava, tarkka työskentely etäisyys määräytyy aina käytössä olevan mikrofonin mukaan. Olen kuvan luettavuuden vuoksi jättänyt kuvasta pois eritellyn ”lähietäisyyden” ja ”dialogietäisyyden” väliltä. Kuva havainnollistaa kuinka mikrofonin valinta vaikuttaa näyttelijän liikerataan, kun halutaan luoda mielikuva siitä, että näyttelijä on kauempana tai liikkuu lähemmäs. Monomikrofonin kanssa voidaan äänen etäännyminen/lähestyminen luoda myös hyvin yksinkertaisesti niin, että hän kävelee kauemmas/lähemmäs mikrofoniin nähden.

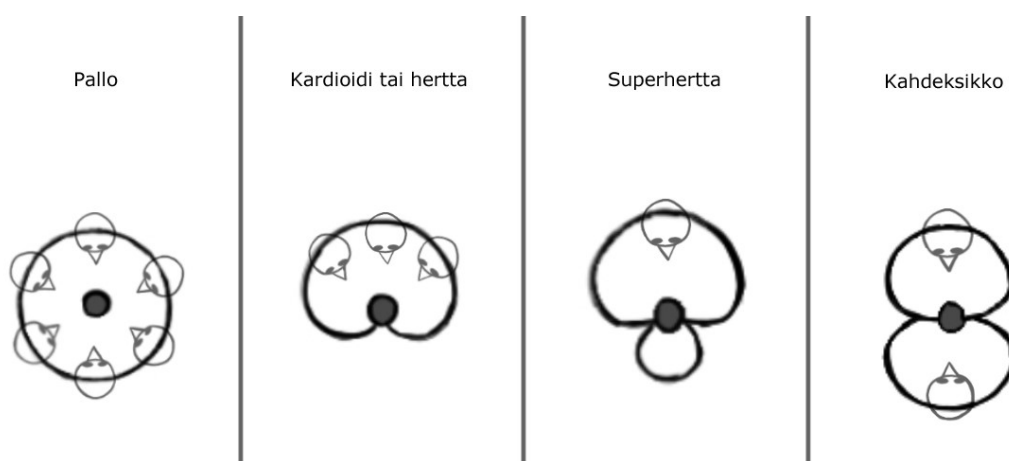


KUVIO 1. Näyttelijän asemointi etäisyyden vaikutelman aikaansaamiseksi

Jos monomikrofoni on suuntakuvioltaan ”pallo” (*omni-directional*), voidaan näyttelijöitä sijoittaa mikrofonin ympärille, jolloin näyttelijöiden katsekontakti on mahdollista säilyttää. Tosin, koska pallosuuntakuviainen mikrofoni kattaa ympäriltään tulevat suunnat, tallentaa se myös helposti ääniä, joita ei äänitallenteeseen haluta, esimerkiksi ilmaston hurinan. Pallosuuntakuviaisen mikrofonin kanssa suuntakuvion ulkopuolelle liikkuminen ei toimi, vaan näyttelijän täytyy kääntyä itsensä ympäri tai ottaa etäisyyttä mikrofoniin, jos hän haluaa etäännyttää ääntään. (Ruippo 2010). Handin ja Traynorin mukaan pallosuuntakuviaisen mikrofonin ympärille voidaan sijoittaa jopa kuusi näyttelijää (Hand & Traynor 2010, 134).

Äänittämiseen on mahdollista käyttää myös esimerkiksi suuntakuvioltaan kardioidia (*uni-directional*), super-kardioidia tai kahdeksikkoo (*bi-directional*). Kardioidi, jota kutsutaan myös hertaksi, on suosittu mikrofonityyppi. Se tallentaa ääntä edestä, heikommin sivuilta ja huonosti takaa. Suuntakuvioltaan kardioidin

mikrofonin eteen voi sopivasti sijoittaa kolme näyttelijää. Myös mikrofonin suuntakuvion ulkopuolen hyödyntäminen onnistuu. Super-kardioidi, tai superhertta on suunnattu tarkemmin eteen, eikä se tallenna ääntä yhtä voimakkaasti sivuilta kuin kardioidi, mutta se ottaa ääntä vähän paremmin mikrofonin takaa. Super-kardioidi suuntakuvioiden mikrofonin eteen kannattaa sijoittaa yksi näyttelijä. Suuntakuvioltaan kahdeksikko ottaa ääntä hyvin takaa ja edestä, mutta vaimeasti sivuilta. Näyttelijöitä voidaan sijoittaa sopivasti kaksi sekä eteen että taakse, kun kyseessä on suuntakuvioltaan kahdeksikko. (Ruippo 2010; Hand & Traynor 2011, 134; My new microphone... julkaisuaika tuntematon). Näyttelijöiden lukumäärä mikrofonien ympärillä on suuntaa antava, ei siis mikään kirjoitettu sääntö.



KUVIO 2. Esimerkki näyttelijöiden asemoinnista monomikrofoneihin nähden

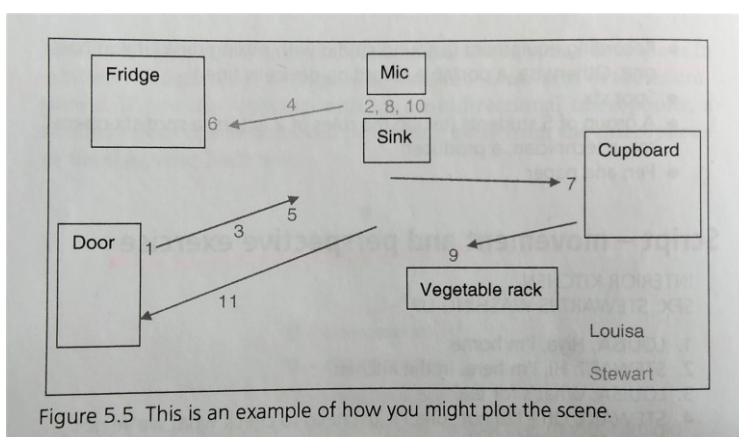
Äänisuunnittelijan työhön kuuluu valita kohtauksen taltioimiseen parhaiten soveltuvat mikrofonit. Ohjaajan ja äänisuunnittelijan onkin yhdessä hyvä suunnitella, kuinka kohtaukset kannattaa äänittää näyttelijöiden liikeratojen suhteen. Ohjaaja voi siis keskittyä näyttelijän ohjaamiseen, siinä missä äänisuunnittelija miettii kuunnelman teknistä toteutusta. Esimerkiksi äänisuunnittelija Anders Wiksten toteaa, ettei ohjaajan tarvitse miettiä teknistä suunnittelua, vaan voi keskittyä kuuntelemaan näyttelijöitä (Aro & Viljanen 2011, 200–201). Ohjaajan on kuitenkin hyvä olla perillä käytettävästä mikrofoniaasetelmasta, jotta hän äänitustilanteessa ymmärtää miksi ja miten näyttelijöiden pitää toimia suhteessa mikrofoneihin.

12 KOHTAUSSUUNNITTELU

Kohtauksista on suotavaa piirtää pohjakuva, josta ilmenee mikrofonien paikat ja näyttelijöiden liikeradat. Kuvalliset suunnitelmat ovat hyvä muistilista, jos kuunnelma sisältää paljon näyttelijöiden liikkeiltä monimutkaisia kohtauksia, ja varsinkin, jos kuunnelmaa äänitetään epäkronologisessa järjestyksessä.

