



Hyppy tuntemattomaan

Teatteri-ilmaisun ohjaajana televisiotuotannossa

Esittävä taide
Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Opinnäytetyö
15.11.2010

Titte Neuvonen

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Esittävä taide	Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja	
Tekijä Titte Neuvonen		
Työn nimi Hyppy tuntemattomaan: teatteri-ilmaisun ohjaaja televisio-ohjelmaa tekemässä		
Työn ohjaaja/ohjaajat Metsälintu Pahkinen		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 15.11.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 48 + 1
<p>Opinnäytetyön tavoitteena on tutkia teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutuksen soveltuvuutta televisiotuotannossa. Kirjoittaja analysoi omaa ohjaajuuttaan suhteessa kokemuksiinsa teatteri- ja televisioproduktioista. Työssä pohditaan teatteri- ja televisiotuotannon yhtäläisyyttä ohjaajan näkökulmasta sekä teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutuksen tuomaa ammattitaitoa. Kirjoittajan tavoitteena on hahmottaa omaa ohjajuuttaan ja ammattitaitoaan sekä niiden erityispiirteitä suhteessa saatuun koulutukseen.</p> <p>Työssä käytetään tapausesimerkkinä vuonna 2008 tehtyä ja YLE TV2:ssa esitettyä Mestari-nimistä ohjelmaa. Työn aluksi kirjoittaja määrittelee Mestarin lajityypin käymällä läpi tosi-TV-ohjelmille, asiaohjelmille ja dokumenteille tyypillisiä ominaispiirteitä. Kirjoittaja määrittelee ohjelman tosi-dokumentiksi, jossa yhdistyy niin dokumentille, kuin tosi-TV-ohjelmille ominaiset piirteet. Työ on jaksotettu televisiotuotannolle tyypillisen rytmin mukaisesti esituotannosta jälkituotantoon. Kirjoittaja käsittelee työssään televisiotuotannon erivaiheita ohjaajan näkökulmasta ja etsii samankaltaisuuksia televisio- ja teatterituotantojen tekoprosesseista. Työssä käsitellään tosi-dokumentin käsikirjoittamista ja esitellään erilaisia keinoja käsikirjoitusprosessiin.</p> <p>Opinnäytetyötä tehdessä ilmeni, että teatteri- ja televisiotuotannoissa on paljon yhtäläisyyksiä. Tärkeimpänä havaintona voidaan pitää teatteri-ilmaisun ohjaajien kykyä soveltaa osaamistaan monenlaisissa tuotannoissa.</p>		
Teos/Esitys/Produktio		
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus		
Avainsanat ohjaajantyö, tosi-TV, dokumentti, asiaohjelma, televisio-tuotanto, käsikirjoitus		

Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Drama Instructor
Author Titte Neuvonen		
Title Jump into the unknown – as a drama instructor in a TV-production		
Tutor(s) Metsälintu Pahkinen		
Type of Work Bachelor's Thesis	Date 15.11. 2010	Number of pages + appendices 48 + 1
<p>Main goal of this thesis is to exam the adequacy of the Drama Instructors studies to TV – production. The author compares the similarity in theatre- and TV- production from the director's point of view and assesses the skill gained in her studies. She want's to understand how her education affects her way of seeing drama in different situations, making decisions during the filming and directing a big crew.</p> <p>The thesis is built on a case study of a TV- program called "Mestari" that was aired in 2008 by YLE TV2 (Finnish Broadcasting company YLE, Chanel 2). It starts by defining the genre of the program by demonstrating the characteristic of reality- TV, documentary and factual program. And defines it to be a "reality-documentary" that combines elements from documentary and reality-TV. The work follows the timeline typical to a TV- production from pre- to postproduction. She deals with the different stages from the director's point of view and tries to find the similarities in the different production processes. In the work she describes manuscripting of a reality-documentary and it's different methods.</p> <p>During the writing of the thesis it came clear that there are many similarities in these productions. In both you need to have the courage to jump out of a box and just trust that the drama that you want there to be, will appear, if you just let go and trust your self and the crew. An important discovery was the usability of a Drama instructor's skills in different productions.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords Directing, reality-TV, dokumentary, factual program, TV-production, manuscript		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	3
2	TAUSTAKSI	4
3	MESTARIN MÄÄRITELMÄ.....	5
3.1	TV-DOKUMENTTI VAI ASIAOHJELMA?	6
3.2	VAI TOSI-TV-OHJELMA?	10
3.3	PÄÄTELMÄT	12
3.4	VOIKO TV-OHJELMA OLLA TAIDETTA?	14
4	ESITUOTANTO.....	15
4.1	ALUKSI OLI HAVAINTO.....	15
4.2	RAKENTEEN RAJAT, OHJELMAN DRAMATURGIA	17
4.3	PÄÄHENKILÖIDEN VALINTA ELI CASTING.....	18
4.4	KÄSIKIRJOITUS.....	20
4.4.1	Kyselyvaihe.....	21
4.4.2	Perustusten rakentaminen	23
4.4.3	Valmiiksi paketiksi	27
4.4.4	Onko oikein käsikirjoittaa todellisuuden taltiointia?.....	28
4.4.5	Musiikki ja grafiikka	30
5	TUOTANTO	31
5.1	MINÄ OHJAAJANA.....	32
5.2	OHJAAJANA TELEVISIOTUOTANNOSSA.....	34
5.3	OHJAAJAN MONET ROOLIT	36
6	JÄLKITUOTANTO	38
6.1	YHTEISTYÖ LEIKKAAJAN KANSSA	39
6.2	DRAAMAN KAARET	41
6.3	ÄÄNITYÖT.....	43
6.4	VALMIS TEOS.....	44
7	LOPUKSI	44
	LÄHTEET	47

Jokainen luova teko sisältää hypyn tyhjyyteen. Hypyn täytyy tapahtua oikealla hetkellä ja silti hypyn ajankohta ei koskaan ole määrätty. Hypyn aikana ei ole mitään takeita. Hyppääminen voi usein aiheuttaa äkillistä hämillisyyttä. Hämillisyys on luovan teon kumppani -avainasemassa oleva työtoveri. Ellei työsi saa sinua tarpeeksi hämilleen se ei luultavasti kosketa ketään.

(Bogart, 2004, 123.)

1 JOHDANTO

En koskaan ajatellut, että minusta tulisi ohjaaja. Silti en koskaan ajatellut, että voisin tehdä työkseni mitään muuta kuin teatteria. Paitsi niinä kahtena viikkona, jolloin luin pääsykokeisiin päästäkseni opiskelemaan lastentarhanopettajaksi. Se oli päätös, jota ohjasi tarve tehdä elämässäni jotain turvallista. Teatteria aloin harrastaa 13-vuotiaana ja ihastuin siihen vapauteen, jonka teatterissa saatoinkin kokea. Oli ihanaa tutkia ihmisiä ja rakentaa elämäntarinoita, joita ei oikeasti ollut olemassa, mutta jotka tuntuivat täysin todelta ja joissa kaikki oli mahdollista. Teatterissa sai tehdä mitä vaan, eikä mikään ollut väärin silloin kun oli aidosti läsnä. Loputtomat mahdollisuudet loivat tilan hypätä tyhjän päälle. Opin nauttimaan epävarmuudesta ja luottamaan siihen, että lopulta maa ottaa pehmeästi vastaan. Niihin hyppyyhin jäin koukkuun. Hain opiskelemaan esittävä taidetta, koska en halunnut menettää teatterista löytämäni vapautta, halusin heittäytyä aikuisenakin uudestaan ja uudestaan tuntemattomaan ja tutkia, mitä kaikkea on teatteri.

Tässä opinnäytetyössä yritän hahmottaa, millaisia taitoja ja tietoja koulutus on antanut minulle ohjaajana. Tavoitteenani on hahmottaa miten teatteri-ohjaajan koulutus soveltuu televisiotyöhön.

Teatterin opiskeleminen on monimutkaista. Aloittaessani opinnot uskoin saavani selkeät ohjeet siitä, miten teatteria tehdään. Nyt tiedän, ettei kukaan voi opettaa toista ihmistä näyttämään tai ohjaamaan. Teatteria opiskellessa tieto on usein hiljaista ja perustuu kokemukseen. Kukaan ei voi antaa numeroita, eikä omaa osaamistaan voi

tarkistaa todistuksesta. Tärkeintä on oppia hyväksymään oma epävarmuus ja ymmärtää se, että kaikki vastaukset ovat jo olemassa. Jos kestää epävarmuutta ja uskaltaa kuunnella, löytää vastaukset.

Tässä opinnäytetyössä tutkin, millaisia yhtäläisyyksiä teatterin ja televisio-ohjelman tuotannolla ja ohjaamisella on. Käytän esimerkkinä televisiotuotannosta Mestari-ohjelman tuotantoa. Kirjallisina lähteinä käytän sekä teatteri-, televisio- että dokumenttituotantoihin liittyviä materiaaleja. Olen valinnut lähteeni opintojen aikana suositelluista, arvostamieni tekijöiden sekä tunnettujen tutkijoiden teoksista. Jaan pohdintani kolmeen pääosioon televisiotuotannon rytmin mukaisesti: esituotanto, tuotanto ja jälkituotanto. Tavoitteenani on avata televisio-ohjelman tuotantoa ja jakaa lukijalle sitä hiljais-ta tietoa, jonka olemassa olon olen löytänyt. Yritän hahmottaa millaisia valmiuksia teatterialan koulutus tuo televisio-ohjelman tekijälle ja miksi koen koulutuksen niin hyväksi.

2 TAUSTAKSI

Aloitin opintoni Stadiassa seitsemän vuotta sitten vuonna 2003. Toisen opiskeluvuoden jälkeen, keväällä 2005, menin töihin Yleisradioon juontamaan nuorten makasiiniohjelmaa nimeltä Summeri. Syksyllä jatkoin töitä YLEllä ja vähitellen työt syrjäyttivät opiskelun. Koska en töiden takia ollut enää aktiivisesti läsnä koulussa, aloin tarkastella opintojani kriittisemmin. Lukemattomat kerrat olin todella turhautunut siihen, etten tiedä mitä osaan. Syytin koulua siitä, etten ole oppinut yhtään mitään. En edes tiennyt haluanko vetää draamaryhmiä, kouluttaa yrityksissä vuorovaikutustaitoja, näyttellä vai ohjata. Tuntui, ettei opiskeleminen ollut antanut minulle mitään. Olin vain seikkaillut ja kokeillut kaikenlaista, mutten silti tiennyt mihin olin saapunut vai olinko saapunut mihinkään. Kiinnostuin pian juontamisen lisäksi ohjelmien tekemisestä ja aloin suunnitella omia ohjelmia. Ensimmäinen toteutunut ideani oli teinityöistä kertova sketsisarja *IhQraksut*, johon ohjasin 25 muutaman minuutin mittaista osaa.

Tammikuussa 2007 aloimme tilaajan¹ pyynnöstä suunnitella uutta viikonloppuaamuihin sijoittuvaa makasiiniohjelmaa nuorille. Ehdotin nuortenohjelmaan inserttisarjaa², jossa teini-ikäinen harrastaja tapaa ihmisen, joka on jo harrastuksen huipulla tai on jo saanut

1 Yleisradiossa ohjelmiston hankinnasta kanaville vastaavat tilaajat

2 Inserttisarja kostuu useasta insertistä. Insertit ovat makasiiniohjelman sisällä olevia lyhyitä juttuja, joka on tehty etukäteen ja lähes aina studion ulkopuolella

siitä itselleen ammatin. Suunnittelun edetessä makasiiniohjelman rakenteesta luovuttiin, koska toimituksemme päällikkö piti inserttisarjan ideaa tarpeeksi vahvana kattamaan koko puolituntisen ohjelman.

Aloimme siis suunnitella ohjelmatarjousta nuorille suunnatusta ohjelmasta, joka rakentui nuoren ja ammattilaisen tapaamisen ympärille. Kanava kiinnostui ideastamme ja tilasi tästä ohjelmasta 30-minuuttisen pilottijakson jonka oli määrä valmistua syyskuussa 2007. Ohjelmantekijän kannalta pilottijakso on mahdollisuus kokeilla omaa ideaansa käytännössä ilman suuren yleisön aiheuttamia paineita. Toki pilottijakson on onnistuttava, jotta ohjelma tilataan, mutta sillä on lupa olla keskeneräinen. Yksi pilottijakson tärkeimmistä tehtävistä on auttaa ohjelmantekijää löytämään virheitä suunnitelmasaan. Pilottijaksoa kutsutaan yleisesti pilotiksi. Minulle pilotin teko oli ensimmäinen kosketus puolituntisen ohjelman ohjaamiseen. Toukokuussa suunnittelu oli jo täydessä vauhdissa ja osa ohjelmaan suunnitelluista inserteistä kuvattu, kun tilaukseen tuli muutos. Kanava halusikin, että tekisimme pilotista koko perheen ohjelman viikonlopun primetime-paikalle.

Pilotti onnistui ja saimme tilauksen. Olin hämmentävässä tilanteessa. Tein työsopimuksen, jossa tehtäväkseni määriteltiin 10-osaisen TV-sarjan käsikirjoittaminen, juontaminen ja ohjaaminen. Sarjan nimeksi annettiin Mestari. Pelkäsin, mutta päätin ottaa haasteen vastaan. Minusta oli aivan järjetöntä, että ilman mitään koulutusta TV-alalle sain tehdä jotain niin suurta ja vaikeaa. Aloin vähitellen ymmärtää, että jotain taitoja minulla täytyy olla ja teatterikoulutuksesta onkin ollut hyötyä. Tein kaiken sen, mitä minulta odotettiin ja enemmänkin.

Ohjelmasarja onnistui niin hyvin, että kanava halusi tilata toisen tuotantokauden. Prosessi oli raskas, haastava ja opettavainen. Tärkeintä oli oppia, että minulla on paljon tietoa ja osaamista. Päämäärätön ajalehtiminen on ajanut minut ohjaajaksi ja tiedän nyt, että sitä haluan tehdä.

3 MESTARIN MÄÄRITELMÄ

Aloitan tämän opinnäytteeni määrittelemällä tekemäni TV-ohjelman lajityypin. Koen, että määrittely on tärkeää, jotta saan vertailukohdan pohdinnalleni ohjaajuudesta niin

tuotannollisessa kuin ohjausteknisessäkin perspektiivissä. Mestari on ohjelmasarja, joka ei automaattisesti kuulu johonkin tiettyyn lokeroon. Mestari liikkuu asiaohjelman, TV-dokumentin ja tosi-TV-ohjelman välimaastossa. Ohjelmaa tehdessäni huomasin, että käytän ohjatessani samoja osia itsestäni kuin käytän teatteria tehdessä. Teatteri on taidetta, voiko TV-ohjelmakin siis olla taidetta? Riittääkö taiteen määritelmäksi se, että ohjaajana sisälläni tuntuu samalta kuin taidetta tehdessä?

Mestarin perusidea on yksinkertainen. Kolme nuorta esiintyjää saa mestareikseen oman alansa huippuammattilaisen, ihmisen, jolla on paljon kokemusta ja tunnustettua taitoa. Nuorille annetaan haasteet. Heidän tehtävänä on valmistella esitys ja yrittää päästä esiintymään suurille suomalaisille festivaaleille. Esiintymispaikasta päättävät kunkin festivaalin taiteelliset johtajat, jotka tekevät päätöksen koe-esiintymisen perusteella. Valitsin ohjelman aloiksi teatterin, tanssin ja laulun. Mestarit olivat näyttelijä Outi Mäenpää, tanssija-koreografi Harri Kuorelahti ja lauluvalmentaja Irina Milan. Ohjelmasarjan kymmenen osaa seuraavat nuorten ja mestareiden taivalta kohti haasteita.

3.1 TV-dokumentti vai asiaohjelma?

Elina Saksala pohtii kirjassaan *Asiaa ruudussa* asiaohjelman ja TV-dokumentin rajaa. Hänen mukaansa raja dokumentin ja muiden asiaohjelmien välillä on häilyvä.

Dokumentin ja muiden asiaohjelmien, kuten reportaasin, välisen eron voisi määritellä siten, että jälkimmäisessä katsojan ja tapahtuman välissä on välittäjä, toimittaja, joka tulkitsee katsojan puolesta sitä mitä näytetään. Dokumentissa taas kuvakerronnan ja katsojan välillä on suurempi yhteys: Puhdas dokumentti on jollain tavoin elämyksellisempää, tunnelmaltaan latautuneempaa ja vaikutukseltaan merkittävämpää. Tämän tulkinnan mukaan TV-dokumentti perustuisi fiktiivisen elokuvan tavoin tunteen kuljetukseen, ja journalistinen TV-dokumentti, jossa toimittajalla on voimakas tulkitsijan rooli, ei ole TV-dokumentti vaan asiaohjelma. (Saksala, 2008, 15.)

