

Merja Mettiäinen

Tämä on tarjous!

Mitä tarkoittaa tarjoaminen näyttelijäntyössä?

Opinnäytetyö

KESKI-POHJANMAAN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Tammikuu 2012

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Yksikkö Hyvinvoinnin ja kulttuurin yksikkö	Aika Tammikuu 2012	Tekijä/tekijät Merja Mettiäinen
Koulutusohjelma Esittävä taide		
Työn nimi Tämä on tarjous! – Mitä tarkoittaa tarjoaminen näyttelijäntyössä?		
Työn ohjaaja Raisa Ekoluoma	Sivumäärä 31	
<p>Tämä opinnäytetyö on tapaustutkimus opinnäytetyöntekijän harjoitteluprosessista kahdessa monologissa. Opinnäytetyöntekijä on halunnut syventää oman näyttelijäntyönsä harjoitteluprosessin kautta ymmärrystään teatterissa, niin kutsutusta tarjoamisesta. Lisäksi hän halusi saada näyttelijäntyöharjoitteluprosessin avulla tietoa, mitä näyttelijä tarvitsee tarjoamiseen ja kuinka hän voisi ohjaajana auttaa näyttelijää tarjoamaan.</p> <p>Tutkimuksen aineistona on käytetty opinnäytetyöntekijän päiväkirjaa prosessin aikana ja sen jälkeen. Päiväkirjaan on merkitty myös harjoitusten aikana kuvattua, videomateriaalista saatuja havaintoja.</p> <p>Tekijä kuvailee tutkimuksessaan ensin mitä harjoituksissa tapahtui, sen jälkeen hän analysoi toimintansa ja sanallistaa ymmärryksensä tarjoamisesta. Loppupäätelmissä hän vielä kiteyttää oppimansa näyttelijänä sekä ohjaajana.</p> <p>Aineiston tarkastelun jälkeen voidaan tulkita, että opinnäytetyöntekijän ymmärrys tarjoamisesta syventyi ja hän sai myös tietoa tarjoamisesta ohjaajan näkökulmasta. Opinnäytetyöntekijä oivalsi työnsä kautta toiminnan ja toimintaan suuntaavien ajatusten, sekä mielikuvien merkityksen tarjoamisen kannalta näyttelijäntyössä. Opinnäytetyön lopussa hän antaa esimerkkejä, kuinka hän voisi käyttää havaintojaan apuna ohjaajantyössä, esimerkiksi toimintaan suuntaavan ajatuksen valitsemisesta.</p>		
Asiasanat harjoitteluprosessi, monologi, näyttelijäntyö, tarjoaminen, toiminta, Weston,		

ABSTRACT

CENTRAL OSTROBOTHNIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES Unit of Health, Welfare and culture	Date January 2012	Author Merja Mettiäinen
Degree programme Performing arts		
Name of thesis This is my offer! – What does offer mean in acting?		
Instructor Raisa Ekoluoma		Pages 31
Supervisor		
<p>This thesis is a case study about author's process of practicing for two monologues. The author wanted to explore her own understanding of offering in theatre. Through her practicing process she also wanted to gain more knowledge of what is needed for the actress/actor to give an offer and how she, as an instructor, could help the actress/actor to offer</p> <p>The data of this thesis comes from the author's own diary which was compiled during and after the process. This diary includes observations from video material, which was filmed during the practicing.</p> <p>The author first described what happened in rehearsals, then she analyzed her behavior and expressed her understanding about offering in writing. In her final conclusion she crystallized what she learned as an actress and as an instructor.</p> <p>After examining her material it can be concluded that the author's understanding about offering deepened and she gained more knowledge about offering from the instructor's point of view. In offering, she found the purpose of act and the thoughts leading to action and also images. In the end of the thesis, author gives few examples in the point of view of director how to use these observations.</p>		
Key words act, acting, monolog, process, suggestion, Weston		

Sisällys

Johdanto	1
1. Tutkimukseni.....	3
1.1 Tutkimus, tutkimuskysymykset ja aineisto	3
1.2 Tutkimuksen kuvaus	3
1.3 Tutkimusympäristö	5
2. Monologiin harjoittelu	6
2.1 ”Teiniminäminän” – harjoittelu	6
2.1.1 Roolin kuvaileminen ulkoapäin.....	6
2.1.2 ”Kuka on roolihenkilön puolella jos ei näyttelijä itse?”	7
2.1.3 ”Pusertaminen” ja tunteiden kohtaaminen.....	9
2.1.4 Umpikujasta spontaaniin reagointiin.....	10
2.2 Pöpi - monologin harjoittelu.....	13
2.2.1 Itseään tarkkaileva näyttelijä	13
2.2.2 ”Selviytymismaneeri”	14
2.2.3 Toimintaan suuntaava valinta ja pyrkimys	15
2.2.4 Pyrkimyksen vaihtuminen ja fakta	17
2.2.5 Pyrkimyksen vaihtumisen jälkeen: Kun hetki on ”oikea”	19
2.2.6 Mielikuvan voima ja pidättäminen	20
2.2.7 Toiston ongelma	21
3. Johtopäätökset ja yhteenveto	23
3.1 Tarjoaminen pähkinäkuoressa.....	23
3.1.1 Mitä näyttelijä tarvitsee tarjoamiseen?.....	24
3.1.2 Pyrkimys ja sen valinta.....	25
3.1.3 Mielikuvat ohjaajan avuksi.....	26
3.1.4 Epäonnistumisen pelko.....	28
Loppusanat.....	30
LÄHTEET	31

Johdanto

Hyvä opinnäytetyöni lukija, kuvittele, että ollaan esityksen tai näytelmän harjoitustilanteessa. Kohtausharjoitukset ovat alkamassa ensimmäistä kertaa. Näyttelijät ovat hieman jännittyneitä ja ohjaaja kannustaa ja rohkaisee näyttelijöitään tarjoamaan, ”Tarjotkaa vaan jotain!” Näyttelijät menevät paikoilleen miettimään kuumeisesti millaisia olisivat lavalla: millainen roolini on ja miten se toimii, mitä tässä kohtauksessa tapahtuu ja miten sanon repliikkini. Tai sitten he miettivät, mitähän ohjaaja tarkoittaa, kun hän pyytää minua nyt tarjoamaan, voinko tehdä jotain väärin, miten tekisin oikein. Tämä saattaa olla tuttua monille näyttelijöille tai ihmisille jotka tekevät teatteria. Kaikilla meillä teatterintekijöillä on oma käsityksemme siitä, mitä pitäisi tehdä kun ohjaaja pyytää ”tarjoamaan”. Jotkut tarjoavat toimintaa, jotkut roolin analyysiä, jotkut lausuvat repliikkinsä ja ovat miettineet äänenpainoa, jotkut ovat valmiiksi miettineet kohtauksen tapahtumat, rekvisiitan ja koreografian, joku hakee tunnetilaa punnertaen.

Monet ohjaajat pyytävät tarjoamista, kertomatta mitä sillä tarkoittavat, tai miten haluavat näyttelijän toimivan silloin kun pyytävät tätä tarjoamaan. Olen ollut ohjaajien ohjattavana, jotka pyytävät tarjoamaan, mutta ovatkin hämmentyneet tekemisestäni, niin paljon että mieluummin ovat alkaneet ohjata lopputulosta. He ovat esimerkiksi ohjanneet valmista äänenpainoa, kertoneet millainen roolini on, ja miten minun täytyy olla, jotta jokin asia näyttää katsomoon tietynlaiselta tai minkälaista tunnelmaa minun on saatava tekemiselläni aikaan. Judith Weston kutsuu tätä *tulosohjaamiseksi*. Hän tarkoittaa sillä sitä, että ohjaamisessa ohjaaja pyrkii määrittämään päämääränsä näyttelijälle, hän kertoo, miltä hän haluaa esityksen näyttävän ja kuulostavan valmiina. (Weston 1999, 34.) Kokemukseni *tulosohjaamisessa* näyttelijänä oli kovia paineita aiheuttava kokemus. Oli onnistuttava heti, jotta ohjaajan visio ei menisi pilalle ja jotta kohtausta ei tarvitsisi minun takiani ottaa uudelleen. Pelkäsin koko harjoittelukauden ajan epäonnistumista ja syytöksiä osaamattomuudestani. Ymmärsin silloin, kuinka haavoittuvassa tilassa näyttelijä on ohjaajan edessä ja kuinka paljon hallaa voi ohjaajana tehdä näyttelijälle ja sitä kautta myös lopputulokselle.

Itselläni ei ole takana kuin yksi ohjaus, koulutyö, mutta siitä sain ensimakua ohjaajan paineista ja siitä, kuinka vaikeaa taidetta näyttelijän ohjaaminen on. Myös itse pyysin ohjaajan roolissa ollessani tarjoamista, mutta aina en pystynyt luomaan kuitenkaan

puitteita hedelmälliselle näyttelijäntyölle, jossa näyttelijä olisi vapaasti saanut toteuttaa omaa taidettaan. En osannut siis vastata ohjaajan roolissa ollessani kysymykseen, mitä on tarjoaminen, ennen kuin sitä pyysin. Näin ollen en tiennyt mitä näyttelijä tarvitsee tarjoamiseen, mitä minun täytyy ohjaajana tehdä, miten annan näyttelijälle näyteltävää.

Näiden ajatusten ja kokemusten vuoksi ja niiden perusteella koen tärkeäksi tutkia omaa näyttelijäntyötäni ja prosessiani kehittyäkseni eritoten teatteri-ilmaisun ohjaajana, mutta myös näyttelijänä. Haluan tulevassa työssäni teatteri-ilmaisun ohjaajana ymmärtää näyttelijää, jotta ohjatessani tiedän mitä pyydän heitä tekemään. Toivon, että näyttelijäntyön ja oman prosessini tutkimisen kautta pääsen lähemmäksi ohjaajan työtä ja pystyisin seuraavan kerran ohjatessani ohjaamaan näyttelijää tarjoamaan ja selventää mitä sillä tarkoitan.

1. Tutkimukseni

Tässä luvussa kerron tutkimuksen etenemisestä. Esittelen tutkimuskysymykseni, tutkimusaineistoni ja tutkimuksen kuvauksen. Lopuksi kerron tutkimusympäristöstä, eli kenen kanssa työskentelin, missä ja mitä teimme, siitä siirryn monologiin harjoitusprosessin tarkastelemiseen, mikä on varsinainen tutkimuskohteeni.

1.1 Tutkimus, tutkimuskysymykset ja aineisto

Tutkimukseni on laadullinen tapaustutkimus, mikä tarkoittaa yksittäisen tai rajatun tapahtuman, tai yksilön tutkimista monipuolisilla menetelmillä. Yleensä tapaustutkimuksen kohteena ovat prosessit, niin myös omassa tutkimuksessani. (Aaltola & Valli 2001) Tutkimukseni keskiössä on harjoitteluprosessini kahdessa monologiin.

Haluan omassa opinnäytetyössäni yrittää selvittää oman näyttelijäntyöni prosessin avulla, mitä itse tarkoitan tarjoamisella ja miten voisin ohjaajana saada näyttelijän tarjoamaan. Sana, ”Tarjoaminen”, kulkee mukana läpi työn, mutta toivon löytäväni sille jonkun muun sanan tilalle. Työssä käytän myös sanontaa ”antaa ohjaajalle ohjattavaa”, mutta käytän työssäni vielä sanaa tarjoaminen, koska olen kuullut teatterissa sitä käytettävän.

Tutkimusaineistoinani minulla on prosessin aikana ja sen jälkeen kirjoittamani päiväkirjat prosessista, keskustelut ohjaajan kanssa, sekä videomateriaalia harjoituksista. Videomateriaalin olen katsonut läpi ja kirjoitin havaintoni päiväkirjaani. Päiväkirjat pohjautuvat sekä välittömiin tuntemuksiini harjoitusten jälkeen, että videomateriaalista löytämiini havaintoihin, sekä tuntemuksiini prosessin jälkeen.