12.1. Äänikuva ja kohtaus suunnittelu

Kohtauksen äänikuva, eli siis se, miten äänet sijoittuvat kohtaukseen ja millaisen kuvan se kuuntelijalle luo, määrää pitkälti sen, kuinka näyttelijät kannattaa asemoida mikrofoneihin nähden. Ohjaajan pitää määrittää kohtauksen kuuntelupiste, eli se paikka mistä kuulija kuulee kohtauksen tapahtumat. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, miltä etäisyydeltä kuulemme näyttelijät, ja kehen roolihenkilöön kuuntelu keskittyy, eli kuka on lähimpänä mikrofonia. Kun kuuntelupiste on selvillä, voi äänisuunnittelija ja ohjaaja suunnitella miten mikrofonit tullaan asettelemaan studioon. Kohtauksen suunnitteluun voi käyttää apuna piirroksia, jotka selventävät mikrofonien paikat ja näyttelijöiden liikkeitä.



KUVA 6. Esimerkki kohtaus suunnitelmasta (Hand & Traynor 2011, 140)

Alan Beck mainitsee ohjaajien usein suunnittelevan joko lähikuvatyyllisiä, joissa näyttelijät puhuvat lähellä mikrofonia, jolloin näyttelijöiden ääni sijoittuu stereoaänikuvassa hyvin kapealle alueelle, tai äänikuvia, joissa näyttelijöiden äänet liikkuvat avoimemmassa äänikuvassa. Beck huomauttaa, että tila ei käyttydy

kuunnelmassa samalla tavalla kuin näyttämöllä tai näyttöruudulla. Se alue, jonka kuulijat kokevat äänikuvassa avoimeksi, on todellisuudessa halkaisijaltaan noin 4,5 metriä. Beckin mukaan äänittäessä niukka liike ja toiminnan ”feikkaaminen” antavat yleensä parhaimman lopputuloksen, sillä kuunnelman tila ei käyttäydy samalla tavalla kuin oikea fyysinen tila. Jos etäisyyksissä ei olla tarkkoja, saattaa esimerkiksi sisään saapuva roolihenkilö kuulostaa siltä, että hän hyppää suoraan äänikuvan keskelle. (Aro & Viljanen 2011, 174).

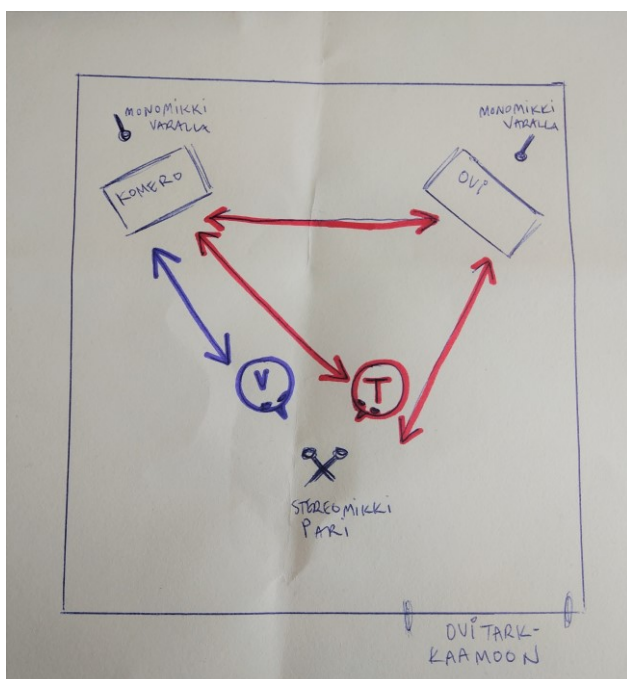
12.2. Mikrofonien asettelu suhteessa näyttelijään

Anders Wiksten kertoo suunnitelleensa mikrofoniasettelun *Hanami* nimiseen kuunnelmaan mahdollisimman pelkistetyksi ja näyttelijälle helpoksi, ilman monimutkaisia koreografioita. Wiksten kertoo käyttäneensä päämikrofonien lisäksi muutamaa studioon sijoitettua lisämikrofonia. Näyttelijöitä Wiksten oli ohjeistanut olla välittämättä lisämikrofoneista. *Hanam Istanbul* nimisessä kuunnelmassa Wiksten kertoo sijoittaneensa näyttelijät kasvotusten puhumaan omiin mikrofoneihinsa, ja lisäksi sijoittanut muualle studioon lisämikrofoneja. Kuunnelmassa on kohtausta jossa toinen näyttelijöistä siirtyy vessaan puhumaan, mutta todellisuudessa näyttelijä ei liikkunut mikrofonin luota. Liikkeen illuusio syntyi Wikstenin mukaan näyttelijän ilmaisulla toiseen tilaan siirtymisestä, pienellä ylävartalon heilautuksella, ja päämikrofonin sekä lisämikrofonin miksausella. (Aro & Viljanen 2011, 201, 205). Mikrofonien asettelun ja näyttelijöiden liikeratojen ei siis tarvitse olla monimutkaisia liikkeen illuusion luomiseksi.

Kuulija ei näe kohtausta, tai roolihenkilöitä muualla kuin omassa mielessään, jos sielläkään. Kaikki informaatio siis välittyy kuuntelijalle äänen kautta. Tämä on otettava huomioon, kun suunnittelee roolihenkilön liikkumista kohtauksessa; jos roolihenkilöt eivät pidä minkäänlaista ääntä liikkueensa, kuulija ei tiedä heidän liikkuvan. Kuulijasta voi olla häiritsevää, että aluksi henkilö puhuu kaukana, ja yhtäkkiä onkin lähempänä. Tätä efektiä voidaan välttää sillä, että näyttelijä ohjeistetaan liikkumaan repliikkinsa aikana, tai lisätään jälkikäteen askeläänet.

Suomessa usein äänitehosteet tehdään jälkikäteen editoiden dialogin sekaan (Aro & Viljanen 2011, 176). Jos äänitehosteita kuitenkin päätetään äänittää yhdessä dialogin kanssa, on tarkkaan mietittävä myös äänitehosteiden äänityspaikkaa suhteessa mikrofoneihin ja näyttelijään. On myös mietittävä, tekeekö näyttelijä äänitehosteet itse, vai tarvitaanko erillinen henkilö tekemään äänitehosteita samaan aikaan näyttelijöiden kanssa.

Veera ja mörkö -kuunnelma äänitettiin kahdesta monomikrofonista rakennetulla stereoparilla. Lisäksi studiotilaan asetettiin varalta muutamia monomikrofoneja. Näyttelijöiden asemat ja liikkeet suunniteltiin etukäteen kohtausten tapahtumien mukaan. Enimmäkseen käytettiin dialogietäisyyttä, mutta muutama kohtaus vaati näyttelijän liikkumista tilassa, kuvitteellisten sängyn, oven ja komeron välillä. Kuvitteellinen sänky oli asemoitu stereoparin läheisyyteen, sillä sängyn luona käytiin suurin osa dialogista. ovi sijaitsi stereoparista katsottuna takaoikealla ja komero taas takavasemmalla. Kohtaussuunnittelu auttoi määrittämään, mihin näyttelijän tulee liikkua repliikkinsa aikana. Kaikki äänitehosteet äänitettiin erillään dialogikohtauksista puhtaan dialogiäänen aikaansaamiseksi.



KUVA 7. *Veera ja mörkö* -kuunnelman kohtausten suunnitelma

13 STUDIOTYÖSKENTELY

Näyttelijältä vaaditaan mielikuvitusta ja eläytymistä, jotta hän kykenee studiossa luomaan uskottavan ilmaisen, joka vakuuttaa kuulijan kohtauksen tapahtumapaikasta ja tilanteesta. Ohjaaja voi auttaa näyttelijää, muistuttamalla siitä millaisessa paikassa kohtaus toteutuu, tai mitä tapahtumia näyttelijän täytyy kuvitella kohtauksessa tapahtuvan. Ohjaaja voi myös auttaa näyttelijää luomalla tälle turvallisuuden tunteen olemalla näyttelijän tavoitettavissa.