Mestarissa tapahtumien ja katsojan välissä on ajoittain juontaja. Juontajan rooli ei kuitenkaan ole vastaava kuin perinteisesti ajatellaan. Juontaja on usein ohjelman tähti, kasvot, jonka ympärille ohjelmabrändi on rakennettu. Halusin Mestariin juontajan, jolle kameran edessä oleminen ja esiintyminen ei ole itsetarkoitus. En halunnut juontajalle

huikeaa energiatasoa, rakennekynsiä ja valmiita repliikkejä. Juontajalla on ohjelmassa kolme erilaista roolia. Yhtäältä hän on nuorten uskottu ystävä, jolle he voivat purkaa tunteitaan, toisaalta hän kertoo nuorille haasteet, järjestää yllätykset ja tietää aina enemmän kuin nuoret itse.

Suhteessa katsojaan hänen tehtävänä on johdattaa uusiin tapahtumiin. Kun katsojat ovat päässeet sisälle tapahtumaan, annetaan heidän seurata tilannetta ja päättää itse mitä he siitä ajattelevat. Juontaja on ohjelmassa aidosti ihminen, joka tuntee ja kokee yhdessä päähenkilöiden kanssa. Minulle oli tärkeää saada harjoitustilanteista mahdollisimman intiimejä. Kuvat harjoituksista ovat usein puolikuvia, puolilähikuvia tai lähikuvia.



Kuva 1. Mestari Outi Mäenpää, oppilas Johannes Holopainen.

Kuvassa yksi päähenkilöt ovat harjoitustilassaan, joka oli teatterisalien tapaan musta tila. Näin ollen erityisesti heidän harjoituksiensa taltioimisessa intiimitunnelma saatiin

luotua myös kuvakerrontaan. Päähenkilöt piirtyvät selkeinä taustaa vasten ja katsoja pääsee erityisen lähelle päähenkilöitä. Musta tila myös rajaa katsojan huomion keskittymään vain päähenkilöihin. Harjoitustilanteet olivat usein hyvinkin intensiivisiä ja kes-

kittyneitä, niinpä myös kuvattu materiaali on intensiivistä ja tempaa katsojan seuraamaan tilannetta.

Ohjelmassa on erittäin olennaisena osana tunteen kuljetus. Olen pyrkinyt välittämään nuorten, mestareiden ja juontajankin tunteen mahdollisimman aitoina. Ohjelmassa tunne ylittää tiedon. Kun näyttelijä harjoittelee yhdessä mestarinsa kanssa, on tärkeämpää saada katsoja näkemään, miltä nuoresta tuntuu tehdä töitä huippuammattilaisen kanssa, kuin välittää katsojalle näyttelijäntyön teoriaa. Katsoja oppii eniten vain seuraamalla tilannetta, tieto valuu katsojalle huomaamatta. Perinteisessä asiaohjelmassa painopiste on tiedon välittämisessä. Toimittajan tehtävä on saada haastateltava kertomaan ne asiat, jotka aiheesta on päätetty katsojille välittää. Tunteilla ei ole tekemistä asian kanssa.

Toinen Saksalan esiin nostama tulkinnan elementti liittyy ajan käsitteeseen. Se, että asiat tapahtuvat tässä ja nyt on oleellinen elokuvallinen piirre, joka yhdistää dokumentaarisen elokuvan tarinankerronnan perinteeseen (Saksala, 2008, 15). Mestarissa aika kulkee preesensissä kolmea takaumaa lukuun ottamatta. Näissä takaumissa palataan nuoren ensimmäiseen tapaamiseen mestarin kanssa. Ajallisesti näihin takaumiin käytetään noin yhdeksän minuuttia koko sarjan 300:sta minuutista. En pidä näitä määritellyn kannalta ratkaisevina.

Jos siis ajatellaan, että Mestaria voisi pitää TV-dokumenttisarjana, on syytä tarkastella lähemmin dokumentin määritelmää. Maailman ensimmäiset elokuvat olivat Lumiären veljesten tekemiä dokumentaarisia filmatisointeja. Niistä kuuluisimpia ovat muun muassa "Juna saapuu asemalle", "Lapsi syö soppaa" ja ensimmäinen elokuva "Työläiset lähtevät tehtaasta". 1890-luvun katsojat olivat kuitenkin tottuneet teatterissa näkemään draamaa, jossa oli alku, keskikohta, käännteitä ja loppu. Niinpä elokuvan tekijät alkoivat tallentaa teatteriesityksiä ja lopulta kuvata draamaa muodossa, jota me kutsumme elokuvaksi. Vasta kun dokumentaristit ymmärsivät, että myös heidän piti järjestellä materiaalinsa draaman peruskaavojen mukaan, syntyi varsinainen dokumenttielokuva. Fakta 2001 -tietosanakirjassa dokumenttielokuva määritellään "aidossa ympäristössä, ilman lavasteita ja ammattinäyttelijöitä valmistetuksi elokuvaksi, joka tallentaa tapahtumat mahdollisimman todenmukaisesti" (Facta 2001, 1981, 574). Tämän määritelmän mukaan Mestaria voitaisiin pitää dokumenttisarjana.

Dokumentaristi John Webster määrittelee dokumenttielokuville viisi selvästi erottuvaa tyyliä, joiden kehitykseen ovat vaikuttaneet sekä tekniset uudistukset että eettiset ja esteettiset pohdinnat. Ensimmäinen tyyli on griersonilainen dramatisoitu todellisuus (structured actuality), jossa ”jumalan ääni” kertoo katsojille mitä tapahtuu. Hyviä esimerkkejä tästä tyylistä ovat luontodokumentit. (Webster, 1996.)

Kuvauskaluston kehittyessä ja keventyessä dokumentintekijät pystyivät vangitsemaan tilanteita sellaisinaan häiritsemättä varsinaisia tapahtumia. Tämä tekninen kehitys johti *cinema vérité*n eli totuuselokuvan syntymiseen. Jotkut dokumentaristit veivät totuuden metsästäminen niin pitkälle, etteivät tutkineet kuvattavaa aihetta lainkaan etukäteen. 1970-luvulla dokumentintekijöiden keskuudessa yleistyi edelleen käytössä oleva tapa tiedon välittämiseen haastatteluiden eli puhuvien päiden avulla. Tämä oli erityisen suosittua poliittisissa dokumenteissa. Myöhemmin puhuvia päitä alettiin sijoitella dramatisoidun todellisuuden tai *cinema vérité*n joukkoon. (Webster, 1996.)

Tämä neljäs dokumentin tyyli on nykyisin käytetyin tapa, koska sen avulla dokumentaristin on helppo tuoda eri näkökulmia käsittelemäänsä aiheeseen. Kaikkien neljän tyylin tavoitteena on luoda mahdollisimman objektiivinen kuva käsiteltävästä aiheesta. Koska dokumentintekijä kuitenkin väistämättä vaikuttaa tekemäänsä elokuvaan päättämällä muun muassa haastateltavat ja heiltä kysyttävät kysymykset, ei objektiivisuutta koskaan voida täysin saavuttaa. (Webster, 1996.)

Niinpä on syntynyt viides tyyli, jota kutsutaan subjektiiviseksi dokumentiksi. Se antaa tekijöille luvan tutkia aihettaan täysin omasta näkökulmastaan ja omiin kokemuksiinsa suhteuttaen. (Webster, 1996). Mestarissa käytetään kaikkia yllä lueteltuja tyyliä. Juontajan off-speakit toteuttavat dramatisoidulle todellisuudelle tyypilliset ”jumalan ääni” -selostukset. *Cinema Vérité* taas määrittää kuvaustekniikan, jossa kuvaustilanteissa kuvattavia häiritään mahdollisimman vähän. Tämä oli yksi keskeisimmistä tavoitteistamme kuvaustilanteissa.

Eniten Mestarissa on kuitenkin neljännelle tyyliä ominaisia piirteitä. Puhuvia päitä käytetään joka jaksossa rytmittämään tilanteiden kulkua ja avaamaan katsojille päähenkilöiden tunnemaailmaa. Objektiivisuuden vaatimus Mestarissa tuhoutuu jo alkumetreillä, koska koko ohjelmaidea perustuu järjestettyihin tilanteisiin. Nuoret olisivat

tuskin koskaan kohdanneet mestareitaan todellisuudessa, saatika päätyneet heidän opissaan tavoittelemaan esiintymispaikkaa suurilta kesäfestivaaleilta.

Tämä järjestetty todellisuus on suurin este sille, että Mestaria voisi pitää dokumenttina. Edes subjektiivisen dokumentin määritelmä ei kata tilannetta, jossa ohjaaja on luonut itse lähtötilanteen, johon päähenkilöt laitetaan selviytymään. Silti pitäisin Mestaria enemmän TV-dokumenttisarjana kuin asiaohjelmana.

3.2 Vai tosi-TV-ohjelma?

Rakennetun lähtötilanteen perusteella tosi-TV-ohjelma saattaisi olla oikea lokero Mestarielle. Tekijänä koen tosi-TV:n halventavana ja työni arvoa vähentävä tyylinä. Yritän kuitenkin pohtia mahdollisimman rehellisesti myös tätä vaihtoehtoa. Kerronnaltaan Mestari on televisiomainen. Siinä käytetään välikuvakkeita eli jinglejä, joilla siirrytään päähenkilöstä toiseen. Juontaja tekee useimmissa ohjelmissa perinteisen alku- ja loppujuonnon. Myös grafiikat ja tunnus ovat enemmän ohjelmamaisia kuin dokumenttimaisia.



Kuva 2. Mestarin graafinen tunnus lisää osaltaan sarjan ohjelmamaisuutta.

Voisiko Mestari sitten olla tosi-TV-ohjelma? Tosi-TV:n perusidea on laittaa tavalliset ihmiset toimimaan kameroiden eteen. Kansainväliseksi ilmiöksi tosi-TV nousi 1990-luvulla. Sen juuret ovat Yhdysvalloissa vuonna 1948 aloittaneessa Piilokamerassa sekä TV-dokumenteissa. (Hietala, 2000, 31-34.) Tosi-TV nivoo yhteen faktaa, fiktiota, draamaa ja parhaimmillaan myös tarinoita.

Alalajiin kuuluu piilokameraohjelmien lisäksi paikan päällä taltiointia kuten poliisien arkea kuvannut Cops, dramaattisten tapahtumien jälkikäteen rekonstruointia, josta hyviä esimerkkejä ovat ohjelmat Rescue 911 ja Poliisi-TV sekä suosittua lavastettua todellisuutta, esimerkiksi Big Brother ja Miljonääri-Jussi. (Hietala, 2000, 33.) Suomessa tehdyt tosi-TV-ohjelmat kuten Idols, Sinkkuäidille sulhanen, Maajussille morsian, Talent tai BigBrother ovat tiukkojen formaattien määrittelemiä ohjelmia.

Suomalaisiin tosi-TV-ohjelmiin liittyy useimmiten kilpailuhenkisyys. Osallistujia pudottavat joko katsojat tai kanssakilpailijat. Myös tietty nolauksen kulttuuri kuuluu usein ohjelmien tyyliin. Näille ohjelmille on tyypillistä se, että leikkausvaiheessa totuutta muokataan dramaattisemman lopputuloksen aikaan saamiseksi. Päähenkilöistä halutaan luoda mahdollisimman kiinnostavia esimerkiksi korostamalla jotain tiettyä ominaisuutta heissä.

Yksi tapa on leikata reaktiokuvia irtokuvina tietyn mielikuvan luomiseksi. Irtokuvia käytetään myös tunteiden voimistamiseksi. Kuvitellaan tilanne, jossa kaksi henkilöä keskustelelee ja toinen kertoo lapsuudentarinaansa. Todellisuudessa kuuntelija on myötätuntoinen ja ymmärtäväinen koko tarinan ajan. Kerrottuaan lapsuudestaan he alkavat keskustella eri aiheesta, joka saa kuuntelijan ilmaisemaan voimakkaasti halveksuntaa. Leikkausvaiheessa lapsuudentarinan keskelle leikataan kuuntelijalta halveksiva katse. Näin muokataan todellisuutta ja manipuloidaan katsoja ajattelemaan päähenkilöistä halutulla tavalla.

Teatteria tehdessä katsojien kanssa tehdään draamasopimus. Yhtälaillla televisiokatsojan ja tekijöiden välillä on sopimus. Jouko Aaltonen toteaa kirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa*, että elokuvalla voi valehdella ja dokumenttielokuvalla vielä helpommin, koska katsoja luulee, että dokumentti on totta. Dokumenttielokuvan totuudellisuudessa on siis kyse siitä, miten tekijä käyttää materiaaliaan. (Aaltonen, 2006, 44.) Kuvia ja materiaalia voi leikata mihin järjestykseen tahansa. Tosi-TV-ohjelmissa materiaali alistetaan usein draaman alle viihteen luomiseksi kronologiasta tai totuudellisuudesta välittämättä. Juha Aarikka on käsitellyt opinnäytetyössään tosi-TV:tä osana dokumentarismia ja haastatellut mediatutkija Veijo Hietalaa. Hietalan mukaan mukaan tosi-TV on katsojille niin tuttua, että he ymmärtävät, mikä on totta ja mikä ei, välittämättä pienestä huijauksesta (Aarikka, 2004, 22).

Tekijänä minulle oli tärkeää, etten huijaa katsojia, vaikka he saattaisivatkin huijauksen hyväksyä. Koin vastuukseni välittää tapahtumat mahdollisimman todenmukaisina. Tässä mielessä koen toimineeni enemmän dokumentaristin kuin tosi-TV-ohjelman tekijän tavoin. Ensimmäinen opettajani teatteriopinnoissa oli Ulla Nevanlinna. Hän hoki jatkuvasti meille, että koskaan ei saa esittää jotain, pitää olla aidosti läsnä. Läsnäolon teema on edelleen minulle tärkein osa-alue teatterin tekemisessä. Aitous ja läsnäolo ei koske vain lavalla oloa, vaan kuuluu yleisesti teatterin tekijöiden arvoihin. Uskon, että taustani takia koin totuudellisuuden ja aitouden erityisen tärkeäksi.

Maailmalla tosi-TV-ohjelmien kirjo on paljon kotimaista tuotantoa laajempi. Suomessakin nähdyt ohjelmat *Mythbusters*, *Jamie's School Dinner* ja *Miami Ink* voidaan kaikki luokitella tosi-TV-ohjelmiksi. Näissä ohjelmissa ketään ei nöyrytetä eikä tavoitteena ole korostetusti mässäillä tunteilla. Veijo Hietala on jakanut tosi-TV-ohjelmat neljään alalajiin:

- piilokameraohjelmat, joissa esiintyvät ihmiset eivät tiedä olevansa kuvattavana (esimerkiksi *Candid camera*)
- paikan päällä –taltiointit, joissa seurataan jonkun ammattikunnan toimintaa yrittämättä puuttua tapahtumiin (esimerkiksi *Miami Ink*, *Mythbusters*, *Jamie's School Dinner*)
- rekonstruktiot, joissa todellisia tapahtumia esitetään myöhemmin lavastettuna (esimerkiksi *Hälytys 911*, *Poliisi-TV*)
- lavastettu todellisuus, jossa todellisuus luodaan televisiota varten (*Big Brother*, *Selviytyjät*)

Nämäkään eri alalajit eivät kuitenkaan ole selvärajaisia, vaan ne sekoittuvat toisiinsa. (Hietala, 2000, 33.) Tämän jaon mukaan Mestarin voisi sijoittaa paikan päällä – taltiointiksi tai lavastetuksi todellisuudeksi. Mielestäni kumpikaan kyseisistä määritelmistä ei kuitenkaan vastaa Mestaria.

3.3 Päätelmät

Alla olevassa taulukossa tarkastelen Mestarin eri osioita suhteessa genreen. Taulukon vasempaan laitaan olen kirjannut ne osa-alueet, joilla mielestäni on merkitystä ohjel-

man määrittelyn kannalta. Musiikki on mainittu erikseen, koska sillä oli erittäin keskeinen osa ohjelmassa. Muusikin sävelsi paljon teatteriin musiikkia ja äänisuunnittelua tehnyt Jaakko Autio. Editointivaiheessa käytimme keskimääräistä TV-ohjelmaa enemmän aikaa äänityöhön. Kerron äänimaailmasta ja musiikin tekoprosessista tarkemmin tulevissa osioissa.

	Asiaohjelma	TV-dokumentti	Tosi-TV ohjelma
Tunteen kuljetus		X	x
Totuudenmukaisuus	X	X	
Suhde tietoon		X	
Musiikki		X	x
Lehtien määritelmät			x
Kuvaustapa		X	
Kanavan määritelmä	X		
Juontaja	X		x
Grafiikat	X		x
Aikakäsitys		X	x

Taulukon perusteella Mestari sijoittuu joko TV-dokumentiksi tai tosi-TV-ohjelmaksi, molempiin sarakkeisiin tuli kuusi merkkiä. TV2 luokitteli ohjelman kuitenkin asiaohjelmaksi, vaikka tekotavassa ja lopputuloksessa on TV-dokumenttimaisia piirteitä. Rakennettu lähtötilanne taas puoltaisi Mestarin nimeämistä tosi-TV-ohjelmaksi.