1.2 Tutkimuksen kuvaus

Käytännön osuuteni tein opiskelijakollegani Niina Karttusen kanssa valmistamassamme *Ootko Kartalla, häh?*- produktiossa, jossa Karttunen toimi ohjaajana ja minä näyttelijänä. Käsikirjoitimme esityksen itse ja valitsin sieltä tähän opinnäytetyön tutkimukselliseen osuuteen kaksi kirjoittamaamme monologia, joiden avulla avaan ajatuksiani tarjoamisesta.

Kirjoitan, mitä tapahtui, analysoin itseäni ja lopuksi vielä sanallistan tarjoamista kunkin oivalluksen kautta. Monologien prosessien avaus ja niiden analysointi sisältää jo hieman johtopäätöksiä ja pohdintaa mitä minä ymmärrän tarjoamiseksi. Opinnäytetyön lopussa kerron tarkemmin ajatukseni tarjoamisesta tutkimuksen jälkeen ja mitä tutkimus opetti minulle teatteri-ilmaisunohjaajana, eli yritän vastata esittämäni kysymykseen, miten voin auttaa näyttelijää tarjoamaan ja mitä näyttelijä tarvitsee tarjoamiseen.

Opinnäytetyössäni ajatuksiani suurimmaksi osaksi tukee Judith Westonin kirjoittama *Directing Actors*, josta itselläni on suomeksi käännetty versio *näyttelijän ohjaaminen*. Peilaan omia ajatuksiani ja oivalluksiani hänen ajatuksiinsa näyttelijäntyöstä ja näyttelijän ohjaamisesta. Judith Weston on itse näyttelijä ja ohjaaja Los Angelesista. Hän on myöhemmin urallaan alkanut myös opettaa näyttelijäntyötä elokuva-alan ammattilaisille. Hänen metodinsa pohjautuvat Stanislavskin metodeihin, mutta hän on kehittänyt oman metodinsa, joka mielestäni kiteytyy hänen omiin sanoihinsa ohjaamisesta. (Weston, 2011)

”Hyvä, näyteltävissä olevaa ohjaus luo käyttäytymistä, jolloin näyttelijäntyö on aktiivista ja dynaamista eikä staattista; aisteihin vetoavaa, eikä älyllistä; objektiivista ja yksilöityä eikä subjektiivista ja yleistävää. Adjektiivien ja selityksien tilalle saatte viisi vahvaa välinettä esityksen parantamiseen – *verbit, faktat, mielikuvat, emotionaaliset tapahtumat ja fyysiset teot*” (Weston 1999, 49.)

Peilaan myös ajatuksiani opinnäytetyössäni teatteriteoreetikko, Jerzy Grotowskin teoriaan ja metodeihin. Käytän artikkelikokoelmaa, *kohti köyhää teatteria*, läpi työn. Jerzy Grotowski (1933 - 1999) on puolalainen teatteriteoreetikko, jonka ajattelu kiteytyy käsitteeseen ”Köyhä teatteri”. ”Köyhän teatterin” tarkoitus on poistaa, ei lisätä. Hänen kuuluisimpia metodejaan on *Via Negativa*, ”poiston tie”. Tarkoitus on poistaa näyttelijän tieltä näyttelijää häiritsevät esteet (Grotowski, 2006) Hänen metodinsa ja ajatuksensa ovat kiehtoneet minua siitä asti kun olen hänestä ensimmäisen kerran jotain lukenut tai opiskellut, siksi teos, *Kohti köyhää teatteria*, kulkee mukanani läpi työn.

1.3 Tutkimusympäristö

esityksen alkusysäys tapahtui syksyllä 2010, kun minä ja Niina Karttunen päätimme tehdä yhteisen käytännön tutkimuksen. Lähtökohtana oli Niina Karttusen halu ohjata, minä halusin näytellä ja yhteinen halumme oli kokeilla esityksen suhteen molemmille jotain uutta. Alkuun emme sulkeneet mitään vaihtoehtoja pois paikan, aiheen, tekstin tai työryhmän suhteen, vaan pidimme suunnitelmat avoinna ja etsimme vaihtoehtoja. Tapaamisia oli aluksi keskimäärin kerran viikossa, joiden tarkoitus oli tuoda aina uusia ehdotuksia esityksen tiimoilta, kuten valmiita tekstejä, omia kirjoituksia, ideoita, musiikkia, aiheita ja omia kokemuksia. Lisäksi mietimme mahdollista esityspaikkaa. Vaihtoehtoina olivat muun muassa Kokkolassa sijaitseva Visu-galleria, suuri telta, autiotolat, koulun studiot ja lopulta Kokkolan Vanha Tullipakkahuone, oli käytännön kannalta paras vaihtoehto.

Syys – ja lokakuu menivät ideoidessa esitystä ja marras-joulukuussa löysimme aiheen. Aloimme kirjoittaa tekstiä aiheen, Eksyksissä, ympärille ja lopulta aloimme kasata käsikirjoitusta.

Käsikirjoitus - runko oli tammikuussa siinä vaiheessa, että harjoittelemisen oli mahdollista aloittaa. Aluksi harjoittelimme ohjaajan kanssa kaksin ja helmikuussa koko muun, keräämämme työryhmän kanssa. Monologeja harjoittelimme ohjaajan kanssa päivisin keskenämme ja muun työryhmän kanssa harjoittelimme joukkokohtauksia noin kolme kertaa viikossa. Koreografiat ja muusikin teko tapahtui ohjaajan antamien aiheiden pohjalta yhdessä ideoiden.

Esitys sai ensi-iltansa 13.4, sen lisäksi sitä esitettiin kaksi kertaa.

2. Monologiien harjoittelu

Esityksessä näyttelin erään naisen tarinaa, jota kutsuimme ”minäminäksi”. Esityksessä seurataan hänen erilaisia kammelluksiaan aina teini-iän tapahtumista, ajassa pompaten nykyhetkeen, jossa hän kertoo nuorena naisena aikaisemmista tapahtumista. Tähän tutkimukseeni otan esimerkeiksi kaksi toisistaan poikkeavaa monologia. Toisella ei ole nimeä, mutta jota kutsuimme harjoittelukauden ajan ”*teiniminäminäksi*” ja toinen monologi on nimeltään *Pöpi*.

Monologit on kirjoitettu auki juuri niin kuin ne tapahtuivat, omien päiväkirjamuistiinpanojen pohjalta. Ne perustuvat omiin tuntemuksiini, mutta olen yrittänyt kirjoittaa toiminnastani ulkopuolisen silmin videomateriaalia apuna käyttäen.

2.1 ”Teiniminäminän” - harjoittelu

”Teiniminäminän” kohtaus toteutettiin kuin se tapahtuisi tässä ja nyt, eli kohtauksessa ei muisteltu tai hypätty ajassa. Teinityttö on kotikylänsä tiellä liftaamassa poikajoukon kyytiin, hän esittelee kylää nuoren näkökulmasta ja hyppää sitten poikien kyytiin juomaan kaljaa, huutelemaan rivouksia kylän ihmisille, kiusaamaan mustalaisia, ja puolustamaan maahanmuuttajia turpaan saannin uhalla.

2.1.1 Roolin kuvaileminen ulkoapäin

”Minulla oli mielessäni kuva teinistä, joka on tyttöpoika, kovanaama, polttaa tupakkaa ja tietää autoista yhtä paljon kuin pojat. Ajattelin, roolin rakentamisen olevan helppoa, kun itsekin olen ollut samanlainen nuorempana, ajattelin esittäväni itseäni.” (Päiväkirja, Mettiäinen, 2011)

Tämä oli alkuajatukseni teini-ikäisen roolin rakentamiseen. Minulla oli siis alussa jokin tietty kuva henkilöstä, millainen hän on, ”kovanaama” ja ”tyttöpoika”. Itselläni oli myös kuva omasta tekemisestäni, väitän sen olevan itselleni helppoa, koska ”olen itsekin ollut sellainen”. ”Sorruin” siis näyttelijänä itseni Westonin (1999) lanseeraamaan,

tulosohjaamiseen. Minulla oli siis kuva tai visio, eli lopputulos mielessäni: millainen tyttö on. Weston kirjoittaa kirjassaan *Näyttelijän ohjaaminen*, ettei roolihenkilöstä kannata sanoa millainen hän on luonteeltaan tai kuvailla häntä ulkoapäin. Se on hänen mielestään yleisluonteista näyttelemistä. Kun näyttelijä yrittää olla ”roolihenkilönsä kaltainen”, näytteleminen muuttuu Westonin mielestä taakaksi ja velvollisuudeksi. ”Roolihenkilöstä tulee platoninen, taivaallinen ihanne, jonka perusteella näyttelijän pitäisi mielestään luoda henkilöhahmo tai joksi hänen pitää muuttua.” (Weston 1999, 42.) Westonin mukaan näyttelijän ja ohjaajan on puettava ajatuksensa roolihenkilöstä sarjaksi tekoja, joita voi näytellä. Seuraavaksi kerron kuinka harjoitukset lähtivät juuri päinvastaiseen suuntaan kuin Weston kirjoittaa.

Harjoituksissa lähdimme kävelemään ympäri harjoitustilaa ja haimme roolihenkilöitämme kävellen ja puhellen. Huomasin itseni kuitenkin haparoimassa ajatusteni ja fysiikkani kanssa. Yritin kävellä rennosti, mielessäni kuva jostain teinityöstä tai elokuvanäyttelijästä joka on esittänyt teini-ikäistä. Keikuttelin lantiota, jauhoin purkkaa, nyökyttelin päätäni ikään kuin jonkun musiikin tahtiin ja peittelin mahaani, (minulla oli kuva itsestäni, kun luulin olevani nuorena lihava, peittelin mahaani). Yritin samaan aikaan viestittää olemuksellani olevani rento ja huoleton. Kiroilin kovaan ääneen, poltin miimisesti tupakkaa ja esitin sylkeväni maahan. Minua itseäni hävetti, mutta yritin peittää tunteeni, koska häpeä ei sopinut mielestäni roolihenkilölle ja jatkoin tekemistä harjoituksen loppuun saakka. Harjoituksen jälkeen minua hävetti tosi paljon. Minua hävetti tekotapani, se miten ajattelin teini-ikäisestä, ajattelin teinien olevan tyhmiä ja käyttäytyvän aina tietyllä tavalla, kiroillen, syljeskellen ja myyden itseään keikuttelemalla lantiota. Minua hävetti omat ajatukseni ja mietin, että en kyllä haluaisi viedä tällaista teinityttöä yleisön eteen. Jos minua hävettää, niin kyllä katsomossakin hävetään. (Päiväkirja, Mettiäinen, 2011)

2.1.2 ”Kuka on roolihenkilön puolella jos ei näyttelijä itse?”

Yritin harjoituksen aikana tulkita esittämäni henkilöä vain ulkokuoren perusteella, silloin tavallaan tuomitsin jo henkilöni jonkinlaiseksi vain omien mielikuviini tukeutuen, tutkimatta mitä heidän sisällään oikeastaan tapahtuu. Kuvailin teiniä mielessäni harjoituksen aikana negatiivisessa valossa, jossa selittelin ihmisille enemmän omaa asennettani murrosikäisiin, kuin näyttelin heidän toimintaansa, tunteitaan tai ajatuksia. Judith Weston puhuu kirjassaan *Näyttelijän ohjaaminen*, nimenomaan tuomitsemisesta ja

tukee tätä oivallustani. Hän puhuu, siitä kuinka kielteiset ajatukset hiipivät näyttelijöiden ajatteluun melkein huomaamatta.

”Alentuva asenne roolihenkilöä kohtaan, arviointi siitä, että roolihenkilö on hiukan vähemmän itsetietoinen tai naiivimpi kuin näyttelijä itse.” (Weston, 1999)

Westonin mukaan kielteisiä asenteita ei voi näyttellä. Niiden antaminen vie näyttelijän roolihaamon ulkopuolelle kuvailemaan ja selittämään häntä yleisölle, kommentoimaan häntä. ”Näyttelijä soluttaa silloin roolityöhönsä kritiikkiä, leikkii roolihenkilöllä, eikä elä tämän elämää joka hetki ja jätä johtopäätöksiä yleisölle.” (Weston 1999, 125.)