13.1. Näyttelijät studiossa, ohjaaja tarkkaamossa

Äänisuunnittelija ja tuottaja Eero Aro kertoo, että näyttelijä on studiossa eristetyssä tilassa, kuullen ottojen välillä ohjaajan ohjeistuksen komentokaiuttimen kautta. Ohjaajan ei Aron mukaan edes kannata katsoa äänitysstudioon äänitarkkaamosta, keskittyäkseen ainoastaan kuuntelemaan näyttelijän ääntä. Ohjaaja voi jättää näyttelijän seuraamisen katseellaan äänittäjän tehtäväksi, joka taas seuraa Aron mukaan sitä missä suhteessa näyttelijä on mikrofoniin nähden, jos asemointia täytyy korjata seuraavaa ottoa varten. (Aro & Viljanen 2011, 155–157.) Ohjaajan tulee ottaa huomioon studion eristävä vaikutus, ja kompensoida tätä luomalla näyttelijälle tunne siitä, että ohjaaja on tämän tukena ja turvana, vaikka onkin ääntä eristävän lasiseinän takana, jonne ääni ei kuulu muun kuin komentoyhteyden kautta. Monelle näyttelijälle on varmasti myös mielekkäämpää, että ohjaaja menee itse fyysisesti studioon, jos ohjeistusta pitää antaa enemmän kuin muutama sana.

Äänisuunnittelija Anders Wiksten huomauttaa, että ohjaajan on parempi olla äänitarkkaamossa kuin studiossa, sillä äänitarkkaamossa näyttelijän äänen kuulee niin, kuin se tallentuu, eli kuinka kuulijat tulevat sen kuulemaan (Aro & Viljanen 2011, 202). Äänitarkkaamossa kuultuna otos on siis erilainen kuin studiossa, ja ohjaajan on tärkeä kuulla se, mitä on oikeasti saatu äänitettyä.

13.2. Studio ja oikea lokaatio

Aron mukaan äänitysstudioissa saattaa olla erilaisia lavasteseiniä, laatikoita täynnä hiekkaa tai soraa, sekä kalusteita kuten komeroita tai keittiökalusteita. Aro kuitenkin toteaa, että kalusteilla ei ole kovinkaan paljon käyttöä, ellei pyritä niin sanottuun arkiseen ”keittiörealismiin”. Aron mukaan esimerkiksi juomalaseja ja astioita käytetään, jos kohtauksessa syödään tai juodaan, mutta tavallisesti tehosteäänät äänitetään erikseen. (Aro & Viljanen 2011, 155.) Näyttelijällä siis harvoin on apunaan studiossa todentuntuisia lavasteita tai rekvisiittaa, joista voisi olla hyötyä näyttelijän roolisuoritukselle.



KUVA 8. YLE:n vanha K1 kuunnelma studio Pasilassa (Sundqvist 2015)

Toisaalta, lavasteiden ja rekvisiitan puute ei ole ainoastaan kuunnelmassa ilmenevä haaste. Myös riisutussa nykyteatterissa näyttelijät joutuvat kuvittelemaan ympäröivän maailman, samoin kuin kameratuotannossa, greenscreen chromataustalle näytellessä. Voisi siis sanoa, että nykypäivän näyttelijälle on elintärkeää kyky kuvitella kohtauksen tapahtumapaikka ympärillään ja eläytymään sen mukaan. Ohjaajan rooli on muistuttaa näyttelijää siitä, millaisessa paikassa tai tilassa roolihenkilö on.

Lavasteiden olemattomuus on kuunnelmalle myös toisaalta etu. Kohtaukset voi sijoittaa 1700-luvulle, tai vaikka kuuhun, ilman että tuotanto kallistuu lavasteiden, rekvisiitan ja puvustuksen hankinnasta. Kuunnelmassa näyttelijöiden ääni ja äänimaailma kuljettavat kuulijan tarinan tapahtumapaikkaan.

Äänittää voi toki myös studion ulkopuolella, oikeassa lokaatiossa. Lokaatiossa äänittäessä on kuitenkin hyvä huomioida mahdolliset häiriötekijät, kuten meluhaitat. Lokaatiossa äänittäminen vie myös järjestelyltään enemmän aikaa. Aron mukaan on hyvä valita kaksikertainen aika äänitykseen lokaatiossa kuin studiossa, jonka lisäksi aikaa kuluu myös siirtymiseen ja mahdolliseen setin rakentamiseen (Aro & Viljanen 2011, 161).

Oikea lokaatio vaikuttaa myös näyttelijöiden työskentelyyn. Toisaalta näyttelijöiden työtä helpottaa ympäristö, joka on todellinen. Toisaalta, Ari Koivumäen mukaan realistinen ympäristö voi vaikuttaa siihen, että näyttelijä keskittyy näyttelemään ”liian tarkasti”, jolloin ilmaisu hidastuu ja äänellä kerrotun tarinan seuraaminen muuttuu raskaaksi (Koivumäki 2006). Kuulija ei näe näyttelijän toimintaa, joka on yhteydessä fyysiseen maailmaan. Jos tätä ei huomioida äänittäessä, saattaa näyttelijän ilmaisusta tulla liian sitoutunutta visuaaliseen näyttelemiseen, äänellä näyttelemisen sijaan. Äänityksiä voi tehdä myös ristiin studion ja lokaation välillä. Esimerkiksi Tiina Luoma kertoo äänittäneensä kuunnelman *Varjojen talo* näyttelijöiden osuudet sekä studiossa, että oikeassa lokaatiossa. Näyttelijöitä Luoma oli talossa äänittänyt langattomilla mikrofoneilla, standissa olevilla mikrofoneilla sekä vielä liikkuvalla mikrofoniolla näyttelijää huoneesta toiseen seuraten. Näyttelijää äänitettiin myös ulkoa ikkunan takaa, jolloin ambienssia saatiin äänitettyä. Studiossa ja lokaatiossa äänitettyjä ottoja miksattiin keskenään lopulliseen kuunnelmaan. (Aro & Viljanen 2011, 192).

13.3. Puvustus

Koska kuulija ei näe miltä roolihenkilö näyttää, ei kuunnelmaa äänittäessä näyttelijöiden tarvitse pukeutua roolihenkilöikseen. Näyttelijöitä ohjeistetaan pukeutumaan vaatteisiin, joista ei lähde ylimääräistä kahinaa. Myös korujen käyttämistä vältetään kuunnelmaa äänittäessä. (Aro & Viljanen 2011, 159). Toisaalta,

Koivumäki esittää, että puvustus auttaa näyttelijää konkretisoimaan roolihahmon. Koivumäki myös toteaa, että vaatteet vaikuttavat näyttelijän tapaan hengittää, joka taas kuuluu lopputuloksessa. (Koivumäki 2006). Joskus myös vaatteiden ääni kertoo jotain roolihenkilöstä. Näin on esimerkiksi Janne Saarakkalan ohjaamassa ja Tiina Luoman äänisuunnittelemassa kuunnelmassa *Lu Yun Tee-kirja* (Saarakkala 2017). Äänitystilanteessa näyttelijät pukeutuivat silkkikimonoihin, jotta silkin kahina saataisiin äänitettyä. Tosin, tässäkin tapauksessa puvustuksen käyttöön on vaikuttanut tarve silkin kahinan äänittämisestä.



KUVA 9. Silkkikimonon kahina on haluttu saada mukaan äänitallenteeseen (Saarakkala 2017)

Se, käyttääkö äänityksessä puvustusta vai ei, on pitkälti makuasia, tärkeää kuitenkin on valita vaatteet, jotka soveltuvat äänittämiseen. Esimerkiksi nahkaa kannattaa välttää, ellei halua otokseen ärsyttävää narinaa dialogin sekaan. On ymmärrettävää, että autenttinen roolihenkilön asu auttaa näyttelijää eläytymään roolihenkilöksi, mutta ammattinäyttelijän roolinrakentamisen ei kuitenkaan pitäisi jäädä kiinni siitä, mitä hänellä on yllään.