Minulle oli ehdottoman tärkeää, että tekisin ohjelman, joka ei olisi tosi-TV:tä vaan jotain muuta. Koin tosi-TV-ohjelmat sensaatiohakuksina, kaupallisina, manipulatiivisina ja popularisoivina. Televisiota pidetään helposti viihteellisenä, eikä kenenkään itseään kunnioittavan taiteilijan tulisi myydä itseään viihde-pirulle. Vaikka en tätä väitettä täysin allekirjoitakaan, on pitkällä teatteriharrastuksella ollut voimakas vaikutus siihen,

että koin tietynlaista häpeää ja vähemmyyden tunnetta työskentelystäni televisiotuotannossa. Ehkäpä juuri siksi taiteellisesti uskottavan ohjelman tekeminen oli minulle kovin tärkeää. Taiteellista uskottavuutta hain käyttämällä paljon elokuvallisia keinoja ja pyrkimällä mahdollisimman dokumentinomaiseen lopputulokseen. Siispä päätän, että Mestari oli uudenlainen dokumentinomainen tosi-TV. Kutsuttakoon sitä vaikka tosi-dokkariksi.

3.4 Voiko TV-ohjelma olla taidetta?

Koko koulutuksen ajan meille on puhuttu siitä, miten meidän on löydettävä sisältämme taiteilija. On korostettu, että vähitellen oma taiteellinen identiteetti syntyy. Mestari on toistaiseksi suurin tekemäni työ. Koen itse, että monilta osin sitä voi sanoa taiteeksi. Ohjaajana käytin kaikkea sitä tietoa ja taitoa, mitä käytän myös ohjatessani teatteria.

WSOY:n Facta2001 -tietosanakirjassa taide määritellään näin: aistein havaittavuuteen tai havaintomielikuviin perustuva, positiivisia arvostuksia herättämään tarkoitettu luova inhimillinen toiminta, jonka katsotaan ilmaisevan tai hahmottavan, varsinaisia käsitteitä käyttämättä, joitakin keskeisiä tai merkittäviä inhimillisiä kokemuksia tai olevaisen rakenteen puolia (Fakta 2001, 1981, 216). Tämän määritelmän mukaan Mestaria ei voi taiteeksi luokitella. Toki kyse on luovasta inhimillisestä toiminnasta, mutta ei sen avulla hahmotu merkittäviä inhimillisiä kokemuksia tai olevaisen rakenteen puolia. Anne Bogart määrittelee taiteen kirjassaan Ohjaaja valmistautuu:

Taide on ilmaisua. Vaatii luovuutta, mielikuvitusta, intuitiota, energiaa ja ajattelua ottaa satunnaiset levottomuuden ja tyytymättömyyden tunteet ja puristaa ne käyttökelpoiseksi ilmaisuksi. Taiteilija oppii tiivistämään eikä niinkään raivaamaan pois päivittäisen eripuraisuuden ja rauhattomuuden. (Bogart, 2004, 151.)

Mestaria tehdessä ainakin levottomuutta ja tyytymättömyyttä oli riittävästi. Onnistuinko tiivistämään sitä ilmaisuksi tai tuomaan katsojille kokemuksia, joita he voisivat kutsua taiteeksi, sitä en tiedä. Työn tekeminen vaati kaiken luovuuden, mielikuvituksen, intuition, energian ja ajattelukyvyyn mitä minussa on. Koen, että taide on merkittävämpää kuin pelkkä viihteellinen televisio-ohjelma. Haluan ajatella, että Mestari oli jotain suurempaa kuin pelkkä viihde. Hitchcock on sanonut, että taide on tunne ja tunnetta ohjelmassa oli. Ehkä sitä ei voi määritellä taiteeksi, mutta ainakin siinä oli upeita, taiteellisia ja koskettavia hetkiä.

4 ESITUOTANTO

Esituotannoksi voidaan laskea kaikki se, mitä tehdään ennen varsinaisen tuotannon eli kuvausvaiheen alkamista. Tällä perusteella olen sitä mieltä, että myös ohjelman ideointi ennen tilausta kuuluu esituotannon vaiheeseen. Esituotannon voisikin ehkä jakaa kahteen osaan: aikaan ennen ja jälkeen tilauksen. David Mametin mukaan elokuva on pohjimmiltaan suunnitelma (Mamet, 2001, 68). Myös televisio-ohjelman pohjana on suunnitelma siitä mitä tehdään ja miksi.

4.1 Aluksi oli havainto

Aivan aluksi tarvitaan ohjelmaidea. Yleisradiossa uusien ohjelmien suunnittelemista ohjaa vuosisuunnittelun aikataulu. Vuosisuunnittelussa kanava rakentaa tulevan ohjelmakaavionsa annetun budjetin raamien mukaisesti. Kanavat valitsevat toimitusten ja ulkopuolisten tuotantoyhtiöiden ehdotuksista ohjelmakaavionsa sopivimmat. Ohjelmantekijät voivat suunnitella ohjelmia joko itsenäisesti omien intohimojen ajamina tai tilaajan pyynnöstä. Jokaisen ohjelmaidean takana on kuitenkin aina ohjelmantekijän havainto maailmasta. Jussi Parviainen kirjoittaa kirjassaan *Hybris Dramaturgian Filosofia* havainnosta seuraavasti:

Havainnointi on aktiivista tekemistä ja moraalinen tapahtuma, jonka laatu syntyy havaitsijan eettisyyden perusteella. Keskeistä on se, miten havaitsija asiat näkee ja millaisia valintoja hänen havainnoissaan on. Havainnon eksistenssi on yhtä suuri kuin havaitsijan kyky ottaa vastaan havaintoja. (Parviainen, 2004, 67.)

Havaitsemisen mekanismi on yhtäläinen riippumatta siitä, mitä tekijä havainnollaan tekee. Ohjelmantekijä käsittelee havaintojaan aivan kuten teatterintekijäkin, vain työvälineet ovat erilaisia. Teatteritausta vaikuttaa minuun havainnoitsijana, joten vaikka toiminkin televisio-ohjelman ohjaajana, käytän silti teatterin tekemiselle ominaisia välineitä. Rakennan draamaa, jossa painopiste on tunteen kuljetuksessa. Etsin maailmasta pisteitä, joissa ihminen avaa kuorensa ja antaa sielunsa vaikuttua.

Tammikuussa 2004 opiskelin Siri Kolun ja Marja Louhian dramaturgian kurssilla ensimmäistä kertaa elämässäni dramaturgiaa. Kurssin pääasiallinen sisältö muodostui Destination Helsinki -nimisen taidetapahtuman ympärille. Meidän tehtävämme oli olla draamallisina oppaina Helsinkiin saapuville taiteilijoille. Kurssin jälkeen olin vihainen,

turhautunut ja pettynyt siitä, etten oppinut mitään kurssin aikana. En edes tiennyt mitä on dramaturgia. Tai niin kuvittelin silloin.

Vasta nyt opinnäytettäni kirjoittaessani ymmärrän, että sain paljon enemmän kuin olisin saanut lukemalla dramaturgian teoriaa sisällä luentosalissa. Sain tehdä ensimmäisen kerran elämässäni taiteellisen tilaustyön. Opin, että havaintoja voi tehdä myös annettujen rajojen sisällä ja että vain löytämällä itseään kiinnostavat pisteet annetusta tilasta voi seistä oman työnsä takana.

Luentomuistiinpanoihini olen kirjoittanut Siri Kolun ohjeen: ”hanki mahdollisimman paljon tietoa, kirjaa ylös kaikki, mistä voi olla apua biisin teossa” ja tämän perään isolla ”WAU”. Tällä sarkastisella kommentilla pilkkasin mielestäni typerää ja itsestään selvää ohjetta. Nyt kommentti paljastaa, miten vähän tuolloin ymmärsin. Vasta nyt näen, että olen sattumalta kommentoinut yhtä havainnoimisen tärkeintä ohjetta. Tärkeintä on hankkia mahdollisimman paljon tietoa, kokemuksia ja ajatuksia. Toimia ilman rajoittavia ennakko-oletuksia, sillä vain siten voi löytää aiheestaan jotain, jonka olemassaolosta ei lähtötilanteessa edes tiedä.

Lähtötilanne Mestaria tehdessä oli, että tilaajalta oli tullut toive nuortenohjelmasta. Koska kohderyhmä oli nuoret, aloitin havainnoin pohtimalla omaa nuoruuttani. Mietin, millaiset asiat olivat minulle silloin tärkeitä ja mikä sai minut toimimaan. Sekä harrastuksissa että koulussa yritin hahmottaa omia vahvuuksiani. Kaipasin puolueetonta pautetta niin näyttelijänä teatteriopistossa kuin johtajana partiossa.

Tästä havainnosta lähdin kehittelemään ideaani. Minulle oli tärkeää, että tarjoaisin nuorille jotain sellaista, mitä itse olisin halunnut kokea ja mitä he eivät todennäköisesti kokisi ilman tuotantoa. Tajusin, että minulla oli mahdollisuus tarjota joillekin nuorille tapaaminen oman alansa superammattilaisen kanssa. Olisin itse ollut teini-ikäisenä haltioissani, jos olisin päässyt esimerkiksi Outi Mäenpään kanssa harjoittelemaan näyttelystä. Ymmärsin, että Yleisradiossa tehtävällä televisio-ohjelmalla on jo itsessään arvo, jonka avulla voisin saada suuriakin nimiä tapaamisiin nuorten kanssa.

Koin tärkeäksi painottaa, ettei kyseessä olisi fanitapaaminen. Halusin tarjota nuorille kokemuksen työskentelystä ammattilaisen kanssa tavalla, jossa nuori ja ammattilainen

olisivat kohdatessaan tasa-arvoisia ihmisiä. Ammattilaisella toki olisi enemmän kokemusta ja tietoa, mutta ihmisinä he olisivat molemmat yhtä arvokkaita.

Havainto luo tekijälle työn rajat, arvot, joiden pohjalta tekijä jatkossa tekee ratkaisujaan. Tilanteissa, joissa kadottaa päämääränsä, on tärkeää voida palata alkuperäiseen havaintoon. Havaintoa voisikin verrata juuriksi, joista teos vähitellen kasvaa korkeuksiin. Mitä laajemmalle ja syvemmälle juuret ovat kasvaneet, sitä korkeammaksi ja vahvemmaksi itse teos voi nousta. Ilman havaintoa teos leijuu ilmassa ilman merkitystä.

4.2 Rakenteen rajat, ohjelman dramaturgia

Tilauksen vahvistuttua alkaa esituotannon toinen vaihe. Tässä vaiheessa tärkeintä on saada valmiiksi suunnitelma siitä, mitä kuvataan ja koska. Jotta tämä suunnitelma saadaan tehtyä, täytyy tietää, millainen valmiista ohjelmasta halutaan tehdä. Esituotanto alkaa siis tekemällä päätökset niistä peruspaloista, joista ohjelma kostuu. Tätä työvaihetta voisi verrata tilanteeseen, jossa teatterissa päätetään, mikä näytelmä tehdään, minkä tyylinen esityksestä tulee ja mikä on esityskertojen määrä.

Mestaria tehdessä näitä ensimmäisiä päätöksiä olivat muun muassa se, että aloina ovat näyttelemisen, tanssiminen ja laulaminen, päähenkilöitä on kolme ja että jokaista seurataan jokaisessa osassa. Jo pilottia tehdessäni olin rakentanut ohjelmalle dramaturgiset lähtökohdat. Käytin lähes samaa kaavaa myös varsinaisessa tuotannossa.

Tarvitsin jokaiselle päähenkilölle haasteen, jota tavoitella ja antagonistin, joka yrittää estää unelmaa toteutumasta. Tilaus itsessään määrätti, että 30-minuuttisia ohjelmia tulee tehdä kymmenen. Näiden peruspalikoiden perusteella tehtiin tuotantosuunnitelma. Tuotantosuunnitelmaan määritellään kaikki, mitä tuotannon aikana pitää huomioida ja tehdä. Tuotantosuunnitelmasta tulee selvitä kuvaus- ja editointiaikataulu, kuvaustiimin koko ja koostumus, kuvauspaikkojen tarve, mahdolliset kalustovuokrat ja niin edelleen. Esituotantovaiheessa työryhmässä ei ole vielä mukana kaikkia tekijöitä, vaan työtä saatetaan tehdä pääasiassa ohjaajan ja tuottajan kesken. Teatterituotannoista poiketen televisiossa tuottaja on useimmiten ohjelman liikkeelle paneva voima. Tuottaja vastaa taloudellisten asioiden lisäksi ohjelman ilmeestä, usein myös ainakin osittain sisällöstä ja formaattikehittelystä. Tämä on mielestäni suurin tuotannollinen ero televi-

sio- ja teatterituotannoissa. Teatteritaustaisena halusin itse ohjaajana vetää tiimiä ja suunnitella formaattia. Saimme tuottajan kanssa sovittua tilanteen niin, että sain oikeudet vastata kaikesta, mikä teatterissakin ohjaajalle kuuluisi. Työhöni kuului formaatin kehittäminen, käsikirjoittaminen, casting, työryhmän vetäminen ja luonnollisesti ohjaaminen sekä kuvaustilanteissa että editointivaiheessa.

4.3 Päähenkilöiden valinta eli casting

Casting on yksi esituotannon tärkeimmistä alueista. Löytämällä hyvät päähenkilöt ohjaaja voi luottaa siihen, että henkilöt itsessään kantavat ohjelmaa. Voisi kuvitella, että päähenkiöitä voisi verrata teatterituotannon näyttelijöihin. Erona on kuitenkin se, että päähenkilöt eivät näyttele. Ei siis riitä, että ohjaaja näkee ihmisen, joka voisi olla sopiva tekemään tietynlaisen roolin. Ohjaajan on löydettävä ihmiset, joiden uskoo luonnostaan toimivan niin kuin ohjelman kannalta on parasta. Ohjaajana minulle oli tärkeää, että päähenkilöt olivat lahjakkaita ja hyviä puhumaan. Erityisen tärkeä valintakriteeri oli se, että intuitiivisesti pidin kaikista ihmisinä. Toimivan ohjelman kannalta oli erityisen tärkeää, että sain päähenkilöt puhumaan tunteistaan ja luottamaan minuun. Meillä tuli olla alusta asti erityinen yhteys.

Mestarissa oli kuusi päähenkilöä, kolme oppilasta ja kolme mestaria. Aloitin työn ilmoittamalla eri taiteenalan opistoihin, että etsin lahjakkaita nuoria ohjelmaan. Sain hakeuksia nuorilta, järjestimme koekuvaukset ja toivoimme, että niistä löytyisivät sopivat henkilöt. Laulajan löysimme nopeasti, koska sama henkilö oli ollut mukana jo pilottia tehdessämme. Tanssijan valitsin oikeastaan jo hänen soittaessaan minulle ensimmäistä kertaa. Tiesin heti ensimmäisen minuutin kohdalla, että tässä olisi yksi päähenkilöistä. Toivoin todella, että hän myös osaisi tanssia. Koekuvassimme hänet vielä ja olin todella tyytyväinen löytöni. Hän oli lahjakas, luonteva ja selväsi ihminen, jonka saisin avautumaan myös kameroiden läsnä ollessa.

Näyttelijä oli kaikista vaikein löytää. Uskon, että oma taustani vaikeutti löytämistä. Tiesin eniten juuri tästä alasta ja en voinut hyväksyä heikkoa suoritusta nuorelta näyttelijältä. Lisäksi etsintää vaikeutti se, että jo valitut päähenkilöt olivat tyttöjä. Oli siis löydettävä lahjakas nuori poika. Kuvassimme useina eri päivinä ja muu tiimi oli jo hieman turhautunut siihen, etten hyväksynyt ketään. Lopulta kuulin sattumalta pojasta, joka oli

innostunut ja lahjakas. Soitin suoraan hänelle ja pyysin koekuvauksiin. Tiesin heti hänet nähtyäni, että olimme vihdoin löytäneet puutuvan palasen.

Mestareiden etsiminen oli myös haastavaa. Pilotissa mukana ollut Marion Rung ei ollut käytettävissä varsinaisessa ohjelmassa, joten aloitimme etsinnän alusta. Käytännössä työ on sitä, että kaivaa ihmisten puhelinnumeroita ja soittelee heille. Puheluita vaikeutti se, että en oikeastaan tiennyt mitä olen tekemässä ja millainen ohjelmasta tulee. Minun täytyi siis vaan saada nämä ammattilaiset luottamaan minuun ohjaajana.

Päätin, että paras taktiikka on kertoa avoimesti etten tiedä mihin he ovat lähdössä mukaan, mutta luotan itse täydellisesti siihen, että ohjelmasta tulee hyvä. Kerroin kaikille omista arvoistani, omasta teatteritaustastani sekä arvoistani ja taiteellisesta näkemyksestäni. Uskon, että ilman teatteritaustaa en olisi koskaan saanut niin hyviä mestareita mukaan ohjelmaan. Puhuin samaa kieltä heidän kanssaan ja tavoitteeni tehdä taiteellisesti korkeatasoinen ohjelma vaikutti varmasti heidän päätöksiinsä. Metsälintu Pahkiselta sain vihjeen Harri Kuorelahdesta. Soitin Kuorelahdelle ja sain hänet heti innostumaan ideasta. Laulajan mestari Irina Milan oli ollut mukana pilottia tehdessä asiantuntijan roolissa. Hän siis tiesi, millaisesta ohjelmasta oli kyse ja millainen olin ohjaajana. Näyttelijän mestariksi lupautui Outi Mäenpää. Outin kanssa keskustelin tunnin puhelimesta ennen kuin hän lähti mukaan. Muistan tilanteen varmasti lopun ikääni. Oli perjantai-ilta. Olin jo kotona kun puhelin soi. En tuntenut numeroa, vastasin ja toisessa päässä oli Outi Mäenpää. Hän kyseli valtavasti ja tunsin olevani kuulustelussa. Jännitin, hikoilin ja pelkäsin karkottavani hänet tyhmillä vastauksilla. Outi halusi tietää, millaista ohjelmaa olen tekemässä, mitkä ovat ajatukseni nuoresta näyttelijästä, millainen on teksti, jonka nuori tekee, miten harjoitukset järjestetään, kuinka paljon harjoituksia on, miten kuvaustilanteessa toimitaan, millainen valmiista ohjelmasta tulee, miten aihetta käsitellään, miksi teen ohjelmaa, mitkä ovat omat ajatukseni teemoista, mitä tehdään, jos nuori onkin todella huono ja niin edelleen.

