

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	2
2	TEKSTIN HALLINTA.....	3
2.1	Miksi valitsin Niskavuoren Hetan?.....	3
2.2	Näytelmän purkaminen .....	4
2.3	Esimerkkejä .....	5
2.4	Puhtaaksikirjoittaminen ja sovitukset .....	8
2.5	Kohti harjoituksia .....	10
2.6	Oppini tekstianalyysistä.....	11
3	RYHMÄN HALLINTA.....	11
3.1	Taiteellinen tavoite .....	11
3.2	Omat tavoitteet .....	12
3.3	Tavoitteet ryhmästä.....	13
3.4	Ryhmän kasaaminen.....	13
3.5	Aikataulu .....	13
3.6	Harjoituskausi .....	14
3.7	Ohjaaminen .....	16
3.8	Oppini ryhmänhallinnasta .....	18
3.9	Vastuualueet ja pelisäännöt.....	20
4	LUOVUUS .....	21
4.1	Ryhmän näköinen lopputulos.....	21
4.2	Luovuus työryhmässäni.....	22
4.3	Mitä luovuus sitten oikeastaan on?.....	23
4.4	Mitä minä tästä tuumaan? .....	24
5	LOPUKSI .....	27
6	LÄHTEET .....	30

## 1 JOHDANTO

Minusta tulee teatterialan ammattilainen. Minusta tulee tarinankertoja. Voin tarinan avulla tutkia, havainnoida, ja jäsentää ympäröivää maailmaani. Voin oppia tarinan avulla itsestäni, arvoistani ja kyvystäni kokea maailmaa. Voin jakaa tietoa tarinan avulla. Opettaa taidetta, sen työkaluja, matematiikkaa – mitä tahansa. Voin vaikuttaa ympäröivään maailmaani tarinan avulla.

Haluan tutkia teatterin keinoin ihmisyyteen liittyviä eri ilmiöitä. Sillä sitä tarinankerronta on. Tarinat eivät kerro maailmasta, ne kertovat ihmisistä ja heidän käyttäytymisestään maailmassa.

Tutkin opinnäytteessäni omaa ensiohjaustani kolmen teatteriesityksen valmistumiseen vaikuttavan elementin kautta. Vaikuttavat elementit ovat: tekstianalyysi, ryhmän hallinta ja ryhmädynamiikka, sekä kolmantena luovuus. Käyn jokaisen osa-alueen läpi tarkastellen, miten työssäni valmistauduin kyseiseen elementtiin, miten se näkyi lopputuloksessa ja mitä kaikkea opin. Tarkoitukseni on tutkia jokaisen näiden kolmen elementin keskinäistä suhdetta toisiinsa ja suhdetta taiteelliseen lopputulokseen tähtäävään työhön.

Ohjasin Hella Wuolijoen vuonna 1950 kirjoittaman näytelmän Niskavuoren Heta. Harjoitusaikaa minulla oli yhteensä 11 viikkoa. Harjoituskertoja oli käytettävissä 53. Esitys harjoiteltiin, ja esitettiin Helsingin ammattikorkeakoulu Metropolian (Stadia 2008) tiloissa. Näytelmästä oli seitsemän esitystä.

## 2 TEKSTIN HALLINTA

### 2.1 Miksi valitsin Niskavuoren Hetan?

Valitsin Hella Wuolijoen kirjoittaman näytelmän Niskavuoren Hetan esikoisohjaukseksi kolmesta syystä. Merkittävin syy oli, että tarinasta nousi minulle ajankohtainen teema, jota halusin tutkia, ja jonka halusin ohjaajana kertoa: anteeksiantaminen ja -antamattomuus.

Koin (ja koen edelleenkin), että maailmassa jossa elän ja vaikutan, on nähtävissä koston mentaliteettia yli ymmärryksen. Minusta tuntuu, että ihmiset eivät anna mitään anteeksi. Eivät itselleen, eivätkä varsinkaan toisilleen. Kaikki kohdatut vastoinkäymiset pitää kostaa oman kunniansa ylläpitämiseksi ja omien kasvojen säilyttämiseksi. Elämme yhteiskunnassa ja ajassa, jossa virheitä ei saa tehdä, ja apua ei tule pyytää, muuten olet liian heikko ja avuton tähän kylmään ja sotaiseen maailmaan. Ja tänä päivänä koston teot ovat hurjan väkivaltaisia ja verisiä. Silmä silmästä, mieluiten molemmat silmät silmästä, jotta uskovat kerralla! Niskavuoren Heta käyttäytyy näytelmässä samalla lailla. Hän pyrkii saavuttamaan oman itsenäisyyden hinnalla millä hyvänsä, taakseen katsomatta. Katsomatta kuka, tai ketkä jäävät pyrkimyksen jalkoihin. Vasta sitten, kun on liian myöhäistä, silmät aukeavat omalle käytökselleen ja sen vaikutukseen ympäristössä. Heta ei tarkoita toimillaan pahaa, eikä näe toimiaan vääriksi. Hän haluaa saavuttaa itselleen hyvää ja oikeata. Hän ei vain uskalla olla heikko ja avuton. Kovaa kovaa vastaa ei ole kovuutta, se on heikkoutta. Sokeutta ja ymmärtämättömyyttä.

Mutta ennen kaikkea pohdin omaa suhdetta valitsemaani teemaani. Mitä minä elämässäni en anna anteeksi, ja mitä annan. Mitä hyödyn anteeksi antamattomuudellani? Millä keinoin minä koston? Löysin itseni tutkimassa omaa käytöstäni ja suhdettani äitini kanssa. Äidissäni on mielestäni paljon niskavuorelaista mentaliteettiä. Ja koen, että niskavuorelaisesti minua on kasvatettukin. Perheessämme ei aina saanut hädän hetkellä lämpöistä halausta, vaan ison potkun takamukseen. Se ei ollut nöyryytettäväksi tarkoitettu potku, vaan kannustus matkata haavoittunut leuka pystyssä eteenpäin. Heikkous oli toki inhimillistä, mutta se ei ollut voimavara elämään, vaan lamauttavaa ja kunniatonta. Lapsen näkökulmasta tämä oli joskus liian hurjaa ja tyrmäävää. Ei ymmärtänyt äidin tekojen pohjimmaista tarkoitusta. Ei ymmärtänyt, mitä siitä tuli oppia

muuta kuin kipua. Lapsena sitä odottaa ymmärtävää ja kannustavaa vanhempaa. Niskavuoren Hetasta sain ymmärryksen äitiäni kohtaa. Se, kuinka äidinrakkauden esiin kaivaminen vaatii joskus lapselta nöyryyttä. Uskallusta katsoa ja tutkia asiaa objektiivisesti. Samalla tavalla kuin ohjaajaa opastetaan tutkimaan rooleja; ilman tuomioita, ilman syyttävää sormea. Katkeruus omaa äitini käytöstä kohtaan vaihtui ymmärrykseksi - anteeksiantamiseksi. Näin tekojen takana äidilliset – lastaan suojaavat motiivit. Hän myös tarkoitti toimillaan hyvää. Hän halusi lapsensa oppivan vahvaksi tässä maailmassa. Nousemaan vastoinkäymisistä vahvana uusiin elämän koitoksiin. Se on rakkautta. Äitini on itse minulle sanonut, että anteeksiantaminen on viisauden ensimmäinen askel. Se on totta, niin se on. Tämän totuuden halusin Niskavuoren Hetan avulla kertoa maailmalle.

Toinen syy tarttua, oli näytelmätekstin tuoma haaste ensikertalaiselle. Halusin harjoitella minulla olevia ohjaajan työkaluja konkreettisesti. Tiesin, että käsissäni oli yksi suomen näytelmähistorian klassikoista. Sitä on esitetty 53 kertaa ammattiteattereissa (Ilona-tietokanta, 4.5.2009). Olin nähnyt muita Wuolijoen kirjoittamien Niskavuori-sarjaan kuuluvien näytelmien tulkintoja, mutta en Niskavuoren Hetasta. En yhtään näyttämösovitusta. Pidin tätä hyvänä lähtökohtana. Ei ollut vertauspohjaa, ei valmiita mielikuvia sotkemassa rakennusmatkaa. Halusin rakentaa täysin oman toiminnallisen sisällön kokonaisuuteen, oman tulkinnan. Halusin ohjaajana ottaa tekstin niin hyvin haltuuni kuin mahdollista. Arvelin, että kokeneemmatkin ammattiohjaajat olisivat Hetan kanssa haasteen edessä. Klassikot ovat sisällöltään hienosäkeisiä ja moniulotteisia, näin antaen ja jättäen tilaa monille tulkinnoille. Halusin ymmärtää Niskavuoren Hetan sisällön konkreettisesti. Judith Westonin mukaan ohjaajan on helpompi kertoa tarina, kun sen tuntee hyvin ja perusteellisesti.

## 2.2 Näytelmän purkaminen

Minulla oli nyt Niskavuoren Hetan perussisältö hallussani. Tiesin, mistä aiheesta se minusta kertoo, ja mikä minun filosofinen väitteeni – teemani - näytelmästä on. Tiesin kuka on minun tarinani päähenkilö, kenen näkökulmasta tarinani kerrotaan. Jatkoisin näytelmän rakenteen tarkempaa tutkimista. Luin tekstiä edelleen moneen kertaan, etsien tekstistä näytelmän kaikki faktat. Niin roolihahmojen kuin tapahtumienkin. Etsin ja tutkin myös roolihahmojen pyrkimyksiä ja hahmotin pyrkimyksistä nousevia toimintoja.

Westonin mukaan faktat ovat draamatekstin runko. Ne ovat ehdottomat ja horjumattomat. Ne ovat ne, jotka pitävät näytelmän tulkitsemisen aisoissa ja kurissa. Ollakseen varma, että ymmärtää ja hallitsee tarinan, tulee ohjaajan tietää ne kaikki. Ennen kaikkea hahmojen käytökseen ja pyrkimyksiin vaikuttavat tosiasiat. Esimerkiksi Hetan toimintaan vaikuttavia faktoja olivat mm: Heta on raskaana Santerille; Santeri hylkäsi Hetan toisen naisen takia; Roopesta tuli punaisten upseeri; Akusti hankki varallisuutta Hetan tietämättä.

Roolihahmolla on kaksi erilaista, mutta suhteessa toisiinsa olevaa pyrkimystä. Ensimmäinen pyrkimys on, mitä roolihaamo haluaa saavuttamaan koko näytelmän ajan. Weston puhuu roolin ytimeästä. Ydin määrittää, kuka henkilö on. Mielestäni Hetan ydin on itsenäistyä. Toinen pyrkimys on se, mitä roolihaamo haluaa toisesta kohtauksen aikana. Esimerkiksi Heta haluaa häätää Santerin ulos kodistaan. Kun kohtauksessa kaksi vastakkaista pyrkimystä kohtaa, siihen syntyy konflikti: Santeri haluaa jäädä, koska haluaa nähdä lapsensa. Konflikti synnyttää tunteen, ja tunne toiminnon. Ja siinä on katsojan mielenkiinnon kohde, toiminnassa. Katsojaa ei kiinnosta mitä hahmo tuntee, vaan miten hän tunteen kanssa toimii. Weston puhuu emotionaalisesta tapahtumasta. Tapahtuma, joka vaikuttaa roolihaamojen tunteeseen. Tunne taas aiheuttaa toiminnon.