Weston kysyy myös, ”Jos näyttelijä itse ei ole roolihenkilön puolella, kuka sitten on?” Hänen mukaansa kukaan ei ole syntymästään saakka paha. Henkilöistä tulee sellaisia kuin tulee, koska heillä on tarpeita, ja he joutuvat erilaisiin tilanteisiin elämässään, koska he joutuvat tekemään valintoja. Käsikirjoittaja ja ohjaaja luovat yhdessä roolihenkilön, he laittavat henkilön erilaisiin tilanteisiin tekemään valintoja ja ratkaisuja, kokeilemalla hänelle erilaisia tarpeita. He eivät siis arvostele henkilöä. (Weston 1999, 44) Kuten esimerkissäni itse tein, arvostelin roolini, jo ennen kuin olin alkanut kokeilla tai miettiä hänen elämänsä ja tarpeitaan. En siis keskittynyt minkään tilanteen näyttelemiseen, koska en tiennyt mitä tilanteessa tapahtui. Robert Cohen puhuu tilanteen näyttelemisestä, hänen mukaan kaikki ihmiset ja kaikkien näytelmien henkilöt ajattelevat enemmän tilannettaan kuin omaa persoonallisuuttaan tai luonnettaan. Emme siis kuljeskele ympäriinsä keskittyen luonteisiin, vaan keskitymme tilanteisiin, esimerkiksi mihin aikaan bussi tulee, mitä tämä henkilö yrittää minulle sanoa. ”Saadakseen roolinsa elämään näyttelijän täytyy toimia niin kuin se elävä ihminen jota hänen roolinsa kuvaa ja näin tehdäkseen hänen täytyy keskittyä roolinsa tilanteeseen eikä pelkästään luonteeseen.” (Cohen 1986, 16) Mielestäni tämä on yksi syy siihen, miksi yritin näyttellä luonnetta, en osannut suunnata ajatuksiani tilanteen näyttelemiseen.

Roolihenkilön arvostelu ja kritisointi itseni kautta eivät siis ole mielestäni tarjoamista. Ohjaaja ei voi ohjata toimintaa, koska näyttelijän ajatukset eivät suuntaudu toimintaan vaan omaan itseen. Ymmärrän tarjoamisen tapahtuvan tämän oivallukseni jälkeen roolihenkilön kautta, roolin, tilanteen ja tekstin avulla. Minun täytyy näyttelijänä olla tosiaan roolihenkilöni puolella ja tehdä valintoja omasta ymmärryksestäni roolin näkökulmasta, suunnata ajatukseni tilanteen näyttelemiseen ja sitä kautta toimintaan. Näyttelijä tarvitsee siis tarjoamiseen tilanteen.

2.1.3 ”Pusertaminen” ja tunteiden kohtaaminen

Seuraavissa harjoituksissa harjoittelimme kohtausta uudelleen. Minä olin tällä kertaa ajatellut, että en näyttele teini-ikäistä ollenkaan. Seuraavaksi kokeilin olla olematta teinityttö, yritin olla kuin minä itse kertoisin omasta kotipaikkakunnastani. Repliikit tulivat itsevarmasti lausuen, puhuin tarkoituksettomasti, kuin olisin kyllästynyt kunnanjohtaja esittelemässä köyhtyvää kuntaansa. Yritin viestiä ohjaajalle, että olen rento, mutta oikeasti minua jännitti taas hirmuisesti, ja se tuntui jokaisessa kehoni osassa. Tunsin jännittyneet hartiat, niskan, pään ja lantion, mutta yritin tepastella ohjaajan edessä, peitellen epävarmuuttani kovaan kuuluvaan ääneen puhumalla, puristaen kurkustani tietynlaisen matalan äänen ja puolittain aukioleviin silmiin, joilla yritin vakuuttaa. Ohjaajalla oli tekemisestäni hieman tuskainen ilme, hän sanoi ”Nyt sie et oikein eroa monologiens naisesta yhtään, jotka ovat jo aikuisia”. Olin pettynyt itseeni. Turhautuessani aloin kokeilla eri tunnetiloja; vihaa, joka muuntautui väkivaltaiseksi huutamiseksi. Yritin olla ylivilkas, mutta se muuntautui naaman vääntelyksi. Kokeilin olla innokas tai radikaalin rohkea, se sai minut esittelemään takamustani ja kieltäni, huutelemaan rivouksia kuvitellulle yleisölle tai kiusaamaan ja rienaamaan heitä, tavalla joka on luotaantyöntävä. Itseni lisäksi, ohjaajakaan ei innostunut tekemisestäni. (Päiväkirja, Mettiäinen, 2011)

”... Pelkkä spontaanius ei tee roolin tarkkaa toteuttamista mahdolliseksi. Todellinen, ei matkittu spontaanius, on mahdollista saavuttaa vain tarkan näyttelijän partituurin pohjalta. Hallitsematon spontaanius vaikuttaa vain jonkinlaiselta biologiselta kaaokselta, joka pitää sisällään muodottomia ja sattumanvaraisia reaktioita. Huuto ja väkivaltaiset liikkeet ja kouristuksenomainen heittelehtiminen eivät ole spontaaneita reaktioita, vaan ilveilyä ja yritystä ”pumpata” spontaaniutta, pusertaa sitä. Kyseessä on raskas spontaanius, kun taas oikea spontaanius on kevyttä ja vapaata” (Grotowski, 2006, 54.) Grotowski kirjoittaa spontaaneista reaktioista, minä puhuin kokeilevani erilaisia tunteita, mutta yritykseni tuottaa niistä spontaaneita reaktioita, epäonnistui. Ymmärrän myös, että ihan juuri tekemästäni asiasta ei Grotowski puhu, hän ennemminkin puhuu jossakin tietyssä tilassa olemisesta, jonka näyttelijä saanut itselleen ja käyttää sitä hallitsemattomasti tilanteessa. Ymmärrän kuitenkin tätä kautta yritykseni ”pumpata” ja pusertaa itsestäni irti jotakin vakuuttavaa ja näytellä spontaania.

Myös Weston puhuu mielestäni tästä samasta aiheesta, eri sanoin.

”Hetä kun näyttelijä *yrittää* tuntea jotain tai tuottaa tunteen käskystä, hän näyttää näyttelijältä, ei oikealta henkilöltä. Näyttelijä, joka saadaan kiinni siitä että hän yrittämällä yrittää tuntea jotakin, ei ole uskottava.” (Weston 1999, 37.)

Weston tähdentää kirjassaan, ettemme voi päättää miltä meistä tuntuu. Siksikään kokeiluni eri tunnetilojen vallassa ei toiminut, en tuntenut oikeasti niitä tunteita joita yritin ohjaajalle valehdella. Nimenomaan pusersin ja luulin ”kokeilevani” eri tunnetiloja. Tunnetiloja ei voi mielestäni edes asettaa kokeiltaviksi, koska jo silloin kun ajattelen, että minun täytyisi olla vihainen, surullinen tai iloinen, olen jo väärällä suunnalla, eli teeskentelemässä tunteita.

Tulkitsen myös oman toimintani jollain tapaa pakenemiseksi. En uskaltanut olla rehellinen sen hetkiseläe olotilalleni vaan aloin puskemaan itselleni erilaisia tunteita, jotta niitä oikeita tunteita, pelkoa ja turhautumista ei huomattaisi. Westonin kirjassa, näyttelijän ohjaaminen, on luku, *läsnäolo*, jossa hän puhuu *Tunne tunteitasi* – kappaleessa tunteiden kohtaamisen merkityksestä. Hän puhuu kappaleessaan läsnäolosta ja kertoo, ettei näyttelijä voi olla läsnä jännittyneessä tilassa, silloin näyttelijä kieltää omat tunteensa, eikä voi silloin käyttää vapaasti aistejaan, ja intuitioon perustuvia voimavarojaan. Tämän takia Weston pyrki ennemminkin kohtaamaan tunteet laidasta laitaan ja olemaan vastaanottavainen virikkeille. Tunteet ovat energiaa ja lopulta syvälle sisimpään kätkeyty viha tai pelko voidaan kääntää energiaksi ja lopulta taiteelliseksi toiminnaksi. (Weston 1999, 87.) Tässä harjoituksessa siis olisi ollut ehkä parempi hyväksyä ensin oma pelko ja sitä kautta antanut sen tuottaa itselleni jotain mihin tarttua näyttelemään.

Tässä kuvailemassani kokeilussa annoin ohjaajalle ohjattavaksi teeskenneltyjä, manipuloituja, puserrettuja ”tunnetiloja”, joita ohjaajana on vaikea ohjata. Pelkät toiminnattomat, hallitsemattomat tunnetilat ovat ohjaajan käsittelemättömissä, koska näyttelijä ei pysty kuuntelemaan tai ottamaan vastaan turhautuneena. Teeskenneltyihin tunteisiin ei voi kiinnittää konkreettista toimintaa. Ymmärrän ohjaajantyön olevan toimintaan suuntaavaa ohjeistamista. Jos näyttelijänä en keskity minkään tehtävän suorittamiseen (toimintaan), ohjaajan on vaikea suunnata huomiotaan silloin toiminnan ohjaamiseen. Tämän perusteella en kutsuisi harjoitteluani tarjoamiseksi.

2.1.4 Umpikujasta spontaaniin reagointiin

Mietin kuumeisesti erilaisia vaihtoehtoja, miten lähtisin hakemaan uudelleen rooliani, olin asenteideni vankina edelleen. Kerroin ohjaajalle huoleni siitä, että minusta tuntui tosi typerältä kun minua jännitti ja yritin esittää rentoa. Ohjaajani kommentoi siihen, että ”sehän on hyvä, että eikö suurimmalla osalla nuorista olekin tarve esittää rennompaa mitä onkaan”, hän pyysi minua korostamaan juuri tätä. ”Yritä olla rennempi mitä olet”. (Päiväkirja, Mettiäinen, 2011)

Ohjaaja siis rohkaisi minua olemaan rehellinen oikealle tunteelleni ja korostamaan pelkoani, mutta peittämään sen. Mielestäni tämä ohje on hyvä, vaikkakin ristiriitainen. Aina ei ole mielenkiintoista se, että näyttelijä näyttää suoraan tunteensa, vaan kuten elämässä, me yritämme peitellä niitä ja siitä syntyy kiinnostavuus. Ihmisellä on salaisuus.

Kun harjoitustilanne käynnistyi, minua ei enää jännittänyt, vaan turhautti oma osaamattomuuteni. Olin siis turhautunut ja vihainen, en ollutkaan enää peloissani. Kuten Westonkin (1999) kirjassaan mainitsee, emme voi päättää miltä meistä milläkin hetkellä tuntuu.

Yritin jälleen hakea teinitytön eleitä, seisoin kädet puuskassa, jauhoin kuviteltua purkkaa, ja katselin kuviteltua yleisö ylimielisesti. Tämä oli minun kuvani rennosta. Mutta en ollut rento, enkä pelokas. Olin turhautunut. En siis saanut kokeilustamme kiinni vieläkään. Yritimme vielä kerran hakea joitain tapoja ja eleitä joita teinityttöillä meidän mielestämme mahdollisesti on. Yritimme miettiä, miten itse olemme toimineet, mutta tarkkaa muistikuvaa ei löytynyt tai se tuntui väkinäiseltä. Tuntui, että olin roolini kanssa umpikujassa. Minua hermostutti ihan hirveästi ja roolini junnasi paikoillaan, minulle tuli tunne, että on pakko juosta ja purkaa omaa oloa siihen. Ilman yhteistä sopimusta ohjaajan kanssa, ja kesken lauseen, lähdin juoksemaan ympäri harjoitustilaa, juoksin niin, että menin väliin piiloon ja väliin juoksin ohjaajan luo sanomaan jonkun repliikin juoksemisesta intoutuneena ja vapautumisen tunteen vaikutuksesta. Minulle tuli sellainen olo kuin olisin turhautunut lapsi, mutta puhuin kieltä jota lapsi ei puhuisi, esimerkiksi ”Mie rakastan tätä liftaamista, tää on parempaa kuin seksi”. Juoksin ympäri tilaa, leikin piilosta ja tulin ohjaajan lähelle, kuin tulisin äitini luo toruttavaksi. Olin kuin koira, joka villiintyy, juoksee karkuun ja tulee taas luokse saamaan huomiota, rapsutusta tai leikkilistä torumista. (Päiväkirja, Mettiäinen, 2011)

Tämän kaltaisen tapahtuman itsessäni koen olevan spontaani reaktio, joka on ”kevyt”, eikä ”raskas”, kuten aiemmin kerroin Grotowskin maininneen. Reaktio oli nyt myös aito reaktio

olemassa olevalle tunteelleni. Eli kohtasin tunteeni. En silti käyttäytynyt vihaisesti tai turhautuneesti, en siis purkanut tunteista tullutta energiaa huutamiseen tai väkivaltaisuuteen.

