

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Teatterin suuntautumisvaihtoehto

2014

Ilja Mäkelä

NÄYTELTÄVÄT OHJEET OHJAAJAN KÄYTTÖÖN

– harrastajanäyttelijän ohjaaminen



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma | Teatteri

Kevät 2014 | 46 sivua

Ohjaaja: Mervi Rankila-Källström

Ilja Mäkelä

NÄYTELTÄVÄT OHJEET OHJAAJAN KÄYTTÖÖN -HARRASTAJANÄYTTÉLIJÄN OHJAAMINEN

Opinnäytetyö käsittelee näyttelemisen ohjaamista harrastajateatterissa. Teatteri-ilmaisun ohjaaja työskentelee usein ohjaten ilman akateemista näyttelijäkoulutusta toimivia esiintyjä. Tällaisissa tilanteissa korostuu ohjaajan kyky muotoilla ohjeistuksensa niin, että harrastajanäyttelijä ymmärtää ja kykenee näyttelemään, siis toimimaan lavalla luontevalla tavalla, ohjaajan näkemys mukaisesti. Kysymys kuuluukin, onko olemassa jonkinlaisia yleismaailmallisia sääntöjä, vinkkejä tai pikaparannuksia, joilla yksittäistä kohtausta tai tilannetta saisi elävämmäksi, luontevammaksi?

Kysymystä tutkitaan ohjaajan kannalta keskeisestä näyttelijäntyön teoriasta käsin. Perustuen realistisen teatterin kehittäjän, venäläisen Konstantin Stanislavskin ja hänen seuraajiensa, erityisesti yhdysvaltalaisen teatteripedagogin Robert Cohenin teorioihin, työ väittää että näyttelijän keskittymisen oikeanlainen kohdistaminen on ensiarvoisen tärkeää harrastajanäyttelijän ohjaajalle. Ratkaisuksi tarjotaan kahdeksan työkalua, joilla ohjaaja voi auttaa esiintyjää kohdistamaan keskittymisensä tilanteen kannalta mielekkäällä tavalla: päämäärän määrittely, taktiikat, toimintaverbit, faktat ja annetut olosuhteet, mielikuvat, salaiset sopimukset, fyysiset tehtävät sekä emotionaaliset tapahtumat.

Koska näyttelijä kykenee vastaanottamaan vain tietyn määrän ohjeita kerrallaan, on tekijä näitä työkaluja soveltamalla jäsentänyt tilanteen ohjaamiseen viiden askeleen kartan, jonka ohjaaja käy läpi kronologisesti jokaisen kohtauksen ja tilanteen osalta. Jokainen askel – alustus, määrittely, tarkennus, ruokkiminen sekä vaihtelu ja variointi – rakentavat kukin yhden kerroksen kohtaukselle ohjaustilanteessa.

Keskeisimpinä lähdeveoksina työssä on käytetty Judith Westonin Näyttelijän ohjaaminen, Konstantin Stanislavskin Näyttelijäntyö sekä Robert Cohenin Näyttelemisen mahti -teoksia.

ASIASANAT:

esittävät taiteet, teatteri, harrastajateatteri, ohjaus, teatteriohjaus, näyttelemine, esittäminen, teatteriohjaajat, näyttelijät, harrastajanäyttelijät, ohjeet, ryhmäohjaus, verbit

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Theatre

Spring 2014 | 46 pages

Instructor: Mervi Rankila-Källström

Ilja Mäkelä

PLAYABLE INSTRUCTIONS FOR THE DIRECTOR – DIRECTING AMATEUR ACTORS

This thesis is about directing acting in the amateur theatre. Drama instructor often works by directing amateur actors. In such situations, it becomes emphasized how the director is capable of formulating instructions so that a performer without academic training in acting understands and is able to act out and play naturally on stage, in accordance with the director's vision. The question is, if there is some universal rules, tips or quick fixes to be used by director to make an individual scene or situation more alive, more natural.

The question is pondered by studying the most central theory of acting from the director's point of view. Based on Russian Constantin Stanislavski's and his followers', especially the American theatre pedagogue Robert Cohen's theories of realistic theatre, it is alleged that targeting actor's concentration is the most essential technique for the director. There is eight tools for director to help amateur actors targeting their concentration in a meaningful way relative to the situation: objectives, tactics, action verbs, facts and given circumstances, images, adjustments, physical tasks and emotional events.

As an actor is capable of receiving only a certain number of instructions at a time, applying these tools there is structured a five-step map to direct a situation, of which the director goes through a chronological order whenever directing a scene or situation. Every step – introduction, defining, refining, feeding, as well as changing and varying – each build one layer to the scene.