Tutkin näin jokaisen kohtauksen yksi kerrallaan. Yksittäisissä kohtauksissa on sama dramaturginen rakenne kuin koko näytelmässäkin: alku, keskikohta ja loppu. Tutkin jokaisen kohtauksessa olevan hahmon pyrkimyksen. Tutkin, millä keinoin hän se saavuttaa peilaten niitä näytelmän ja roolihaamojen faktoihin. Etsin, kuka on kohtauksen päähenkilö, ja kuka tai ketkä ovat hänen vastavoimiaan – ovat esteenä roolihaamon pyrkimykselle.

### 2.3 Esimerkkejä

Eräässä kohtauksessa sen pääsisältö on, että Akusti haluaa pakottaa Hetan auttamaan häntä vuorostaan. Kohtaukseen vaikuttavat faktat ovat: Akusti on sairaana, hänen kulkeminen on vaikeaa; Heta ei ole ikinä aikaisemmin passannut miestänsä vapaasta tahdostaan (Tämä oli minun valinta ja tulkinta faktaksi. Väitettä tukee, että Heta sanoo

niin muutamassa repliikissään ja sellaista toimintaa ei Wuolijoki ole tekstiin kirjoittanut); Aliina, Hetan ja Akustin yhteinen lapsi, on kohtauksessa läsnä.

Mihin Akusti pyrkii ja miksi? Tekstistä nousee, että hän haluaa lasin vettä. Onko se hänen pyrkimyksensä - saada lasi vettä? Vai haluaako hän Hetalta vihdoin ja viimein kiitoksen sanan, kiitoksen eleen? Fakta on, että Akusti on omalla toiminnallaan mahdollistanut, että Muumäen talo on rikas. Ehkä Heta ei ole ikinä kiittänyt Akustia? Fakta on myös se, että Akusti tietää Hetan vähätelleen Akustin osuutta talon omaisuuden suuruudesta muille kyläläisille. Väitän, että Akusti pyrkii saamaan Hetalta kiitoksen sanan.

Mihin Heta kohtauksessa pyrkii? Hän tulee tekstin mukaan lukemaan päivän lehteä Akustille. Miksi sinne? Mitä hän haluaa Akustista? Tuleeko hän pitämään seuraa sairana olevalle miehelleen? Haluaako hän piristävän miestänsä? Haluaako hän, että Akusti pysyy päivän uutisista perillä? Miksi Heta kieltäytyy kohtauksen aikana hakemasta Akustille vettä? Miksi hän siirtää tehtävän tyttärelleen? Vaikuttaako fakta, että talossa ei ole palvelusväkeä, että lapset tekevät kaikki talon työt? Entä se, että Akusti on Niskavuoren entinen torppari, joka nousi isännäksi naituaan Hetan olosuhteiden pakottamana? Ehkä Heta pitää Akustin ikeensä alla kohtelemalla häntä edelleen torpparina? Ehkä hän pelkää menettävänsä otteensa talon johdosta näyttämällä, että Akusti on samanarvoinen?

Wuolijoki on kirjoittanut kohtaukseen faktaksi sen, että Heta kuitenkin on se, joka lasin viimein antaa Akustille. Mutta miten tuohon tulokseen päästään? Tutkin, mitä konkreettista toimintaa se voisi olla. Mitä keinoja Akustilla voisi olla saavuttaakseen pyrkimyksensä? Tarttuuko hän hiuksista, heittääkö hän Hetaa jollain esineellä? Millä keinoilla Heta saadaan nöyrytymään ja auttamaan vuorostaan jotain muuta kuin itseään? Maanittelulla? Kerjäämällä? Viettelemällä? Käskemällä? Tutkin myös väkivaltaisuuden toimivuutta, olisiko tarpeellista näyttää väkivaltaa. Olisiko tämä se hetki, kun Akustilla ryöpsähtää yli? Voidaanko pitää faktana, että Akusti ei ole väkivaltainen? Voisiko Akusti toimia muutoin? Miten keinot muuttuvat kohtauksen aikana? Jos Akusti ensin pyytää, sen jälkeen käskää huutamalla, ja lopuksi - kun muut keinot eivät auta - pakottaa fyysisesti?

Pohdin myös, mikä on Aliinan pyrkimys kohtauksessa. Tekstin mukaan hän toivoo, että isä saisi levätä rauhassa. Hän siis pyrkii saamaan Hetan pois huoneesta. Miksi hän ei

halua, että äiti tulisi lukemaan lehteä isälle? Vaikuttaako fakta, että Aliina tekee talossa paljon työtä, koska Heta ei anna hankkia palvelusväkeä ja Siipirikokin Heta oli ajanut pois. Fakta on, että Aliina välitti Siipirikosta. Omiens sanojensa mukaan Aliina piti Siipirikkoa kuin omana äitinään. Entä onko totta, että Heta parjaa miestäns lapsilleenkin? Kun Aliina ei saavuta ensimmäistä pyrkimystään (Heta jää huoneeseen lukemaan isälle), onko hänen seuraava pyrkimys jäädä suojelemaan isää äidiltä. Ehkä tämä haukkuu taas isää kun tämä on sairas? Jos jotain tapahtuu, hän ajaa silloin äidin pois?

Mietin, miten kohtaaminen loppuu. Miksi Heta antaa lasin Akustille? Säikähtääkö hän Akustin keinoja? Pelkääkö hän, että Akusti tappaa hänet? Mitä hän haluaa konfliktin jälkeen? Päästä pois huoneesta? Hyökätä Akustin kimppuun? Millä keinoin, lyömällä, potkimalla vai huutamalla? Entä miten tapaus vaikuttaa Akustiin? Mihin hän sen jälkeen pyrkii, kun on saanut haluamansa? Vai saiko hän, mitä toivoi? Ehkä Akustikin säikähti omaa käytöstään? Ehkä hän haluaa pyytää Hetalta anteeksi? Vai onko hän tyytyväinen tulokseen? Haluaako hän juoda vetensä nyt rauhassa?

Entä Aliina, miten kohtauksen loppu vaikuttaa häneen? Näikö hän ensimmäistä kertaa, kun oma isänsä nousi Hetaa vastaan? Miten mahdollinen väkivalta vaikutti Aliinaan ja hänen pyrkimyksiin? Haluaako hän suojella äitiä? Millä keinoin? Repimällä isän pois? Repimällä äidin pois? Hakemalla apua?

Näin kävin joka kohtauksen näytelmästä läpi. Kirjasin kaikki toiminnot ja kysymykset harjoitussuunnitelmaan. En kirjannut niitä ehdottomina totuuksina, vaan lähtökohtaisiksi harjoitusmateriaaleiksi. Niskavuoren Heta alkoi aueta minulle hyvin tekstinä. Näytelmän dramaturginen rakenne aukesi minulle. Niskavuoren Hetan juoni avautui. Juoni on se, missä järjestyksessä kirjailija on tapahtumat kirjoittanut tapahtumaan (Nyytjä 217). Olin käynyt jokaisen kohtauksen läpi, tiesin mitä merkittävää tapahtuisi missäkin järjestyksessä. Ymmärsin, missä suhteessa tarinaan kohtaukset olivat toisiinsa nähden. Tutkimalla faktojen avulla kohtauksien sisällöllistä toimintaa, tarinan käännekohtat aukesivat hyvin. Tarinan syy-seuraussuhde avautui. Minulla oli hurja määrä materiaalia, josta lähteä liikkeelle. Ja kaiken materiaalin – faktat, pyrkimykset, tunnelmat, kuvaukset, millainen joku tai jokin olisi, pyrin muotoilemaan näyteltävissä oleviin määreisiin: selkeisiin ja ymmärrettäviksi toiminnoiksi, jotka luovat käyttäytymistä. Ei siis, millainen joku on, vaan miten hän toimii ja käyttäytyy fyysisesti. Adjektiivit ovat pysähtyneitä ja hankalia lähtökohtia (Weston 49). Ne pitää purkaa toiminnoiksi. Jos hahmo on ylimiel-

nen, silloin pitää tutkia, miten ylimielinen ihminen käyttäytyy. Katsooko hän toisen ohi? Puhuuko hän toisen päälle? Puhuuko hän toiselle, kuin lapselle jne.

Ymmärsin, että matka on vasta aluillaan. Edessä oli vielä haaste muuttaa tämä analyysi fyysiseksi, näkyväksi ja uskottavaksi lavalle yhdessä työryhmän kanssa. Mutta alustukseni tuntui tuovan tavoitteeni mukaista pohjaa: uskalsin keltanokkaisena lähteä kertomaan katsojille suurta suomalaista klassikkoa. Minua ei pelottanut enää. Minä ymmärsin tarinani ja minä halusin sen kertoa ääneen!

## 2.4 Puhtaaksikirjoittaminen ja sovitukset

Seuraavaksi toteutin ohjaaja/ näyttelijä Tiina Markkasen antaman neuvon kirjoittaa teksti puhtaaksi Word-tiedostoksi. Markkasen mukaan se auttaa ohjaajaa tutustumaan ja pureutumaan tekstiinsä vahvemmin kirjoittamalla sen itselleen uudelleen. Näytelmän kaikki repliikit tulevat kirjaimellisesti tutuksi. Jo hahmottunut subteksti, näytelmätekstin näkymätön maailma, saa varmistusta. Vedenpitävyys oman tulkinnan pohjalle varmistuu sitä mukaan, kun alkaa nähdä juonen logiikan aukottomana, yllättävänä ja uskottavana. (Lisäksi siitä saa kätevän työkasikirjoituksen itselleen ja työryhmälle, johon on sekä ohjaajan että näyttelijän kätevä kirjata ylös muistiinpanoja ja huomioita.)

Tavoitteenani oli sovittaa Niskavuoren Heta itselleni istuvaksi näytelmäksi. Halusin tekstin olevan dynaamista, eteenpäin juoksevaa - kuten Heta sisällöltään luettuna itsestään on. Mutta Wuolijoki on kirjoittanut repliikkeihin paljon asioiden toistoa ja turhia kuvittavia sananpäätteitä ja sanoja, kuten: ompa, niinpä, tuota yms. Putsasin tekstin niin toistosta kuin kuvittavista paranteeseista. Halusin muovata itselleni mahdollisimman puhtaan pöydän tulevalle tulkinnalleni. Jätin tarinan tulkitsemiseen vaikuttavat faktatiedot, kuten vuorokauden- ja vuodenajat, esineet ja vaatteet. Käytin puhdistuksessani Judith Westonin siivilää. Westonin mukaan paranteeseista lähtee pois: roolin sisäistä maailmaa kuvailevat ohjeet, kuten "katsoo kaipaavasti", "ystävällisesti", "huokailee" yms. Asemointia ja toimintaa kuvailevat määreet: "taistelee takkinsa kanssa", "siirtyy Julian taakse", "roikkuu hänen perässään" yms. Yliiviivausta saa myös mielikuvia antavat ohjeet: "kohtausta alkaa kuin hautajaisissa", ja emotionaalista tapahtumaa kuvailevat ohjeet, kuten "suutelevat intohimoisesti".