”Kun impulssi on elävässä suhteessa muihin, se saa ärsyкkeitä ja vastaa niihin. Ottaminen, antaminen, vastaaminen ja, jos haluatte, reagoiminen ovat impulsseja” (Grotowski 2006, 101.)

Kuvailemassani tilanteessa mielestäni oikeasti tein sitä työtä, mitä minun pitäisi näyttelijänä tehdä, eli tätä kokeilua kutsun tarjoamiseksi. Annoin mielestäni ohjaajalle ohjattavaksi sarjan impulsseja, jotka synnyttivät toimintaa ja vuorovaikutusta, joita on mahdollista ohjata. Monologia tehdessäni reagoimisen suunta oli siis kohti ohjaajaa ja itseäni. Reagoin omiin tuntemuksiini ja impulssin lopputulos oli teko, eli tässä tapauksessa juoksuun lähteminen ja leikki. Sain ohjaajalta impulsseja, hänen hämmästynyt katseensa ruokki tekemistäni siten, että aloin mennä piiloon ja tulla sieltä takaisin. Eli mielestäni tässä oli kyse impulssien sarjasta: Oman impulssin syntyminen, vastaaminen toisen impulssiin ja reagoimista, joka synnyttää jälleen uuden impulssin.

Weston puhuu mielijohteiden seuraamisesta:

”Päästäkseen tarinan maailmaan, näyttelijän pitää olla – hänellä on lupa olla – vapaa sosiaalisesta maailmasta, sensuroimaton, läsnä oleva, vailla vastuuta lopputuloksesta, hänen pitää seurata impulsseja totellen vain syvimpiä ja yksityisimpiä totuuksia” (Weston, 1999, 80.) Näin siis minunkin mielestäni näyttelijällä pitäisi olla vapaus tehdä. Mielestäni otin oman vapauteni tilanteessa ja ohjaaja antoi minulle siihen tilaa, vastaamalla omalla tavallaan.

Ohjaajalla oli nyt mahdollisuus alkaa ohjaamaan minua, esimerkiksi kertomalla minne menisin milloinkin piiloon, ja mistä voisin tulla ja antaa minulle lisäajatuksia eteenpäin menemiseen. Ohjaaja pystyi siis tilanteessa ideoimaan kanssani vastaamalla minun impulsseihini omillaan ja sitä kautta teimme nyt yhteistyötä. Tätä kutsun tarjoamiseksi ja tästä huomaan myös sen, ettei tarjoaminen ole pelkästään yksipuolista vaan se on tosiaan molemminpuolista, tarjoamista niin ohjaajalta kuin näyttelijältäkin.

2.2 Pöpi - monologin harjoittaminen

Pöpi kertoo siitä, kun nuori tyttö saa turvaa mielisairaasta miehestä jolla on hullun maine. Mies uhkailee tyttöä tapolla ja juorujen levityksellä. Tytön on pakko olla suhteessa. Tämän monologin nainen on sama kuin ”teiniminäminä”, mutta nyt hän on vanhempi ”minäminä”.

Kohtaus toteutettiin yksinkertaisesti pelkän näyttelijäntyön avuin. Kohtauksessa tulin sisään, katselin ihmisiä ja aloin muistella. Monologissa oli läsnä kaksi aikaa, nykyhetki, eli tilanne yleisön kanssa, sekä hetkiä *Pöpin* kanssa. Minulla oli rekvisiittana laukku, jossa oli lacto seven – tablettipurkki, sideharsoa, laastaria ja pilleripurkki. Esineet kuvasivat ”minäminän” aikaisempia poikaystäviä. Pilleripurkkia nuketin, eli sillä tarkoitetaan nukketeatterissa esineellä näyttelemistä. Purkki toimi monologissa ikään kuin vastaanäyttelijänä, jonka käytöstä itse päätin ja johon reagoin omien mielikuvien vaikuttamilla tavoilla.

2.2.1 Itseään tarkkaileva näyttelijä

Harjoitusten alussa, toimme lavalle tuolin jota sain halutessani käyttää. Minä kävelin lavalle ja istuin tuoliin kuin olin oppinut: ryhdikkäästi, jalat lattiassa kiinni, kuin olisivat valmiina lähtemään, milloin tahansa. Pää oli hieman rintaa vasten painettuna ja silmät vain hieman auki, jotta olisin vakuuttavan näköinen. Olin vakava. Aloin kertoa monologia. Ohjaaja keskeytti. ”Nyt sie kerrot jotenkin hassusti”. Samaan aikaan, kun ohjaaja keskeytti, tein havainnon itsessäni, että silmäni vapautuivat ja hartiani putosivat, rentouduin ja olin keskittynyt johonkin muuhun kuin itseni vakuutteluun. Ohjaaja antoi vapauden olla myös istumatta tuoliin, jos se liikaa ilmaisuani lukitsee. Aloitimme kohtauksen alusta. Tällä kertaa en käyttänyt tuolia, mutta seisoin melkein samassa asennossa, kuin olin äskettäin istunut. Menin lavan vasempaan reunaan, jonne menen syystä tai toisesta aina, ja aloin puhua hartiat jännittyneenä, kaksi jalkaa tiukasti maassa, vartalo hieman etukenossa ja pää rintaa vasten, silmät yrittivät jälleen vakuuttaa katsojani. Aloin puhua ihan samalla tavalla kuin juuri äsken tuolilla. (Päiväkirja, Mettiäinen, 2011)

Aluksi olin tulkintani mukaan liikaa analysoinut, miten jokin asia pitäisi kertoa, jotta vakuuttaisin yleisöni. Olin ajatellut jo olevani kovin vakava ja ajatellut, että nämä vaaralliset suhteet ovat vakavia asioita ja näistä täytyy ihmisille puhua, niin että he

ymmärtävät minun olevan tosissani. Olin siis kysynyt itseltäni jälleen millainen minä olen ja millaisen tunnelman haluan saada katsojissa aikaan, miten haluan heidän ymmärtävän minua. Sorruin siis tapahtumien seurausten selittelemiseen ja sen näyttämiseen. Tiedostin ensimmäisen harjoituksen aikana itseni liian hyvin. Westonin mukaan itseään tarkkaileva näyttelijä on touhukasta, väkinäistä, ohutta, teatraalista, siitä puuttuu hänen mukaansa aines ja välittömyys. Kun näyttelijä on itsestään tietoinen, hän alkaa näytellä väkinäisesti tai osoitellen. Osoittelemisen ja tuloksen näyttelijä aiheutuu siitä, että näyttelijä teeskentelee tunteita ja reaktioita näyttääkseen yleisölle ne tunteet, reaktiot ja asenteet, mitkä hänen mielestään kuuluvat roolille. Westonin mukaan tällainen voi johtua valmistautumisen riittämättömyydestä tai pelosta, että yleisö ei tajua roolisuoritusta. (Weston 1999, 72.) Juuri tämä kuvaa parhaiten ajatustani siitä mitä tilanteessa tapahtui. En ollut valmistautunut tilanteen näyttelijä, mistä puhuin edellisen monologin harjoituksista tullessa oivalluksissani.

2.2.2 "Selviytymismaneeri"

Kuvailemaani tapaani olla lavalla kutsun omaksi "selviytymismaneeriksi", eli tavaksi olla, jossa näyttelen näyttelijää, joka yrittää selviytyä tilanteesta helpolla, ilman luomistyötä. Tämä on tapa, jolla olen kuvitellut pystyväni huijaamaan katsojia ja ohjaajaa luulemaan, että olen läsnä. Annan ymmärtää, että minulla on voimakas tunnetila, jota yritän pitää sisälläni ja vakuuttaa, että minulla on painavaa sanottavaa. Tämä on maneer, eli kaavamainen, toistuva käyttäytymismalli, tai toistuva sarja eleitä. Minun mielestäni näyttelijän ei tulisi koskaan tukeutua tämäläisiin manereihin. Se on katsojien aliarviointia ja se on näyttelijäntyön latistamista turhaksi taiteeksi. Näyttelijänä minun tehtäväni on luoda ja tehdä näyttelijäntaidetta, eikä tukeutua turvallisiin, mielikuvituksettomiin ratkaisuihin, jotka pelkästään pelastavat työnteolta. Kai Paavilainen omassa opinnäytteessään puhuu siitä, että näyttelijän täytyy pyrkiä yllättämään yleisönsä ja vastaanäyttelijänsä, mutta eritoten itsensä. Hän tarkoittaa sitä, että kun etsii vastausta roolihenkilön näyttelijäksi uudella, itsellekin tuntemattomalta suunnalta tai tavalla tulee samalla ottaneeksi riskin, joka voi onnistuessaan antaa näyttelijälle aivan uudenlaisen ilmaisun ja sitä kautta rohkeuden ja kyvyn kehittyä näyttelijänä. Ja yleensä tuo rohkeuden etsiminen tuo mukanaan todellista roolityötä, eikä näyttelijän tarvitse "näytellä". (Paavilainen, K. 2007. *Opinnäytetyö*) Mielestäni Paavilaisen ajatus liittyy paljon juuri

uskallukseen epäonnistua ja sitä kautta uskaltaa hakea rooliaan yllättävältä suunnalta. Kuvailmani ”selviytymismaneeri” saa näyttelämään minut ennemminkin tekniikkaani tai ”taitojani”, kuin ymmärrystäni ihmisyydestä, eikä esimerkiksi haasta itseäni hakemaan roolia itselleni yllättävältä suunnalta. Minua vaivasi jälleen kuten edellisen monologin harjoituksissa, epäonnistumisen pelko.

Maneereiden käyttäminen tai niiden näyttäminen ei ole mielestäni tarjoamista. Se on ennemminkin yritystä välttää kohtaamasta itseämme uudestaan ja totuudenmukaisina sellaisina kuin olemme. Me kieltäydymme hyväksymästä itsessämme pelkoa, joka on väistämättä mukana, kun näyttelijänä alkaa hakea rooliaan. Puhun nyt halusta olla hyvä, toisin sanoen, epäonnistumisen pelosta. Simo Routarinteen Improvisoi! – teoksessa puhutaan epäonnistumisen pelosta ja siitä miten niitä voisi käsitellä. ”Epäonnistumisen pelko ja sen sietämiseksi kehitetyt suojautumiskeinot ovat suurin yksittäinen syy ilmaisun, vuorovaikutuksen ja luovuuden ongelmiin. Epäonnistumisen pelko tarkoittaa kääntäen, halu olla hyvä, onnistua, tehdä jotakin vähintään yhtä hyvin tai mieluummin paremmin kuin muut. Pyrkinessään onnistumaan ihminen ei enää tee asioita niiden tekemisen vuoksi, niihin keskittyneesti ja pakottomasti, vaan asettaa toiminnalleen vaatimuksia ja ehtoja. Se tekee toiminnasta suorittamista.” (Routarinne, 2004, 44.) Tästä, kuvittelen, että itselläni oli kyse, kun tulin ensi kertaa lavalle jännittyneenä, turvautuen maneeriini. Olin asettanut omalle työskentelylleni ehdot ja paineeni oli onnistua siinä. Minulla oli väärin suunnatut ajatukset. Samalla tavalla kuin aikaisemmassakin monologissa, ei roolista ulospäin vaan omaan työskentelyyn arviointiin.