13.4. Käsikirjoitus mukana studiossa

Kuunnelmaa äänittäessä, näyttelijä voi lukea vuorosanansa käsikirjoituksesta. Aron mukaan käsikirjoituksen sivut laitetaan usein nuottitelineelle tai muovitas-

kuihin, koska käsikirjoituksen käsittelystä syntyy helposti rapinaa, jonka mikrofoni nappaa otokseen (Aro & Viljanen 2011, 158–159). Näyttelijöiden tulee käsitellä käsikirjoitusta varoen, etenkin silloin kun jonkun näyttelijän vuorosanat ovat kesken. Käsikirjoituksen sivujen kääntäminen saattaa luoda epäluonnollisia taukoja näyttelijöiden näyttelemiseen aina kun sivua joudutaan kääntämään. Olisi hyvä, jos näyttelijällä olisi edessään kohtauksen jokainen sivu, jotta kohtauksen äänityksen aikana käsikirjoitukseen ei tarvitsisi koskea lainkaan.

Käsikirjoituksesta lukeminen tuo aina sen vaaran, että näyttelijän ilmaisusta kuulee sen, että hän lukee vuorosanoja paperista. Ohjaajan tulee valvoa, että näyttelijän ilmaisussa ei kuulu se, että hän lukee vuorosanojaan käsikirjoituksesta mekaanisesti.

13.5. Äänitehosteet

Äänitysstudiot ovat yleensä varusteltu niin, että äänitehosteiden tekeminen reaaliajassa näyttelijöiden kanssa on mahdollista. Näyttelijät voivat itse tehdä äänitehosteita näyttelemisen ohella, tai studioon voi hankkia henkilön tekemään äänitehosteita reaaliajassa näyttelijöiden dialogin kanssa (Aro & Viljanen 2011, 155; Hand & Traynor 2011, 182.). Aro (Aro & Viljanen 2011, 155) kuitenkin toteaa, että esimerkiksi askeläänet luovat todellisemman illuusion, kun ne lisätään jälkikäteen tehostearkistosta, kuin että ne äänitettäisiin samaan aikaan dialogin kanssa. Tehosteiden jälkikäteen lisääminen edesauttaa myös puhtaan dialogin äänittämistä, joka mahdollistaa muutoksien tekemisen kohtaukseen vielä editointivaiheessa. Esimerkiksi Wiksten on sitä mieltä, että äänitehosteiden äänittämien dialogin kanssa sulkee mahdollisuuksia pois editoinnista (Aro & Viljanen 2011, 204).

Esimerkiksi kuunnelmasarjan *Knalli ja sateenvarjo* äänitykset on toteutettu niin, että äänityksissä oli mukana henkilö, joka oli vastuussa äänitehosteiden tekemisestä samalla kun näyttelijät kävivät läpi tekstiä (Marjamäki 2020). Tällä tavoin toimiessa kuunnelman äänittäminen vaatii mahdollisesti enemmän ajoituksen harjoittelua, mutta toisaalta säästää aikaa editoinnilta. Näyttelijöiden ei myöskään tarvitse kuvitella kuulevansa kaikkia käsikirjoituksessa kuvattuja ääniä,

vaan he kuulevat ne oikeasti. Jos kuunnelma toteutetaan suorana lähetyksenä, voi äänitehosteet soittaa tallenteelta, tai vaihtoehtoisesti tehdä myös livenä. Alma Lehmuskallion ohjaama kuunnelma *Kita* on esimerkki kuunnelmasta, jonka äänitehosteet ovat reaaliajassa näyttelijöiden itse tekemiä (Kajander & Manto 2016).

Studiossa näyttelijöiden on mahdollista työskennellä myös kuulokkeiden kanssa. Kuulokkeisiin voidaan ajaa äänitaustaa, äänitehosteita sekä vastaanäyttelijän ääni. (Koivumäki 2006). Näyttelijän reagointia ja kuvitteelliseen kohtaukseen eläytymistä voidaan näin avustaa, luomalla näyttelijälle äänellinen tila ja tapahtuma.

Kokeilimme *Veera ja mörkö* -kuunnelmaa äänittäessämme käyttää kuulokkeita. Äänitimme aluksi näyttelijän monologiosion ilman kuulokkeita, jonka jälkeen äänitimme saman monologiosion kuulokkeiden kanssa. Näyttelijä kuuli kuulokkeista äänitaustaa ja kohtauksen äänitehosteita, joihin hän kykeni reagoimaan. Kysyimme äänityksen jälkeen, kummasta työtavasta näyttelijä piti enemmän. Näyttelijä vastasi, että kuulokkeista kuullut äänet auttoivat häntä eläytymään kohtaukseen ja rytmittämään omaa ilmaisuaan paremmin kohtaukseen sopivaksi.

13.6. Kohtausten äänittäminen

Koska näyttelijöiden äänet ovat miksattavissa keskenään, voidaan kuunnelmatuotannossa äänittää samassa kohtauksessa olevat henkilöt eri aikaan. Tämä ei kuitenkaan ole näyttelijän työn kannalta paras mahdollinen ratkaisu, sillä näyttelijän ilmaisuun vaikuttaa vahvasti se, että hänellä on vastaanäyttelijä, johon reagoida ja jota kohti toimia. Esimerkiksi ohjaaja Kc Wayland toteaa, että näyttelijöiden on oltava vuorovaikutuksessa keskenään, tai muuten kohtaus menettää paljon ilmaisuvoimaa. Waylandin mukaan vaarana myös on, etteivät eriaikaan äänitetyt näyttelijöiden osuudet miksaudu yhteen. (Hand & Traynor 2011, 98).

Käsikirjoituksen ja hahmojen tunteminen on tärkeää ennen studioon menemistä, sillä studioaika voi olla hyvinkin kallista. BBC:lle kuunnelmia ohjaava Peter Leslie Wild toteaa, että on tärkeää maksimoida se mitä studiossa voi saada aikaiseksi. Sekä ohjaajan että näyttelijöiden on tunnettava käsikirjoitus, näyttelijöiden on tiedettävä ketä he esittävät ja mitä heiltä halutaan. (BBC Academy 2016b). Käsikirjoituksen tunteminen on myös tärkeää, kun äänitetään kohtauksia epäkronologisesti, ohjaajan on pystyttävä kertomaan näyttelijöille, mitä roolihenkilölle on edeltävässä kohtauksessa tapahtunut, ja mihin näyttelijän tulee fokusoida ilmaisunsa äänitettävässä kohtauksessa.

Ohjaajan ammattitaitoon kuuluu huomioida milloin kannattaa jatkaa seuraavaan kohtaukseen. Näyttelijöitä ei kannata väsyttää saman käsikirjoituksen kohdan liiallisella toistamisella. Väsyttävän toistamisen vastakohtana on ollut ajatus siitä, että näyttelijän ensimmäinen äänitys olisi paras. Ohjaaja Kaisa-Liisa Logrén kuitenkin tyrmää ajatuksen. Logrénin mukaan ottojen aikana tapahtuu kehitystä, jos näyttelijällä ja ohjaajalla on hedelmällinen työsuhte. Logrénin mukaan ohjaajan kiinnostus näyttelijään synnyttää näyttelijässä kiinnostuksen näyteltävään maailmaan. Logrénin mukaan tällainen toisistaan inspiroituminen luo yhteistyöhalua ja luottamusta. (Aro & Viljanen 2011, 145.)