Putsaus ei ole ylimielinen kritiikki kirjailijaa kohden. En pidä näytelmää huonosti kirjoitettuna. Paranteesit auttavat toki alussa saamaan selkoa helpommin tarinasta. Selkoa, miten kirjailija on tarinan halunnut kertoa. Mutta perkaamalla löysät ja tarinaan istumattomat määreet, tilaa aukeaa tutkimustyölle, jonka täyttäminen aktivoi koko työryhmää.

Poistoilla sain haluttua dynamiikkaa tekstiin. Nyt luettunakin tarina liukui hyvin. Toivoin sen myös vaikuttavan näyttelijäntyön dynamiikkaan. Uskon samaan, mihin käsikirjoittajiakin neuvotaan: kaikki repliikit, jotka eivät kuljeta juonta eteenpäin, tai eivät tuo mitään tarpeellista tietoa, pyyhitään pois. Sama pätee myös minusta näyttelijäntyöhön. Miksi näytellä turhaa? Jos repliikissä on 20 sanaa ja ydin tulee läpi 10:llä; miksi näytellä 20 toimintoa, jos ydin tulee kerrotuksi 10:llä?

Seuraavaksi putsasin tekstistä tarpeettomat roolihahmot. Niskavuoren Hetaan on kirjoitettu 25 roolihahmoa. Minun tavoitteenani oli tehdä näytelmä 10 näyttelijällä. Peilasin muita hahmoja teemani ja päähenkilöni kautta. Hahmot, jotka eivät tukeneet, tai eivät poissa olollaan vieneet Hetan tarinalta mitään, saivat luvan lähteä. Pois lähtivät Rovastin ja Vallesmannin vaimot Ruustinna ja Vallessönskä. He vain toistivat vastaparinsa, miehiensä teemaa ja sisältöä. He yksinään eivät tuoneet uutta tietoa tarinan kulkuun, eivätkä vaikuttaneet hahmojen toimintaa millään tavoin. Minun tulkintaani palvelivat hyvin pelkästään heidän miehet. Poistettavien listalle pääsivät myös Janne, Niskavuoren toinen kyytipoika sekä Piikalikka, jotka eivät myöskään vaikuttaneet millään tavoin tarinan etenemiseen ja tapahtumien muutoksiin. Lisäksi kaksi kirjoitettua punasotilasta lähti sovituksestani pois.

Melkein harjoituskauden loppuun asti sovituksessani oli mukana kohtaous, jossa kolme kylän torpparia saavat Akustilta omat maat taksvärkkiä vastaan. Akusti toimii kohtauksessa Hetalta salaa. Kohtaous on kolme liuskaa pitkä. Sen sisältö kertoo Akustin suhdetta torppareihin ja juuri asetettuun torpparilakiin. Kuinka Akusti entisenä torpparina ymmärtää hyvin heidän ahdinkonsa. Tulen siihen tulokseen, että kaikki samat faktat tulivat jo aiemmassa kohtauksessa ilmi. Kohtaous vain kuvitti takauman kaltaisesti jo edellä mainitut tiedot. Koko näytelmä kohottaa Akustin henkistä jaloutta ja epäitsekästä toimintaa Hetan itsekkyyden rinnastamana. En tarvinnut sitä kertoakseni kokonaista kohtausta. Kohtaous sai melkein kokonaisuudessaan henkselit päälle. Jätin faktoiksi torpparien läsnäolon talossa, ja kuinka Heta ajaa torpparit pois kodistaan. Minua kerto-

jana kiinnosti enemmän Hetan reaktio ja toiminto saadessaan tiedon selkänsä takana tehdystä yllättävästä omaisuuden jaosta, kuin Akustin suuruuden monta minuuttia kestävä hehkutus. Akustin jalous ja hyvyys ei olisi katsojalle yllätys, omaisuuden jako ja Hetan reaktio olisi.

Syy poistoihini oli vain, ja ainoastaan esityksen dynamiikan hallinta. Harjoituksissa voi vain keskittyä oleellisen toiminnan ja tapahtumien esiin nostamiseen. Ei tarvitse ohjata ketään, jolla ei ole merkitystä tarinassa. Ei tarvitse kuvittaa ja täyttää kuvaa oudosti.

## 2.5 Kohti harjoituksia

Kun sovitustyö oli valmis, tein itselleni ohjaaja Marjaana Castrenilta oppimani ohjauslakanan. Ohjauslakana on paperiarkki, johon ohjaaja piirtää näytelmän kohtaukset jaksiksi. Pidän hyödyllisenä tapaa suhteuttaa kohtauksen pituus paperiarkin ruutuja vastaaviksi. Tein kaavalla: yksi liuska näytelmätekstiä vastaa kolmea ruutua. Lisäksi Castren oli opettanut, että janan alapuolelle, jakaen jokaisen kohtauksen omaksi viipaleeksi, ohjaaja voi listata mm. kohtauksessa olevat roolihahmot, faktalliset esineet, puvutuksen, kohtauksen tunnelman, ääniä, musiikkia, kysymyksiä – mitä vain. Tämän jälkeen otsikoidaan jokainen kohtaus erikseen. Otsikkoon tulee kohtauksen toiminnallinen sisältö päähenkilöineen. Esim: kohtaus 20: Akusti pakottaa Hetan passaamaan vuorostaan häntä.

Lakana on hyödyllinen ja yksinkertainen ohjaajan työväline. Se on näytelmän pohjapiirustus ja rakennuskaavio. Ohjaaja näkee katsomalla lakanaa konkreettisesti, mistä pienistä kokonaisuuksista näytelmä koostuu, ja kenen kanssa kohtausta rakennetaan. Ja lukiessaan nimeämänsä kohtauksien otsikot, ohjaaja saa lähtökuvan tulevasta sisältö-rakenteesta – mitä tässä näytelmässä tapahtuu, ja kenen toimesta.

Lakana on myös tärkein työkalu aikataulun tekemisen yhteydessä. Ohjaaja suhteuttaa kohtausten määrän harjoituskertojen määrään matkalla kohti ensi-iltaa. Opin näyttelijä/ohjaajalta Kai Paavilaiselta, jonka assistenttina suoritin oman työharjoittelun, että aikataulu kannattaa lähteä rakentamaan lopusta alkuun päin; ensi-illasta ensimmäisiin harjoituksiin päin. Varata tila ensin kenraaliharjoitukselle ja mahdollisille pää- ja valmistaville harjoituksille, ja sen jälkeen yksittäisille kohtausharjoituksille. Tästä kaaviosta oh-

jaaja näkee alustavasti, montako kohtausta voi kerrallaan rakentaa kussakin kohtaus-harjoituskerralla, ja missä vaiheessa voidaan alkaa suorittamaan läpimenoja.

## 2.6 Oppini tekstianalyysistä

Se, minkä koen omalta osaltani menneen hyvin tekstinhallinnan suhteen, oli ajan va-raaminen perusteelliselle tutkimiselle. Luin tekstin niin moneen kertaan, että ymmärsin sen juonen, sen tapahtumien syy-seuraussuhteet, roolien motiivit ja tavoitteet. Näy-telmässä ei ollut yhtään kohtaa, yhtään käyttäytymistä, jota en ymmärtänyt. Hallitsin hyvin Niskavuoren Hetan juonellisen ja dramaturgisen logiikan. Tiesin, missä ja mitkä ovat näytelmän käännekohdat.

En pysty erittelemään kauan ajallisesti käytin Niskavuoren Hetan analysointiin. Oma ajankohtainen suhde teemaan huijasi minut olemaan läsnä tarinan kanssa ja tutkimaan sitä perinpohjaisesti aina loppuun asti. Ja kun aloin saada kunnon otteen tarinasta, hälvénivät myös pelot työskennellä ensikertalaisena ”suuren” klassikon kanssa. Hälvéní pelko epäonnistua taiteellisesti klassikon kanssa. Sana ”klassikko” ei tarkoittanut minul-le enää vaikeasti tavoiteltavaa, vain harvoille annettavasta mahdollisuudesta. Ymmär-sin, että hyvä ja teemoiltaan rikas tarina vaatii kertojaltaan nöyryyttä ja kärsivällisyyttä oman tarinan hahmottamiseen ja sen hallintaan. Isoon työhön tarvitaan paljon vaivaa, paneutumista ja kotiläksyjen tekemistä - ei mystisiä voimia. Kaikki osaa ja onnistuu, kunhan varaa siihen aikaa ja valmistelee työnsä hyvin.

## 3 RYHMÄN HALLINTA

### 3.1 Taiteellinen tavoite

Halusin, että Niskavuoren Heta tehdään epookkiin, sen kirjoitettuun aikakauteen. Mie-lestäni minulla ei ollut syytä sovittaa sitä nykyaikaan. Valitsemani tarina ja teema olivat silti ajankohtainen. Ihmisten teot ja käyttäytyminen toisiaan kohtaan ovat aivan sa-manlaista, olimmepa sitten nykyajan Helsingissä tai 1900- luvun alun Niskavuoressa. Vain ympärillä olevat tavarat muuttuvat, käytös ei. Myös tätä seikkaa halusin kertomal-lani tarinalla korostaa.

Tavoitteenani oli päästä mahdollisimman ryhmän näköiseen tulkintaan. Ei jäljentää tai kopioida sitä, mitä Hella Wuolijoki on mahdollisesti näytelmällä halunnut sanoa, vaan uskoa omaan tarinaan ja toteuttaa se ryhmän mielikuvituksen luomuksena. Ryhmän näköinen tulkinta on mahdollista, kun työstää ja tutkii materiaalia yhdessä työryhmän kanssa. Lopputulos ei siis olisi minun koreografiani analyysistäni, kuva minun päästäni, vaan ryhmän yhteisen tutkimuksen tulos. Meidän yhteinen näkemys Niskavuoren Hetasta, meidän tulkinta siitä. Tiina Markkanen muistutti minua ennen harjoituskauden alkua, että näyttelijä ei ole tyhmä. Että hän on monesti ohjaajaa fiksumpi. Olen samaa mieltä. Minä rakastan näyttelijänä ajatella. Kun näyttelijänä ajattelen, toimin aktiivisesti ja osallistun tarina rakennukseen. Näyttelijä on se, joka lavalla käyttäytyy: pyrkii, tuntee ja toimii. Miksi hän ei olisi se, joka parhaiten hahmonsa tuntee?