2.2.3 Toimintaan suuntaava valinta ja pyrkimys

Ohjaaja katsoi minua oudoksuen ja keskeytti, ”Nyt sie esität taas, tuleppa nyt sieltä niinku sie, Merja tulisit ja alkaisit kertoa siun poikaystäväistä”, hän sanoi. Kokeilimme uudestaan. Nyt tulin lavalle kävellen, hymyillen, ajattelin tullessani, tulevani tapaamaan uusia ihmisiä, jotka kiinnostavat minua, mutta jotka ihan vähän aiheuttavat minussa iloista jännitystä. Halusin myös pysyä heidän huomionsa keskipisteenä. Ohjaaja sanoi heti, ettei minun tarvitse istua penkille selkä suorassa tai jalat kiinni lattiassa vaan, saan lysähtää, niin että mahamakkarat näkyvät, ja jalat saa olla kuin löysät makaronit edessäni. Tein työtä käskettyä. Kuinka helpolta ja mukavalta tuntui istua siinä, ilman painetta kenenkään

vakuuttamisesta taidoistani tai pelosta, että joku ei usko tunteideni aitoutta. Minulla oli iloinen jännitys mukani, ikään kuin minulla olisi jokin salaisuus jonka saan kohta paljastaa. Aloin siitä kertoa tarinaa omista poikaystäväistäni, kuin olisin esiintyjä tai ihminen, joka kertoo omia tarinoitaan menneisyydestä. (Päiväkirja, Mettiäinen, 2011)

Tässä harjoituksessa sain vapautua omasta edellisessä kappaleessa mainitsemani ”selviytymismaneerista” ja heti siitä irti päästäminen alkoi tuottaa jotain itselleni uutta. En enää keskittynyt vakuutteluun vaan nyt keskityin tilanteeseen, eli siihen, mitä olen lavalle menossa tekemään, ketä muita siellä on ja mitä he tekevät. Aloin tuottaa toimintaan suuntaavia ajatuksia.

Weston puhuu valinnasta. Hänen mukaansa valinnat aktivoivat näyttelijän sisäisen elämän. Näyttelijän valmistautumisen salaisuutena on löytää valintoja, jotka 1) luovat yhteyden elokuvan (tässä tapauksessa esityksen) syvimpään ja omimpaan tarkoitukseen, 2) saavat näyttelijän avautumaan, saavat hänen mielikuvituksensa liikkeelle niin että hän 3) voi löytää yhteyden valintoihin aidoilla tunteilla ja pääsee tarpeellisiin mielentiloihin, joihin hänen on mentävä. Näyttelijä etsii valintoja, jotka ovat objektiivisia, näyteltäviä, ja vangitsevat hänen oman alitajuntansa niin, että hän voi olla tässä hetkessä, ajatella oikeita ajatuksia ja tuntea oikeita tunteita. (Weston 1999, 120)

Ajattelen kuvailemani toiminnan olleen lähellä Westonin ajatuksia valinnoista. Ymmärsin ohjaajan äänestä ja ohjeesta, että hän haluaa minun olevan mahdollisimman aito ja rehellinen, eli se oli myös esityksen syvin ja omin tarkoitus: rehellisyys ja aitous. Siitä tein itselleni valinnan mitä ajattelen, ”menen tapaamaan uusia ihmisiä”, tämä valinta taas sai minut tuntemaan aidon tunteen ja mielentilan, jonka pystyin nyt näyttämään ulos ja toimimaan niiden sanelemalla tavalla, olemaan vuorovaikutuksessa niiden ihmisten kanssa, ketä oli tilanteessa mukana (harjoituksissa ohjaaja, esityksissä tilanne oli se, että ihmiset olivat teatterissa katsomassa esitystä, jonka päähenkilöä esitin minä)

Tässä on mielestäni valinnan tekemisen lisäksi kyse, pyrkimyksestä. Valinnat olivat minulle ikään kuin toimintaohjeita, tai vihjeitä toimintaan. Vihjeistä minä taas rakensin itselleni pyrkimyksen, jotta voisin toimia, mikä voi saada tietynlaisen mielentilan sekä tunteen aikaiseksi. Tietynlainen mielentila voi tarkoittaa kiinnostumista jostakin tilannetta ja rooliani palvelevasta asiasta. Nämä ovat ajatuksen suuntaamista ”oikeaan asiaan”.

Judith Westonin kirjassa näyttelijän ohjaaminen on kappale, Tarve, jossa Weston puhuu mielestäni samasta asiasta, näyttelijän ”päämäärästä”. Roolihenkilön päämäärä (objective) on se mitä hän haluaa toisen tekevän ja toimintaverbi on se mitä hän itse tekee saadakseen haluamansa. Molemmat ovat pyrkimyksiä. Westonin mukaan päämäärä saattaa olla tarkoin määritelty ja hyvin yksinkertainen. Esimerkiksi: ”haluan hänet pois huoneesta”. Mitä yksinkertaisempi pyrkimys, sitä helpompi on näytellä. Helposti näyteltävissä päämäärissä on mukana sekä fyysinen puoli, että tunteet. Kun näyttelijä saavuttaa fyysisen puolen, hän voi nähdä sen vastaanäyttelijänsä reaktioista, vastaanäyttelijä nauraa, itkee tai suutelee, riippuen mihin näyttelijä pyrki. (Weston, 1999, 131.)

Omassa tapauksessani vastaanäyttelijöinäni olivat katsojat, minun täytyi siis löytää sopiva pyrkimys heihin nähden. Pyrkimykseni olivat siis: ”menen tutustumaan uusiin ihmisiin” ”Haluan pysyä huomion keskipisteenä”, huomion keskipisteenä pysymiseksi minulla oli valinta, ”minulla on salaisuus”, jolla toivoin saavani pitää huomioni. Pyrkimykseni olivat mielestäni hyvä valinta, sillä ne palvelivat monologin alkua ja minua näyttelijänä, sekä olemassa olevaa tilannetta. Pyrkimykseni siis kohdistui ”vastaanäyttelijöihini”, halusin heiltä jotakin. Olin siis mielestäni vuorovaikutuksessa ja toimin.

Tämä työskentelytapa on mielestäni tarjoamista, sillä ohjaajalla on ohjattavanaan toimiva ihminen, jonka toimintaa voi helposti muuttaa ajatusta, valintaa tai pyrkimystä vaihtamalla, halutessaan voi muuttaa myös tilannetta, mikä vaikuttaa taas näyttelijän toimintaan. Ohjaaja voi nyt myös tarjota lisää ajatuksia toimintaan, ideoida joitain muita tapoja näyttelijän pyrkimyksen saavuttamiseksi. Tässä näyttelijä voi saada näyteltävissä olevia eli toimintaan suuntaavia ohjeita ja ohjaajan on mahdollista niitä antaa ja näin näyttelijä keskittyy tehtävän suorittamiseen, eikä esimerkiksi omiin taitoihinsa.

2.2.4 Pyrkimyksen vaihtuminen ja fakta

Ajattelin omia suhteitani menneisyyden poikaystäviin ja omiin hassuihin ajatuksiini heistä ja näytin ne ohjaajalle ilmein, ajatuksin ja elein.

Istuin tuolilla, esittelin ensin laukun, jossa minulla oli poikaystäviä. Laukku oli sairaanhoitolaukku, jossa sisällä poikaystävinä olivat laastari, sideharso, lactoseven, ja pilleripurkki. Esittelin ensin oman suhteeni kaikkiin muihin paitsi pilleripurkkiin, joka

kuvasi hullua poikaystävää, *pöpiä*. Muiden poikaystävien kohdalla asenteeni oli hilpeä, kun halusin viestittää heistä erilaisia muistoja. Sideharsoa, minun kävi sääliksi ja näytin sen katsoen purkkia ja kommentoimalla ilmeelläni yleisöön. Laastarista ei kannattanut edes puhua, se oli minun mielestäni siinä kohtaa niin naurettava, mutta viimeiseksi käteeni tarttunut pilleripurkki ei naurattanut. Kun sain pilleripurkin käteeni, ajattelin roolissani, että en halunnut alkaa kertoa siitä. En halunnutkaan olla huomion keskipiste. Kuvittelemanani yleisö katsoi ja näki, että minulla on hänestä kerrottavaa, jota en halua kertoa, mutta josta jo jotain paljastin. Olin tullut roolihenkilönä kertomaan jotain muuta salaisuutta, mutta paljastinkin vahingossa jonkun syvemmän, kipeämmän salaisuuden. En halunnut kertoa heille sitä, mutta kuvittelemanani vaativat katseet ikään kuin käskivät minua puhumaan. (Päiväkirja Mettiäinen, 2011)

Huomaan tästä, kuinka paljon työskentely muuttui, maneerista irtipäästämisen jälkeen, ehkä vapaammaksi, eli uskalsin näyttää ajatukseni nyt reippaammin ja uskalsin hyväksyä omat impulssini, kun esittelin laukun sisältöä. Pyrkimykseni siis auttoi minua unohtamaan itseni ja keskittymään aikaisemmin Coheninkin mainitsemaan tilanteen näyttelemiseen.

Tässä kohtaa myös pyrkimykseni vaihtui, kun roolihenkilölle tuli yllättävä tilanne eteen. Tapahtui siis *käänne*, joka muutti pyrkimyksen suuntaa. Pyrkimykseni vaihtui haluun tunnustaa, tai päästää raskas salaisuus ulos, uskoutua jollekin. Tämä tarkoittaa sitä, että pyrkimys ei ole kohtauksen lopputulos, vaan se saattaa muuttua kesken matkan riippuen siitä mitä tapahtuu. Tässä tapauksessa roolihenkilöäni kohtasi hänen menneisyydestään noussut salaisuus, joka muutti tilanteen toisenlaiseksi, eli muutti toimintaa. Tämä on mielestäni myös tarjoamista. Tarjoan siis itse roolilleni yllätyksen ja muutin toimintaani sen mukaan. Mistä yllätys tuli? Se tuli siitä, että minulla oli ollut aikaisemmin joku muu salaisuus, jonka halusin paljastaa. Minulla oli ollut joku leikkisämpi asia mielessäni, mutta nyt tulin paljastaneeksi roolihenkilönä vahingossa oikean salaisuuden, sellaisen jota en halunnutkaan paljastaa. Tämä liittyy mielestäni roolin taustatarinaan, Weston puhuu *faktoista*. Eli minun on täytynyt rakentaa roolilleni taustatarinaa ja pohtia roolihenkilön faktoja (kuka, missä, miksi ja mitä on tapahtunut aikaisemmin, mitä valintoja roolihenkilö on mahdollisesti tehnyt). Esimerkiksi: Roolihenkilön ja monologissa kerrotun pojan suhde oli ollut niin vaarallinen ja vakava, että roolihenkilö oli halunnut unohtaa koko asian. Roolihenkilö oli todennäköisesti työntänyt koko pojan ja suhteen pois mielestään niin hyvin, ettei ajatellut hänen löytävän miestä tai suhdetta sairaanhoitolaukusta. Tämä mielestäni liittyy myös tärkeänä osana tarjoamiseen ja siihen, että pystyy tarjoamaan

itselleen ja katsojille yllätyksiä. Weston jopa mainitsee, että jos näyttelijällä on tarpeeksi vahvat faktat, hänen ei tarvitse osata pukea päämääränsä sanoiksi. (Weston, 1999, 148.) Näyttelijällä on oltava jotain josta ammentaa tarjoamista ja se paikka on mielikuviutus ja tarinat, roolihenkilön faktat.

2.2.5 Pyrkimyksen vaihtumisen jälkeen: Kun hetki on ”oikea”

Pyrkimyksen vaihtaminen oli vaikeaa. Tarkoitin muutosta joka tapahtui siinä kohtaa, kun esittelin hilpein mielin vanhoja poikaystäviäni, kunnes Pöpin pilleripurkki tarttui käteeni. Minun täytyi olla todella tarkkana siinä, että vasta kun tunnetila on ”oikea”, vasta kun olen saanut mielikuvani ja ajatukseni järjestettyä, puhun. Odotin niin pitkään purkin kanssa, että rinnan kohdalta tuli käsky puhua. Weston tukee ajatustani kirjassaan ja kappaleessa *Läsnäolo*. Hän ei tarkoita, että näyttelijän annetaan odotella tai kiihdyttää itseään kunnes hän on ”roolin mukainen”, kunnes hän tuntee samoja tunteita, jotka mielestään sopivat roolihenkilölle. Ajatus, että näyttelijä ei puhu tai liiku, liittyy Westonin mukaan ennemminkin siihen, että näyttelijällä on lupa seurata omia vaistomaisia tunteitaan tai mielihohteitaan. Näyttelijä puhuu silloin kun hänellä on sanottavaa, tai liikuttava kun on pakko liikkua, eikä siksi että käsikirjoituksessa on tietty järjestys missä kohtaa mikäkin repliikki pitäisi olla. Westonin mukaan se rentouttaa ja vapauttaa näyttelijää. (Weston 1999, 89.)