Suurin osa kysymyksistä oli sellaisia, etten itse ollut vielä ehtinyt miettiä niitä. Keksinkin vastauksia sitä mukaa kun Outi kyseli. Kerroin Outille teatteritaustastani ja opinnoistani, koin, että vain saamalla hänet uskomaan, että tiedän mitä näyttäminen on, saan hänet mukaan. Lopulta Outi kysyi, saako hän aina kuvauspäivien jälkeen puhua kanssani prosessista. Siitä tajusin, että hän on todella lähdössä mukaan tuotantoon. Tuntui uskomattomalta, että nämä kolme todellista ammattilaista olivat valmiita luottamaan

minuun, jolla ei ollut mitään kokemusta. Koin valtavana kunniana sen, että sain työskennellä heidän kanssaan. Samalla ymmärsin, että minun on pakko tehdä todella hyvä ohjelma, jotta pettäisi heidän luottamustaan.

4.4 Käsikirjoitus

Teatterissa käsikirjoitusta pidetään itsestään selvänä osana näytelmää. Käsikirjoitus on tärkeä työkalu kaikille työryhmän jäsenille. Myös soveltavan teatterin esityksissä käsikirjoitus luodaan, vaikka se sitten tehtäisiinkin devising-metodilla yhdessä työryhmän kanssa. Televisio-ohjelman teossa käsikirjoitusta harvemmin käytetään. Uskaltaisin jopa yleistää, että käsikirjoitusta käytetään vakiintuneesti vain tuotannoissa, joissa on mukana näyttelijöitä. Asiaohjelmaa tehdessä toimittajalla on juttunsa runkona kysymykset, eikä varsinaista käsikirjoitusta koeta tarpeelliseksi.

Televisio-ohjelman käsikirjoittaminen on mielestäni aivan yhtä tärkeää kuin näytelmän käsikirjoittaminen. Käsikirjoitusta tehdessään ohjaaja joutuu väistämättä miettimään, mitä haluaa ohjelmallaan sanoa ja mikä siinä on olennaista. Televisio-ohjelman tai dokumentin käsikirjoittamiseen on kuitenkin hyvin erilaista kuin näytelmän kirjoittaminen. Näytelmä on fiktiota, joten käsikirjoittaja voi kirjoittaa mitä tahansa, eikä hänen tarvitse miettiä todellisuutta tai totuudellisuutta. Todellisuus on juuri sellainen, jonka kirjoittaja luo ja totuus voi liikkua missä tahansa rajoissa.

Televisio-ohjelman tai dokumentin käsikirjoittajalla rajoina on todellisuus ja se, että päähenkilöt ovat oikeita ihmisiä, jotka tekevät itse valintansa. Käsikirjoittaessa onkin siis pohdittava, miten todellisuutta voi kirjoittaa. Toimivaan draamaan tarvitaan aina tarinallisuutta, mutta tekijän on pohdittava miten yhdistää todellisuus tarinaksi. Ajatus, että narraatio sinänsä olisi todellisuuden vääristelyä edellyttää, että meillä olisi jollakin tapaa välitön yhteys todellisuuteen, jonka ensin havaitsemme ja sitten puemme kerroksen rakenteeseen (Reitala & Heinonen, 2001, 11). Dokumentaristin on pidettävä huolta siitä, että narraatio pysyy niin lähellä todellisia tapahtumia kuin mahdollista. Dokumentin käsikirjoittaminen on aiheen kannalta olennaisten asioiden etsimistä, aiheen kannalta olennaisen totuuden hahmottamista sekä rytmiiikan pohdintaa. Sama tehtävä on myös televisio-ohjelman käsikirjoittajalla.

Mestari oli tosi-dokkari, kuten aiemmin määritin. Käytännössä yksikään ohjelman tapahtumista ei olisi tapahtunut ilman järjestämistä. Käsikirjoitusprosessissa tärkeintä olikin miettiä mitä haluan katsojan tuntevan ja miten saan sen toteutettua. Anders Vacklin kirjoittaa tunteiden käsikirjoittamisesta kirjassa *Elokuvan runousoppia*. Hänen mukaansa käsikirjoittajan tehtävänä on herättää, ylläpitää ja kuljettaa katsojan tunnekokemuksia (Vacklin & Rosenvall & Nikkinen, 2007, 221). Tiesin, että minun on onnistuttava saamaan katsojille niin voimakkaita tunnekokemuksia, että he haluavat katsoa myös seuraavan osan sarjasta.

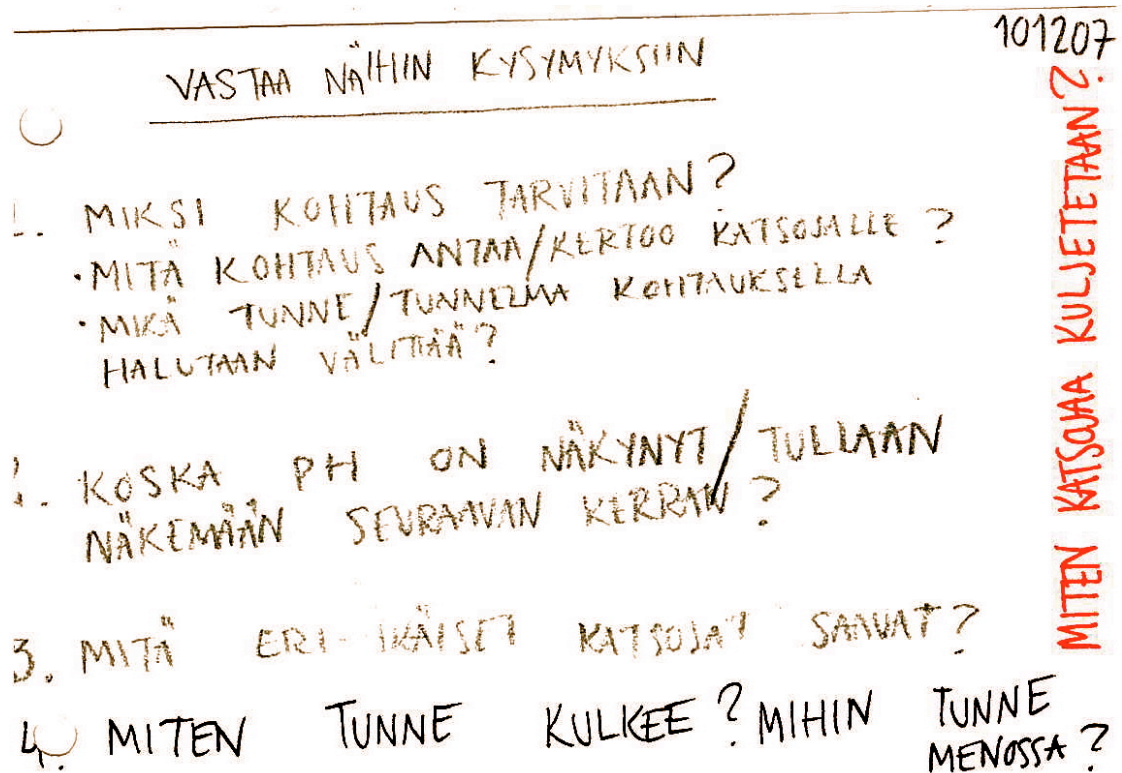
Aloitin ohjelman käsikirjoittamisen tilauksen vahvistuttua loppuvuodesta 2007. En tiennyt yhtään, miten se pitäisi tehdä. Olin oppinut ohjaajantyön kurssilla, että käsikirjoitus on ohjaajan tärkein työkalu. Tämä olikin aluksi ainoa syy tehdä käsikirjoitusta. Koin, että tarvitsen käsikirjoituksen, jotta voin tehdä analyysin tarvittavasta draamasta ja tulevasta tuotannosta.

4.4.1 Kyselyvaihe

Koska en ollut aiemmin tehnyt mitään vastaavaa, muodostui ensimmäisestä työvaiheesta automaattisesti kyselyvaihe. Yritin hahmottaa mitä olen tekemässä ja miten saan työn tehtyä. Käytin paljon aikaa siihen, että kirjoittelin eri tekniikoilla kysymyksiä itselleni. Yritin saada haltuuni 300 minuuttia draamaa. Käytin tässä vaiheessa kaikkea sitä, mitä olin elämäni aikana oppinut. Kirjoitin vaelluksilta tavaksi tulleita tunnekarttoja, joissa toisella akselilla kulkee aika ja toisella tunteet. Niiden avulla yritin hahmottaa, mitä päähenkilöille pitäisi tapahtua missäkin vaiheessa ja millaisia tunteita haluaisin heidän tuntevan. Tein loputtomasti listoja, joissa pohdin ohjelmaa eri kulmista. Kirjoitin kymmeniä ajatuskarttoja, joiden avulla yritin varmistaa, että olen huomioinut kaiken tarvittavan.

Lähes koko loppuvuosi kului erilaisten alustavien papereiden kirjoittamiseen ja kuvioiden piirtämiseen. Yksi suuri ero teatteriesityksellä ja TV-ohjelmalla on se, että televisiokatsojan on paljon helpompi lopettaa teoksen katsominen. Harva katsoja kehtaa lähteä kesken esityksen pois, mutta kanavaa on todella helppo vaihtaa. Minun täytyi siis varmistaa, että katsoja haluaa katsoa koko ohjelman. Tajusin, että minun täytyy saada katsoja kiintymään päähenkilöihin. 21.11.2007 olen tehnyt ajatuskartan, jossa

keskellä paperia lukee: "Miten toiseen kiinnytään?". Vastauksina olen kirjoittanut: "kärsiä, salaisuuksia, vaikeuksia, tarinan muoto". Tämän kaltaisia papereita on paljon ja vaikka nyt tuntuu, ettei niissä ole juurikaan sisältöä, uskon, että niiden avulla sain vähitellen otteen työstä. Alla esimerkki kyselyvaiheen pohdinnoista.



Kuva 3. Esimerkki työtavasta

Sain tässä työvaiheessa tärkeää tukea tuottajaltani, osastomme päälliköltä sekä ohjelman tilaajalta, joille luin pohdintojani ja näytin papereitani. He auttoivat kysymään lisää kysymyksiä ja ehkä tärkeimpänä sanoivat, että olen menossa oikeaan suuntaan pohdintojeni kanssa. Kysymyksistä tärkeimmiksi nousivat seuraavat:

- Miksi kohtaus tarvitaan?
- Miten katsojaa kuljetetaan?
- Mitä tunteita katsojan halutaan kokevan?
- Minkä tunteen kohtaus välittää?
- Miten tunne välitetään?
- Mihin tunne kulkee?

Kyselyvaiheella oli suuri merkitys koko tuotannon ajan, sillä saatoin aina tukalissa tilanteissa palata näiden papereiden pariin. Lukemalla vanhoja pohdintoja ja suoria kysymyksiä sain aina kiinni siitä, mitä olin tekemässä.

4.4.2 Perustusten rakentaminen

Kyselyvaiheen jälkeen oli pakko saada aikaiseksi rakenne itse ohjelmalle. Minulle rakenteiden hahmottaminen erilaisina kaavioina ja taulukoina oli luontevinta. Tiesin jo peruspalikat eli päähenkilöiden määrän, ohjelmien keston ja lukumäärän sekä mestarit. Alkuvaiheessa suunnitelmissa oli mukana myös henkinen valmentaja, mutta ohjelminuuttien vähyys pakotti meidät yksinkertaistamaan kuvioita. Aloitin dramaturgian teon miettimällä, mitä eri osioita perusidean toteuttamiseksi tarvitaan. Päädyin seuraaviin:

- *MESTARI*
 - ⇒ *Tapaaminen oman mestarin kanssa*
 - ⇒ *Usein myös kriitikko läsnä*
- *VIERAILEVA MESTARI*
 - ⇒ *Omaan lajiin kiinteästi liittyvän aihealueen harjoittelu oman vierailijan kanssa*
 - ⇒ *Myös oma mestari saattaa olla paikalla*
- *JUONTAJA*
 - ⇒ *Omien tunteiden tilitystä*
- *OMAT HARJOITUKSET*
 - ⇒ *Kotona kuvattuja treenejä*
 - ⇒ *Värimääriteltyä kuvaa*
 - ⇒ *Kotiinkin voi tulla yllättävä vierailu (mestari, vierailija)*
- *OPE-KOKOUKSET*
 - ⇒ *Mestari, vierailija, kapellimestari, teatterinjohtaja, kriitikko tai joku muu nuoren oppimisen ja vaikeuksien kimpussa*
 - ⇒ *Neuvotteluja nuorten mahdollisuuksista päästä teatteriin treenaamaan tai orkesterin eteen soittamaan*
 - ⇒ *Tällä osiolla voi esimerkiksi näyttää todellisen maailman suhteessa nuoreen taiteilijaan*
 - ⇒ *Tunteet ja asenteet*

⇒ *Rohkea ohjaus, Titte: uskalla kaivaa tunteita ja provosoi!!!*

- *KAVERI*

⇒ *Reaktiot kehityksestä/koe-esiintyminen*

⇒ *Vapaailta, joka syventää katsojan suhdetta nuoreen*

- *JUONNOT JA MUU PIKKUSÄLÄ*

Ajattelin tässä vaiheessa ohjelmaa koko ajan viidestä eri kulmasta. Ensimmäisenä mietin yksittäisen päähenkilön kaarta, toisena yksittäisen jakson kaarta, kolmantena koko sarjan kaaria, neljäntenä katsojan kokemuksta ja viidentenä tuotannollista kokonaisuutta. Varsinaisen käsikirjoitustyön aloitin kirjoittamalla yhden päähenkilön kautta fiktiivisen version tapahtumien kulusta. Sen avulla sain ensimmäistä kertaa yhden viidestä kulmasta selkeäksi päähäni.

Seuraavaksi yritin yleistää yhden päähenkilön kaaren kymmenen selkeän otsikon alle, jotta voisin rakentaa niiden avulla kaikkien nuorten kaaret. Otsikot olivat seuraavat:

- Mistä on kysymys?
- Vastassa tiiliseinä
- Hädässä ystävä tunnetaan
- Norsua pala kerrallaan
- Sen oppii kun oppii
- Elämää ikkunan takana
- Totuus on tarua ihmeellisempi
- Auvoista onnea
- Mikään ei riitä
- Vaikeuksien kautta voittoon ja muita kliseitä

Jokaisen otsikon alle kirjoitin vielä tarkemmat määritelmät siitä, mitä otsikolla tarkoitin (LIITE 1). Kun nyt katson tätä luetteloä, huomaan, että se voisi aivan hyvin olla kohtausluettelo mistä tahansa näytelmästä. Se noudattelee klassista sankarin matkadramaturgiaa. Tämä mielestäni todistaa sen, että koulusta on tarttunut kyky rakentaa draamoja millä tahansa välineellä. Loppuen lopuksi draama on samanlaista joka paikassa. Näiden otsikoiden avulla aloin rakentaa palapeliä, josta oli tultava selkeä ja toimiva sarja. Tässä vaiheessa tein itselleni konkreettisen palapelin. Leikkasin jokaista otsikkoa kolme kappaletta ja kirjoitin niihin päähenkilöiden nimet. Sitten pyöritin lappu-

ja pöydällä eri järjestykseen tavoitteenani löytää rakenne, jossa kaikki kaaret olisivat toimivia.

Tammikuun lopussa olin aivan solmussa kaavioineni kanssa ja kaipasin jotain selkeää.

Omaa tuskaani helpottaakseni kirjoitin 24.1.2008 sadun nimeltä Mestari:

Olisi mestari ja tällä kisälli tai miksei yhtä hyvin kisälli ja tällä mestari. Siis kaksi ihmistä erilaisella kokemuspohjalla toisella tehtävänä opettaa toista, toisella oppia. Ja kuitenkin kävisi niin, että kumpainenkin oppisi toisiltaan. Jotta he todella antaisivat kaikkensa, täytyisi panoksen olla tarpeeksi suuri. Molemmilla tarpeeksi himoa asiaa kohtaan ja rohkeutta heittäytyä toisen armoille. Kuten ei missään sadussa, ei tässäkään pelkkä tavoitteen saavuttamisen haaste ole riittävän suuri herättämään kuuntelijan mielenkiintoa. Tarvitaan lähes ylitsepääsemättömän suuria vaikeuksia. Hetkiä, jolloin kuulija luulee kaiken jo menetetyt. Ja tarvitaan joku, joka vaikeuksia asettaa, joka kertoo asioiden todellisen laidan.