The most relevant source books used are *Directing Actors* by Judith Weston, *An Actor's Work: A Student's Diary* by Constantin Stanislavski and *Acting Power* by Robert Cohen.

KEYWORDS:

performing arts, theatre, amateur theatre, directing, theatre directing, acting, performance, theatre directors, actors, amateur actors, instructions, group counseling, verbs

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 NÄYTTÉLIJÄ NÄYTTÉLEE HETKEÄ	7
3 TULOSOHJAAMINEN	9
3.1 Adjektiivista.....	10
3.2 Tunnelman ohjaaminen.....	11
3.3 Energiatason ohjaaminen.....	12
3.4 Puhetavan ohjaaminen.....	13
3.5 Tunnetilan ohjaaminen.....	13
3.6 Reaktion ohjaaminen.....	15
4 PÄÄMÄÄRÄN MÄÄRITTELY	17
5 TAKTIIKAT JA TOIMINTAVERBIT	20
5.1 Toimintaa ohjataan toimintaverbeillä.....	20
5.2 Erilaisia toimintaverbejä.....	21
5.2.1 Uhkaustaktiikat.....	22
5.2.2 Houkutustaktiikat.....	23
5.2.3 Saada toinen sanomaan tai tekemään jotakin.....	23
5.2.4 Saada toinen tuntemaan jotakin.....	24
6 FAKTAT JA MIELIKUVAT	27
6.1 Faktat ohjaajan työkaluna.....	28
6.2 Mielikuvat ohjaajan työkaluna.....	30
6.3 Salaiset sopimukset ohjaajan työkaluna.....	31
7 FYYSISET TEHTÄVÄT	33
8 TAPAHTUMAT	35
9 TILANTEEN OHJAAMISEN VIISI ASKELTA	37
10 VIRHEITÄ JA KORJAUSLIIKKEITÄ	41
11 LOPUKSI	44
LÄHTEET	46

1 JOHDANTO

”Älä vaan ohjaa adjektiiveilla vaan ohjaa verbeillä”, pyörii mielessäni kohtauksen harjoituksissa, kun yritän muotoilla ohjeistusta näyttelijöille. Ohjaajantyö tuntuu olevan täynnä erilaisia sääntöjä, joita rikkoo yhtenään, halusi tai ei. Taas tuli suusta adjektiivi, tunnelma, tunne, lopputulos. Niitä ei voi suoraan näyttellä, koska ne eivät ole toimintaa.

Pyrin tässä tutkielmassa erittelemään tiivistetysti joitain keskeisimpiä perussääntöjä ja -oppeja, joilla olen itse saanut näyttelijän ohjaamiseen jonkinlaiset, edes alkeelliset raamit ja työkalut. Pohjaan raamit niin näyttelijäntyön teorioihin kuin myös ohjaamisesta kirjoitettuihin teoksiin. Ohjaajalla on työssään monia verbaalisia ja nonverbaalisia keinoja vaikuttaa näyttelijöiden työskentelyyn, ja keskityn näistä nyt lähinnä verbaaliseen ohjeistamiseen draamallisen näyttämökohtauksen harjoituksissa: miten ohjaaja voi ohjeistuksellaan auttaa harrastajänäyttelijää näyttelemään yksittäisen tilanteen luontevasti?

Teatteri-ilmaisun ohjaaja toimii usein harrastajänäyttelijöiden ohjaajana harrastajateattereissa. Tällöin ohjaaja toimii yleensä samalla enemmän tai vähemmän näyttelijäntyön opettajana. Usein toiminnan yksi tavoite onkin, että esiintyjät samalla kehittyvät harrastuksessaan. Joillakin teatteriharrastus jopa tähtää alan koulutusta kohti, ja harrastajateatterissa hankitaan ensimmäisiä kokemuksia ja työkaluja teatterityöskentelystä. Näin ollen teatteri-ilmaisun ohjaajalla on paljon vastuuta ohjatessaan harrastajänäyttelijää, ja pohtiessaan minkälaisilla ohjeilla tämän näyttelemistä kannattaa lähestyä.

Ohjaustilanteissa korostuu kysymys käytetyn kielen ”näyteltävyydestä”. Ohjaaja joutuu pohtimaan, miten hän muotoilee ohjeistuksensa niin, että ilman akateemista näyttelijänkoulutusta toimiva harrastajänäyttelijä ymmärtää ja kykenee näyttelemään, siis toimimaan lavalla luontevalla tavalla, ohjaajan näkemyksen mukaisesti. Onko jotain yleismaailmallisia sääntöjä, vinkkejä tai pikaparannuksia, joilla yksittäistä kohtausta tai tilannetta saisi elävämmäksi, luontevammaksi?