Juuri niin itsellenikin kävi, vapauduin ja rentouduin juuri sopivasti kun sain kuunnella itse itseäni. Mielestäni tämäntyyppinen työskentely auttaa ohjaajaa, sekä näyttelijää, molempia. Näyttelijän ei tarvitse odottaa ohjaajan käskyä aloittaa tai laskea itse hiljaa kolmeen, vaan saa luottaa siihen että käsky tulee näyttelijältä itseltään, kun on siihen valmis. Mielestäni on parempi aloittaa valmiina, vaikka aikaa kuluisi, kuin aloittaa puolivalmiina ja tekisi työnsä vain puolittaisella energialla. Tässä on kyse myös tilanteeseen luottamisesta ja siitä, että uskaltaa antaa pyrkimyksen vaihtua rauhassa, sekä ajatuksen valmistua siihen.

Tarjoamisen kannalta oman itsensä kuunteleminen ja itseensä luottaminen ovat mielestäni oleellinen osa. Jos odottaa aina, että ohjaaja kertoo mitä pitää tehdä, jättää tekemättä oman vastuunsa työstä ja sysää oman työnsä toisille. Ohjaaja ei voi tehdä näyttelijäntyötä näyttelijän puolesta, eikä ohjaaja voi varmasti tietää, milloin näyttelijä on valmis. Siksi

näyttelijän on luotettava omaan työskentelyyn, omaan vaistoonsa, ja unohtaa paine työn lopputuloksesta. Se on olemista ohjaajan apuna ja yhteisen työn hyväksi.

2.2.6 Mielikuvan voima ja pidättäminen

Istuin tuolilla ja muistelin hetken, mitä hänestä voisi sanoa. Mielikuva vaativasta yleisöstä oli kuin olisin ollut kuulusteluhuoneessa, jossa minun on kerrottava tarinani, halusin sitä tai en. Se aiheutti puheeseeni katkonaisuutta ja puhuin kuin minulla olisi ollut pala kurkussa, tai kuin itse olisin syyllinen *Pöpin* tekosiin. Minulla oli pilleripurkki koko ajan kädessäni, jota nuketin, (nukketeatterissa nukella näyttelemisen) tarvittaessa, jos tekstissä esimerkiksi oli repliikkejä *pöpille*. Purkki toimi kuin eräänlaisena vastanäyttelijänä, johon reagoin, kuin se olisi oikea ihminen. Korotin reilusti ääntäni ja suorastaan huusin *pöpin* repliikit, silloin pilleripurkin paikka oli pääni päällä, alistaen minua, jolloin minulle tuli monesti mielikuva siitä, kun esimerkiksi isäni olisi huutanut minulle ja se sai minussa aikaan pelon tunteen oikeasti. Käytin pilleripurkkia vain silloin, kun halusin näyttää yleisölle hetken ”oikeasta tilanteesta” poikaystävän kanssa, ikään kuin se tapahtuisi tässä ja nyt, muuten toimin kertojana, muistelijana ja pilleripurkki oli silloin sylissäni. En itse huomannut aina pilleripurkin käyttöä vaan ohjaajan täytyi siitä minua muistuttaa ja hän antoi minulle ajatuksia siitä missä pilleripurkin paikka milloinkin voisi olla. Pilleripurkki tuli minulle eläväksi, kuin toiseksi ihmiseksi keskittymisen avulla. Huomasin monesti istuessani puristavani pilleripurkkia kovaa, jotta se ei pääsisi minun pääni päälle. Keskityin siis pilleripurkin olemassaoloon ja uskoin, että se hassu purkki todella on ihminen tai kuvaa ihmistä, joka voi tehdä minulle pahaa. (Päiväkirja, Mettiäinen, 2011)

Muistelemisen ja ajatus siitä, että Pöpi on jossain lähellä, vaikuttivat kehooni ja tunnetiloihini. Kehoni reagoi muistoihini, menemällä pieneksi: rintakehäni supistui, olkapäät hakivat toisiaan suojaksi etukautta, pääni yritti paeta katsomalla pilleripurkista toiseen suuntaan, polvet hakivat toisistaan turvaa ja pakarat jännittyivät niin, että ovat valmiina potkaisemaan jalat alta juoksuun. Purkin tippuessa syliini kehon asento muuttui varmemmaksi, mutta oli kuitenkin varuillaan koko ajan. Vaikka muistot eivät koskettaneet juuri tätä poikaystävää, vaan jotain henkilökohtaista hetkeä elämässäni, esimerkiksi lapsuuttani, muistot olivat kuitenkin aina aitoja, ja ruokkivat tekemistäni koko monologin ajan niin, ettei minun tarvinnut miettiä kertaakaan, miten sanon jonkun lauseen, mitä äänensävyä tai painoa käytän, miten olen lavalla. Ei ollut siis tarpeen esittää tai hakea

mitään tunnetilaa. Weston kirjoittaa mielikuvien sijoittamisesta. Eli mielestäni hän puhuu samasta asiasta kuin minä olen harjoituksissa toiminut. Hän puhuu roolihenkilöstä, joka puhuu ex-aviomiehensä, näyttelijä voi mielessään sijoittaa miehen tilalla oman ex – aviomiehensä. Jos taas näyttelijällä ei ole ex –aviomiestä, hän voi sijoittaa paikalle jonkun muun henkilön omasta elämästään. Sijalle tulevan hahmon ei tarvitse olla samanlainen, mutta hahmon tulee olla näyttelijälle itselleen tarpeeksi vahva ja vangitseva, jotta näyttelijä puhuu oikeasti jostakin todellisesta ihmisestä. Silloin näyttelijä puhuu *jostakin*, ei pelkkiä sanoja. (Weston, 1999, 60, 138)

Kuvailemani mielikuvien tuottaminen, niihin uskomisen ja keskittyminen ovat mielestäni tarjoamista. Omien ajatusten, muistojen ja mielikuvien herättäminen ja niiden näyttäminen sellaisina kuin ne näyttäytyvät, esimerkiksi tunteina, kehon liikkeinä on näyttelijäntyötä, ohjaaja ei voi tehdä näitä asioita näyttelijän puolesta. Ohjaaja ei aina voi näyttää tai ohjata mielikuvaa eteen, koska aina ohjaaja ei voi tietää, mikä mielikuva herättää mitään tunteita ja kenessä, siksi näyttelijän on autettava ohjaajaa itse.

Tästä oivalsin myös sen että näyttelijän on uskallettava luottaa omaan mielikuvaansa ja uskallettava päättää, koska paljastaa tunteitansa ja koska vetää takaisinpäin. Kun pilleripurkki huusi minulle paljastin pelkoni ja kun se tuli takaisin syliini, minä hillitsin tunnettani, eli en näyttänyt yleisölle kaikkea. Minä salasin. Anne Bogartin mielestä näyttelijän erityinen lahja on kyky vastustaa, pidättää, kesyttää, pitää energiaa sisällään ja keskittää. Pidättyvyys on Bogartin mukaan avain. Keskittäminen ja hillintä tuottavat energiaa näyttelijässä ja kiinnostusta yleisössä. Pyrkimyksenä on joka hetki kätkeä katsojalta ennalta määrätty rakenne ja lopputulos. Näyttelijän itse valitsee milloin piilottaa ja milloin paljastaa. (Bogart 2004, 78)

2.2.7 Toiston ongelma

Ongelmia tai kompastuksia tämän monologin kanssa minulle tuli toiston kanssa. Miten toistaa aina sama uudestaan ja pysyä kuitenkin mielenkiintoisena ja pitää monologi kiinnostavana? Monen läpikäymisen jälkeen minua alkoi puuduttaa. Ajattelin, ettei minua jaksa kukaan katsoa, kun en tee mitään muuta kuin istun paikoillani, enkä minä enää jaksa pitää tätä mielenkiintoa yllä, ajattelin. Olin tehnyt ensimmäisellä kerralla niin hyvin, että ajattelin toistamisen olevan mahdotonta. Harjoituskertojen jälkeen monologi tuntui

peltisemmältä ja peltisemmältä, yritin lisäillä kertomiseen ylimääräisiä asioita, joita keksin siihen vain sen takia, etten uskaltanut olla paljaana tai uskonut riittäväni. Ohjaaja kuitenkin onneksi nappasi aina kiinni yrityksiini olla jotenkin muuten kuin omana itsenäni ja rohkaisi pelkistettyyn tekemiseen. Minun oli monologin onnistumisen kannalta ja sen, että itselläni olisi siinä hyvä olla, muutettava asennettani. En enää ajatellutkaan toistavani yhtään mitään. Ajattelin, että muistelen tapahtuman mielessäni ihmisten edessä yhä uudelleen ja uudelleen. Kyllähän minä itsekin kerron samoja tarinoita ihmiseltä toiselle ja aina on yhtä hauskaa kertoa sama tarina, kun on eri kuulija ja eri reaktiot. (Päiväkirja, Mettiäinen, 2011)

Luulin siis, että en tehnyt mitään, vaikka tosiasiallisesti, vaikka toimintaa ei näkynyt ulkoapäin katsottuna, kuin minimaalisesti, tosiasiallisesti sisälläni kuitenkin tapahtui isoja asioita, tunsin koko ajan, pidin mielikuvaa yllä, keskityin pilleripurkin olemassaoloon, ja muistelin kertomustani.

”Näyttämöllä istuvan liikkumattomuus ei merkitse sitä, että hän olisi passiivinen, Tortsov selitti. – Voi olla liikkumatta ja silti toimia aidosti, mutta ei ulkoisesti eli fyysisesti, vaan sisäisesti eli psyykkisesti. Sitä paitsi fyysinen liikkumattomuus johtuu usein voimakkaasta sisäisestä toiminnasta, joka on luovassa työssä erityisen tärkeää ja kiinnostavaa.” (Stanislavski 2011, 81.)

Minulla ei ole vielä tarkkaa mielipidettä siitä, miten toistaminen liittyy tarjoamiseen. Onko se sitä, että täytyy tarjota itselleen joka kerta mielenkiintoa tekemiseen, (en tarkoita merkityksetöntä puuhastelua) onko se tarjoamista ohjaajalle, vai onko se tarjoamista esitykselle? Näen syyn itselleni tarjoamiseen katsojien kautta. Minun täytyy tarjota itselleni mielenkiintoa, jotta voin tarjota sitä myös katsojille. En usko olevani mielenkiintoinen, jollen ole itse kiinnostunut jostain. Kuten sanoin, tässä tapauksessa tarjoamiseni sijoittuu, ei enää ohjaajalle, vaan ennemminkin esitykselle ja katsojille. Jännitys ja uusi olotila täytyy tulla yleisön kautta. Jokaisella kerralla on uusi yleisö, joka reagoi tekemiseeni eri tavalla, minun on siis tarjottava heille impulsseja, joihin he voivat reagoida ja näin antaa myös minulle reagoitavaa. Mikään esitys ei ole samanlainen ja näin ollen myöskään tarjoaminen ei lopu siihen kun monologi tulee ”valmiiksi”. Ehkä toistaminen ja esitykset monologiensa kanssa ovatkin enemmän tarjousten vastaanottamista yleisöltä ja uusien tarjousten antamista hetkessä uusien ihmisten kanssa. Näin ollen tarjous on myös jatkuvaa vuorovaikutusta ja vaikuttamista, ei pelkästään harjoituksissa löydetyn tehtävän suorittamista uudelleen ja uudelleen.