Kisällissä täytyy olla samaistumispintaa, kuulijan täytyy tuntee ihossaan ja sydämessään nuorena elävä polte. Kuulijan täytyy nähdä miten kisälli voi minä hetkenä hyvänsä särkyä unelmansa edessä. Myös mestarilla tulee olla vaikeaa. Hänen on annettava kaikkensa, jotta kisälli pääsisi tavoitteeseen. Jonkun on haastettava mestari osaamisensa ääri rajoille. Kisällin ja mestarin kohdatessa ensimmäisen kerran, on jännityksen väistyttyä löydyttävä yhteinen tapa olla. (Ja toisaalta mikäli yhteyttä ei synny, luo se taas uuden haasteen voitettavaksi.) Ensimmäisen tapaamisen jälkeen auvoinen onni murtuu. Ristiriidat ja haasteet kasvavat. Kisällin on nieltävä ylpeytensä ja mestarin yritettävä entistä enemmän. Kun näistä haasteista päästään eteenpäin, on yhteys näiden ihmisten välillä entistäkin syvempi.

Suurien haasteiden jälkeen lähestyy viimeinen koitos vääjäämättä. Kaikki näyttää menevän hyvin, mutta tarkkaavainen kuulija voi jo aistia vaaran. Kaikki minkä eteen on tehty töitä, on vaarassa tuhoutua. Kisälli ja mestari joutuvat venymään entisestään. Mestarille vaikeinta on päästää irti kisällistä ja luottaa siihen, että on saanut siirrettyä viisauttaan nuoreen kisälliinsä. Kisälli joutuu nyt yksin tämän valtavan haasteen eteen. Kisälli selviää lopulta haasteesta ja kohtaa maailman uusin silmin.

Tämä satu auttoi minua hahmottamaan työtäni. Siinä koko tarina on yksinkertaisessa muodossa, mutta silti siinä toteutuvat tarvittavat kaaret. Pelkät kaaret ja toimiva draama eivät kuitenkaan riittäneet käsikirjoitukseksi. Yhtä tärkeässä osassa olivat nuorten harjoitukset mestareiden kanssa ja toteutettavat esitykset. Oli siis luotava dramaturgia, jossa kaaret kohtaisivat harjoitusten todellisuuden. Laskin kuinka monta kertaa kukin päähenkilö voisi tavata mestarinsa, jotta kaikki tapaamiset mahtuisivat kymmeneen ohjelmaan. Ensimmäisissä osissa päähenkilöt olisi jollain tavalla esiteltävä katsojille ja viimeisissä osissa olisi oltava suuri finaali, jossa nuoret esiintyisivät. Näiden rajojen mukaan yhdistelin jokaisen nuoren otsikot ja harjoitukset mestarin kanssa. Tein tästäkin useita eri versioita ja piirsin kaavioita loputtomiin. Viimeisenä ja vaikeimpana haasteena oli saada kaikki mahtumaan kymmeneen puolituntiseen ohjelmaan. Minun oli

kehitettävä systeemi, jossa kaikkia nuoria näytettäisiin katsojalle lähes yhtä paljon. Päädyin kierrättämään nuorten tarinoita niin, että kukin oli vuorotellen suuremmissa osassa kuin muut. Numeroin nuoret yhdestä kolmeen aina sen mukaan, kuinka suuren osan ohjelma-ajasta he kussakin jaksossa saivat. Lopulta sain aikaiseksi rungon, johon saatoin perustaa tarkemman käsikirjoituksen.

	HÄDÄSSÄ YSTÄVÄ 2	AUVOISTA ONNEA 3
	MISTÄ ON KYSYMYS 1	HÄDÄSSÄ YSTÄVÄ 2
	NORSU 3	MISTÄ ON KYSYMYS 1
	TIILISEINÄ 2	NORSU 3
Jaksokohtaiset otsikot	TOTUUS ON... 1	SEN OPPII 2
	AUVOISTA ONNEA 3	TIILISEINÄ 2
Tärkeys/jakso	ELÄMÄ IKKUNAN 2	TOTUUS ON 1
	SEN OPPII 1	ELÄMÄ IKKUNAN 3
N = näyttelijä	MIKÄÄN EI RIITÄ 3	MIKÄÄN EI RIITÄ
T = tanssija	VAIKEUKSIEN... 1	VAIKEUKSIEN... 1
	N	T

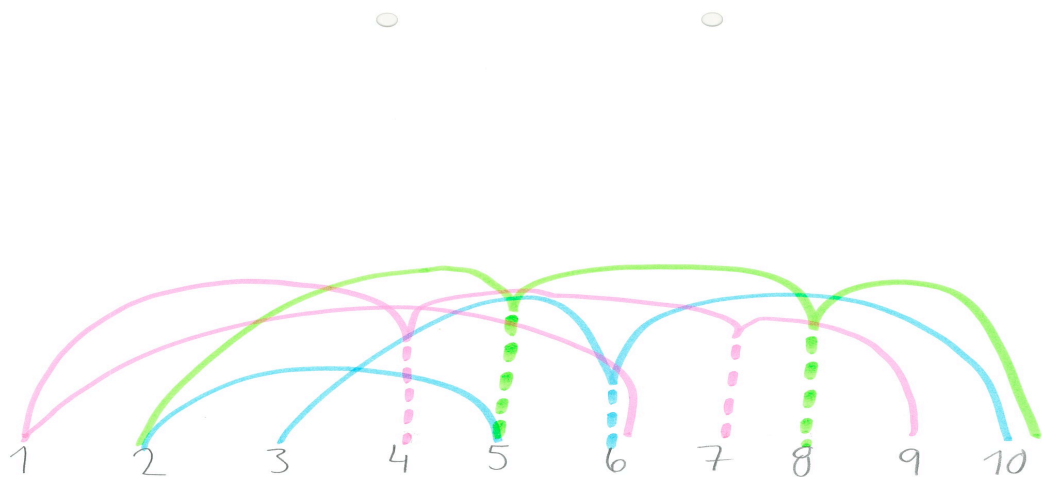
Kuva 4. Käsikirjoituksen runko.

Kuvassa neljä olen hahmotellut näyttelijän ja tanssijan osuuksia eri jaksoissa. Annoin jokaiselle päähenkilölle numerot sen mukaan, kuinka suuri minuuttiosuus heillä tulisi olemaan valmiissa jaksossa. Valmiiden otsikkojen avulla oli helppo hahmottaa, millaisia tilanteita kellekin tuli kirjoittaa, jotta jaksoon saataisiin sopiva dramaturgia.

4.4.3 Valmiiksi paketiksi

Rakenteen pohjalta aloin kirjoittaa varsinaista käsikirjoitusta. Kirjoitin kaikki kymmenen osaa fiktiivisinä versioina, kuvittelin mitä voisi tapahtua ja mitä haluaisin tapahtuvan. Näihin versioihin kirjoitin välillä jopa repliikkejä nuorille. En tietenkään kuvitellut, että nuoret käyttäisivät kirjoittamiani repliikkejä, eikä se olisi ollut edes tarkoituksenmukaista. Minulle läpikirjoitettu sarja oli tärkeä ohjaajuuden työkalu. Sen avulla pystyin hahmottamaan kokonaisuuden.

Mestarin sarjamuotoisuus asetti erityisen vaatimuksen niin sanotuille koukuille. Oli ehdottoman tärkeää saada katsoja koukkuun niin, että hän varmasti katsoisi myös seuraavan osan. Vastaavaa vaatimusta ei teatteripuolella ole. Kokonaisuudessa oli siis otettava huomioon se, että jokainen jakso herättäisi kysymyksiä, vastaisi osaan kysymyksistä ja ennen kaikkea saisi katsojan himoitsemaan vastauksia. Kirjoittaessani kokonaisuutta piirsin avukseni vielä yhden kaavion, josta saatoin seurata, että varmasti toteutan vaatimuksen.



Kuva 5. Draamankaaret

Kuvan viisi avulla tarkkailin, missä osissa esitetään kysymyksiä ja missä niihin annetaan osavastaus tai vastaus. Kaaret lähtevät ylös kohdasta, jossa esitetään kysymys ja laskevat alas kohdissa, joissa annetaan hitunen ratkaisusta tai lopullinen ratkaisu.

Jo kyselyvaiheen pohdinnoista nousee esiin tapani painottaa tunteen merkitystä ohjelmassa. Kiinnitin erityistä huomioita tunteen kuljetukseen koko prosessin ajan. Käsikirjoitukseen kirjoitin kohtauksia, joissa nuoret murtuivat paineen alla, itkivät onnesta, pelkäsivät ja välillä riemuitsivat. Koska päähenkilöt eivät olleet näyttelijöitä, tajusin, että voidakseni toteuttaa käsikirjoitukseni, minun oli löydettävä päähenkilöistä pisteitä, joissa halutut tunteet tulisivat luonnostaan.

4.4.4 Onko oikein käsikirjoittaa todellisuuden taltiointia?

Televisio-ohjelman tai dokumentin käsikirjoittamiseen liittyy väistämättä paljon kysymyksiä. Yksi ehdottoman tärkeä aihe on eettisyys. Käsikirjoittajan vastuulla ovat todelliset ihmiset ja heidän elämänsä. Tapahtumat, joita ohjelmaan kirjoittaa tapahtuu heille ihan oikeasti. Ajoittain oli vaikea muistaa, että pyörittäessäni eri paloja pöydällä pyöräitin samalla todellisille ihmisille tapahtuvia tilanteita. Innostuessani siitä, miten ahdistavia tilanteita kykenin luomaan ja miten upeita tunnereaktioita saisin aikaiseksi, oli äärimmäisen tärkeää muistuttaa itselleni, että leikin muiden ihmisten elämällä.

Tärkeintä onkin mielestäni, että pohjaa jokaisen päätöksen omiin arvoihinsa ja tietää tekevänsä eettisesti oikein. On turha kuvitella voivansa tehdä täysin objektiivista ohjelmaa. Omat tunteet, mielipiteet ja mielikuvat sekoittuvat työhön automaattisesti. Mielestäni niin sen kuuluu ollakin. Vain tekemällä työtään ja antamalla itsestään osan ohjelmalle voi saada aikaiseksi jotain, joka liikuttaa myös muita.

Toinen usein esiin nouseva kysymys on ”Miten voit etukäteen käsikirjoittaa ohjelman, sillä ethän voi tietää mitä siinä tulee tapahtumaan?”. Vastaan kysyjälle: ”en voikaan tietää, mutta ei minun tarvitsekaan!”. Minulle käsikirjoitus oli työkalu, jonka avulla pystyin ohjaamaan toimivan sarjan. Teatteriohjaajan taustalla en voinut kuvitella meneväni tilanteeseen, jossa pitäisi tehdä päätöksiä ilman, että olisin miettinyt tapahtumat todella tarkkaan läpi. Tein käsikirjoituksen itselleni ohjeeksi. Sen avulla varmistin, että todella olin miettinyt kaiken valmiiksi.

Nyt opinnäytettä kirjoittaessani olen etsinyt tietoa dokumentin teosta ja huomannut, että useat dokumentaristit kehottavat tekemään tarkan suunnitelman. John Webster kertoo laativansa listan tilanteista, joista dokumentin rakenne muodostuu. Tämän listan

perusteella hän tietää, mitä on hakemassa ja millaisia kohtauksia pitää kuvata, jotta dokumentista tulisi toimiva kokonaisuus. (Webster, 1996.) Brittiläinen televisioalan guru Roberth Thirkell piti marraskuussa 2007 luennon Yleisradiossa. Hän kertoi kokemuksestaan tosi-TV-ohjelmien teosta. Esimerkkinä hän käytti Jamie's School Dinner -sarjan tekemistä. Sarja oli seurantadokumenttimainen, mutta se kuitenkin luokiteltiin tosi-TV-ohjelmaksi. Hänen ajatuksensa käsikirjoituksen tekemisestä olivat hyvin samankaltaiset kuin Websterillä. Käsikirjoittamisen merkitys on auttaa ohjaajaa löytämään tarina valitsemastaan aiheesta. Tosi-TV-ohjelman lähtötilannetta rakennettaessa on muistettava, että päähenkilöille täytyy saada luontaisia vastustajia. Thirkelin mukaan jokaisella henkilöllä täytyy olla kolme eri suunnista tulevaa vastusta. Kun ohjelman lähtötilanne on luotu oikein, voi luottaa siihen, että tarvittava draama syntyy luonnollisesti. (Thirkell, 2007).

Koen, että Mestarin käsikirjoitus on verrattavissa teatteriohjaajan ohjaussuunnitelmaan. Ennen harjoituksia ohjaaja lukee tekstin moneen kertaan ja analysoi sen hyvin tarkkaan, esimerkiksi lukutapametodia käyttäen. Harjoitusten alkaessa ohjaaja kuitenkin unohtaa kaiken valmiiksi miettimänsä ja heittäytyy intuition vietäväksi. Harjoituksissa teos syntyy yhteistyössä muun työryhmän kanssa. Ohjaajalla on kuitenkin vastuu ja häneltä odotetaan ratkaisukykyä. Tarkkaan tehty analyysi ja suunnitelma ovat keinoja löytää vastauksia. Ohjaaja ikään kuin lataa itsensä täyteen tietoa, jonka hän ei anna määritellä sitä mitä tehdään, mutta josta on hänelle suunnattomasti apua. Tarkka ennakkotyö auttaa ohjaajaa pysymään kurssissa harjoitusten ajan. Se antaa rohkeutta tehdä nopeitakin päätöksiä kuvaustilanteessa.

4.4.5 Musiikki ja grafiikka

Musiikki ja grafiikka ovat todella tärkeässä osassa lopullisen ohjelman ilmeen ja maailman luomisessa. Halusin tehdä ohjelmasta taiteellisesti uskottavan ja esteettisesti kauniin. Sain äänisuunnittelijaksi paljon teatteriproduktioita tehneen Jaakko Aution. Hänen kanssaan saatoin keskustella äänimaailmasta teatterin kielellä. Pohdimme paljon musiikin toteutustapaa ja sen merkitystä tunteen kuljetuksessa. Perinteisesti televisio-ohjelmissa musiikkina käytetään valmiita kappaleita joko niin, että säveltäjä tekee ne erityisesti ohjelmaa varten tai sitten etsitään eri artistien levyiltä sopivaa musiikkia. Optimaalisinta olisi, että äänisuunnittelija saisi valmiiksi leikatut ohjelmat itselleen ja voisi jälkikäteen tehdä äänimaailman ohjelmaan. Tuotannollisista syistä tämä ei kuitenkaan ollut mahdollista. Niinpä kehitimme oman systeemin, jolla pyrimme saamaan räätälöidyn ratkaisun jokaiseen kohtaukseen. Kävimme läpi tekemäni fiktiivisen käsikirjoituksen. Kirjoitimme jokaisen kohtauksen kohdalle tavoitteena olevan tunteen. Näin saimme tunnelistan. Tämän jälkeen poimimme niistä yleisimmät ja jaottelimme kaikki kohtaukset niiden alle. Halusin, että jokaisella päähenkilöllä olisi oma teema musiikissa. Niinpä kirjasimme vielä ylös, millaisia päähenkilöt olivat ja mitä musiikin pitäisi ilmaista.

Koska yhtään kohtausta ei ollut vielä leikattu, annoin Jaakolle mukaan raakaa kuvamateriaalia, jotta hän saisi aavistuksen tunnelmasta. Systeemimme kehittyi lopulta niin, että sain levyn, jolla oli valtava määrä yksittäisiä ääniraitoja. Ne oli nimetty niin, että tiesin, mikä oli ajateltu kullekin päähenkilölle. Ohjelman äänen jälkikäsitteilyssä teimme sitten näistä raidoista äänimaailman, joka kommentoi ja eli valmiin ohjelman rytmissä.

Grafiikka viimeistelee ohjelman tyylin. Mestarissa graafikko teki tunnukset ja kaikki pohjat, joihin ohjelmassa näkyvät tekstit asetettiin. Graafikon on tärkeää ymmärtää ohjelman henki. Ohjaajan ja graafikon yhteistyötä voisi teatterissa vastata ohjaajan ja lavastajan yhteistyöhön. Toki lavastus on paljon suuremmassa roolissa teatterissa kuin grafiikka televisio-ohjelmassa, mutta samalla tavalla se luo halutun tunnelman ja tyylin. Kun ohjaajan ja graafikon suhde toimii, ei sanoja juuri tarvita. Ohjaajan on saatava ilmaista oma taiteellinen visionsa niin, että graafikko ymmärtää ohjelman syvimmän hengen. Mikäli tämä onnistuu, auttaa graafinen ilmaisu luomaan ohjelmaan haluttua tunnetta, ilmettä ja tyyliä.

5 TUOTANTO

Ohjelman varsinaiseksi tuotantovaiheeksi kutsutaan kuvausvaihetta. Silloin työryhmä on laajimmillaan ja työtahti kovimmillaan. Työryhmään kuuluu muun muassa kuvaajia, äänittäjiä, kuvaussihteeri, puvustaja, maskeeraajia, taustatoimittaja, tuotantopäällikkö ja ohjaaja. Ohjaajan rooli varsinaisessa tuotantovaiheessa muistuttaa teknisesti ja ajankäytöllisesti hyvin paljon ohjaajan roolia teatterituotannon harjoitusvaiheessa. Ohjaaja on aktiivisesti läsnä kuvauksissa päähenkilöiden kanssa, ratkoo ongelmia ja yrittää saada esiin haluamansa.