Ohjaajan tulisi pystyä muotoilemaan ohjeistuksensa niin, että se on suoraan ymmärrettävissä toiminnaksi, jolloin näyttelijäntyö on aktiivista ja dynaamista eikä staattista; aisteihin vetoavaa eikä älyllistä; objektiivista eikä subjektiivista ja yleistävää (Weston 1999, 49). Nykyinen näyttelijänpäätös Suomessa tähtää niin sanottuun itseohjautuvaan näyttelijään (Lyytikäinen 1997, 13), ja kokeneet näyttelijät kykenevät itsekkin ratkaisemaan ongelmia ja muuttamaan huonoja ohjeita näyteltävään muotoon. Tällöin heille tulee kuitenkin tarjota aikaa tulkinnan tekemiseen (Weston 1999, 47). Harrastajanäyttelijöiden kanssa ohjaajan tulee sen sijaan olla erityisen valveutunut ohjeistuksessaan ja tietoinen erilaisista keinoista kannustaa ja ruokkia näyttelijää.

Aloitan tämän tutkielman näyttelijästä, omasta mielestäni ohjaajan kannalta näyttelijäntyön keskeisimmästä teoriasta. Tämän jälkeen luvussa kolme tutkin joitain tavallisia sudenkuoppia, joihin näyttelijän ohjaaja usein kompastuu. Neljännestä luvusta aina kahdeksanteen asti on omistettu erilaisille näyttelijän ohjaamisen työkaluille: päämäärän määrittely, taktiikat ja toimintaverbit, faktat ja annetut olosuhteet, mielikuvat, salaiset sopimukset, fyysiset tehtävät sekä emotionaaliset tapahtumat. Lopuksi summaan ja esittelen viiden askeleen kronologisen kartan, jolla itse hahmotan tilanteen ohjaamista.

2 NÄYTTELIJÄ NÄYTTELEE HETKEÄ

Ennen kuin pääsemme ohjaajantyöhön, on tutkittava näyttelijää, näyttelijäntyön teoriaa. Keskityn työssä erityisesti niin sanottuun realistiseen teatteriin ja näyttelijäntyöhön, joka syntyi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa ja jonka kehittäjänä pidetään venäläistä Konstantin Stanislavskia (1863–1938). (Pätsi 2010, 23.) Samaan lopputulokseen, uskottavaan näyttelijäntyöhön, ja Stanislavskin teorioita kehittämään ovat sittemmin tähänneet monet muutkin teatteriteoreetikot, ja pyrin nyt kokoamaan näistä joitakin ohjaajan näkökulmasta oleellisia asioita. Väitän, että näyttelijän keskittymisen kohdistaminen on tämän tärkein ominaisuus ohjaajalle. Miten ohjaaja voi auttaa harrastajanäyttelijää kohdistamaan keskittymisensä tilanteen kannalta mielekkäällä tavalla?

Näyttelijä ja teatteri-ilmaisun opettaja Jouni Leikkonen toteaa, että ”loppujen loppuksi näyttelijäntyö on purettavissa erittäin yksinkertaisiksi asioiksi. Hankaluutena on vain tuon yksinkertaisuuden löytäminen” (Leikkonen 2001, 190). Leikkonen aloittaa kertomalla, että ”aivan kuin todellisuudessaakin roolihenkilö pyrkii aina valveilla ollessaan johonkin *päämäärään* (ellei hän ole huumattu tai mielenhäiriössä.) Teatterissa tuota päämäärään pyrkimistä kutsutaan *tahdoksi* tai *draamalliseksi tarpeeksi*: sen täytyy olla riittävän suuri, jotta se voisi synnyttää toimintaa ja tarinaa. Näytelmässä henkilö toimii saavuttaakseen päämäärän eli hänellä *on toiminnan suunta*.” (Leikkonen 2001, 190.)

Leikkonen tarkentaa, että henkilöllä on päämäärä niin koko näytelmässä kuin yksittäisessä kohtauksessakin. Kohtauksen päämäärä on alisteinen näytelmän päämäärälle. Myös kohtauksen päämäärä jakautuu osatavoitteisiin ja kokonaistavoitteeseen. (Leikkonen 2001, 190.) Roolianalyysin peruspilari, päämäärän määrittäminen on niin näyttelijälle kuin myös ohjaajalle tärkeä työkalu, ja käsitellen sitä tarkemmin luvussa 4.