### 3.2 Omat tavoitteet

Koska Niskavuoren Heta olisi minun ensimmäinen ohjaustyöni, oli minulla kuitenkin ensisijainen tavoite olla sen äärellä oppimassa. Tutustumassa ja tukimassa omia voimavaroja ohjaajana. Tutustua omaan osaamiseen ja osaamattomuuteen mahdollisimman avoimin mielin. Olin saanut merkittäviä kokemuksia ohjaamisesta ollessani näyttelijänä Teatteri Väkivahvassa, sekä oppilastoissa omassa koulussani. Olin lukenut alan kirjallisuutta, niin näyttelijäntyöstä kuin ohjaamisestakin. Nyt punnittaisiin oma osaaminen, ja oma kyky ottaa vastuuta isosta kokonaisuudesta. Minua kiinnosti tutkia, kuinka minä ohjaan. Millainen ohjaaja minä olen? Olenko esimerkiksi kannustava ohjaaja? Näyttelenkö eteen? Käytänkö ohjaamistilanteessa työkaluina näyteltävissä olevia määreitä? Uskallanko olla ohjaaja, olla ryhmän pomo. Erityisesti minua kiinnosti minun esikuvien, minua opettaneiden teatterialan ammattilaisten vaikutus. Halusin tutkia oppimistani kysymällä, että ohjaaisinko esimerkiksi samalla lailla kuin Tiina Markkanen tai Kai Paavilainen? Heidän vaikutus on ollut minuun suuri. Arvostan heidän työtään ja työtapojaan, ja olen saanut heidän kanssaan itselleni merkittäviä kokemuksia taiteellisen työn jäsentämisestä. Pidin itsestään selvyytensä, että heidän vaikutus näkyisi minun ohjaustavassani. Halusin myös seurata, saisinko valitsemani tarinan nousemaan esityksestä. Nousisiko sieltä anteeksiantamisen teema? Pystyisinkö tuottamaan Niskavuoren Hetasta oman tulkinnan?

### 3.3 Tavoitteet ryhmästä

Tavoitteenani oli saada dynaaminen ja uskalias ryhmä. Ryhmän, joka olisi avoimessa dialogissa ohjaajan kanssa, ja jossa jäsenet jaksavat tehdä töitä, uskaltavat kokeilla ja tarjota. Pidin sitä luovuuden yhtenä elinehtona. Että näyttelijät ja ohjaaja tutkivat yhdessä avoimin mielin materiaalia; näytelmästä nousevia tapahtumia, ilmiöitä yms. Ja ennen kaikkea, materiaalia uskalletaan harjoituksissa tuottaa. Näyttelijän on uskallettava näytellä, käyttää omia työkalujaan. Oma tulkinta ei voi syntyä muuta kautta, kuin materiaalin sinnikkäällä ja motivoituneella tutkimisella. Parhaimmillaan tutkiminen on mielenkiintoista ja aktivoi työhön tarttumista. Pahimmillaan työ on epämääräistä, tuskaista ja pysähtynyttä.

### 3.4 Ryhmän kasaaminen

Aloitin työryhmän kasaamisen lokakuussa 2007. Harjoituskauden alkaessa 29.1.2008 minulla oli tarvittavista kymmenestä näyttelijästä seitsemän. Kolme ihmistä puuttui vielä. Mutta paikalla olevat näyttelijät täyttivät minun hakuvaatimukset. Heillä oli minusta tarvittavaa uskallusta tuottaa, ja kykyä olla vuorovaikutuksessa minun kanssa ja selvästi kokemusta taiteellisessa prosessissa työskentelystä. Heillä oli ymmärrys matkan vaatimuksista ja mahdollisista suden kuopista.

Muista työryhmän jäsenistä olin päättänyt, ettemme tarvitse erikseen puvustajaa tai lavastajaa. Vastuu niistä alueista olisi minulla ja työryhmällä. Lisäksi sain produktion tuottajiksi kaksi tuotanto-opintoja suorittavaa oppilasta koulustani. Halusin työryhmääni ääni- ja valosuunnittelijan, mutta vielä harjoituskauden alussa minulla ei heitä vielä ollut.

### 3.5 Aikataulu

Viikkoa ennen harjoituskauden alkua aloin rakentamaan alustavaa harjoitusaikataulua. Meillä oli käytettävissä 11 viikkoa aikaa valmistaa näytelmä esityskuntoon. Olin suunnitellut, että jokaisella viikolla harjoiteltaisiin viitenä päivänä: tiistaina, keskiviikkona, torstaina, lauantaina ja sunnuntaina. Jokaiseen harjoituspäivään varasin neljä tuntia.

Arvioin, että mahdollinen päivävuhti olisi 1-2 kohtausta kerrallaan. Harjoituskausi alkaisi 29.1. ja se päättyisi 10.4.2007 ensi-iltaan. Sen jälkeen olisi kuusi esitystä.

Aloin toteuttaa Kai Paavilaiselta opittua tapaa: täyttää lopusta alkuun päin. Ensi-illasta edellisen harjoituskerran varasin kenraaliharjoitukselle. Kenraaliharjoitus olisi valmiin esityksen kaltainen kaikkine valmistautumisineen ja koyleisön kera. Sen jälkeen varasin kolmelle seuraavalle harjoituskerralle tilaa kolmelle pääharjoitukselle, jotka myöskin olisivat esityksen kaltaisia läpimenoja, mutta siellä olisi valmius tarkennuksille ja muokkauksille. Tämän jälkeen aloin kuitenkin ripotella alusta alkaen kaksi kohtausta kerrallaan jokaiseen harjoituskertaan. Minun sovituksessani oli 45 kohtausta. Hahmotin, että saisin kahlattua läpi ensimmäisen kerran kaikki kohtaukset maaliskuun puoleenväliin mennessä. Näin ollen kokonaisuuden pohjat olisivat hahmollaan, ja ensimmäinen läpimeno olisi silloin mahdollista. Sen jälkeen meillä olisi mahdollista ennen pääharjoituksia tarkentaa ja tutkia sisältöä pienten kokonaisuuksien kanssa. Koin, että meillä oli hyvin realistinen ja riittävä aika saada produktio valmiiksi.

### 3.6 Harjoituskausi

Aloitimme harjoituskauden yhdellä yhteisellä lukuharjoituksella. Läsä olivat minä ja seitsemän näyttelijää. Luimme tekstin kerran läpi. Tarkastimme yhdessä sovitukseni sujuvuuden ja tutkimme, etten ollut poistoillani aiheuttanut juonen logiikkaan aukkoja. Tarina täsmäsi, ja ryhmän mielestä teksti oli nyt dynaaminen. Tämän jälkeen annoin roolijaon. Sovituksessani oli 19 roolihenkilöä. Tavoitteenani oli rakentaa näytelmä kymmenellä näyttelijällä. Tämä tarkoitti, että kaikille paitsi Hetan ja Akustin näyttelijöille, tulisi joko kaksi tai kolme roolihenkilöä tuotettavakseen.

Kun roolijako oli selvä, avasin paikalla olevalle ryhmän jäsenistölle tulevan aikataulun. Pyysin heitä listaamaan harjoituspäivät, jotka eivät sopisi heidän kalenteriin. Tässä vaiheessa alkoivat aikatauluun vaikuttavat ongelmat hahmottumaan. Fakta, että minulta puuttui kolme näyttelijää, tarkoitti sovitukseni suhteen yhteensä kuutta roolihahmoa. Lisäksi, kun siihen lisäsi vasta nyt saadut tiedot, kuka läsä olevista näyttelijöistäni pääsisi mihinkin harjoituskertaan, meni minulta alustava aikataulu roskikseen. Miten voi harjoitella kohtausta, jos kohtaukseen tarvittavista roolihahmojen tekijöistä puuttuu puolet? (Tai edes yksikin?)

Ryhdyin kartoittamaan, mitä kohtauksia meillä olisi kaiken kaikkiaan mahdollista rakentaa. Pystyin vaivoin rakentamaan seuraavaksi kahdeksi viikoksi alustavan aikataulun. Puuttuvien näyttelijöiden haku alkoi välittömästi. Sain haalittua puuttuvat näyttelijät koulun käytäviltä. Mutta silti olin koko ajan aikataulun rakennuksen kimpussa. Kun sain paniikin puuttuvien näyttelijöiden suhteen hallintaan, nousi nyt pintaan jo minulle ilmoitetut poissaolot. Sokeuduin aivan totaalisesti. En enää kyennyt kasaamaan jäsenneltyä etenemissuunnitelmaa. Käsittelin aikaa vain viikon kerrallaan. Tämä näkyi ryhmässä kärsimättömyytenä ja turhautumisena. He eivät voineet suunnitella omaa elämäänsä, kun eivät tieneet, milloin heidän tulisi olla kohtausharjoituksissa. Puhumattakaan siitä, että he eivät voineet millään tavoin myöskään valmistautua ennakkoon tulevin kohtausharjoituksiin.

Koin kuitenkin, että etenimme kohti valmista esitystä. Vauhti oli toki suunniteltua hitaampi ja sekavampi, mutta kohtaus kohtaukselta etenimme. Alustava suunnitelma käydä tarkennuksia pienissä kokonaisuuksissa sai myös luvan väistyä. Tein päätöksen, että läpimenoihin ei mentäisi, ennen kuin kaikki kohtaukset sisällöltään valmiit. Olin harjoituskauden avajaisissa komeasti sanonut, että pyrin ohjaajana siihen, että yli kymmenen tunnin harjoituspäiviä ei tehtäisi. Se kertoi minusta silloin aikataulun huonosta suunnittelusta ja toteutuksesta. Sain sanoilleni pontta. Fakta oli, että huonosti suunnittelemani aikataulu synnytti tarpeen pitkille harjoituksille. Se oli väistämätöntä saadaksemme kaikki kohtaukset valmiiksi. Minun piti nöyrytyä tosiasian edessä. Viikko ennen ensi-iltaa pidimme viikonloppuna kaksi yli kymmenen tunnin harjoituskertaa. Olin päättänyt, että jokainen kohtaus hinkataan mahdollisimman valmiiksi. Kaikkien näyttelijöiden tuli tietää, mitä kohtauksessaan tekee ja miksi. Kaikkien tuli tietää, mistä kohtauksessa on kysymys.

Ryhmä sopeutui olosuhteisiin. Ihmiset joutuivat tekemään uhrauksia, perumaan omia sovittuja askareitaan. Mutta se ei näkynyt näyttelijöiden työmoraalissa. Ryhmä ymmärsi tilanteen kaikkien eduksi, produktion eduksi. Näyttelijät eivät tulleet pitkiin harjoituksiin kinaamaan, tai osoittamaan mieltään huonon organisoinnin takia, vaan he tulivat auttamaan saattamaan yhteinen tavoite valmiiksi. Saimme viikonloppuun aikana tavoittelemani suunnitelman läpi. Kävimme kaikki kohtaukset läpi viilaten ja hinkaten. Kaikki näyttelijät tiesivät nyt, mitä kohtauksessa tekevät ja miksi. Ainoastaan emme saaneet yhtään läpijuoksua rakennettua. En tiennyt ohjaajana kokonaisuuden juoksevuudesta,

esityksen kokonaisrytmistä. Itsessään kohtauksiin rytmi oli muotoiltu, mutta juonen rytmillinen juoksu oli vielä tarkastamatta.

Tähän edelliseen seikkaan kun lisää vielä faktan, että Akustin näyttelijä oli sitoutunut kahteen samanaikaisesti valmistuvaa produktion yhtä aikaa, oli minulla yksi mehukas ongelma lisää käsissäni. Näyttelijän sitoutuminen kahteen näytelmään ei näkynyt sitoutumisen puutteena, tai työmoraalin löystymisenä. Se näkyi konkreettisesti lopun aikataulun kiristymisessä. Koska hänen molemmat produktiot valmistuivat samassa ajassa, on ymmärrettävää, että hänellä oli kahdet kenraaliharjoitukset ja kahden prosessin loppuajan viilaukset hiomisineen. Olin ohjaajana kiinnittänyt huomioni vain siihen, että näiden kahden näytelmän esitykset eivät menisi päällekkäin. En ottanut huomioon oleellisinta, harjoituskauden loppuun saattamista. Tästä koitui se tosiasia, että en pysynyt enää loppuvaiheessa sopimaan toisen ohjaajan kanssa rakentavasti harjoitus-suunnitelmaa, joka olisi tyydyttänyt molempia. Olin tilanteessa, jossa oli pakko antaa näyttelijöille vapaapäivä ja ohjeet, miten valmistautua ensi-iltaan ilman ensimmäistäkään läpimenoa tai kenraaliharjoitusta. Käskin kaikkia käymään näytelmän ja omat kohtaukset mielikuvaharjoituksena. Että jokainen käy mielessään toiminnallisen sisällön läpi. Meidän ensi-ilta oli meidän ensimmäinen läpimeno, kenraaliesitys ja ensi-iltaesitys.