Ohjaajan on pidettävä käsissään kaikki langat ja kyettävä jakamaan tehtäviä muulle työryhmälle. Fiktiota ohjattaessa ohjaajuuteen kuuluu myös näyttelijöiden kanssa työskentely, joten se on enemmän teatteriohjaamisen kaltaista. Dokumenttia tehdessä näyttelijöitä ei ole ja siten ohjaajan roolikin on erilainen. Fiktio ohjaaja päättää sekä sen mitä kuvaustilanteessa tehdään, mitä tapahtuu kameran edessä että sen miten tapahtumat taltioidaan (Aaltonen, 2006, 137). Mestaria ohjattaessa tärkein tehtäväni oli luoda tunnelma ja tilanne, jossa asiat saattoivat luontevasti tapahtua. Anne Bogart kirjoittaa teatterin ohjaamisesta kirjassaan *Ohjaaja valmistautuu*. Yksi hänen ohjeistaan on: ”Et voi luoda tuloksia, voit vain luoda olosuhteet, joissa jotakin saattaa tapahtua” (Bogart, 2004, 133). Tämä ohje pätee täysin myös tosi-dokkarin tekemiseen. Ohjaajan on luotettava siihen, että esituotantovaiheessa tehdyt valmistelut riittävät draaman syntymiseksi ja toimivan ohjelmamateriaalin aikaan saamiseksi.

Mestari oli ensimmäinen teos, jossa toimin ammattilaistiimin vetäjänä. Koin tilanteen varsinkin aluksi jännittävänä ja hyvinkin hämmentävänä. Kaikki työryhmään kuuluvat ihmiset olivat tehneet paljon ohjelmia ennen tätä tuotantoa. Minulle kaikki oli täysin uutta, mutta silti olin roolissa, jossa muut olettivat minun johtavan tilanteita. Ymmärsin nopeasti, että minulla oli vain kaksi vaihtoehtoa. Joko otan työrooliini kuuluvan vastuun vastaan tai sitten yritän saada työn tehtyä niin, että muut tekevät päätökset puolestani. Päätin uskaltaa hypätä tuntemattomaan. Uskon, että tässäkin tilanteessa teatteri-taustasta oli apua. Olinhan opiskellut teini-ikäisestä asti uskallusta ja heittäytymistä.

Ohjaajalta odotetaan jatkuvasti ratkaisuja. Ohjaaja on se, joka kertoo mitä kuvataan, koska, missä ja miksi. Ohjaajalla on oltava visio ja tarve kertoa jotain ohjauksellaan. Kuten teatterissa, myös televisio-ohjelman ohjaajalla on tarve välittää ohjelmallaan jonkinlainen viesti tai mielipide maailman tilasta. Havaintoni maailmasta oli, että nuorille olisi upeaa tarjota mahdollisuus saada tukea todellisilta ammattilaisilta. Tämä ei kuitenkaan itsessään riitä ohjelman viestiksi. Olisinhan voinut yrittää järjestää tapaamiset myös ilman kameroita.

Ohjelman tarkoitus hahmottui minulle käsikirjoitusvaiheessa. Halusin avata katsojille taiteen tekemisen maailmaa, halusin näyttää, että Idols ei anna todellista kuvaa muusikon työstä. Halusin osoittaa, että taide on muutakin kuin lahjakkuutta, siinä on jotain maagista, jota ei voi sanoin kuvata. Jos edes yksi katsoja näki muutoksen nuorena tanssijassa, joka uskalsi päästää irti opituista kuviosta ja heittäytyi liikkeen vietäväksi tai nuorena näyttelijässä, joka pääsi eroon manereistaan, olen onnistunut. Minulle oli tärkeää saada katsojat tuntemaan, päästämään tunteensa ulos ja ehkä jopa antaa rohkeutta kokeilla itse heittäytymistä.

5.1 Minä ohjaajana

Ensimmäisen kosketuksen ohjaamiseen sain Marjaana Castrénin ohjaajantyön peruskurssilla syyslukukaudella 2004. Kurssi painottui lukutapamettiin, joka on yksi ohjaajan ennakkotyön työkaluista. Lukutapametodin avulla ohjaaja paloittelee tekstin ja etsii siitä faktat, joiden perusteella hän tekee ratkaisuja ohjauksessaan. Lukutapametodi tuntui heti luontevalta työskentelytavalta. Se on järjestelmällinen ja tarkka metodi, jossa huomio on yksityiskohdissa. Kurssin lopussa ohjasimme lyhyet kohtaukset käsittelystä näytelmästä. Siitä, miten ohjaaminen sujui, emme saaneet palautetta. Kurssi opetti teknisiä apukeinoja ohjaamiseen. Ohjaajantyön perusteet on ainoa suorittamani ohjaamista käsittelevä kurssi. Opiskelin ohjaamista epäsuorasti muutamilla kursseilla, joissa valitsin ryhmässä ohjaajan roolin. Työharjoitteluni Unga Teaternissa ohjaajan assistenttina syksyllä 2006 on merkittävä askel kehityksessäni. Teatterin johtaja Christian Lindroos luotti minuun ja antoi paljon vastuuta. Työharjoittelun alussa kirjoitin työpäiväkirjaani, että ohjaajan tehtävä on auttaa näyttelijää löytämään roolinsa ja hahmottamaan, mikä on merkittävää. Ote työpäiväkirjasta harjoittelun päätyttyä:

Olen saanut valtavasti lisäkeinoja ohjaajuuteen. Tuntuu, että lähdin aluksi ihan väärästä päästä. Mietin vain miltä jutun pitäisi näyttää valmiina, enkä osannut antaa apuja näyttelijälle. Tärkein oppimani asia on kuitenkin se, että pärjään ja uskallan antaa omille ajatuksilleni arvoa.

Minulle työharjoittelu oli todella merkittävä. Se oli ensimmäinen paikka, jossa sain kosketuksen todelliseen maailmaan. Tunnistan edelleen valmiiksi saamisen teeman ja uskon, että lähes kaikki ohjaajat kamppailevat asian kanssa jossain vaiheessa. Kesken-eräisyyttä on välillä todella vaikea kestää. Ohjaajuudessa raskainta onkin luottaa omaan osaamiseen ja siihen, että työ lopulta kantaa hedelmää. Mestaria ohjattaessa epätoivon hetkiä tuli aivan kuten teatteriproduktiossakin. Kuvausvaiheessa suuri ero teatterituotantoihin oli kuitenkin siinä, että ohjaajana tiesin editoinnin vielä olevan edessä. Tarkoituksena ei ollutkaan tehdä valmista ohjelmaa. Hetkinä, jolloin itkin liikutuksesta kuvauksissa, tiesin, että ohjelmasta tulee varmasti onnistunut.

Vuosi työharjoittelun jälkeen ohjasin oman taiteellisen lopputyöni, lastennäytelmän nimeltä herra Armias Karhu. Silloin kirjoitin loppuraporttiin ajatuksia itsestäni ohjaajana.

Mielestäni onnistuin ohjaajana ihan kohtuullisesti. Prosessi oli minulle todella rankka ja mietin paljon omaa rooliani. Olen ohjaajana kiltti, työryhmää rauhoittava ja uskon siihen, että kaikki järjestyy. Toistaiseksi olenkin aina selvinnyt tiukoistakin tilanteista kunnialla, mutta varmasti tulee vielä päivä jolloin oma luotavaisuuteni kokee kolauksen.

Ohjaajantyön seminaarissa purimme Pieta Koskenniemen johdolla ohjaustani ja hän avasi minut näkemään kykyni luottaa intuitiooni. Mestarin tuotannossa intuitio oli keinoni selvitä monesta tilanteesta. Jo koekuvausvaiheessa oli luotettava siihen, että tiedän, ketkä ovat oikea henkilöt ohjelmaan. Usein aikaa ratkaista ongelma oli todella vähän. Silloin ei auttanut kuin luottaa siihen, että oikea ratkaisu tulee mieleen. Näytelmää ohjattaessa ongelmien ratkomista voi aina jatkaa seuraavissa harjoituksissa. Kuvaustilanteessa päätökset ovat lopullisia ja ne täytyy tehdä juuri sillä hetkellä kun ongelma ilmaantuu. Jos päähenkilö kaatuu ja murtaa jalkansa, on se ohjelman kannalta erittäin merkittävää ja se täytyy saada kuvattua. Ohjaajan on siis hetkessä päätettävä, että kuvaussuunnitelma menee täysin uusiksi. Mikäli päähenkilö joutuu lähtemään sairaalaan, täytyy ohjaajan tehdä nopeasti päätös siitä, seurataanko päähenkilön mukana. Sairaaloihin ja ambulanssiin tarvitaan kuvausluvut, joita ilman mitään ei voi tehdä.

Jos ohjaaja päättää, että kuvauslupien hankkiminen ja tilanteen seuraaminen on liian monimutkaista, ei päätöstä voi enää perua. Kukaan ei voi uudestaan näytellä tilannetta, eikä ohjelmaan täten enää millään saa menetettyä kohtausta. Koen, että suurin vahvuuteni ohjaajana onkin luottaa itseeni ja siten saada muut ihmiset luottamaan yhteiseen tekemiseen. Useimmat ihmiset toimivat hätätilanteessa johdonmukaisesti ja loogisesti. Meihin on sisään rakennettu kyky unohtaa ulkopuolella oleva epäolennainen ja keskittyä vain siihen, mikä pitää saada hoidettua. Tähän evoluution myötä syntyneeseen kykyyn on hyvä nojata. Robert Thirkell puhui luennollaan paljon siitä, miten tärkeää ohjaajan on uskaltaa hypätä ulos laatikostaan. Hän kertoi tapauksista, joissa kuvausryhmä odotteli päähenkilöiden riidan loppumista, jotta päästäisiin kuvaamaan sitä, mitä oli suunniteltu (Thirkell, 2007). Teatteritaustaisena laatikon reunojen rikkominen on minulle itsestään selvä tapa toimia. Ohjaaminenhan on jo itsessään heittäytymistä tyhjään päälle, ilman uskallusta ei koskaan voi syntyä mitään. Pyrin ohjaajana päästämään irti kaikesta etukäteen suunnitellusta, kuuntelemaan ja nappaamaan kiinni siitä mitä kuvaustilanne eteen tuo.

5.2 Ohjaajana televisiotuotannossa

Koen ohjaajuuteni hyvin samankaltaiseksi sekä teatteri- että televisiotuotannoissa. Ohjaajana haluan, että kaikki antavat parhaansa. Vaadin paljon itseltäni ja muilta. Uskon siihen, että saamalla koko työryhmän innostumaan tuotannosta pääsen parhaisiin tuloksiin. Ennen kuvausten alkua koin tärkeäksi saada oman visioni kasvamaan yhdessä työryhmän kanssa meidän visioksemme. Pyysin kaikkia työryhmän jäseniä keräämään kuvia, videoita, musiikkia, tapetteja tai mitä tahansa sellaista, jonka he olivat kokeneet pysähdyttäväksi, kauniiksi tai muuten jollain tavalla merkittäväksi. Katselimme yhdessä kaikkien tuomia materiaaleja ja pyysin työryhmää kertomaan, mikä on heidän unelmansa ohjelmasta. Mietimme erilaisia kuvaustapoja, kuvauspaikkoja, ohjelman tyyliä, tunnelmaa ja kaikkea mitä ohjelmaan liittyi. Näin rakensimme yhteisen mielikuvan siitä, mitä olimme tekemässä ja mihin suuntaan menossa. Tässä vaiheessa ei mielestäni pidä miettiä budjetin tuomia rajoja tai teknisiä realiteetteja.

Ohjaajan on tähdättävä itse niin korkealle kuin vain ikinä voi kuvitella ja saatava myös työryhmä päästämään irti rajoittavista realiteeteista. Kun unelmat on yhdessä piirretty, voidaan lähteä miettimään, miten ne saataisiin toteutettua vähällä rahalla tai pienellä

tiimillä. Ilman rajatonta ideointia ei koskaan päästä irti vanhoista totutuista kaavoista. Uskon, että vähäinen kokemukseni tv-töistä vaikutti voimakkaasti ideointivaiheeseen. Minulla ei ollut juurikaan tietoa siitä, mitä on mahdollista tehdä ja niinpä uskalsin tuoda esiin tyhmiäkin ideoita, jotka sitten saattoivat muokkautua toimiviksi.

Alusta asti tiesin puutteeni ohjaajana. En osannut teknistä termistöä, en tiennyt kuinka paljon pitää kuvata, jotta materiaali riittää, en osannut hahmottaa valojen rakentamiseen kuluvaan aikaan, en tiennyt, että äänimiehelle pitää erikseen sanoa tanssijan tanssivan, en osannut huomioida rajaviivoja, en tiennyt televisio-ohjelman tekemisestä juuri mitään. Listaa voisi jatkaa pitkään, sillä huomioitavia asioita on aivan valtavasti.

Selvisin, koska tiesin tärkeimmän: minun ei tarvitse tietää kaikkea, vaikka olenkin ohjaajana. Koko tuotannon ajan opin enemmän ja tein sen mitä osasin parhaiten: ohjasin päähenkilöitä ja vedin isoa työryhmää. Tarkkaan tehty käsikirjoitus pelasti minut lukuisia kertoja, olin miettinyt kaiken valmiiksi ja siksi osasin vastata kysymyksiin. Käsikirjoitus korosti tunteenkuljetusta, joten kiinnitin siihen erityistä huomiota koko prosessin ajan. Jo koekuvauksissa yritin nähdä, miten nuoret käsittelevät tunteitaan. Pyysin heitä kertomaan vaikeista tilanteista ja kuvittelemaan erilaisia tapahtumia, joita ohjelman aikana voisi tapahtua. Oli tärkeää kuulla ja nähdä heidän tapaansa käsitellä tunteita. Kuvaustilanteessa luotin siihen, että tunnereaktioita tulisi tulemaan paineen kasautuessa nuorten päälle. Tunteiden merkitys oli huomioitava myös kuvatessa. Tein kuvaajille käsikirjoituksen, johon merkitsin aina sen tunteen, jonka oletin päivän aikana syntyvän ja mitä toivoin saavani. Ajoittain nämä suunnitelmat eivät toteutuneet lainkaan, mutta olennaista oli se, että kuvaajat osasivat kuunnella tilannetta ja muokata kuvaustapaansa tunteiden mukaan. Heidät oli viritetty tarkkailemaan tunteita. Luotin kuvaajien ammattitaitoon kuvien toimivuuden suhteen.

Kuvausten aikana käsikirjoitukseen tuli suuriakin muutoksia. Suurin muutos oli yhden päähenkilön päätös luopua leikistä kesken kuvausten. Tilanteessa ei auttanut kuin käsikirjoittaa ohjelmasarjan loppu uudestaan. Ohjaajana minun oli tärkeää katsoa eteenpäin ja nähdä muutoksen tuomat mahdollisuudet. Tässäkin tilanteessa työryhmä seuraa ohjaajan reaktiota ja ohjaajan pysyessä rentona myös työryhmä säilyttää rentouden tekemisessään. Ohjaajan tärkein tehtävä on saada työryhmään tunnelma, jossa jokainen voi ja haluaa antaa parhaansa. Koko työryhmän on luotettava siihen, että se

mitä tehdään, tulee onnistumaan. Luottamuksen ilmapiiri auttaa jokaista jaksamaan myös pitkät ja rasittavat päivät.

5.3 Ohjaajan monet roolit

Mestarissa toimin useassa eri roolissa. Ohjaamisen lisäksi myös juonsin ohjelman, toimin siis myös itseni ohjaajana. Tämä tuplarooli aiheutti välillä huvittavia päänsisäisiä ristiriitoja. Ensimmäinen tilanne, jossa itse huomasin juontaja-minäni haukkuvani ohjaaja-minääni oli jo esituotantovaiheessa. Halusin ohjaajana ohjelmaan hyvän juontajan. Olin tehnyt vain nuorten ohjelmia, eikä juontajalla voinut olla samanlaista roolia Mestarissa. Päätin siis tilata juontajalle koulutusta. Kun sitten olin itse tilaamassani koulutuksessa harjoittelemassa uutta tapaa olla kameran edessä, olin aivan raivoissani ohjaaja-minälle. Mietin, minkä ihmeen takia minut pakotetaan näin vaikeaan tilanteeseen. Olin aivan lukossa, eikä koulutuksesta meinannut tulla mitään.

Samaan aikaan ohjaaja-minä oli todella tyytyväinen, koska näki, että juontaja joutui tekemään töitä ja tulisi siten paremmaksi tehtävässään. Kuvaustilanteissa vastaavia ristiriitoja syntyi erityisesti silloin, kun juontajana olin nuorten kanssa tilanteissa, joissa he purkivat tunteitaan. Yhdessä kohtauksessa istun nuoren tanssijan kanssa keskellä tanssisalia harjoitusten tauolla. Harjoitukset eivät ole sujuneet lainkaan ja nuori on epätoivoinen oman edistymisensä suhteen. Kuuntelin ja kyselin nuorelta hänen tunteistaan ja olin täysin läsnä hänen ahdistuksessaan. Nuori itki, minä pidin häntä sylissä ja lohdutin. Samalla ohjaaja-minä kuitenkin hyppi tasajalkaa riemusta, heitti voltteja ja huusi: ”mahtava tunnereaktio, loistavaa materiaalia!”