3. Johtopäätökset ja yhteenveto

Lähdin opinnäytetyössäni tutkimaan, mitä on tarjoaminen, mitä näyttelijä tarvitsee tarjoamiseen ja miten voin itse auttaa ohjaajana näyttelijää tarjoamaan. Seuraavassa osiossa kerron johtopäätökseni tarjoamisesta.

3.1 Tarjoaminen pähkinänkuoressa

Tutkimuksen edetessä huomasin olevani pulassa tarjoamisen moninaisuuden vuoksi. Luulin sen olevan yksinkertaisempi asia ja luulin myös, että sen voi jotenkin kiteyttää helposti joksikin tietynlaiseksi, lyhyesti ja ytimekkäästi luonnehdittavaksi asiaksi. Huomasin kuitenkin että näin ei ole. Mitä enemmän luin työtäni, mitä enemmän luin havaintojani työstäni, sitä enemmän löysin niitä asioita jotka voidaan lukea minun mielestäni tarjoamiseksi.

Huomaan kuitenkin yhtymäkohtia siinä, milloin mielestäni tarjosin. Eli kaikkia havaintojani yhdisti jollain tapaa toiminta, joko sen olemassaolo tai sen poissaolo. Jokaisen toimintaan suuntaavan havainnon jälkeen kerroin sen ymmärtäväni tarjoamisena. Jos taas toimintaa ei ollut, suuntasin ajatukseni itseeni ja omien taitojen kritisointiin, epäonnistumisen pelkoon, näitä taas en pitänyt tarjoamisena. Tämän tutkimuksen jälkeen, havaintoihini ja teoriaan perustuen tarjoaminen siis tarkoittaa minulle olla apuna ohjaajalle, jotta ohjaajan olisi mahdollisimman helppo ohjata näyttelijää toimimaan, poimia näyttelijän ideoita ja liittää niitä omiinsa, ohjata eteenpäin. Tarjoaminen on siis toimintaa tai toimintaan suuntaavia ajatuksia, niin ohjaajan kuin näyttelijän puoleltakin. Tarjoamisen ymmärrän jonkun tehtävän suorittamiseen tähtääviksi ajatuksiksi, kiinnostukseksi asioihin, jotka vievät ajatukset pois omien taitojen kritisoinnista, epäonnistumisen pelosta ja lopputuloksesta. Ja taas vievät enemmän tilanteen näyttelemiseen, eli roolihenkilön valintojen, tarpeiden ja tarinan elämiseen.

Seuraavaksi perustelen omiin havaintoihini perustuen miksi tarjoaminen on mielestäni toimintaa:

- Impulssin etsiminen, vastaanottaminen, antaminen, reagoiminen → Teko (leikki piilosilla, tilanteen näytteleminen)

- valinnat ja pyrkimys ("menen tapaamaan uusia ihmisiä", "haluan heidän huomionsa" ja "minulla on salaisuus", tilanteen näytteleminen)
- pyrkimyksen vaihtuminen (uskoutuminen ja "tunnustus")
- faktat → teko (tarina, joka muutti pyrkimyksen)
- mielikuvat ja niihin uskominen → teko (kehon liike, ääni, purkin muuttuminen ihmiseksi, tekstin ihminen muuttui eläväksi, mielikuva antoi kannettavakseni salaisuuden, jonka paljastamisesta päätin)
- omien mielijohteiden seuraaminen ja ajatukset → teko ("vasta kun hetki on oikea")
- Toiston unohtaminen → Ottaa tilanteen uutena, kun muistaa että on eri kuulijat, vuorovaikutus

Jos taas en löytänyt toimintaan suuntaavia ajatuksia, huomioni kiinnittyi seuraaviin asioihin, joita en pidä toimintana, tarjoamisena:

- roolin kritisointi, arvostelu, oman asenteen näytteleminen → ei antanut näyteltävää: kliseiset ajatukset teinistä ja sen ulos näyttäminen, esim. purkan jauhaminen, ulkokohtaisten merkkien kopiointi → ei ole toimintaa
- itsensä tarkkailu ulkoa päin ("Teenkö oikein?", "Olenko roolini mukainen?") → ei toimintaa, vain tarkastelua
- teeskennellyt, puserretut tunteet tai tunnetilojen hakeminen → ei toimintaa, en keskity tehtävän suorittamiseen
- olemassa olevien tunteiden kieltäminen, epäonnistumisen pelko → ei toimintaa (jännittyneessä tilassa ei uskalla tuottaa)
- "selviytymismaneerit" → ei toimintaa (omien taitojen esittelyä, ei todellista tekemistä)
- lopputuloksen ajatteleminen

(Mielestäni nämä viimeksi kuvailemani, ei toimintaan suuntaavat ajatukset, ovat lopputulos johdannossa puhumastani tulosohjaamisesta, jota halusin itse tulevana ohjaajana välttää.)

3.1.1 Mitä näyttelijä tarvitsee tarjoamiseen?

Näyttelijänä tarvitsin siis tarjoamiseen toimintaan suuntaavia ajatuksia, mielikuvia ja roolin faktoja. Tarvitsin tarjoamiseen olosuhteet: Tilanteen, johon voin suunnata ajatukseni ja näin ollen alkaa toimia. Tarvitsin ohjaajan poimimaan ja sytyttämään ajatuksiani, mielikuvitustani ja rohkaisemaan toimintaan, sekä luomaan tilanteen kanssani. Tarjoaminen on siis vastavuoroista ohjaajan ja näyttelijän välillä, ei yksinomaan jommankumman puolelta vaan se on ohjaajan ja näyttelijän välistä yhteistyötä, impulssien, ideoiden, sytyttäjien pallottelua toisilleen, tarjoamista yhteiseksi hyväksi.

Tarvitsin ohjaajan auttamaan itseäni löytämään näyteltävää, eikä esimerkiksi ohjaamaan lopputulosta, mistä puhuin johdannossa, jotta näyttelijänä pystyin tarjoamaan. Anne Bogartin mukaan ohjaajan vastuulla ei ole tuottaa tuloksia, vaan pikemminkin luoda olosuhteet jossa jotakin voi tapahtua. Tulokset syntyvät itsestään.(Bogart 2004, 133). Näin käsitan myös itse sen, mitä minun on tehtävä ohjaajana ja mielestäni oivallukseni tarjoamisesta vievät juuri olosuhteiden ja toiminnan luomiseen, sekä näyteltäviin oleviin asioihin, joista voi syntyä itsestään lopputulos. Oivallukseni toimintaan suuntaavista tapahtumista auttavat ohjaajaa väistämään tulosohtjaamista ja näin ollen myös näyttelijän paineita ja itsensä kritisoimista, siis luomaan olosuhteet tarjoamiselle.

Seuraavaksi laitan vielä oivallukseni työkaluiksi itselleni ohjaajana, jotta vielä ymmärtäisin paremmin, mitä nämä oivallukseni tarkoittavat minulle ohjaajana ja miten voisin itse ohjaajana auttaa näyttelijää tarjoamaan.

3.1.2 Pyrkimys ja sen valinta

Isoin löytöni mielestäni tutkimusta tehdessäni oli pyrkimyksen löytäminen. Pyrkimys laitto minut aina keskittymään tehtävään ja silloin unohdin itseni kritisoimisen, enkä myöskään pelännyt epäonnistuvani, eli ajatukseni suuntautuivat olennaiseen. Kun keskittyy tehtävän suorittamiseen, ei voi epäonnistua.

Mutta millainen pyrkimys on näyteltävissä oleva? Millainen pyrkimys pitäisi valita, jotta se saisi näyttelijän toimimaan? Tämä on erinomaisen vaikea kysymys. Pyrkimyksen täytyisi olla tarpeeksi vahva, jotta näyttelijänä joutuisi oikeasti tekemään töitä pyrkimyksensä saavuttamiseksi. Täytyy muistaa ettei pyrkimys ole kuitenkaan kohtauksen lopputulos, eikä suunnitelma kohtaukselle. Westonilla on loistava esimerkki päämäärän

valitsemisesta tai salaisen sopimuksen tekemisestä itsensä kanssa. Jos esimerkiksi henkilön pyrkimys on saada toinen henkilö nauramaan, hän katsoo vastaanäyttelijäänsä ja kysyy itsekseen: ”onko hänen huulillaan jo pieni hymynhäivä? Saankohan hänet kohta nauramaan? Mitä yrittäisin seuraavaksi? Jos taas näyttelijä valitsee itselleen pyrkimyksen, ”saada anteeksi” ja jos seuraava repliikki toisella henkilöllä on ”annan sinulle anteeksi”. Antaessaan itselleen päämäärän: ”saada hänet sanomaan että hän antaa anteeksi”, näyttelijällä ei ole riittävän paljon tärkeää tekemistä, koska vastaanäyttelijä sanoo repliikin, tekipä hän mitä tahansa. Tätä Weston kutsuu pehmeäksi päämääräksi, hän lisää, että näyttelijän täytyisi lukea vastaanäyttelijän fyysisistä eleistä, ruumiinkielestä ja silmistä saako hän anteeksi. Niistä Westonin mukaan ihminen aistii ja näkee onko saanut anteeksi, ei pelkistä sanoista. (Weston 1999 133). Nämä esimerkit mielestäni avaavat pyrkimyksen valitsemista näyteltävissä olevaan ja näin ollen näyttelijän mahdollisuuteen antaa ohjaajalle ohjattavaa. Myös omat esimerkkini minusta avaavat sitä, minkälaisen pyrkimyksen pitäisi olla, jotta se saa toimimaan. Esimerkissäni, kun valitsin Pöpi – monologia harjoitellessani oikeaan olemassa olevaan tilanteeseen sopivan pyrkimyksen, ”Menen tutustumaan uusiin ihmisiin” ja ”haluan heidän huomionsa” aloin toimia sen mukaisesti. Tai kun kohtauksessa tapahtui käänne ja pyrkimykseni vaihtui, haluan uskoutua. Toisaalta taas, jos osaan ohjaajana sanallistaa tarpeeksi hyvin roolin faktan, eli taustatarinaa, päämäärää ei tarvitse osata sanallistaa, kuten Westonkin mainitsi kirjassaan.

Opin, että näihin minun on ohjaajanakin kiinnitettävä huomiota, siihen mitä näyttelijä lavalle *tekee*, ei esimerkiksi siihen, minkälaisen tunnelman näyttelijä saa aikaan tai millainen hän on ollut. Nämä ajatukset vievät näyttelijän ajattelemaan itseään ja lopputulosta. Ohjaajan itsensä täytyy katsoa lavalle ja nähdä mitä siellä tapahtuu, jotta voi sanallistaa roolihenkilöiden pyrkimyksiä, jotta näyttelijän huomio kiinnittyy myöhemminkin siihen. Westonilla on tästä esimerkki. Jos koekuvaus, improvisointi tai otto on mennyt poikkeuksellisen hyvin, näyttelijä ei välttämättä itse tiedä mitä tapahtui tai mitä hän teki, koska hän on näytellyt täysin tilannetta, eikä kritisoinut itseään ulkopuolelta. Voi siis olla hyödyllistä näyttelijälle, että ohjaaja antaa palautteensa muodossa ”pidin siitä, että sait toisen roolihenkilön rauhoittumaan. Nyt taas näytti, että haet hänen hyväksymistään”(Weston 1999, 132).