### 3.7 Ohjaaminen

Kun aloitimme harjoitukset, huomasin olevani ryhmän ainoa, joka tunsu näytelmän ja sen maailman hyvin. Olin antanut tekstin niille näyttelijöille, jotka minulla jo oli, kuu-kausi ennen harjoitusten alkua, mutta ilman mitään lukuohjetta. Ensimmäisen ja ainoan lukuharjoituksen jälkeen tajusin, että näyttelijät vasta sillä hetkellä alkoivat tutki-maan näytelmän sisältöä ja rakennetta. Huomasin pitäneeni itsestään selvänä, että ilman ohjeitakin näytelmä luettaisiin, ennen kuin harjoitukset alkaisivat. Olin tyystin unohtanut rakentaa ryhmälle vaatimani pelisäännöt. Unohdin antaa ja määritellä työ-tavat, joilla näyttelijät rakentavat tuotettavaksi tarkoitettua materiaalia. Jos minulla itselläni oli selkeät työkalut analysoida tekstiä, miksi en avannut niitä ja esitellyt ajois-sa?

Silti kohtausharjoitukset sujuivat lähes poikkeuksetta tuotteliaasti. Valmistauduin huo-lellisesti jokaiseen harjoituskertaan tutkimalla ja listaamalla työn alla olevan kohtauksen

sisältöä. Minulle muodostui selkeä sisällöllinen tavoite mahdollisimman selkeine määreineen. Minulla oli muistiinpanoissani listattuna joukko kohtauksiin liittyviä pyrkimyksiä ja toimintoja. Tiesin, missä kohtauksessa on käännekohta, jossa toiminnan ja tahdon-suunta muuttuu. Minulla oli lähtökohtia, miten muutos näkyisi joka hahmon toiminnassa ja pyrkimyksessä. Tiesin, miten kohtauksessa näkyy minun teemanani. Näin ollen harjoitukset pysyivät aikataulusotkuista huolimatta aktiivisina ja eteenpäin menevänä.

Se, että olin huolella tehnyt tekstianalyysin, mahdollisti sen, että kykenin olemaan hyvin läsnä harjoituksissa. Pystyin olemaan rakentavasti dialogissa ja vuorovaikutuksessa näyttelijöiden kanssa. Ilmapiiri harjoituksissa oli aktiivinen ja rauhallinen. Annoin mielestäni hyvin tilaa näyttelijöiden omille tarjouksille, omille tulkinnoilleen. Kykenin läsnä ollessa hyvin ja rakentavasti käsittelemään näkemääni tarjousta. Jos tarjous palveli tarinaan, pyrin kannustamaan näyttelijää tutkimaan ja jalostamaan sitä enemmän. Huolehdin omalla käytökselläni, että harjoitusten ilmapiiri pysyisi myös vapaana epäonnistumisen ja väärin tekemisen paineesta. Halusin että materiaalia saa ja pitää rohkeasti tuottaa. Tein ilmi, että minä en sinänsä ole henkilökohtaisesti suodatin tarjouksille, minä en arvota materiaalia, vaan tarina. Tarina, ja sen tapahtumien faktalliset käänteet. (Toki ohjaaja huolehtii rytmistä, jännitteen kulkemisesta ja tapahtumien uskottavuudesta omien silmien kautta.) Meillä ei ollut koskaan ristiriitaa tarinan rakennuksen suhteen, koska se oli minulla selkeästi hallussa. Tiesin mitä olemme kertomassa, ja minulla oli selviä lähtökohtia saavuttaa se. Se on, kuten Judith Weston kirjassaan sanoo: kun ohjaaja tuntee tarinan ja hallitsee sen, hänen on helpompi keskustella työryhmän kanssa.

Koin, että ohjasin oman persoonani kautta. Sain rauhan opetella ja tutkia ohjaamista konkreettisesti. Se on loppujen lopuksi yhdentekevää, ohjasinko kuin esikuvani, tai yritinkö olla osaavampi kuin olen. Tai pohtia, että näyttelinkö eteen. Se on merkittävää, että uskalsin tarttua lähtökohtiini, työkaluihini ja ohjata. Asetin tavoitteita ja pyrin aktiivisesti siihen. Näin ja koin vilpittömästi tuloksien syntymistä. Ja ennen kaikkea: arvioin näkemääni ja tein valintoja tarinan parhaaksi. Sitä kautta tarina tulee kerrotuksi.

Ryhmä suoriutui annetusta tehtävästä kaikista epäkohdista huolimatta hyvin. Esitys oli valmis ensi-illassa, ja esityksestä nousi tavoiteltu tarina. Uskon, että siihen vaikutti kaksi asiaa. Toinen oli, että ryhmän kaikki jäsenet keskittivät energiansa aina oleelliseen – annetun perustehtävän suorittamiseen. He eivät sortuneet kinaamaan, mikä meni vä-

rin tai oli huonosti organisoitu minun taholtani, vaan he pyrkivät ymmärtämään ja toimimaan yhteisen tavoitteen kautta yhteiseksi hyväksi. He kannustivat minua huomioimaan tarkemmin epäkohtiini ja pyrkimään oppimaan huolellisemmaksi. Jokainen ryhmän jäsen, minut mukaan lukien, rakensi työmoraalinsa hyvän kautta. Mikä meni hyvin, siitä opittiin ja sitä vahvennettiin. Mikä meni huonosti, se rakennettiin yhteisvoimin kannattavaksi. Emme jääneet ongelman ympärille. Menimme ongelman keskelle, ja ratkaisimme sen yhdessä.

Toinen asia, joka mielestäni mahdollisti matkan hyvään lopputulokseen, oli etten halvaantunut päätavoitteen kanssa kertaakaan. Minä hallitsin tarinani hyvin, jonka tähden pystyin olemaan niin läsnä harjoituksissa, kuin osaamisenikin kanssa. Silloin on mahdollista olla hyvässä vuorovaikutuksessa ryhmän kanssa. Häpeä ei ole olla hukassa ja osaamaton, häpeä on olla oppimatta virheistään. Muuten ei voi oppia, jos ei ihminen kykene katsomaan omaa osaamattomuuttaan objektiivisesti. Kun osaa katsoa hetken sivusta omaa tekemistään, näkee suhteen siihen, mikä menee hyvin ja mitä tulisi vielä tarkentaa. Sitä kautta voi vain kehittyä omien työkalujensa kanssa. Ja meidän työssä virheiden rakentava käsittely kuuluisi olla helppoa. Weston sanoo osuvasti kirjassaan, että kun ohjaaja tekee virheen, kukaan ei kuole. En siis itsekkään sortunut kinaamaan ryhmän kanssa epäkohdista, vaan pyrin aina avoimesti nostamaan kädet ilmaan, kun sen aika oli ja pyytämään ryhmältä apua epäkohtaan.

### 3.8 Oppini ryhmänhallinnasta

Hallitakseen ryhmää ja ryhmän dynamiikkaa, ohjaajan tulee hallita prosessiin käytettävä aika jäsentämällä se tavoitteellisiin osioihin. Ohjaajan ensimmäinen työvaihe on merkittävin. Vaihe alkaa siitä, kun ohjaaja valitsee työstettävän näytelmän, ja alkaa analysoimaan ja jäsentämään sen dramaturgista rakennetta. Ensimmäinen vaihe päättyy ensimmäiseen konkreettiseen harjoituskertaa. Kertaan, jolloin koko työryhmä on kasassa ja tapaavat ensikertaa. Tällöin ohjaaja selventää työryhmän yhteisen kokonaistavoitteen, kaikki osatavoitteet, vastuualueet ja tekijät niihin sekä aikataulun, jonka puitteissa kaikkiin tavoitteisiin päästään. Ensimmäisenä yhteisenä päivänä ohjaaja jäsentää koko ryhmälle yhteiset työtavat ja -säännöt. Eli ohjaaja määrittää ryhmälle perustehtävän, joka pitää ajallaan suorittaa. Suorituksen onnistumiseen vaikuttavat perustehtävään vaikuttavat ryhmän normit, tavoitteet, vastuualueet sekä ryhmän tuotte-

liaisuus (Kasvi). Kaikkeen näihin ohjaaja saa pohjamateriaalin näytelmätekstistä ja analyysistään, koska kaikki ryhmän hallintaan vaikuttavat elementit ovat kirjoitetut siihen.

Ryhmälle asetettava kokonaistavoite on yhtä kuin ohjaajan valitsema teema näytelmästä. Minun ryhmän tavoite ei siis ollut kertoa tarina nimeltä Niskavuoren Heta, vaan kertoa tarina anteeksi antamisesta ja –antamattomuudesta, jonka rakenteena ja puitteina kulkee Niskavuoren Heta.

Jokainen kohtaus näytelmästä on yksi osatavoite. Jokainen kohtaus pitää erikseen rakentaa päästääkseen ehyeen kokonaisuuden. Kun ohjaaja analysoi jokaisen kohtauksen pääsisällön, hän myös rakentaa lähtökohtaisen suunnitelman, miten sen rakentaa. Silloin jokaiseen kohtausharjoituskertaan muodostuu tavoitteellinen suunnitelma. Tiedetään, mitä ollaan rakentamassa ja miten se istuu kokonaisuuteen. Eli jokainen analyysissä tehty otsikko toimii myöhemmin tavoitenimikkeenä rakentaessa kohtausta valmiiksi.

Kun kokonais- ja kaikki osatavoitteet ovat selvät, ohjaaja voi alkaa rakentamaan tarkempaa aikataulua tavoitteen saavuttamiseksi. Kohtausjaosta voi tehdä yksinkertaisella laskutoimituksella alustavan hahmotelman, paljonko aikaa ryhmä tulee tarvitsemaan. Jos Niskavuoren Hetassa on 45 kohtausta, ja arvioitu rakennusvauhti on kaksi kohtausta per harjoituskerta, tarkoittaa tämä sitä, että käydäkseen kerran kaikki näytelmän kohtaukset läpi, tarvitsee ryhmä vähintään 23 harjoituskertaa. Jos olen päättänyt, että viikossa harjoitellaan viisi kertaa, tarkoittaa tämä siis ajallisesti noin 4,5 viikkoa. Haluan ohjaajana käydä näytelmän kohtaukset läpi kahdessa kierroksessa. Ensimmäisellä kierroksella hahmotellaan jokaisen kohtauksen toiminnallinen sisältö. Toisella kierroksella palataan niihin yksi kerrallaan, ja tarkennetaan hahmoteltua sisältöä. (Tai mahdollisesti vaihdetaan aivan toiseksi.) Näiden kahden kierroksen välissä on ensimmäinen läpimeno, joka on erillinen harjoituskerta. Siinä katsotaan siinä vaiheessa olemassa oleva kokonaisuus – työn tulokset. Tämä toimenpide siis vaatii toiset 23 harjoituskertaa - plus ensimmäisen läpimenoharjoituksen. Yhteensä siis 24 harjoituskertaa. Se, että käy Niskavuoren Hetan kahdessa kohtauskierroksessa, tarkoittaa ajallisesti noin 9 viikkoa työryhmän kalenterista.