Näytellessään tilannetta näyttelijä ei siis keskity näytelmän kokonaistavoitteeseen, vaan juuri sen hetkiseen kaikkein pienimpään osatavoitteeseen – sen hetkisen tilanteen ratkaisemiseen parhaalla mahdollisella tavalla, toisin sanoen

voittamiseen (Cohen 1986, 19). ”Henkilön toiminnan suunta muuttuu, kun hän saavuttaa päämääränsä tai havaitsee päämäärän mahdottomaksi saavuttaa” (Leikkonen 2001, 191).

Yhdysvaltalainen teatteripedagogi Robert Cohen avaa ihmisen keskittymisen kohdistumista teoksessaan *Näyttelemisen mahti*. Hän selittää, että kaikki ihmiset ja kaikkien näytelmien henkilöt ajattelevat enemmän tilannettaan kuin omaa persoonallisuuttaan tai luonnettaan. Näyttelijä keskittyy näytellessään sen hetkiseen tilanteeseen, päämääräänsä – aivan kuten ihminen keskittää jokapäiväisessä elämässään huomionsa sen hetkiseen tekemiseensä ja tekemisen valmiiksi saattamiseen. Cohen käyttää esimerkkinä kuvaa karhua pakoon juoksevista miehestä, joka tähtää juoksunsa kohti taloa. Kuvan katsoja määrittää miehen toiminnan juoksemiseksi karhua pakoon. ”Jos kuitenkin me olisimme mies, joka juoksee, ajattelisimme melkoisella varmuudella näin: tässä minä olen juoksemassa kohti turvasatamaa”, Cohen pohtii, ja jatkaa: ”Mies keskittyy kokonaan siihen, miten hän pääsisi turvallisesti ovelle, miten hän aukaisisi sen, miten hän voisi lisätä vauhtia, kuinka hän löytäisi nopeimman reitin ja niin edelleen”. (Cohen 1986, 32.) Toisin sanoen päämäärää tavoitellessaan ihminen ei ajattele sitä, kuinka hän päätyi kyseiseen pisteeseen tai mitä tapahtui hetki sitten, vaan hän suunnittelee lähes aina välitöntä tulevaisuuttaan – kymmentä seuraavaa sekuntia. Näin ollen ohjaajan tulee olla tietoinen, mihin hän kohdistaa näyttelijän keskittymisen, jotta tämän toiminta voisi olla luonnollista ja helppoa, ja vastata realistista elämistä.

Koska näyttelijän tulee voida keskittyä lavalla vain sen hetkiseen tekemiseen ja joka hetkisen tavoitteen saavuttamiseen, ei tätä keskittymistä tule sitoa lopputuloksen pohtimiseen tai siihen, millaisen vaikutuksen näyttelijän tulisi tehdä yleisöön. Amerikkalainen näyttelijä ja näyttelijäntäytönopettaja Judith Weston väittääkin, että joutuessaan näyttelemään tunnelmaa tai muuta lopputulosta näyttelijä saattaa päätyä täysin vastakkaiseen tunnelmaan: ”Näyttelijä ponnistelee 'näyttääkseen' vakavasti otettavalta ja tuottaa tahattoman koomisen vaikutelman; yritys 'olla' kepeä ja pulppuileva voi tehdä näyttelemisestä hyvin kömpelöä.” (Weston 1999, 35.)

3 TULOSOHJAAMINEN

”Jos olen tehnyt pohjatyön itseäni tyydyttävästi eli tiedän, mitä haluan kuvata ja millaiselta sen (suurin piirtein) tulisi näyttää, harjoituksissa itse asiassa keskityn vain kahteen taitoon: näkemiseen ja kuulemiseen. Usein ohjaajalla on suhteellisuudentajuton käsitys merkityksestään *ohjeiden antajana*. Ohjeiden anto on usein suurin este luovalle työlle.” Näin toteaa teatteriohjaaja Raila Leppäkoski artikkelissaan ”Ohjaaminen – mystiikan ja matematiikan taito?” (Leppäkoski 2001, 159.)