Tim Crookin mukaan äänittämällä kokonaisia ottoja, lyhyitten katkelmien sijaan, saadaan näyttelijän ilmaisuun luonnollinen rytmi. Näyttelijät voivat näin eläytyä kohtaukseen. (Crook 199, 245). Kohtaukset on hyvä äänittää näyttelijöiden työn kannalta kokonaisina, mutta jos esimerkiksi yksi vuorosana on mennyt väärin, voidaan ajan säästämiseksi ottaa ainoastaan vikaan mennyt kohta uudelleen. Lauseen sovittamiseksi muuhun dialogiin, voidaan ottaa ”häntää”, eli aloittaa vuorosanaa edeltävästä osiosta.

14 TIINA LUOMAN HAASTATTELU

Halusin sisällyttää opinnäytetyöhöni Tiina Luoman ammattilaishaastattelun. Luoma on työskennellyt Radioteatterissa äänisuunnittelijana vuodesta 1988 ja hän on työstänyt lukuisia kuunnelmia useiden ohjaajien kanssa. Luoma on myös ohjannut kuunnelmia, kuten esimerkiksi *Pimeän nimi* -kuunnelman, jonka tekoprosessista haastattelin häntä. Olin suunnitellut haastattelun pidettäväksi Helsingissä, mutta valitettavasti koronaepidemian takia emme voineet järjestää haastattelua tapaamalla toisiamme. Haastattelu järjestettiin onnistuneesti puhelimen välityksellä, puhelinhaastatteluna. Olin lähettänyt Luomalle haastattelukysymykset etukäteen, kysymykset painottuivat *Pimeän nimi* -kuunnelman tekoprosessiin sekä fyysisten asentojen käyttöön näyttelijän ilmaisussa.

14.1. Luoman haastattelu

Luoma toteaa, että näyttelijän ohjaaminen kuunnelmassa on mielenkiintoinen asia, ja että monelle ohjaajalle, jotka ovat työskennelleet teatterissa ja kamera-tuotannossa tulee kuunnelman ohjaamisen luonne isona yllätyksenä. Luoman mukaan monet ohjaajat ajattelevat, että kuunnelman tekeminen olisi jotenkin todella helppoa, yksinkertaista ja nopeaa, eivätkä välttämättä tajua ajatella kuunnelman erilaisia mahdollisuuksia.

Ohjaajan tiedon puute kuunnelman tekemisestä näkyy myös silloin, kun ottoja otetaan paljon, ja mikään ei muutu. Luoma kertoo, että hän on joutunut sanomaan ohjaajille, että ottoja on useita, mutta niissä ei tapahdu muutosta. Useasti Luoman mukaan fokus on hukassa, ei tiedetä, kenen kautta kuunnellaan, tai kenen tunteita seurataan. Ohjaajan tehtävä olisi juuri määrittää se, keneen roolihenkilöön fokusoiden kuulija tulee kuunnelmaa kuuntelemaan. Välillä kuunnelman nauhoituksissa pidetään tauko, ja mietitään tarkkaan missä on kohtauksen taitekohta, mikä on roolihenkilöiden olotila ja asenne toisiinsa nähden.

Kerroin Luomalle, että koin haasteelliseksi kokeilla ohjaamista kouluprojektina toteutetussa äänitystilanteessa, että ohjausta häiritsi kokemus näyttelijöiden ohjauksesta, joka perustuu visuaaliseen havaintoon. Luoma vastasi, että juuri kuvan puuttuminen luo haasteita ja kysymyksiä, kuten kuinka ilmennetään rytmi ja tauotus. Luoman mukaan täytyy myös miettiä, kuinka isot tunteet ilmennetään äänen kautta, eikä sanallisesti sanoen.

Luoman mukaan dramaturgian taju on tärkeää niin ohjauksessa kuin käsikirjoituksessa. Luoman mukaan usein käsikirjoituksissa saattaa olla äänikerronnan kannalta isojakin ongelmia dramaturgiassa. Luoman mukaan käsikirjoitus saattaa sisältää hienoa sanallista tekstiä, joka on kuitenkin kuunnelmassa turhaa, sillä informaatio voidaan kertoa tehokkaasti ja vaikuttavasti äänen kautta. Käsikirjoituksen saatuaan Luoma kertoo piirtävänsä havainnoivia kuvia kohtauksista. Esimerkiksi, näkyvätkö roolihenkilön kasvot vain osin? Luoma kuvailee, että kuvat auttavat häntä muistamaan millaiseen äänikuvaan hän on roolihenkilöt ja kohtauksen suunnitellut. Vain osin näkyvät kasvot muistuttavat ohjaajaa sanomaan näyttelijälle esimerkiksi: ”ajattele että olet kulman takana.” Piirtämällä voi hahmotella onko äänikuva lähikuva, puolilähikuva vai laajakuva. Luoma käyttää myös värejä hahmottaessaan kohtauksen tunnetta. Luoma kertoo kirjoittaneensa muistiin sanoja, kuten esimerkiksi kylmä, kova, hidas, hauras, hiljaa, kehottaen, määräten. Muistiin kirjoitettuja sanoja hän on hyödyntänyt kohtauksen äänityksissä, sanomalla näyttelijöille esimerkiksi: ”tässä sä olet hauras.”, ”sua on loukattu”, ”tässä sä katsot toista.” tai ”tässä sä katsot itseäsi tekemässä tätä.” Näin Luoma antaa näyttelijöille tarkkoja ja konkreettisia ohjeistuksia, jotka antavat näyttelijälle suunnan ilmaisuun.

Luoma antaa näyttelijöille myös selkeitä mielikuvia, jotka helpottavat näyttelijän asenteen löytämistä. Esimerkkinä Luoma kertoo käyttäneensä ohjeistusta: ”Ajattele, että suhun paistaa koko ajan aurinko, ja sä et ihan näe, kun aurinko paistaa sun silmiin.” Toinen Luoman esimerkkinä kertoma ohjeistus oli annettu miesnäyttelijälle: ”Sulla on tosi ihanat vaatteet, sulla on pellavapaita ja siitä nappi auki. Sä olet ihanan näköinen.” Tällaiset ohjeistukset auttavat, kun näyttelijät ovat studiossa, ja joutuvat täysin kuvittelemaan niin kohtauksen tapahtumapaikan kuin tilanteenkin. Ohjaus virittää näyttelijät kohtauksen kuvitteelliseen tilanteeseen.

Luoman mukaan joskus ohjaajat saattavat jättää näyttelijän liian yksin, ajatellen että koska näyttelijä on ammattilainen, niin hän pärjää. Luoma kertoo, että ennen äänittämistä voi studiossa käydä muistuttamassa näyttelijää roolihenkilön olotilasta tai kohtauksesta, virittäen näyttelijän hienovaraisesti oikeaan olotilaan. Luoma kertoo asennon vaikuttavan ääneen ja ilmaisutapaan. Luoma saattaa ohjeistaa millaisia ilmeitä näyttelijöiden tulee ottaa, tai miten suu tai silmät laiteetaan, tai onko pää yläviistossa, tai millaisessa asennossa jalkojen kannattaa olla. Luoma siis ohjeistaa näyttelijää fyysisten ohjeiden ja erilaisten asentojen kautta. Luoma kertoo, että asentoa ja ilmaisua kannattaa hakea sen kautta millaisia asentoja ihmiset ottavat luonnollisesti. Hän antaa esimerkkinä nyt koronan aikana kaupungilla kävelevät ihmiset, jos joku tulee liian lähelle, niin kuinka me pistämme pään, ja miten se vaikuttaa toiselle puhumiseen. Asennoilla haetaan siis myös sitä, miten me olemme, kun tunnemme jotain ja miten se vaikuttaa ääneen.