Kahden kohtauskierroksen jälkeen ohjaaja suunnittelee tarvittavat harjoituskerrat kokonaisuuden kanssa. Aluksi kannattaa jakaa kokonaisuus kahtia. Joko väliajan sanele-

mana, tai sitten esimerkiksi puolet ja puolet kohtauksista. Sen jälkeen varataan tilaa kalenterista yhden harjoituskerran puoliskon läpimenolle, toinen sen mahdolliselle muokkaamiselle ja tarkennukselle. Näin toimitaan kummankin puoliskon kanssa. Eli tämä toimenpide lisää harjoituskertoja kalenterissa 4:llä.

Näiden neljän harjoituskerran jälkeen aletaan harjoitella kokonaisuuden kanssa. Puhutaan valmistavista pääharjoituksista ja pääharjoituksista. Valmistavat pääharjoitukset ovat esityksen kaltaisia, mutta ne voidaan keskeyttää tarkennuksissa ja ongelmakohtissa. Pääharjoitukset ovat täysin esityksen kaltainen kokonaisuus, jossa näytelmää tukevien elementtien kuten valo, puvustus ja musiikki tulisi olla jo valmiita. Pääharjoitukset ovat keskeytyksettömiä ja niissä on monesti koyleisö läsnä. Näille harjoituksille ohjaaja voi varata aikaa 4-6 harjoituskertaa. Mitä enemmän niitä on, sen rauhallisemmin työryhmä voi mahdollisesti edetä kenraali-esitykseen ja ensi-iltaan. Itse pidän hyvänä varata tilaa vähintään neljälle harjoituskerralle: kaksi valmistavaa harjoitusta ja kaksi pääharjoitusta, joista viimeinen on kenraaliharjoitus.

Nyt ohjaajalla on periaatteessa valmis hahmotelma näytelmän kokoon kasaantumiseen tarvittavasta ajasta. Mutta vielä kannattaa reippaasti vilkaista ensi-illasta taakse päin. Kannattaa hahmottaa ryhmälle aikataulun alkupäähän 2-3 yhteistä lukuharjoituskertaa, jossa näytelmää analysoidaan ja tutkitaan yhdessä koko ryhmän kanssa. Tällä varmistetaan, että kun varsinaiset kohtausharjoitukset alkavat, kaikki todella tietävät, mitä näytelmää ja tarinaa ollaan rakentamassa.

Ohjaajan tulee myös suunnitella tässä vaiheessa myös esitystä tukevien elementtien, valon, äänen, puvustuksen ja lavastuksen kokonaisaikataulu. Hahmottaa tarkkaan ajanalla, milloin niitä suunnitellaan, milloin konkreettisesti rakennetaan tai hankitaan, ja milloin niiden tulee olla valmiit suhteessa valmistuvaan esitykseen. Aikatauluun tulee varata ainakin yksi kokonainen harjoituskerta tekniselle läpimenolle, jossa valo ja ääni saavat selkeän istutuksen esitykseen ja sen kulkuun.

### 3.9 Vastuualueet ja pelisäännöt

Ohjaajan tärkein tehtävä prosessin alkumetreillä on koota näyttelijät kasaan ajoissa ennen kohtausharjoitusten alkua. Luku tarvittavista näyttelijöistä löytyy helposti – se

joko aukeaa näytelmän ensisivuilta, tai sitten se avautuu sovituksen valmistuessa. Mutta näyttelijöiden kasaan haaliminen voi olla jo vaikeampaa. Joka tapauksessa, se on konkreettinen työ, jonka ohjaajan täytyy tehdä. Ilman näyttelijöitä ohjaaja ei kerro mitään; teksti ei muutu näkyväksi.

Jokainen roolihahmo, joka näyttelijällä on, on näyttelijän vastuulla. Ohjaaja ei rakenna roolihahmoa, vaan hän selventää näyttelijöille tarvittavat työkalut ja tilan rakentaa ja tutkia sen toimintaa ja käytöstä näytelmässä. (Toki ohjaajakin saa tarjota harjoituksissa omia ehdotuksiaan ja havaintojaan.) Näyttelijä kantaa vastuun, että hän toimii työkaluillaan, tutkii näytelmää, roolihahmoaan sekä niiden keskinäistä suhdetta toisiinsa. Näyttelijän työkalut ovat aivan samat, joilla ohjaaja jäsentää näytelmää rakentaessaan toimintasuunnitelmaa. Kun on yhteiset ja selkeät työkalut, silloin myös työssä käytävä dialogi on selvempää harjoituksissa. Ja hyvä näyttelijä motivoituu työhön, kun saa tilaa harjoittaa ammattiaan: tulkita persoonansa kautta roolihahmonsa toimintaa ja tunteita.

## 4 LUOVUUS

### 4.1 Ryhmän näköinen lopputulos

Lähdin ohjaustyöhön siinä uskossa, että ryhmän yhteinen tulkinta syntyy vain jokaisen ryhmän jäsenen panoksesta. Pyrin siihen, että kaikki näyttelijät saavat mahdollisuuden saada oman jäljen lopputulokseen antamalla tilaa heidän persoonallisille tarjouksille ja näkemyksilleen roolihahmoistansa. Halusin ohjata Niskavuoren Hetan lähtökohtaisesti näyttelijöiden materiaalin pohjalta. Lähdin toimimaan näin, koska näin minua on ohjattu ja opetettu näyttelijänä toimimaan. En oppinut siitä näyttelijäntyön salaisuutta tai onnea, vaan vankan sitoutumisen työhön ja kokonaistavoitteeseen. Minusta tämä työtapa motivoi näyttelijää, koska näin hänellä on mahdollisuus vaikuttaa tarinan kerrontaan, sen tapahtumiin. Se on näyttelijälle iso palkinto. Saada oma jälki lopputulokseen. Se on syy tulla aktiivisena harjoituksiin: on jotain jota tarjota, on oma näkemys tarinan tapahtumista. Se on myös se aines, joka pitää harjoitukset aktiivisina. Mikään ei ole niin arvokas luovuuden lähde ohjaajalle kuin motivoitunut ja innostunut näyttelijä.

## 4.2 Luovuus työryhmässäni

Minulla oli mielestäni hieno ja selvä tavoite ryhmän luovuuden suhteen. Mutta kuten jo aikaisemmin puhuessani ryhmädynamiikasta mainitsin, suljin ovia omalla osaamattomuudella ryhmän luovuudesta. En jäsentänyt tarkkaa ja huolellista aikataulua. Jätin ryhmän yhteisen analyysin ulkopuolelle. En avannut yhteisiä työkaluja, joilla analyysia näyttelijät olisivat voineet edes rakentaa. Tein itse luovuudesta epäselvää ja miltei tavoittelematonta. On siis aivan ymmärrettävää, että luovuuden esiin pusereminen jäi itsessään harjoitushetkeen. Kukaan ei voinut tehdä ennakkovalmistelujaan, kun ei siihen ollut varattu tarpeeksi aikaa eikä työkaluja. Epäselvyys nakersi työstä innon ja motivaation.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että ryhmäni olisi ollut vailla luovuutta, tai että lopputulos olisi ollut laadultaan keuhno. Jokainen näyttelijä toimi harjoituksissa niin luovasti kuin siihen oli tilaa ja mahdollisuutta. Mutta se oli tavallaan analyysin kiinniottamista, hahmottamista vauhdissa. Analyysin tarkkuus ja vedenpitävyys jäi pois. Sen takia näyttelijöiden tarjoukset jäivät usein ujoiksi ja varovaisiksi. Näyttelijällä itselläänkään ei ollut varmuutta tapahtumien kulusta ja roolinsa toiminnoista. Kun lähtökohta on epävarmaa, on myös vaara, että tarjous on epävarmaa. Tämä ei tarkoita välttämättä sitä, että tarjous olisi niin sanotusti ujosti esitettyä. Epävarma tarjous voi olla energinen ja rempseäkin. Mutta jos se ei ole kiinni tarinassa ja sen logiikassa, se ei nosta kohtauksen sisältöä näkyviin.

Lopputulos oli niin hyvä kuin meidän faktallisilla rakenteilla oli mahdollisuus saavuttaa. Mutta olisiko siitä saatu vieläkin parempi, vielä persoonallisempi tulkinta? Sitä on tavallaan turha jälkikäteen pohtia, mutta oppiakseen tapauksesta, se on oleellinen kysymys.

Huomasin ohjatessani myös, miten näyttelijän luovuuteen vaikuttaa pelkästään rooli-hahmonsa repliikkien osaaminen. Näyttelijän tärkeimmät työkalut, aistit, ovat niin kauan suljettuina, kun näyttelijä osaa repliikkinsä sujuvasti. Luovuudelle ei ole mitään tilaa, jos työn pääpaino on tekstin ulkoa muistamisessa. Ja se näkyy lavalla. Roolihahmo katoaa ja tilalle tulee näyttelijä, joka yrittää muistaa, mitä sanoo kenenkin jälkeen. (Sen sijaa, että on kokemassa ja vaikuttamassa kohtauksen tapahtumiin ja tilanteisiin.)

Se, että minulla oli näytelmän sisältö hyvin hallinnassa, edesauttoi sitä, että pystyin suhteellisen hyvin näkemään näyttelijöiden varovaisten tarjouksien taakse ja tämän jälkeen neuvomaan kohti tarkempaa toimintaa. Ja koska olin ainoa, jolla työstettäväksi ja tutkittavaksi olevaa materiaalia oli paljon olemassa, näkyi se myös pakostakin harjoituksissa. Jouduin jossain kohdin vetämään näyttelijän luovuudelta siivet. Minun piti määrittää roolin pyrkimys kohtauksessa, että työssä päästään ajallaan eteenpäin. Aikataulusotkun takia aikaa luovuudessa lojumiseen ja tutkimiseen ei liiemmin ollut. Jätin kuitenkin aina tilan ja vastuun toiminnan tarkemmalle määrittämiselle näyttelijälle. Johdattelin heitä pyrkimyksen synnyttämää toimintoa kohden syöttämällä roolin mahdollisia päänsisäisiä ajatuksia ja huomioita kohtauksen ympäristöstä tai faktoista. Tein pohjat, mutta näyttelijä täytti tyhjäksi jätetyn tilan itsenäisesti. Ja tämä seikka, että näyttelijä toimii itsenäisesti näinkin sekavassa rakenteessa, on suorastaan ihme. Se vaatii vankkaa tahtoa toimia yhteisen hyväksi epäselvissä olosuhteissakin. Ryhmä alkaa helposti taistelemaan epäselvää systeemiä vastaan kuin sen puolesta. Normeja ja tavoitteita ei tunnisteta tai se koetaan epäselväksi. On vaara että ryhmä polarisoituu: jakaantuu eri kulmakuntiin (Kasvi). Kun ryhmä ei ole hallinnassa, ei ole myöskään luovuus. Mutta jos ryhmä ottaa itse itsensä haltuun, määrittää omat norminsa ja selventää yhteisen tavoitteen, on mahdollisuus saada luovuus esiin ja näkyviin. Silloin ohjaaja ei voi olla muuta kuin kiitollinen. Vaikka se on paljon ja merkittävää, että minulla oli tarina hyvin hallinnassa, se ei muuta sitä faktaa, että ohjaajaa vastaan taistelevasta ryhmästä ei luovuutta saada irti. En ainakaan usko siihen.