3.1.3 Mielikuvat ohjaajan avuksi

Pyrkimyksen lisäksi oivalsin myös mielikuvien tärkeyden näyttelijäntyössä. Vahvat mielikuvat voivat saada aikaan voimakkaan sisäisen tapahtuman ja näin ollen näyttelijän on helppo olla tilanteessa itsensä kanssa ja toimia. Pöpi – monologin harjoituksissa mielikuva poikaystävästä hiippailemassa takanani, sai minussa aikaan isoja reaktioita sisälläni, jotka annoin näkyä myös ulospäin. Jos en pystynyt kuvittelemaan poikaystävä, niin minun oli ajateltava tilalle joku muu tarpeeksi vahva mielikuva joka sai minussa tapahtumaan. Tämä oli mielestäni arvokas löytö itselleni. Enemmän kuin ohjaajana kerron näyttelijälle, että ”ole varuillasi” tai jonkun muun lopputulokseen suuntaavan ohjeen, voisin enemmän antaa hänelle mielikuvia tapahtumasta, joita näyttelijä voi kuvitella ja rohkaista näyttelijää antamaan ajatuksensa näkyä sellaisena kuin se tulee, sensuroimatta sitä. Weston kertoo mielikuvasta ohjaajan apukeinona, jossa ohjaaja voisi psykologisten vaikutusten (esim. syrjään vetäytyminen, epäluuloinen) selittelyn sijaan, ottaa avukseen mielikuvan siitä, miten ovi sulkeutuu lapsen isän lähtiessä ja jättäessä tämän, tai viimeisen välähdyksen isän yrittäessä hymyillä. Westonin mukaan tällaiset muistikuvat seuraavat ihmistä läpi koko elämän. Tärkeisiin tapahtumiin liittyvien muistikuvien esiin nostaminen paljastaa enemmän tapahtumien vaikutuksista ihmisen psyykeen kuin tapahtumien seurausten selittelemisen. (Weston 1999, 63.) Todistin itse työssäni mielikuvan toimineen, siksi aion kokeilla sitä myös ohjaajana näyttelijöilleni. Mutta minun on muistettava, että minä en voi tietää, millainen mielikuva on sopiva tai tarpeeksi vahva. Sen sijaan minulla on nyt itselläni vahva kokemus mielikuvan toimivuudesta ja siitä millainen mielikuva itselleni toimi. Voin esimerkiksi ehdottaa *sijoittamista*, jollaista itse harjoitin. Sijoittaa jokin elämästään tärkeä ihminen esimerkiksi näytelmän tekstin ihmisen paikalle.

Mutta jotta näyttelijä voi alkaa tuottaa mielikuvia tai pyrkimyksiä, minun on ohjaajana luotava niille olosuhteet. Kerroin itsekkin kaipaavani juuri tilannetta, jossa näytellä ja johon keskittyä toimimaan. Minun on annettava näyttelijälle tilanne, johon hän pääsee luomaan mielikuvia tai hakemaan pyrkimyksiä. Cohenin mukaan näytelmän tilanne on se mikä vallitsee näytelmän henkilöiden keskuudessa. (Cohen 1986, 18) Minun mielestäni se tarkoittaa juurikin sitä, missä ollaan, millainen paikka, ketä muita siellä on, mitä siellä tapahtuu ja mitä on tapahtunut juuri äskettäin. Näillä tiedoilla mielestäni näyttelijä pääsee suuntaamaan ajatuksensa, mitä menee tilanteeseen tekemään, eikä sitä millainen tilanteessa olisi. Tärkeää on myös ohjaajana muistaa se, että minun on koko olemuksellani tilanteen luomisen jälkeen oltava näyttelijän tekemiselle läsnä. Kuunneltava ja nähtävä, mitä näyttelijä alkaa tuottaa ja tukea häntä siinä.

3.1.4 Epäonnistumisen pelko

Huomasin tutkiessani kahden monologien harjoitusprosessia, että molemmissa niissä kärsin samasta asiasta, epäonnistumisen pelosta. Sen vuoksi minun oli vaikea esimerkiksi päästää irti teinityttöä harjoitellessani asenteestani teini-ikäistä kohtaan, tai Pöpi – monologia harjoitellessani, minun oli vaikea aluksi tulla lavalle ja kertoa monologiani, turvauduin silloin siis maneerini. Itselleni näyttelijänä oli erityisen tärkeää päästä epäonnistumisen pelosta ja saada olla kokonaisena ohjaajan edessä, olla se kuka todellisuudessa on, pelkoineen, kaikkineen, jotta uskalsin tarjota. Ohjaajana minun on muistettava ja pystyttävä ymmärtämään näyttelijän paineet ja se kuinka äärettömän pelottavaa työtä näyttelijä on. Bogart puhuu siitä kuinka näyttelijän täytyy hypätä tuntemattomaan. Joka kerta kun näyttelijä kävelee näyttämölle, hänen on oltava valmis hyppäämään odottamatta. On oltava valmis hyppäämään tarkoituksenmukaisella hetkellä, eikä koskaan saa tietää milloin hetki on tarkoituksenmukainen. On vain hypättävä ja silti hyväksyttävä, ettei hyppy sinänsä takaa mitään. (Bogart 2004, 130 - 131)

Nostan tutkimuksestani yhtenä tärkeänä osana epäonnistumisen pelon vaikutukset tarjoamiseen. Havainnoistani selviää, että epäonnistumisen pelko ja sen peittäminen olivat esteitä tarjoamiselle ja omien mielijohteiden seuraamiselle. Muistan pelänneeni kovastikin välillä epäonnistumista ja siksi saatoin turvautua johonkin itselleni tuttuun ja turvalliseen. Minun ohjaajana on muistettava epäonnistumisen pelko näyttelijöillä, mitä uskon, meillä kaikilla on. Myös ohjaajalla itsellään on. Tunteita ei missään nimessä pidä yrittää työntää näyttelijästä pois, vaan päinvastoin, rohkaista olemaan rehellinen tunteelle ja käyttää sitä voimavarana. Routarinteen *Improvisoi!* – teoksessa puhutaan epäonnistumisen pelon käsittelemisestä, siihen on olemassa myös harjoitteita, joita voisin itsekin ohjatessani käyttää. ”Vähitellen pelkoa kasvatetaan tuomalla sen aiheuttajaa asteittain lähemmäksi ja kasvattamalla sitä: näin oppii sietämään pelkoaan ja lopulta oivaltaa sen aiheettomaksi.” (Routarinne 2004, 60) Routarinteen teoksesta sain myös paljon ideoita siihen, miten voisin näyttelijöitä auttaa epäonnistumisen pelon voittamiseksi. Yksi tapa, josta Routarinnekin kirjoittaa, voisi olla epäonnistumisen pelon nostaminen yhteiseksi asiaksi. Voisin siis ohjaajana tehdä asiasta julkista kertomalla omasta kokemuksestani ja sitä kautta esimerkiksi rohkaista muitakin tekemään asiasta yleistä ja lopettaa sen salailu. Sillä asioiden salailu nostaa niistä aiheutuvat tunteet vielä kaksinkertaisesti suuremmiksi, mitä ne

oikeastaan ovatkaan. Routarinne puhuu pelon tuomista lähelle asteittain ja kasvattamalla sitä, mietin miten sitä voisi tehdä. Tuli mieleeni erilaiset harjoitteet, joiden tarkoitus on olla mahdottomia, niin, ettei niissä edes voi ”onnistua”. Muistutetaan siis, että iloinen virheiden tekeminen kuuluu taiteeseen ja elämään, se on osa jokapäiväistä elämäämme. ”Vahingot” tai ”virheet” voivat sitä paitsi saada meidät huomaamaan jotain mitä emme olleet huomanneet aikaisemmin. Vahingoilta tai virheiltä voisi siis kysyä, mihin voisin tätä käyttää, eikä esimerkiksi, miten voisin virheeni piilottaa. Myös Bogart opastaa hyödyntämään vahingot. Hän kysyykin, voisiko vahingosta saadun virikkeen kääntää päinvastaiseksi? Voimmeko ottaa auliisti vastaan satunnaisen tapahtuman? Vahinko sisältää hänen mukaansa energiaa – hallitsemattomien muotojen energiaa. (Bogart, 2004, 141) Vahingoilla voi siis olla meille aina annettavaa ja siksi niitä kohti on mentävä. Onko siis oikeastaan olemassa koko epäonnistumista ja virheitä?

Aion itse ainakin ohjaajana rohkaista näyttelijöitani tekemään ottamaan riskejä, kyseenalaistaa koko epäonnistumisen, jotta he voivat löytää itsestään jotain uutta ja kehittyä. En halua, että heidän tarvitsee kärsiä epäonnistumisen pelosta, kuten itse tein siksikin tutkimukseni oli tärkeä. Voin yrittää näillä työkaluilla auttaa näyttelijää ainakin hetkeksi päästämään siitä irti.

En tiedä ohjaajana mitään parempaa kuin se, että saan omin silmin todistaa jonkun ihmisen uskaltautuvan oman itsensä uusille sivuille. Se on minulle arvokkaampaa kuin esityksen tai näytelmän lopputulos.

Loppusanat

Olen nyt onnellinen, että tein tämän tutkimuksen, vaikka prosessissani en aina kovin onnellinen ollutkaan. Tarjoamisen tutkiminen oli vaikeampaa mitä kuvittelin. En tiennyt ennen kuin lähdin tutkimaan, että siihen liittyy niin monia asioita. Siksi varmasti tämä opinnäytetyö levisi hajanaisemmaksi kuin sen oli tarkoitus levitä. Huomasin myös tutkimuksen edetessä, että tarjoamista sinällään on hankala tutkia, minun olisi pitänyt vielä löytää tarkempi näkökulma sen tutkimiseen. Tutkimus eteni kuitenkin siihen suuntaan mihin halusinkin, eli halusin oman työskentelyn kautta ymmärtää tarjoamista, mitä se minulle tarkoittaa. Sain syvennettyä omaa ymmärrystä näyttelijäntyöstä, mutta sain mielestäni myös työkaluja teatteri-ilmaisunohjaajana. Ymmärsin itseni ja työni kautta, mitä on tärkeää muistaa ohjaajantyötä tehdessä: Ihminen ja hänen tarpeensa ja tunteensa. Ihmisen ajattelu ja tunteet ovat minun käsittelemättömissäni, mutta niiden julkittuomisen rohkaisuun tai niiden ohjaamiseen toimintaan, minulla on nyt mielestäni enemmän sanottavaa kuin ennen.

Tutkimusprosessi ei ollut mitenkään helppo, sillä en ole koskaan aiemmin tehnyt tutkimusta ja ymmärryksen sanallistaminen kirjoitetuksi tekstiksi oli minulle vaikeaa. Minulla oli vaikeuksia ymmärtää mistä tässä on kysymys ja mihin oikeastaan pyrin. Minun oli monta kertaa muistutettava itseäni, että teen tätä itseäni varten ja toivoin, että saan tästä tutkimuksesta itselleni sitä oppia mitä olin hakemassa. Halusin kehittyä teatteri-ilmaisunohjaajana, näyttelijäntyöni kautta. Olen aina ollut sitä mieltä, että ennen kuin oikeastaan voin oppia ohjaamisesta, minun on täytynyt olla ohjattavana, jotta saan itse kokemuksen siitä, mitä on olla näyttelijänä. Siksi tein tutkimukseni ohjaajantyöstä näyttelijäntyöni kautta. Uskon, että voin tämän tutkimuksen jälkeen soveltaa tulevissa ohjauksissa tekemiäni havaintoja, mutta tottakai tarkoitukseni on mennä eteenpäin ja löytää lisää uusia mielenkiintoisia oivalluksia itsestäni ja työstäni. Enhän voi niitä taiteilijana mitenkään erottaa. En voi piiloutua taiteen taakse, kehitys itsessä tai sen puute näkyy taiteessani.

LÄHTEET

Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Nemo, Helsinki

Grotowski, J. 2006. Kohti köyhää teatteria, 2. uudistettu painos. LIKE, Helsinki

Stanislavski, K. suom. Repo, K. 2011. Näyttelijäntyö, Tammi, Helsinki

Routarinne, S. 2004, Improvisoi! Tammi, Helsinki

Paavilainen, K, 2007, Teatterivaellus – elämyspedagoginen lähestymistapa näyttelijäntyöhön, Stadia, Helsinki

Bogart A, 2004, Ohjaaja valmistautuu, seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista, Gummerus, Jyväskylä

Cohen, R. 1986, Näyttelemisen mahti, johdatus näyttelemiseen, Tampereen yliopisto, Tampere

Aaltola, J & Valli, R 2001, Ikkunoita tutkimusmetodeihin – näkökulmia aloittelevalle tutkijalla tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin 2, Gummerus, Jyväskylä

Internet lähteet:

Weston, J 2011, Acting Studio, saatavilla: www.judithweston.com, luettu 3.1.2012

Painamaton lähde:

Mettiäinen, M. 2011, Työpäiväkirja