Näyttelijän ääneen saadaan ylemmyyden tuntoisuutta laittamalla leuka ylös ja kaula suoraksi, kasvot kohti kattoa ja katsoen siitä asennosta alas. Luoma kertoo joskus asettaneensa näyttelijän korkealle, esimerkiksi pöydän päälle, ja pyytänyt näyttelijää puhumaan alaspäin, kohti mikrofonia. Tällainen fyysisesti ylempiarvoiseksi asemoiminen vaikuttaa myös näyttelijän ääni-ilmaisuun. Yhtenä esimerkkinä asentojen hyödyntämisestä näyttelijän ilmaisuun, Luoma mainitsee tilanteen *Pimeän nimi* -kuunnelmasta, jossa näyttelijän täytyi luoda kiihkeyttä vuorosanoihinsa. Näyttelijä asetettiin kontalleen, eläimelliseen asentoon, jolloin myös näyttelijän ilmaisuun tuli mukaan kiihkeyttä. Erään kuunnelman äänityksissä Luoma auttoi näyttelijää löytämään ilmaisuunsa pienen tytön arkuuden ja olemuksen. Oikea ilmaisu löytyi asemoimalla näyttelijän jalkaterät kohti toisiaan. Näyttelijää oli autettu kohti ilmaisua myös mielikuvalla, että hänellä olisi jalassa polvisukat.

Myös tekemisellä voi auttaa näyttelijää rytmittämään ilmaisua. Luoma kertoo esimerkin, jossa hän antoi näyttelijälle tehtäväksi tiputella lyijytäytäkynän lyijyjä niiden säilytysrasiaan samalla kun luki käsikirjoituksen tekstiä. Näin näyttelijän ilmaisuun saatiin mukaan haluttua ylimielisyyttä. Tällä tavoin näyttelijän tasapaksua ja ilmeistä ilmaisua voidaan rytmillisesti rikkoa.

Luoma kertoo *Pimeän nimi* -kuunnelman tekoprosessista. Osallistuessaan käsikirjoittaja Pipsa Lonkan kanssa vuonna 2010 Berliinissä pidettyyn Prix Europakisan radiofictiosarjaan teoksella *Varjoinen talo*, Luoma huomasi, että oman kielin kuuleminen 40 muun kielisen teoksen joukossa tuntui järkyttävältä. Suomen kieli on niin marginaalista, ettei siitä, monista muista kielistä poiketen, tunnu kukaan ymmärtävän sanakaan. Luoma kertoo saaneensa idean kuunnelmasta, jonka äänellinen kerronta ei olisi kieleen sidottu. Ajatus jalostui käsittelemään kommunikoinnin vaikeutta. Sitä miten me, vaikka meillä olisi yhteinen kieli, emme ymmärrä tai halua ymmärtää toisiamme vaan alamme käyttää kieltä vallan välineenä, jolloin se äärimmillään johtaa vihaan, pelkoon, ja jopa väkivaltaan. Luoma kertoo ihastuneensa Gustav Nyströmin *Transetyder* -teoksen pianoetydeihin, ja niihin nojautuen Nyströmin puoliso, käsikirjoittaja Pipsa Lonka kirjoitti kuunnelman *Pimeän nimi - 12 transetydiä kielelle*.

Luoma mukaan *Pimeän nimi* -kuunnelman tuotantoaikataulu oli todella tiukka. Melkein tunnin mittainen kuunnelma äänitettiin noin kolmessa päivässä. Luoman mukaan saman mittaisen kuunnelman äänittämiseen varataan yleensä viisi päivää. Varsinaisia lukuharjoituksia ei *Pimeän nimi* -kuunnelman tekoprosessissa pidetty, mutta ennen äänityksiä näyttelijät kokoontuivat Luoman kanssa kuuntelemaan kuunnelmassa käytettävät pianoetydit, jonka jälkeen he keskustelivat kohtauksista.

Luoma kertoo *Pimeän nimi* -kuunnelman näyttelijöiden äänityksen tapahtuneen niin, että hän asemoi kaikki viisi näyttelijää ympyrään, jotta he näkisivät toisensa. Jokaisella näyttelijällä oli oma mikrofoni, sekä korvilla kuulokkeet, josta he kuulivat pianoetydit. Luoma kertoo näyttelijöiden näytelleen musiikkiin, jolloin kohta näyttelijän ilmaisun aloittamiselle oli tarkasti määritelty. Luoma kertoo miksanneensa pianoetydeistä stereofonisen raidan, johon hän oli sijoittanut ”klik”-ääniä merkiksi näyttelijöille siitä, milloin he aloittavat vuorosanansa puhumisen. Luoman mukaan kohtausten perusnauhoitukset saatiin äänitettyä vähillä otoilla, jonka jälkeen hän pystyi ottamaan irtottoja osioista, joihin ei ollut tyytyväinen. Lopuksi Luoma miksasi eri äänityksiä keskenään. Luoma toteaa, että *Pimeän nimi* -kuunnelmassa äänitystapa oli erilainen kuin valtaosassa kuunnelmatuotannoissa, kuunnelmia ei yleensä äänitetä niin, että näyttelijät näyttelevät koko kuunnelman kuulokkeista kuultavan musiikin rytmiin.

Kysyn Luomalta, pyritänpö näyttelijät aina sijoittamaan ympyrään, jotta he näkisivät toisensa. Luoma vastasi, että monesti näyttelijät myös sijoitetaan niin etteivät he ole suorassa katsekontaktissa. Luoman mukaan katsekontakti voi olla jopa häiriötekijä, jos näyttelijät innostuvat toisistaan liikaa ja alkavat näytellä kuin olisivat näyttämöllä. Luoma nimeää isoksi ongelmaksi kuunnelmatuotannoissa sen, ettei käsikirjoitusta voida opetella ulkoa, jolloin näyttelijät joutuvat katsomaan käsikirjoitusta ja odottavat omaa vuoroaan, ja tämä vaikuttaa eläytymiseen. Näyttelijät unohtavat myös helposti toistensa kuuntelun keskittyessään käsikirjoitukseen, ja sen kyllä kuulee, Luoma toteaa. Jos näyttelijät eivät kuuntele toisiaan, heidät voidaan Luoman mukaan laittaa jopa selin toisiinsa nähden, jolloin näyttelijöiden on pakko keskittyä juuri toisen näyttelijän kuunteluun.

Kysyin Luomalta, kuinka *Pimeän nimi* -kuunnelman kuudes etydi, nimeltä *Tähkää*, oli toteutettu. Kohtauksessa haltioiduin näyttelijän ilmaisun rytmin ja energian vaihtelusta. Kohtauksessa vaihteli kaksi naisen ääntä, ja ne olivat niin erilaiset, että oli vaikeaa aluksi erottaa, onko kyseessä sama näyttelijä. Luoma kertoi kohtauksen olleen haasteellinen, sen tekeminen oli vaatinut paljon ottoja. Luoma kertoo aluksi äänittäneensä version, jossa näyttelijän ilmaisu kuulostaa siltä, että hän lukisi satua. Tämän jälkeen äänitettiin ilmaisultaan toisenlainen versio, jossa saman näyttelijän ilmaisu on kova ja cool, kuin harrikanainen. Näitä erilaisia ottoja Luoma leikkasi ristiin, luoden monimuotoisen ja rytmiltään mielenkiintoisen kohtauksen. Luoma kehottaakin ottamaan tarpeeksi erilaisia ottoja, jotta editointivaiheessa on materiaalia, josta voi tarvittaessa leikata.

15 POHDINTA

Tutkimuksesta käy ilmi, että näyttelijän ja ohjaajan suhde pohjautuu samoihin periaatteisiin kuin näyttelijän ja ohjaajan suhde esimerkiksi kameratuotannoissa ja teatterissa. Hyvän näyttelijänohjaamisen taustalla on aina näyttelijän arvostus ja kuuntelu. Näyttelijä käyttää roolinsa rakentamiseen oppimiaan metodeja. Onnistuakseen näyttelijän ohjauksessa, ohjaajan on hyvä olla tietoinen näyttelijän työn luonteesta. Ohjaajan ymmärrys näyttelijän tarpeista edesauttaa onnistunutta näyttelijän ilmaisua, ja siten laadukasta teosta.