#### 4.3 Mitä luovuus sitten oikeastaan on?

Kari Uusikylä, ja Jane Piirto summaavat kirjassaan luovuutta tutkineiden asiantuntijoiden lopputuloksia niin, että luova ihminen on se, joka uskalttaa tehdä jotain itseään syvästi tyydyttävän, jotain uutta ja omaperäistä. Että luova ihminen luo vanhasta tiedosta uutta tietoa. Heidän mukaansa luovuus kiinnittyy aina johonkin erityisalaan, kuten taiteeseen, lääketieteeseen, politiikkaan yms. Esimerkiksi Juice Leskinen on luova muusikko, Albert Einstein oli luova fyysikko.

Luovuutta tutkineiden mielestä luovuuteen ei ole yksiselitteistä eikä lopullista vastausta, mutta sitä voidaan tutkia siihen vaikuttavien ilmiöiden valossa. Tutkija Gardnerin mukaan yksilön luovuuteen vaikuttavat neljä tekijää. Ensimmäinen tekijä on luovan

yksilön fysiologiset ominaisuudet: lihasmassa, luusto, aineenvaihdunta yms. Toinen vaikuttava tekijä on yksilötaso: luovan ihmisen oma persoona, motivaatio, perustarpeet suhteessa luovaan ponnistukseen. Kolmas vaikuttava tekijä on historiallinen tietotaso: mitä erityisalasta jo tiedetään, mitä siitä ollaan jo opittu. Neljäs luovuuteen vaikuttava tekijä on Gardnerin mukaan erityisalan työympäristö: kolleegat, alan tutkijat, teoreetikot, opettajat yms. Neljänteen tekijään vaikuttavat myös luovan yksilön vuorovaikutteisuus. Siis, että kuunteleeko ihminen saman alan ihmisiä, näkeekö toisten töitä, kirjoittaako omista töistä yms.

#### 4.4 Mitä minä tästä tuumaan?

Opin kokonaisuudessa prosessistamme, että kun näyttelijällä ei ole selkeitä lähtökohtia eikä työkaluja ja keskittyminen roikkuu muistamisessa, jälki ei ole luovaa. Silloin se ei ole tulkintaa. Se on suoriutumista.

Luovuus teatterissa on minusta kiinnittyneenä sekä näyttelijäntyöhön että esityskokonaisuudessa. Kokonaisuudessa se näkyy tarinan mielenkiinnon luovassa kuljetuksessa esityksen alusta loppuun. Ryhmä hallitsee tarinan jännitteen uskottavan kuljetuksen: se osataan herättää, se osataan pitää mukana ja se osataan päättää. Näyttelijäntyössä se näkyy roolihahmon uskottavasta käytöksestä tarinan tapahtumien keskellä. Roolihahmo tuntee, toimii – reagoi tapahtumiin kuin siinä hetkessä, kuin luonnollisesti. Tavallaan roolin mielenkiinnon kokonainen hallitseminen.

Koen, että ohjaajana ensisijainen luovuuteni lähde on kuitenkin motivoitunut näyttelijä. Silloin on oleellista ymmärtää näyttelijäntyöstä, ja työhön liittyvän luovuuden lainalaisuudesta. Motivoitunut näyttelijä toimii työkalujensa kanssa, ja tuottaa rohkeasti ja sensuroimatta materiaalia. Ja motivoitunut näyttelijä yleensä motivoi muutakin työryhmää. Tämä taas lisää mahdollisuutta saavuttaa aikaan jotain tulkinnallista, omaperäistä ja persoonallista – eli luovaa. Ohjaajana olisi typeryyttä jättää tämä huomio käyttämättä.

Miten sitten motivoida näyttelijä? Uskon, että samalla tavalla kuin itseäänkin ohjaajana: kannustamalla näyttelijää luomaan itselleen selkeän, konkreettisen ja mahdollisen tavoitteen omassa työssään. Maalin, johon pyrkiä näyttelijäntyöllisesti. Tavoitteen määrit-

tämiseksi yksilön tarvitsee aina hahmottaa hänen sen hetkisen tilanteen - oman osaamisensa. Kartoittaa rehellisesti, mitä alaan liittyviä työkaluja jo hallitsee, ja missä haluaa kehittyä paremmaksi. Minusta edellä mainitut Gardnerin neljä tekijää toimivat tässä hyvinä osaamisensa tutkimisen peilauspintoina. Asettua hetkeksi tutkimaan niiden kautta omaa fysiikkaa, omaa kehoaan, omaa persoonaa, alan vallitsevaa historiaa sekä työympäristöä suhteessa omaa hahmotustaan luovuudestaan. Halu kehittyä työssään motivoi näyttelijää tutkimaan ja harjoittelemaan, niin näytelmää kuin omaa osaamistaakin. Mutta motivaatio ei synny pelkästään asettamalla tavoitteita. Tavoitteen, eli luovuuden saavuttamiseen kuuluu aina riski epäonnistua. Siksi se vaatii rinnalle selkeät ja ymmärrettävät työkalut ja pelisäännöt. Näyttelijän täytyy tietää, millä keinoin materiaalia näytelmästä kerätään, ja miksi ja missä ajassa. Ja ennen kaikkea hänellä tulee olla tilaa ja aikaa harjoitella.

Antaakseen tilaa näyttelijöiden tarjouksille, ohjaajan tulee osata käsitellä ja jalostaa niitä rakentavasti. Ymmärtää luovan prosessin matkan vaatimukset. Luovuus on aina harjoitus- ja tutkimusprosessin lopputulos. Näyttelijältä ei heti synny valmista tulosta. Jäsennetty lähtömateriaali vaatii aina harjoittelua ja aikaa, ennen kuin se on tarkkaa. Näyttelijä haluaa luottaa, että saa rauhassa ja turvallisesti tehdä työtään. Jokaisen työryhmän jäsenen tulee allekirjoittaa luovan työilmapiirin pelisäännöt. Tarjouksia ei tule tyrmätä ilman konkreettista ja rakentavaa syytä. Ei ohjaajan, eikä vastaanäyttelijänkään. Tarjoukset pitää aina arvottaa tarinan ehdoilla ja sen siivilöimänä. Pitää ymmärtää, ettei ole huonoa tai väärää tarjousta, on vain tarinaan istumatonta tai epäselviä tarjouksia. Kun harjoitustilanteesta poistuu väärin ja huonon tekemisen paine, tarjoamisesta syntyy luonnollinen metodi. Ja mitä vähemmän painetta, sen motivoituneemmin työhön tartutaan. Motivoitunut työskentely dynamisoi luovaa tilaa ja aikaa. Kun ei pelätä tuottaa, luovuus tarinaan löytyy helpommin.

Näyttelijän luovuus on kykyä olla tilanteessa läsnä. Olla kuin tilanne tapahtuisi juuri nyt, ja toimia ja tuntea sen sanelemana. Eli näyttelijä ymmärtää, ja kokee kaikilla aisteillaan, mitä ympärillään tapahtuu. Roolin pyrkimys synnyttää tunteen ja tunne toiminnan. Näyttelijällä tulee olla ymmärrys materiaaliin, näytelmätekstiin, josta pyrkimys nousee, sekä yhteys omiin tunteisiin ja fysiikkaan. Tuntea ja tutkia, miten oma fyysinen olemus reagoi tunteisiin, ja siirtää se tieto sitten roolihahmolle. Ihmiset toimivat fyysisesti aina tunteen kanssa. Rakastunut hymyilee, surullinen voi huutaa, pelokas suojelee itseään jne. Tunnetta on perin hankala näytellä ilman toimintoa. Näyttelijän luovuus on

tarkemmin sanottuna roolihahmon tunteiden synnyttämien toimintojen hallinnassa, luomisessa ja varioimisessa. Tunne on sinänsä kohtausten fakta, tai valmiiksi tulkittu. Se on siinä, sitä ei luoda. Mutta toiminta on näyttelijän maaperä, minkä hän täyttää mielikuvituksella - luovuudella. Rakastunut voi hymyillä ja kikattaa. Se voi myös hypellä pitkin seinä ja ulvoa. Rakastunut voi myös itkeä ja raivota. Kaikki on mahdollista. Mutta sen täytyy istua tarinan logiikkaan. Tarinan faktojen ja juonen täytyy tukea tarjousta.

Vaatiiko läsnäolo autenttista tunnetta? Pitääkö Hetan näyttelijän oikeasti rakastaa Santerin näyttelijään, että hänen tunteensa näyttäivät aidoilta? Katsojaan vaikuttavat saadut tiedot näytelmän kulussa, sekä nähdyt toiminnot. Näiden pohjalta katsoja tekee tulkinnan tunteesta. Ei katsoja näe, onko Hetan näyttelijä rakastunut Santerin näyttelijään. Hän on kuullut tiedon näytelmästä, että Hetalla ja Santerilla on ollut suhde aikaisemmin, ja tämän hän liittää näkemäänsä toimintoon. Näyttelijän ja ohjaajan on hyvä ymmärtää tämä. Tämä ei kiellä näyttelijää pyrkimästä mahdollisimman autenttiseen tunnetilaan, mutta se tie voi olla vaikea. Ei mahdoton, mutta vaikea. Itse koen, että näyttelijällä on oiva mahdollisuus huijata itseään läsnäoloon toista kautta. Totta kai tilanteessa jotain pitää tuntea, jotta toiminto näyttäisi vilpittömältä. Jotain, minkä tunteminen synnyttää samankaltaista toimintaa, kuin kohtausten sisältöön kirjoitettu tunne. Rakastunut voi toimia samanlaisesti kuin se, joka on saanut juuri lottovoiton. Tai rakastunut voi rakentaa toimintonsa faktojen perusteella. Esimerkiksi: aina kun Santeri katsoo minua silmiin, käänän katseeni pois. Ohjaajan luovuus voi siis olla myös näyttelijän auttamista tunnetilan rakentumisessa.

Mitä ohjaajan luovuus sitten on? Sen jälkeen, kun ohjaaja on rakentanut ryhmän luovuudelle mahdollisuuden - varaamalla analyysille ja materiaalin keruulle aikaa, ja luonut turvallisen tuottamisympäristön – hän tehtävänänsä on olla itse läsnä harjoituksissa. Läsnä tarttumaan ja kannustamaan näyttelijöiden tarjousten jalostamisessa ja tarken-  
nuksessa. Tai muuttamaan, jos materiaali on sopimatonta. Hereillä oleva ohjaaja osaa hyödyntää myös harjoituksissa tapahtuvia mahdollisia kömmähdyksiä tai hassutteluja. Kömmähdykset harjoituksissa ovat mielestäni aivan inhimillisiä. Näyttelijöiden keskittyminen vaatii aina pientä hengähdystaukoa, mikä näkyy läsnäolon hetkellisenä rapsah-  
tamisena. Näyttelijä päästää irti "vakavasta" roolityöstä. Toisaalta ihmisillä on myös tapana, kun onnistumisen ja tuottamisen paine hellittää, yksilö vapautuu. Näin on

mahdollisuus, että syntyy jotain omaperäistä ja vilpittöntä. Hereillä oleva ohjaaja hyödyntää nämäkin käyttökelpoisiksi materiaaliksi.