Kuvaustilanteessa ohjaajan on ajateltava koko ajan tilanteita kolmesta eri suunnasta. Ensiksi on tiedettävä mitä kohtauksilta haluaa, toiseksi on pidettävä huoli siitä, että kuvaajat ja äänittäjät tietävät mitä tehdä ja kolmanneksi päähenkilöt on saatava toimimaan rennosti ja vapautuneesti. Kuvaustilanteissa ohjaajan tehtävänä on pitää huolta siitä, että päähenkilöillä on turvallinen olo. Jos teknisellä tiimillä on ongelmia, ei sen saa antaa vaikuttaa kuvauspaikan tunnelmaan. Ohjaajan on nopeasti ratkaistava miten ongelmat hoidetaan ja pidettävä huoli siitä, että kuvattavat eivät joudu odottamaan ahdistuneina kuvausten alkua.

Tässä suhteessa tosi-dokkarin tekeminen eroaa huomattavasti tuotannoista, joissa kaikki ovat alan ammattilaisia. Mukana on päähenkilöt, joilla ei ole mitään kokemusta tuotannoista. Kamerat saattavat aluksi jännittää, mikrofonien lähettimet tuntua oudoilta takataskuissa ja koko työryhmän katseet omassa tekemisessä saavat helposti kenet tahansa lukkoon. Mestaria tehdessä erityisen haasteen toi se, että kaikki nuoret tekivät taidetta. Oli siis erityisen tärkeää, että kuvaustilanne pysyi kaikista ongelmista huolimatta turvallisena. Monologin harjoittelu ensimmäistä kertaa valoissa työryhmän ja mestarin tuijottaessa ei ole helppo tilanne kenellekään. Ohjaajana minun oli saatava nuori luottamaan siihen, että pidän huolen hänestä kaikissa tilanteissa.

Kuvauksissa tulee paljon tilanteita, joihin ei osaa etukäteen valmistautua. Usein ne ovat pikkuasioita, jotka jälkikäteen ajateltuina ovat huvittavia, mutta saattavat pilata koko kuvauspäivän. Esimerkiksi kukaan ei ole ottanut mukaan rahaa auton parkkia varten, gluteenitonta leipää ei olekaan lähikaupassa, valaisukassista puuttuu yksi putki tai kuvaajan kumisaappaat ovat unohtuneet kotiin. Tällaisissa tilanteissa työryhmä nojaa aina ohjaajaan. Ohjaajan tehtävänä on ratkaista tilanteet: kuka hakee rahaa autoon, mitä keliakikko syö, tarvitaanko puutuva putki ja mistä hankitaan saappaat. Tärkeintä on, että ratkaisun tekee nopeasti, ei koskaan aliarvioi ongelman merkitystä sille, joka sen esittää ja ennen kaikkea miettii, miten kuvausaikataulu venyisi mahdollisimman vähän. Kukaan ei kuitenkaan halua olla kuvauksissa yhtään työaikatauluun merkittyä pidempään. Ohjaaja on kuin päiväkotiryhmän opettaja, joka laittaa laastarin ja puhalttaa tarvittaessa.

Myös kuvausvaiheessa ohjaajan on ajateltava tuotantoa kokonaisuutena. Samaan aikaan kun ohjelmaa kuvataan, prosessin muut hoidettavat asiat ovat yhtä tärkeässä roolissa. Nettisivujen suunnistelu, puffi-kuvat, editointiaikataulu, musiikin säveltäminen, grafiikka ja tulevien kuvausten järjestely ovat asioita, joihin ohjaajan täytyy ottaa kantaa. Käsikirjoitukseen tulee väistämättä kuvausvaiheessa muutoksia, joten hoidettavia käytännön asioita tulee valtavasti lisää. Siksi toimiva työryhmä on ehdottoman tärkeä ohjaajalle. Ohjaajan on uskallettava antaa työryhmän hoitaa juoksevia asioita ja jaksettava vastata sähköposteihin myös kuvausten jälkeisessä väsymyksessä. Väljä kuvausaikataulu olisi koko työryhmän kannalta unelmallinen, mutta valitettavasti rahaa ei ole koskaan riittävästi. Tuotannoissa kaikki asiat on usein hoidettava yhtä aikaa, jolloin koko ryhmä joutuu koville.

6 JÄLKITUOTANTO

Jälkituotantoon lasketaan kaikki kuvausten jälkeen tapahtuva toiminta. Ohjelman markkinointi, haastattelut, nettisivujen tekeminen, editointi, värimääritys ja äänen jälkityöt. Ohjaajan kannalta merkittävimmät alueet ovat editointi eli ohjelman leikkaaminen ja äänen jälkityöt. Tätä vaihetta ei teatterituotannoissa oikeastaan ole. En osannut varautua lainkaan siihen, kuinka raskasta ja aikaavievää ohjelman editointi on. Kuvittelin, että työ loppuu siihen, kun kuvaukset on saatu hoidettua. Viimeisen kuvauspäivän jälkeen itkin onnesta kaiken onnistuttua hyvin. Tyhjyyden tunne oli hyvin samankaltainen kuin esityksen päätyttyä. Olikin vaikeaa aloittaa uusi työvaihe, joka on ohjelman kannalta erittäin olennainen ja tärkeä. Editointi tapahtuu yhteistyössä leikkaajan kanssa. Mestarissa kuvattua materiaalia oli valtavasti. Päädyimme työtapaan, jossa taustatoimittaja ja litteroija digitoivat kaiken materiaalin, nimesivät kansiot ja kirjoittivat litteroinnit. Heidän työnsä pohjalta tein alustavan leikkauksen, jonka kanssa menin leikkaamoon tekemään valmiin ohjelman. Jokaista osaa varten oli varattu viisi päivää leikkaamossa, päivä värimäärityksessä ja puolitoista päivää äänen jälkikäsitteilyssä. Käytännössä puolituntinen ohjelma piti saada leikattua vain viidessä päivässä. Tuotannon edetessä tajusimme, ettei ohjelma tulisi valmiiksi ja saimme varattua sarjalle kymmenen lisäpäivää.

Olin nähnyt miten leikkausohjelmalla leikataan, kysellyt ja saanut muutaman neuvon kokeneilta toimittajilta. Silti olin välillä aivan raivoissani pienessä ikkunattomassa kopissa, jossa tein työtäni. Turhauduin omaan tekniseen osaamattomuuteeni ja siihen, että luovan ajattelun ja toteutuksen välillä oli ohjelma, eikä vain oma mieleni. Suurin haaste oli kuitenkin hahmottaa valtava materiaalmäärä. Lähtötilanne oli usein se, että puolen tunnin ohjelmaa varten oli kuvattu kolmen nuoren harjoitukset, materiaalia saattoi siis olla yli kuusi tuntia. Tehtävänäni oli löytää olennainen ja karsia materiaali alle tuntiin. Tuotannon pahimmat hetket koin yksinäisinä iltoina materiaalin keskellä. Tuijotin valmiita käsikirjoituksia ja yritin hahmottaa, mikä olisi olennaista, miten tarina kulkisi mahdollisimman luontevasti ja minkä kaiken voisin jättää pois. Kuvausvaiheessa suunnitelmat olivat kuitenkin muuttuneet, eivätkä käsikirjoitukset pitäneet enää paikkaansa.

Käytän esimerkkinä karsimisesta näyttelijän harjoituksia, jotka todellisuudessa kestivät neljä tuntia. Harjoitukset alkoivat lämmittelyllä, jossa nuori hyppi, tanssi ja punnersi.

Punnerrussarja oli Outi Mäenpään teatterikorkeakoulussa oppima, Jouko Turkan käyttämä lämmittelysarja. Nuori teki ensimmäiset 20 punnerrusta vaivatta, mutta totesi sitten, ettei enää jaksa. Outi ei hyväksynyt tätä vastausta, nuoren oli jaksettava, mikäli halusi näyttelijäksi. Tilanne oli piinaava ja nuori oli aivan kestämisokykynsä ääri rajoilla. Tämä oli loistavaa materiaalia, jossa näkyi hienosti Outi Mäenpään tausta Turkan oppilaana. Halusin ehdottomasti käyttää tämän valmiissa ohjelmassa. Harjoitukset jatkuivat tunneilmiasua voimistavalla tehtävällä, jossa nuori ja Outi päätyivät huikeisiin, intensiivisiin ja todella koskettaviin tilanteisiin. Tämän halusin totta kai mukaan ohjelmaan.

Tunneilmiasun jälkeen he tekivät improvisaatioharjoituksia, joissa tehtävänä oli leikitellä statuksilla. Improvisaatioista tuli hulvattoman hauskoja ja ohjaajana näin nuorena huikeaa kehitystä, jonka luonnollisesti halusin mukaan ohjelmaan. Näiden kaikkien harjoitusten jälkeen alkoivat varsinaisen monologin harjoitukset, tämä taas oli tärkeää saada mukaan ohjelman kokonaiskaaren takia. Päivän päätteeksi haastattelin sekä nuorta että mestaria. Molempien haastattelut kestivät noin kymmenen minuuttia ja niissä oli paljon tärkeitä oivalluksia.

Kokonaisuudessaan materiaalia näistä harjoituksista oli noin neljä tuntia. Ohjelmassa, johon tämä materiaali tuli, oli näyttelijälle varattu aikaa yhteensä alle kymmenen minuuttia. Jouduin todella miettimään, miten on mahdollista saada katsoja sisään maailmaan, johon niin olennaisesti kuuluu hidas tilanteiden kehittyminen. Ohjelause ”Kill your darlings” oli ainoa apu. Tein työtä monella eri tavalla. Kirjoitin ylös listoja tapahtumista, tuijotin aiemmin tekemiäni käsikirjoituksia ja yritin liittää niihin todellisia tapahtumia. Tehokkaimmaksi tavaksi tuli kuitenkin miettiä, mitkä kaikki kohdat oli aivan pakko saada mukaan. Sen jälkeen valitsin niistä yhden. Koin, että oli tärkeämpää näyttää jotain kunnolla, kuin pikkaisen kaikesta. Silti tuska oli kamala aina, kun piti luopua jostain merkittävästä, varsinkin kun tiesin, ettei vastaavaa materiaalia ole suurelle yleisölle näytetty.

6.1 Yhteistyö leikkaajan kanssa

Mestarin kaltaisessa tuotannossa leikkaajan ei ole mahdollista katsoa läpi koko materiaalia. Leikkaaja ei myöskään ole ollut mukana kuvauksissa, joten ohjaajan tehtävänä on saada leikkaajalle siirrettyä tunne, kokemus ja visio kaikesta tapahtuneesta sekä

siitä, mitä kohti ollaan menossa. Leikkaamossa törmäsin voimakkaimmin teatteritaustani. En saanut selitettyä leikkaajalle, mitä halusin, en tiennyt mitä termejä käyttää, enkä saanut häntä luottamaan itseeni lainkaan. Olin turhautunut, raivostunut ja epätoivoinen. Koin, että oli täysin epäreilua joutua leikkaamaan ihmisen kanssa, joka ei ymmärtänyt yhtään mitään visiostani.

Tilanne leikkaamossa oli kireä ja koin, ettei leikkaaja kunnioittanut minua lainkaan. Muutaman päivän taisteltuani tajusin, että olin itse mennyt leikkaamoon todella pienellä statuksella ja kertonut heti, etten ole ikinä tehnyt mitään vastaavaa. En tajunnut, että leikkaaja ei ole nähnyt minun ohjaavan kuvauksissa, joten hän ei voinut tietää, mitä osaan ja miten toimin. Päätin, että seuraavana päivänä menen isolla statuksella ja vakuutan leikkaajan ammattitaidostani. Leikkaajan käytös muuttui hetkessä ja yhteistyö alkoi sujua. Olin unohtanut luoda ensin luottamuksen ja siirtää oman visioni työryhmän yhteiseksi.

Leikkaajalta opin, että tapani ajatella ohjelmaa poikkesi muiden ohjaajien työtavasta. Teatteritaustani takia osasin hahmottaa kaaret, kuljettaa tunnetta ja huomioida päähenkilöissä tapahtuvat muutokset. Työ muistutti kaikista tuotannon vaiheesta eniten näytelmän ohjaamista. Suuri ero oli siinä, että ihmisten tekemisiin ei voinut enää vaikuttaa. Palikat, joilla toimiva draama tuli tehdä, olivat valmiina, mutta niillä saattoi silti tehdä mitä tahansa. Leikkaamossa ohjaajalta vaaditaan nopeita päätöksiä. Käytännössä ohjaajan tehtävä on tietää mitä tahtoo, leikkaaja toteuttaa sitten ohjaajan vision. Yhteistyön kehittyessä ja yhteisen vision synnyttyä tilanne tasapainottuu ja molemmat ideoivat kaarten muotoja, mutta silti ohjaaja on se, jonka on oltava valmis tekemään päätöksiä. Aina ei voi tietää mikä ratkaisu toimii parhaiten ja silloin on tärkeää uskaltaa sanoa ääneen, ettei tiedä. Kuten jo aluksi totesin, kaikki vastaukset ovat jo olemassa, pitää vain hyväksyä epävarmuus osaksi prosessia ja vastaukset näyttävät tekijälle.

Leikkaamossa kuvatusta materiaalista syntyy ohjelma. Huonostakin materiaalista voi leikkaamossa saada aikaiseksi toimivan ohjelman ja toisaalta hyvänkin materiaalin voi tuhrata huonoksi ohjelmaksi. Koin leikkausvaiheessa paljon samanlaisia tunteita kuin istuessani teatterisalissa lavan reunalla ohjaamassa näyttelijöitä. Työpäivän aikana ratkoimme kymmeniä ongelmia, vaihdoimme palikoiden järjestystä, riemuitsimme kun saimme rytmin toimimaan tai löysimme tutusta materiaalista uuden kulman. Leikkaajan kanssa ohjaaja luo ohjelman ja näkee vihdoin työnsä tuloksen.

6.2 Draaman kaaret

Käsikirjoitusvaiheessa olin luonut ohjelmalle perusrungon, jonka mukaan kuvaukset oli toteutettu. Ohjelman jokaisessa osassa seurattiin kaikkia päähenkilöitä. Tunteen kuljetuksen kannalta oli erittäin olennaista, mistä tilanteesta vaihdos tapahtuu. Kohtaus alkaa, kun katsojalle esitetään kohtauksen ongelma eli se, miksi kohtaus on olemassa ja mitä nuorelta odotetaan. Mamet opastaa kirjassaan *Elokuvan ohjaamisesta* jättämään kohtauksen ennen kuin ongelma on ratkaistu ja antamaan vastauksen vasta seuraavassa kohtauksessa (Mamet, 2001, 73). Näin toimimalla katsojan mielenkiinto säilyy katsomaan myös seuraavan kohtauksen. Katsojalla pitää olla tarve nähdä lisää. Ohjaajan ongelmana onkin tietää, mikä katsojaa eniten kiinnostaa ja minkä katsoja kokee jännittäväksi.

Otetaan esimerkiksi tanssijan harjoitukset, joihin tulee yllätyksenä Kuopio tanssii ja soi –festivaalin taiteellinen johtaja Jorma Uotinen. Seuraavassa kaksi erilaista mahdollisuutta leikata kohtaus:

Vaihtoehto 1

Nuori tanssija harjoittelee harjoitussalissa. Juontajan ääni kertoo katsojille, että aivan pian harjoituksiin saapuu Jorma Uotinen, jolla on valta päättää, pääseekö nuori esiintymään festivaaleille vai ei. Nähdään, kuinka Jorma Uotinen kävelee kadulla kohti harjoitussalia. Uotinen ja juontaja kohtaavat kadulla ja kättelevät. Nähdään miten Uotinen ja juontaja kiipeävät portaita kohti harjoitussalia. Juontaja sanoo Uotiselle päivän olevan erityisen jännittävä ja että nuori kovasti haluaa päästä esiintymään festivaaleille. Uotinen vastaa, että saa nähdä miten nuoren käy. Uotinen ja juontaja avaavat oven harjoitussalin eteiseen.

Kuva siirtyy harjoitussalin sisäpuolelle, jossa nuori harjoittelee koreografiaansa. Hänes-tä näkee, ettei hänellä ole aavistustakaan tulevasta. Ovi aukeaa, Uotinen ja juontaja astuvat sisään tilaan. Juontaja sanoo nuorelle, että haluaa hänen tapaavan jonkun. Nuori kääntyy, näkee Uotisen, alkaa itkeä ja tipahtaa polvilleen järkytyksestä. Uotinen kävelee rauhallisesti kohti nuorta. Nuori kokoaa itsensä, kättelee ja niiaa. Uotinen sanoo haluavansa nähdä, mitä nuori on tehnyt, nuori itkee. Uotinen on hämmentynyt

tilanteesta ja pyytää nuorta ottamaan vain ihan rauhallisesti. Nuori pyyhkii kyynelittäänsä. Juontaja pyytää Uotista asettumaan katsomoon. Nähdään, miten nuori romahtaa uudestaan maahan. Tilanne siirretään toiseen päähenkilöön.