Lähteiden tutkiminen osoitti, että kuunnelmassa näyttelijöiden ohjaamisessa on kuitenkin teknisiä eroja, kun verrataan kamera- tai teatterityöskentelyyn. Erojen syynä on kuunnelman luonne ääniteoksena, joka taltioidaan mikrofoneilla. Kuulija havainnoi näyttelijän ainoastaan äänen kautta, tämä johtaa siihen, että näyttelijän on kyettävä ilmaisuun äänellään ja ääntä tuottavin metodein. Esimerkiksi näyttelijän ilmeet eivät välitä kuulijalle roolihenkilön tunnetilaa, sillä äänettä ilmeitä kuulija ei pysty kuvan puutteen vuoksi havainnoimaan.

Samoin näyttelijän ilmaisun on oltava aina suhteessa mikrofonin, sillä mikrofonin kautta ääni tallentuu. Koska mikrofonin tallentama ääni ratkaisee, eikä niinkään se, miltä jokin näyttää, saattavat näyttelijöiden asemoinnit joskus olla erikoisen, jopa hupaisan näköisiä. Studiotilan koosta riippuen, näyttelijät voivat joutua hyvin pienessäkin tilassa imitoimaan tilannetta, jossa vastaanäyttelijä olisi kauempana, esimerkiksi toisessa huoneessa. Ohjaajan on muistutettava tällaisissa tilanteissa näyttelijöitä roolihenkilöiden paikoista kohtauksessa, ja varmistettava että tämä kuuluu näyttelijöiden ilmaisussa.

Tutkimus osoitti, että näyttelijä on äänitystilanteessa eristetyssä tilassa studiossa, ohjaajan ja äänisuunnittelijan kuunnellessa otosta tarkkaamosta. Ohjaajan tulee huomioida tämä ja pyrkiä luomaan näyttelijälle omalla kommunikoinnilla olotila, että on läsnä ja tarvittaessa näyttelijän saatavissa. Ohjaajan on myös keskityttävä näyttelijän ilmaisun kuuntelemiseen, ohjaajan on varmistettava, että ilmaisu vastaa kohtauksen tilannetta. Ohjaajan täytyy muistuttaa, mil-

laisessa ympäristössä näyttelijä on, ja mitä kohtauksessa tapahtuu, sillä näyttelijä on studiossa oman mielikuvituksensa varassa, ja hänen täytyy reagoida kohtauksen tapahtumiin, vaikkei niitä oikeasti studiossa tapahdukaan. Tämä on yksi kuunnelmaohjauksen erityispiirteistä ja haasteista.

Tutkimustyö osoitti erikoispiirteet näyttelijän ohjaamisessa kuunnelmatuotannossa. Tutkimusta tehdessä huomattiin myös, että kuunnelmatuotannon äänitustilanteissa on kulttuurieroja. Suomessa kuunnelman äänitysprosessi on hyvin vapaamuotoista, mutta esimerkiksi Radioteatterissa suositaan lähteiden mukaan tapaa, jossa ensiksi äänitetään näyttelijöiden ilmaisu mahdollisimman puhtaana ja äänitehosteet liitetään editointivaiheessa. Esimerkiksi BBC:n kuunnelmatuotannoissa on yleisempää, että äänitehosteet äänitetään samaan aikaan dialogin kanssa, tai että näyttelijät kuulevat äänitehosteet jo äänitysvaiheessa tallenteelta.

Lähdemateriaalin pohjalta voidaan sanoa, että Suomessa on usein käynyt tilanne, jossa teatterin tai kameratuotantojen puolella pääsääntöisesti työskentelevä ohjaaja on vierailut kuunnelmatuotannossa. Vieraileva ohjaaja ei välttämättä tiedä, kuinka näyttelijä kannattaa asemoida mikrofoneihin nähden, tai millaisia liikkeitä tai asentoja näyttelijälle voi ehdottaa. Pahimmassa tapauksessa ohjaaja ei ymmärrä äänikerronnasta mitään. Tästä johtuen lähdemateriaalista käy ilmi, että äänisuunnittelijat tai äänitarkkailijat antavat useasti ohjaajan ohella teknisiä ohjeistuksia siitä, kuinka näyttelijän tulee olla suhteessa mikrofonisiin. Tässä on yksi iso ero esimerkiksi kameratuotantoihin, missä kommunikointi näyttelijän kanssa tapahtuu enimmäkseen ohjaajan kanssa.

Suomenkielistä kirjallisuutta näyttelijän ohjaamisesta kuunnelmassa on tarjolla hyvin niukasti. Etsin suomenkielistä lähdemateriaalia internettistä, ja löysin joitain blogikirjoituksia ja uutisia, jotka sivuavat aihetta. Lähdemateriaalin niukkuuden takia Tiina Luoman haastattelusta tuli tärkeä osa tutkimustyötä. Luoman haastattelu antoi paljon arvokasta tietoa, kuinka näyttelijää voidaan ohjata kuunnelmaa äänittäessä, etenkin ääni-ilmaisua ajatellen.

Opinnäytetyön tutkimusta olisi voinut jatkaa haastattelemalla useampia kuunnelman ohjaajia sekä äänisuunnittelijoita. Myös kuunnelmassa näytelleitä näyttelijöitä voisi haastatella, ja verrata heidän kokemuksiaan työskentelemisestä kuunnelmatuotannossa.

LÄHTEET

- Ahola, S. 2017. Helsingin sanomat. Kuunnelma rakennettiin ääni ääneltä, ja Tiina Luoma pyydystää niitä vaikka junaradalta. Uutisartikkeli. Julkaistu 6.2.2017. Luettu 14.11.2019. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005075947.html>
- Aro, E. & Viljanen, M. 2011. Korville piirretyt kuvat. Kirjoituksia kuunnelmasta ja äänitaiteesta. 1. painos. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- BBC. Academy. 2016a. Profile: radio drama director. Internet-julkaisu. Julkaistu 24.8.2016. Luettu 20.3.2020. <https://www.bbc.co.uk/academy/en/articles/art20130702112135807>
- BBC. Academy. 2016b. Tips: directing radio drama. Internet-julkaisu. Julkaistu 3.11.2016. Luettu 20.3.2020. <https://www.bbc.co.uk/academy/en/articles/art20130702112136267>
- Cantell, S. 2018. Lähikuvan lumo. Ohjaajan ja näyttelijän yhteistyö elokuvassa. 1. painos. Keuruu: Otavan kirjapaino.
- Crook, T. 1999. Radio Drama. Radio Drama Theory And Practice. New York: Routledge.
- Hand, R. & Traynor, M. 2011. The Radio Drama Handbook. 1. painos. New York: Continuum International Publishing Group. KUVA 6. Sivua 140.
- Hunter, T. Julkaisuaika tuntematon. Dramatics. Don't be boring. An introduction to Stella Adler's acting technique. Verkkojulkaisu. Luettu 1.4.2020. <https://dramatics.org/dont-be-boring/>
- Kajander, M. & Manto, E. 2016. YLE. Kuunnelmia livenä. Internet-julkaisu. Julkaistu 9.9.2016. Päivitetty 14.9.2016. Luettu 25.3.2020. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/09/09/kuunnelmia-livena>
- Koivumäki, A. Äänipää. 2006. Kuunnelman tallennustekniikkaa. Internet-julkaisu. Julkaistu 2006. Luettu 30.3.2020. http://www.aanipaa.tamk.fi/kuunne_3.htm
- Kurvinen, S. 2016. YLE. Äänien ihastuttava keveys – ekakertani kuunnelmastudiossa. Internet-julkaisu. Julkaistu 25.1.2016. Muokattu 4.5.2016. Luettu 13.3.2020. KUVA 3. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/01/25/aanien-ihastuttava-keveys-ekakertani-kuunnelmastudiossa>
- Kyrö, P. YLE.fi. Kohtaus. Tekijä ja yleisö kohtaavat. 2010. Blogikirjoitus. Julkaistu 31.12.2010. Luettu 8.4.2020. <http://vintti.yle.fi/yle.fi/kohtaus/kohtaus/blogit/kuulokulmia/erikoisohjaaja.htm>
- Kyrö, P. YLE.fi. Kohtaus. Ääneen näyttelemistä. 2011. Blogikirjoitus. Julkaistu 6.4.2011. Luettu 8.4.2020. <http://vintti.yle.fi/yle.fi/kohtaus/kohtaus/blogit/kuulokulmia/aaneen-nayttelemista.htm>