Ohjaajan läsnäolo syntyy luottamuksesta, että osaa ja hallitsee tarinan, ja sen dramaturgisen rakenteen. Kun tietää rakennettavan kohtauksen sisällön, voi olla rauhassa ja muokata sitä tarjotun materiaalin avulla. Toki ohjaaja saa ja voi tarjota omiakin ehdotuksiaan kokeiltavaksi. Sen ei pitäisi haitata näyttelijän pyrkimystä luovuuteen. Tarinan kerronta on kaikkien tavoite. Harjoitustilanteet eivät ole kilpailu, missä mitataan luovuuden määrää ja parhaita ideoita. Tarinan pitää loistaa, ei työryhmän.

Ohjaaja vastaa ennen kaikkea esityksen uskottavuuden ja jännitteen tarkasta rakentamisesta tarinan logiikan mukaisesti kohtaus kohtaukselta. Jännitteen luominen vaatii ohjaajalta rytmitajua. Ymmärrystä siitä, mikä luo jännitteen, ja milloin jännite lyödään päälle, milloin pois, tai milloin se hyökkää yllättäen jne. Läsnäoleva näyttelijä ei välttämättä koe kohtauksen ajan kulkua harjoituksissa. Eikä pidäkään, tärkeintä hänelle on hahmottaa kohtauksen tapahtumien ja toimintojen ydin. Mutta ohjaajan tulee tietää, miten kohtausten dynamiikan, tapahtumien ja toiminnan välisen rytmin pitää kulkea. Hänen tulee koordinoita näyttelijä kohtauksien käännekohtiin tarkasti. Käännekohta ei solju valuen, vaan veitsellä leikaten: hahmolla vaihtuu pyrkimys ja siitä johtuen myös tunne ja toiminta uuteen. Tämä on joskus näyttelijöiden vaikea hahmottaa. Näinhän ei tosi elämässä välttämättä tapahdu. Että tunne ja ajatus sen pohjalla leikataan toiseen kuin kakkua. Mutta tuleekin ymmärtää, että tarina on todellista, mutta se ei ole todellisuutta. Teatteriesityksessä asiat tapahtuvat uskottavasti, mutta jouhevasti. Roolin toiminnasta ja tunteista ei tarvitse kertoa kuin oleellinen, sitten jatketaan taas matkaa. Ei jäädä vellomaan ylimääräiseen näyttelijäntöyhykseen. Tuolla dynamiikan hallinnalla ohjaaja on katsojan tulkinnan edellä, mikä on minusta draamatarinan yllätyksellisyyden edellytys. Katsojan ei pidä tietää, mitä kohta tapahtuu vaan kysyä sitä ja jäädä odottamaan vastausta.

## 5 LOPUKSI

Minulla oli ensiohjaukseen loistavat puitteet ja hyvät lähtökohdat ryhmän yhteiseen onnistumiseen. Jäsenisin hyvin valitsemani tarinan ja minulla oli ymmärrettävissä olevat ja realistiset tavoitteet. Mutta kuten sanotaan, hyvin suunniteltu on vasta puoliksi teh-

ty. Tein, mitä ohjaajalta pyydettiin, mutta jätin tekemättä, mitä ohjaajalta vaaditaan. Minun ranskalaiset viivat ohjaussuunnitelmassa jäivät vain hienoiksi ideoiksi, ei konkreettisiksi toiminnoiksi saattaa työ dynaamisesti ja hengittävästi maaliin. Kuten jo sanottua, lopputulos oli kaikkia miellyttäviä. Tavoite saavutettiin. Mutta ohjaajana koen, että se oli minulle lottovoitto. Valitsin itse numeroni, mutta onni oli vahvasti lopputuloksessa läsnä. Ryhmän päätös matkata yhtenäisenä luovana ryhmänä kohti tavoitetta ilman ristiriitoja, ei ollut minulla ohjaajana hallinnassa.

Jos haluan kehittyä ryhmälähtöisenä ohjaajana tulevaisuudessa, tulee minun kiinnittää huomioni jokaiseen näihin kolmeen tarinankerronnan elementtiin: tarinan hallintaan, ryhmän hallintaan ja luovuuteen. Ohjaajan työ on tarinankerrontaa ryhmän kautta ja ryhmän avulla. Luovuus on se, miten tarina kerrotaan. Nämä kolme elementtiä ovat lujasti toisissaan kiinni. Mitään elementtiä ei voi ohjaussuunnitelmassa sivuuttaa ilman, etteikö se vaikuttaisi merkittävästi toiseen, tai kahteen muuhun elementtiin.

Se on ilmiselvää, että kertoakseen tarinansa hyvin, ryhmän jokaisen jäsenen on hallittava näytelmä hyvin. Niin sisällöltään, kuin rakenteeltaankin. Ei siis pelkästään vain ohjaaja. Tekstin hallinnasta nousevat ryhmän yhteinen kieli, harjoitusten dialogi. Jos vain yksi hallitsee puhuttavan kielen, vuorovaikutus jää yksipuoliseksi. Harjoituksissa ei tule puhua säästä tai Lahden Pelicansin menestyksestä vuoden 2009 play-offeissa. Niistä puhutaan tauolla, tai harjoitusten ulkopuolella. Harjoituksissa puhutaan ja tutkitaan rooleista, roolien pyrkimyksistä, toiminnoista, faktoista – näytelmän maailmasta ja siihen liittyvistä ilmiöistä. Toki voidaan puhua Pelicansin menestyksestä, jos sen tuoma mielikuva auttaa tarinan kerronnassa.

Ohjaajan lukutavasta, menetelmästä, jolla hän purkaa ja analysoi näytelmän, syntyvät ryhmään yhteiset työkalut. Selkeät työkalut selkeyttävät kunkin ryhmän jäsentä hahmottamaan oman tavoitteensa prosessissa. Selkeillä työkaluilla näyttelijä rakentaa selkeästi käyttäytyvän roolihahmon.

Hyvin jäsennetty näytelmä synnyttää pohjan realistiselle aikataululle työn tavoitteen saavuttamiseksi. Aika on se, jota ryhmä tarvitsee luovuudelle ja sen muotoutumiselle. Luovuutta ei voi hallita, se on tahdon ja uskalluksen asia. Mutta ajan varaamista tahdolle ja uskallukselle voi hallita. Uskallus nousee sekä materiaalin hallinnasta, selkeistä työkaluista, että rakentavasta, jäsennetystä työilmapiiristä. Kun rakenteet tuottamisel-

le ovat selkeät, uskallus tuottaa ja tarjota materiaalia muotoutuu yhdeksi näyttelijän hallittavaksi työkaluksi. Epävarmuus ja epäselvät menetelmät tuottavat luovaan yksilöön pelkoa. Pelkoa onnistua. Varmuus ja selkeys taas tuottaa rohkeutta. Rohkeutta kokeilla ja harjoitella.

Materiaalin hallinta nostaa esille luovuuden raamit ja rakennusmateriaalin. Luovuus tarinassa ei nouse tyhjästä. Se ei voi olla hallitsematonta kokeilua ja tuottamista. Se ei voi olla "mitä vaan". Siinä on oltava tavoite, tarinankerronnallinen maali, johon tähdätä. On tiedettävä, missä luovuutta tarvitaan ja miksi. On tiedettävä mitä luovuus on. Mitä se on teatterissa? Joskus näyttelijän niin sanottu maneerit on se, joka täyttää tarinan vaatiman toiminnan tapahtumassa. Joka toimintaa ei voi tehdä omaperäisesti ja uudella tavalla. Se voi sekoittaa ja harhauttaa tarinan väärille poluille.

Olen valmistumassa Teatteri-ilmaisun ohjaajaksi, jonka työmaastona ja työkaluina ovat soveltavan teatterin eri menetelmät. Ammatissani voidaan käsitellä yhteiskunnan eri yhteisöistä nousevia asioita ja ilmiöitä teatterin keinoin. Asioita tutkitaan ja huomioitu materiaali muokataan sitten esitykseksi. Käsittelemäni kolme tarinankerronnan elementtiä ovat myös siinä työmaastossa läsnä. Erona vain, että nyt valmista tekstiä ei muuteta materiaaliksi, vaan materiaali tekstiksi. Jotta saadaan toimiva esitys aikaan, tekstianalyysin purkuun tarvittavat työkalut muutetaan nyt suurennuslasista vasaroiksi. Minun pitää tarinan kertojana saada tarinaani draamallinen sisältö ja rakenne. Se, mitä analyysissä tarinasta etsittiin, se rakennetaan nyt tulevan esityksen pohjaksi. Yhteisöstä nouseva ilmiö tai epäkohta puetaan nyt teemaksi, päähenkilöksi, juonen rakenteeksi käännekohtineen, konflikteineen ja loppuineen.

Ryhmänhallinta ja luovuus ovat aina läsnä ammatissani. Tarinankerronta teatterin keinoin on aina luovaa ja aina ryhmätyötä. Ryhmän muodostavat vähintäänkin ohjaaja ja näyttelijät. Luovuus kiinnittyy työtä aktivoivaan kysymykseen: miten? Miten tarina kerrotaan, miten materiaalia kerätään, miten harjoitellaan, miten ohjaan?

Myös nämä kolme elementtiä voidaan sijoittaa myös opettajuuteen. Opetettava aines on jäsenennettävä itselleen selväksi. On analysoitava ja hallittava, mitä opettaa. Pitää tietää, missä ajassa opetus tapahtuu ja missä. Luovuus voi olla sekä opetustavassa, että opetuksen tavoitteena.

## 6 LÄHTEET

kirjalliset lähteet:

Wuolijoki, Hella 2001. Niskavuoren Heta. Helsinki: Lasipalatsi

Kari Uusikylä & Jane Piirto 1999. Luovuus. Atena

Weston, Judith 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televi-  
sioon ja elokuvaan. Jyväskylä: Gummerus

Nyytäjä, Outi 1978. (toim. Mirjami Polkunen; Suhonen, Pekka; Viikari, Auli) Lukutikki  
kirjallisuuden lukijalle. Espoo: Weilin & Göös

internetsivut:

Jyrki J. J. Kasvi:

Ryhmädynamiikka, ryhmäidentiteetti, <http://ntsat oulu.fi/oops/m/ryhmat.pdf> (luettu  
12.9.2008)

Heini Junkkaala & Satu Rasila:

Ohjeita näytelmän lukemiseen. [http://naytelmat.fi/images/484\\_ohjeita-naytelman-  
lukemiseen.pdf](http://naytelmat.fi/images/484_ohjeita-naytelman-lukemiseen.pdf) (luettu 12.1.2009 )