Vaihtoehto 2

Nuori tanssija harjoittelee harjoitussalissa. Juontajan ääni kertoo katsojille, että aivan pian harjoituksiin saapuu Jorma Uotinen, jolla on valta päättää, pääseekö nuori esiintymään festivaaleille vai ei. Nähdään, kuinka Jorma Uotinen kävelee kadulla kohti harjoitussalia. Uotinen ja juontaja kohtaavat kadulla ja kättelevät. Nähdään, miten Uotinen ja juontaja kiipeävät portaita kohti harjoitussalia. Juontaja sanoo Uotiselle päivän olevan erityisen jännittävä ja että nuori kovasti haluaa päästä esiintymään festivaaleille. Uotinen vastaa, että saa nähdä miten nuoren käy. Uotinen ja juontaja avaavat oven harjoitussalin eteiseen.

Kuva siirtyy harjoitussalin sisäpuolelle, jossa nuori harjoittelee koreografiaansa. Hänestä näkee, ettei hänellä ole aavistustakaan tulevastakaan. Ovi aukeaa, Uotinen ja juontaja astuvat sisään tilaan. Juontaja sanoo nuorelle, että haluaa hänen tapaavan jonkun. Nuori kääntyy, näkee Uotisen, alkaa itkeä ja tipahtaa polvilleen järkytyksestä. Uotinen kävelee rauhallisesti kohti nuorta. Nuori kokoaa itsensä, kättelee ja niiaa. Uotinen sanoo haluavansa nähdä mitä nuori on tehnyt, nuori itkee. Uotinen on hämmentynyt tilanteesta ja pyytää nuorta ottamaan vain ihan rauhallisesti. Nuori pyyhkii kyynelittäänsä. Juontaja pyytää Uotista asettumaan katsomoon. Nähdään miten nuori romahtaa uudestaan maahan. Juontaja silittää nuoren selkää, nuori nousee ylös, ristii kätensä, katsoo ylöspäin ja huokaa. Nuori ja juontaja halaavat, nuori sanoo: no niin, nyt mulla on hyvä draivi näyttää mitä osaan. Viimeinen kuva ennen kohtauksen loppua on Uotinen ja nuoren mestari, Harri Kuorelahti, istumassa katsomossa, odottamassa nuoren esitystä.

Ensimmäisessä vaihtoehdossa katsojalle ei kerrota, saako nuori koottua itsensä vai ei. Katsoja jätetään tyhjän päälle oman tunteensa kanssa, katsoja jännittää, saako nuori itsensä kasaan vai ei. Toisessa vaihtoehdossa katsojalle näytetään, että nuori saa itsensä kasattua. Katsojan tunteeksi jätetään jännitys siitä, miten nuori selviää. Molemmat vaihtoehdot ovat toimivia ja draaman kannalta hyviä.

Ohjaajan on mietittävä, mikä kohtauksen merkitys on ja tehtävä päätös sen perusteella. Tällaisessa tilanteessa käsikirjoitusvaiheen kysymyslistat auttavat oikean ratkaisun tekemisessä.

Valitsisin näistä vaihtoehdoista jälkimmäisen, koska kohtauksen tarkoitus ei ole vain näyttää katsojalle, miten suuri merkitys Uotisen saapumisella on nuorelle, vaan pohjustaa koe-esiintymistä. Jättämällä nuoren tilanteeseen, jossa hän valmistautuu esiintymään suuren tunnepurkauksen jälkeen, on kohtauksella suurempi merkitys myös ohjelman kokonaiskaarien kannalta. Katsojalle pitää näyttää jokaisessa kohtauksessa vain sen verran, että hän haluaa nähdä lisää. Käsikirjoituksessa merkitsisin Uotisen tulon ylöspäin lähtevänä kaarena eli kohtana, jossa katsojalle esitetään kysymys. Kaari laskeutuisi alas vasta seuraavassa kohtauksessa, jossa katsoja näkee, miten nuori selviää koetanssista. Rytmien ja ohjelman kuljetuksen kannalta jokainen kohtaus on merkittävä. Ohjaajan on yritettävä pitää kirkaana mielessään koko ohjelman 300 minuuttia, vaikka leikkauspöydällä olisikin vain kolme minuuttia kestävä kohtaus.

6.3 Äänityöt

Kuten teatterissakin, myös televisio-ohjelmissa äänimaailmalla on tärkeä merkitys. Musiikilla on suora yhteys tunteisiimme. Mestarissa tunteilla oli erittäin suuri merkitys, joten myös äänisuunnittelu oli tärkeässä asemassa. Teatterista poiketen äänityöt alkavat äänen perkaamisella. Äänen jälkikäsitteilyn tekevä äänisuunnittelija käy ohjelman ensin läpi ilman kuvaa ja muokkaa äänet selkeiksi. Taajuuksia leikkaamalla hän saa metelinkin keskeltä merkittävän puheen kuulumaan. Tämän jälkeen ohjaaja ja äänisuunnittelija käyvät ohjelman äänimaailman yhdessä läpi.

Ohjelmat on leikattu valmiiksi, joten muutoksia ohjelmaan ei voi enää tehdä. Ohjaajana tehtäväni oli selventää äänisuunnittelijalle kohtausten merkitystä. Äänillä saatiin jännittävät kohtaukset vielä jännittävimiksi ja herkät, kauniit kohtaukset mahdollisimman liikuttaviksi. Yhteistyö äänisuunnittelijan kanssa on hyvin samantapaista kuin teatteri-produktioissa. Ohjaajalla on visio, äänisuunnittelijalla välineet ja ammattitaito. Uskon, että päätös tehdä äänimaailma televisiotuotannoista poikkeavalla tavalla oli onnistuneen lopputuloksen kannalta erittäin olennaista.

6.4 Valmis teos

Kun kaikki on tehty, mitään ei voi enää tehdä. Päätöksiä ei voi enää muuttaa, eikä ensimmäistä osaa leikata uudestaan, vaikka kymmenen osaa tehtyään osaisi ensimmäisestä tehdä paljon paremman. Työstä luopuminen on vaikeaa ja päähenkilöitä tulee ikävä. Kuvausprosessin jälkeen heidän kanssaan viettää aikaa joka päivä leikkaamossa. Jotkut heidän lauseistaan tai sanoistaan soivat päässä viikkojenkin jälkeen, aivan kuten roolihahmojen repliikit. Materiaalia on tuijottanut satoja tunteja ja ihmisistä on väistämättä nähnyt paljon sellaista, mitä ei normaalisti näkisi. Heistä on tullut yhtä läheisiä kuin omasta perheestä, onhan heidän kanssaan viettänyt todella paljon aikaa, ensin kuvausvaiheessa ja sitten päivittäin leikkaamossa.

Mestarin tuotanto kesti puolitoista vuotta ja vuoden ajan päähenkilöt olivat päivittäin osa arkeani. Ohjelmia tehdessäni en koskaan ajattele, että ne todella tulevat myös ulos televisiosta. Vasta kun lehdet haluavat haastatella, ystävät lähettävät viestejä ja katsojat lähettävät palautetta, tajuaa, että joku muukin tulee elämään yhdessä päähenkilöiden kanssa. Ohjaajana voin vain toivoa, että ohjelma antaa katsojille tunteita, oivalluksia, rohkeutta hakea omia rajojaan tai mahdollisuuden päästä hetkeksi irti omasta arjestaan ja seikkailla taiteen maailmassa.

7 LOPUKSI

Tavoitteenani tässä opinnäytetyössä oli hahmottaa, millaisia taitoja ja tietoja teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutus on antanut sekä millaisia yhtäläisyyksiä teatteri- ja televisiotuotannoilla sekä niiden ohjaamisella on. Ohjaajana kokemus on hyvin samankaltainen. Yksinkertaistettuna sanoisin, että ohjaajan tehtävä on päättää asioista. Ohjaaja ei saa pelätä ratkaisujensa vaikutuksia lopputulokseen, eikä murehtia valmiin teoksen onnistumisesta. Tärkeintä on olla läsnä hetkessä ja luottaa siihen, että tekee oikeat ratkaisut intuition johdattamana. Myös työryhmässä on paljon yhtäläisyyksiä. Niin teatteri, kuin televisiotuotannossa ohjaaja tekee töitä muiden taiteellisesti lahjakkaiden ammattilaisten kanssa. Heille on luotava tila, jossa he pääsevät toteuttamaan omaa identiteettiään ja visiotaan. Ohjaajan on luotettava muihin ja kestettävä epävarmuus, joka väistämättä liittyy kaikkiin taiteellisiin prosesseihin.

Mielestäni onnistuin opinnäytteelle asettamieni tavoitteiden täyttämässä hyvin. Ymmärsin työtä kirjoittaessani, että olen oppinut opintojen aikana paljon enemmän kuin kuvittelin. Koen, että onnistuin hahmottamaan opiskelun aikana käymieni kurssien merkitystä suhteessa taitoihini. Sain eriteltyä televisiotuotannolle ominaisia piirteitä ja hahmotettua millaisia asioita teen eritavalla, kuin mediakoulutuksen saaneet ohjaajat. Kirjoittaessani tätä työtä jouduin pohtimaan ja sanallistamaan hiljaista tietoa, jonka olemassa olon tiedostin Mestaria tehdessäni. Koen, että kirjoitusprosessista on ollut paljon hyötyä ammatillisen identiteettini vahvistumisessa. Toivon, että opinnäytteeni avaa lukijalle televisiotuotannon arkea. Uskon, että käsikirjoitusosio voi olla hyödyllinen kenelle tahansa televisio- tai teatterituotantoa suunnittelevalle. On harvinaista, että televisiotuotantojen prosesseja kirjataan ylös, joten tämän työn voi lukea myös raporttina yhdestä onnistuneesta televisiotuotannosta.

Tunteiden merkitys korostui Mestarin tuotannossa, kuten myös tässä opinnäytteessäni. Mielestäni teatterin tärkein tehtävä on herättää tunteita katsojassa. Saman tehtävän halusin toteuttaa myös televisiotuotannossa. Ehkä merkittävää ei olekaan yrittää hahmottaa, mikä televisio- ja teatterituotannoissa on yhtäläistä, vaan ymmärtää se, että teatteri-ilmaisun ohjaajana voin ohjata hyvinkin erilaisia tuotantoja soveltaen kaikkea saamaani tietoa.

Kirjoitin raportissani taiteellisen lopputyön jälkeen, että ohjaajana luotan kaiken aina järjestyvän, mutta jonain päivänä vielä kolahtaa. Kolahdus tuli Mestarin tuotannon päätteeksi, mutta täysin eri suunnasta kuin mihin olin varautunut. Marjaana Castrén sanoi ohjaajantyön kurssilla, että ohjaajan tärkein tehtävä on pitää huolta itsestään. Mestari oli minulle työ, jolla halusin todistaa itselleni ja muille, että osaan ja olen lahjakas. En missään tapauksessa halunnut tuottaa pettymystä mestareille, oppilaille tai työryhmälle. Revin itsestäni kaiken mahdollisen ja vasta tuotannon päätyttyä jäin sairauslomalle. Olin polttanut itseni aivan loppuun. Puoleen vuoteen en pystynyt toimimaan, enkä täten voinut ohjata toista tuotantokautta. Jouduin kohtaamaan omat rajani rajusti ja kivuliaasti.

Jos vallassani olisi muokata teatteri-ilmaisun ohjaajien koulutusta, muuttaisin kaksi asiaa. Aloittaisin koulutuksen kertomalla, että olette alalla, jota ei oikeastaan voi opettaa, mutta opitte paljon itsestänne ja draamasta. Toisena tärkeänä muutoksena lisäisin

koulutusohjelmaan kurssin, jonka tehtävä olisi saada jokainen tajuamaan, että ohjaajan, kuten jokaisen ihmisen, tärkein tehtävä on pitää huolta itsestään.

Kukaan ei voi opettaa toista ohjaamaan! Koulutuksessa voi vain avata ovia ja antaa opiskelijan itse löytää tarvitsemansa. Opintojeni ajan minulla oli mahdollisuus seikkailla, kokeilla, onnistua ja epäonnistua. Minua on tuettu ja annettu mahdollisuus valita itse mitä haluan tehdä. Vaikka kuvittelin haluavani jonkun näyttävän minulle selkeästi tien jota kulkea, olen paljon onnellisempi nyt, kun olet itse joutunut etsimään sen. Keräsin itseeni enemmän tietoa kuin edes ymmärsin ja koen saaneeni loistavia työkaluja tulevaisuutta varten. Enää en koe teatteria ainoaksi mahdolliseksi tavaksi toteuttaa omaa taiteellista intohimoani. Teatteri-ilmaisun ohjaajana olen tottunut käyttämään draamaa mitä kummallisimmissa tilanteissa. Minulle draama ei ole vain perinteisiä näytelmiä, vaan tapa hahmottaa todellisuutta. Koulutuksen ehdoton vahvuus on sen monipuolisuudessa. On tärkeää, että opiskelemme paljon soveltavan draaman eri osa-alueita, mutta vielä tärkeämpää on, että opimme soveltamaan draamaa eri osa-alueilla ja tavoilla. Tavoilla, joita ei lue oppikirjoissa, joita kukaan ei ole opettanut, jotka voivat olla täysin uusia, omia keksintöjämme.

Viisitoistavuotiaana kirjoitin peruskoulun päättyessä päiväkirjaani pohdinnan siitä, mitä haluan tehdä isona: "Tehtäväni tässä elämässä on saada ihmiset itkemään." Teatteri-ilmaisun ohjaaja onnistun siinä, oli väline mikä tahansa.

LÄHTEET

Aaltonen, Jouko 2006. Todelisuuden vangit vapauden valtakunnassa - Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like.

Aarikka, Juha 2004. Tosi-TV osana dokumentarismia. Opinnäytetyö. Turku. Diakonia-ammattikorkeakoulu, viestinnän koulutusohjelma.

Bogart, Anne 2004. Ohjaaja Valmistautuu - Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Helsinki: Like.

Hietala, Veijo 2000. Neorealismia vai realismin simultaatiota? Lähikuva 4, 31–38.

Mamet, David 2001. Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä. Helsinki: Terra Cognita Oy.

Parviainen, Jussi 2004. Hybris, dramaturgian filosofia. Helsinki: WSOY.

Reitala, Heta & Heinonen, Timo 2001. Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen (Toim.), Dramaturgioita - näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin. Helsinki: Palmenia-kustannus.

Saksala, Elina 2008. Asiaa ruudussa, TV-dokumentin anatomia. Helsinki: Like.

Thirkell, Robert. 2007. C.O.N.F.L.I.C.T. -luento 12.11.2007 Helsinki, Yleisradio. Luentomuistiinpanot opinnäytetyön tekijän hallussa.

Vacklin, Anders & Rosenvall, Janne & Nikkinen, Are 2007. Elokuvan runousoppia - Käsikirjoittamisen syventävät taidot. Helsinki: Like.

Webster, John. 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Elokuvantaju.
[Verkkodokumentti]

http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp> (luettu 8.4.2010)

Facta 2001. Porvoo: WSOY. (1981). [tietosanakirja]

LIITE 1

24.1.

1

MISTÄ ON KYSYMYS?

- lähtökohhta
- ihmiset kohtaavat
- tilanne hahmotus
- uutuuksien nehotus
- tapaamisen onni
- irti todellisuuksista

2

VASTASSA TIILISEINÄ

- haaste valtavana edessä
- epävarma, oman osaamattomuuden tiedostaminen
- yksinäisyys

3

HÄDÄSSÄ YSTÄVÄ TUNNETAAN

- mestarin keinot kehiin
- mestari voittaa kisällin luottamuksen
- kisällä heittäytyy mestarin varaan

4

NORSVA PALA KERRALLAAN

- tie tulevasta
- suunnitelmat, ideointi
- tekeminen, harjoitukset, flow
- kisällille ymmärrys tulevasta yksinäisyydestä

5

SEIN OPPII KUN OPPII

- kehitystä
- selkeyttä
- tyytyväisyyttä

6

ELÄMÄ IKKUNAN TAKANA

- miten saada ajatukset pois haasteesta?
- ketä nämä ihmiset ovat?

7

TOTUUS ON TARUA IHMEELISEMPI

- haasteeseen uusi kulma, salattu tieto kerrotaan kisällille (ja ehkä mestarille)
- paine kasvaa, nautinnollinen harjoitusvaihe on takana, turvatomuus
- todella vaikean kohdan harjoittelu

8

AUVOISTA ONNEA

- helpantia, keveyttä, tyytyväisyyttä
- mestarin ja kisällin suhteen mahtavuutta

9

MIKÄÄN EI SUU JA MIKÄÄN EI RIITÄ

- korostetaan haastetta
- mögia, pelkoa, paniikkia
- enemmän näkyvien vaikeiden uusiminen

10

VAIKEUKSIEN KAUTIA VOITTOON JA MUITA KLISEITÄ

- kerrataan vaikeudet
- korostetaan haastetta
- kohdataan haaste
- kohdataan maailma haasteen jälkeen