Marjamäki, T. Lyhtypirtti. 2020. Blogikirjoitus. Julkaistu 22.3.2020. Luettu 1.4.2020. <http://www.lyhtypirtti.fi/lpv-nain-syntyi-knalli-ja-sateenvarjo/>

Montes, A. 2017a. What is the Meisner Technique? Free Class with Anthony Montes, part I . PlayGrounds Channel. YouTube-video. Julkaistu 7.6.2017. Katsottu 4.4.2020 https://www.youtube.com/watch?v=ELYWt_-IXRc

Montes, A. 2017b. What is the Meisner Technique? Free Class with Anthony Montes, Part II : repetitions and examples. PlayGrounds Channel. YouTube-video. Julkaistu 17.8.2017. Katsottu 4.4.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=wU4QgsqaXCE&t=4624s>

My new microphone.com. Julkaisuaika tuntematon. Verkkosivujulkaisu. Luettu 1.5.2020. <https://mynewmicrophone.com/a-complete-guide-to-directional-microphones-with-pictures/>

Nancy Cartwright (aka Bart Simpson) | Interview (2004) | ROVE LIVE. YouTube-video. Julkaistu 18.4.2016. Katsottu 27.4.2020. https://www.youtube.com/results?search_query=bart+simpson+voice

Niinistö, M. Yle Uutiset. 2016. Radiofani, näin syntyy Radioteatterin juhlakuunnelma: Näyttelijä makaa lattialla ja huutaa. Uutisjulkaisu. Julkaistu 4.6.2016. Luettu 25.3.2020. KUVA 2. <https://yle.fi/uutiset/3-8923730>

Puukka, P. 2016. YLE. Uutisjulkaisu. Julkaistu 10.9.2016. Luettu 6.2.2020. KUVA 5. Sandblom, H. 10.4.1967. <https://yle.fi/uutiset/3-9147375>

Rabiger, M & Hurbis-Cherrier, M. 2013. Directing. Film techniques and aesthetics. 5. painos. USA: Focal press

Rigatelli, S. YLE Uutiset. 2018. Tuntematon ohjaaja – Elokuvatähdet kertovat Aku Louhimiehen poikkeuksellisesta vallankäytöstä: Hän alistaa ja nöyryyttää ihmisiä. Uutisjulkaisu. Kirjoitettu 19.3.2018. Luettu 2.4.2020. <https://yle.fi/uutiset/3-10115456>

Risto Räppääjä ja kauhea makkara. YLE Areena. Julkaisuaika tuntematon. <https://areena.yle.fi/1-4110513>

Ruippo, M. 2010. Bändikamat. Mikrofonin suuntakuvio. Verkkosivujulkaisu. Julkaistu 2.2.2010. Luettu 1.5.2020. <http://ruippo.fi/mustek/bandikamat/page4/page5/page5.html>

Saarakkala, J. 2017. Recording Teekirja. Blogikirjoitus. Julkaistu 11.2.2017. Luettu 11.3.2020. KUVA 9. <http://jannesaarakkala.com/page/7/>

Saarakkala, J. 2019. Recording radio fiction of Mihail Shishkin's novel. Blogikirjoitus. Julkaistu 12.1.2019. Luettu 11.3.2020. KUVA 1. KUVA 4. <http://jannesaarakkala.com/recording-radio-fiction-of-mihail-shishkins-novel/>

Savolainen, E. 2001. Finn Lectura. Intonaatio. Verkkosivujulkaisu. Luettu 28.5.2020. <https://fl.finnlectura.fi/verkkosuomi/Fonologia/sivu173.htm>

Sparrow, P. City Academy. Julkaisuaika tuntematon. Verkkojulkaisu. Luettu 2.4.2020. <https://www.city-academy.com/news/what-is-stanislavski-technique/>

Stanislavski, K. 1991. Konstantin Stanislavski. Näyttelijän roolityöskentely. Näyttelijän työ 3. Suom. Repo K. 1. painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Aula & Co

Sundqvist, J. YLE Uutiset. 2015. Yle rakentaa uudet kuunnelmastudiot Pasiilaan. Uutisjulkaisu. Julkaistu 1.4.2015. Luettu 25.3.2020. KUVA 8. <https://yle.fi/uutiset/3-7904793>

Teatterikorkeakoulu. 2016. 5.5 Näyttelemisen peruskysymyksiä. Verkkojulkaisu. Luettu 29.5.2020. <https://disco.teak.fi/euteatteri/5-5-nayttelemisen-peruskysymyksia/>

The Lee Strasberg Theatre & Film Institute. What is method acting? Julkaisuaika tuntematon Verkkojulkaisu. Luettu 2.4.2020 <https://strasberg.edu/about/what-is-method-acting/>

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

LIITTEET

Liite 1. Haastattelukysymykset Tiina Luomalle

Kertoisittekö *Pimeän nimi* -kuunnelman tekoprosessista:

- Millainen oli casting-prosessi?
- Tehtiinkö näyttelijöiden kanssa ennakkotöitä, kuten läpilukuja tai harjoituksia, tai jotain muuta, ennen äänityksiä?
- Äänitettiinkö kuunnelma studiossa vai lokaatiossa?
- Millaista mikrofoniaasetelmaa käytitte näyttelijöiden esiintymisten taltioimiseen?
- Millaista ”ohjauskieltä” tai ohjaustapaa käytit näyttelijöiden kanssa?
- *Korville piirretyt kuvat* -kirjassa kerrotte näyttelijän ilmaisua tukevista teknisistä keinoista, kuten kasvojen kevyestä painalluksesta tai lattialla makaamisesta ilmaisun pienentämiseksi. Käytittekö *Pimeän nimi* -kuunnelmaa tehdessä tällaisia teknisiä ohjauskeinoja? Millaisia?
- 2017 julkaistussa Helsingin Sanomien artikkelissa mainitaan näin: ”Luoma tietää miten näyttelijä saadaan studiossa kuulostamaan ylemmyyden tuntuilta, tunteettomalta, masentuneelta tai vaikka Jumalalta.” Kertoisittekö tarkemmin näistä ohjauskeinoista?
- Kertoisitko esimerkin, kuinka olette toteuttaneet jonkun *Pimeän nimi* -kuunnelmakohtauksen? Etenkin kiinnostavaa olisi kuulla kohtauksista, joissa on ollut haasteita näyttelijän työn kannalta.
- Kuudennessa etydissä vaihtelee upeasti rytmi näyttelijöiden ilmaisussa rauhallisesta nopeaan ja kiihkeään, onko tämä ollut näyttelijöille luontainen ilmaisutapa vai ohjeistitko näyttelijöitä rytmin tai ilmaisun kanssa?

Kiitos vastauksistanne! Olisiko vielä jotain mistä haluaisitte kertoa?