Judith Weston kuvaa teoksessaan *Näyttelijän ohjaaminen* erästä ohjaajien tavallista sudenkuoppaa, tulosohjaamista. Weston tarkoittaa tulosohjaamisella eli lopputulokseen suuntautuneella ohjaamisella sitä, kun ”ohjaaja pyrkii antamaan näyttelijän esitykselle muodon kuvailemalla omaa päämääräänsä eli sitä, miltä hän haluaa esityksen näyttävän ja kuulostavan valmiina”. Weston selittää, että käsikirjoitusta lukiessa useimmat ihmiset katsovat miniatyyrielokuvaa, joka pyörii heidän omassa päässään. He näkevät sielunsa silmin roolihahmon kasvot, kuulevat korvissaan repliikit tiettyyn äänensävyyn ja kuvittelevat täsmällisiä kasvojen ilmeitä ja henkilöiden liikkeitä. Tätä he kutsuvat omaksi ”visiokseen” käsikirjoituksesta. (Weston 1999, 33–34.)

Tällainen lukumetodi saa Westonin mielestä ohjaajan keskittymään yksittäiseen repliikkiin pohtien, miten siitä saisi dramaattisen tai hauskan pikemminkin kuin käyttämään repliikkiä johtolankana ja kysymään, mistä tarina kertoo. Kun ohjaaja lukitsee mieleensä tämän haluamansa lopputuloksen liian aikaisin, sulkee hän samalla pois kaikki muut vaihtoehdot. Kaiken lisäksi liian aikainen lopputuloksen lukitseminen saa Westonin mukaan ohjaajan kopioimaan taiteelliset ratkaisut hänen näkemistään muista teoksista, eikä niitä ole ammennettu hänen omista kokemuksistaan, joiden kypsytys vaatii oman aikansa. (Weston 1999, 33.)

Weston havainnollistaa tulosohjaamisen käsitettä kymmenen esimerkkiohjetyypin avulla. Olen poiminut tähän niistä mielestäni keskeisimmät ja pohdin niiden

ongelmallisuutta näyttelijäntyön teorian ja näyttelijän keskittymisen kannalta. Pysin esittämään kuhunkin esimerkkitapaukseen myös ratkaisuehdotuksia. Tar-
kemmin ratkaisuehdotuksissa mainittuja näyttelijäntyön ohjaamisen työkaluja
käydään läpi luvuissa 4-8.

3.1 Adjektiiveista

*”Mielestäni roolihenkilö on melko hurmaava ja aistillinen, mutta toisinaan taval-
laan pelottava ja aggressiivinen.”*

”Ei noin, vielä seksikkäämmiin!”

”Joo, ole ystävällinen häntä kohtaan! Joo ja nyt rupeat välinpitämättömäksi!”

Kun suunnittelen mielessäni kohtausta, usein ensimmäiset sanat, joita mieleen tulee, on kohtausta kuvaavia adjektiiveja: tunnelmia, tunteita, mielikuvia. Sama tapahtuu, kun ohjaan kohtausta näyttelijöiden kanssa – mieleen tulee ensimmäisenä vain erilaisia adjektiiveja, automaattisesti. Judith Westonin mukaan adjektiivit ovat pysähtyneitä, ne kuvailevat jonkun toisen vaikutelmaa roolihenkilöstä. Henkilön syvin olemus ei kuitenkaan ole se, miten ihmiset kuvailevat häntä. Hänen mielestään ohjaajan täytyykin ilmaista näkemyksensä näyttelijälle kielellä, joka ei kuvaile, vaan perustuu kokemukseen. (Weston 1999, 47–48.)

”Adjektiivit ovat subjektiivisia, tulkinnanvaraisia ja kaikkea muuta kuin ihanteellisia viestinnän välineitä.” Westonin mukaan tiedämme arkielämästä, että ihmisten tulkinnat toisten käyttäytymisestä vaihtelevat, yksi tulkitsee ”ystävälliseksi” käytöksen, joka on toisen mielestä ”seksuaalista” tai jopa ”aggressiivista”. Hänen mielestään viesti voi mennä sekaisin ihmisten tukeutuessa adjektiiveihin. (Weston 1999, 48.)

Adjektiivit ovatkin aina tulkintoja tai selityksiä todellisuudesta. Jos kuvailemme pöydän pintaa ”sileäksi”, on se tulkintamme siitä, miltä se näyttää ja tuntuu. Näyttelijänä haluan itse todeta pöydän sileyden – nähdä, tuntea sen – ja tehdä omat johtopäätökseni, tulkintani. ”Näyttelijä tarvitsee pääsyä juuri näihin ensisijaisiin kokemuksiin, ja siksi ohjeet, jotka yleistävät tai älyllistävät kokemuksen, etäännyttävät näyttelijää ammattinsa välineistä” (Weston 1999, 49).

3.2 Tunnelman ohjaaminen

”Tee vähän monimielisempi tyyppi!”

”Tämän kohtauksen pitäisi olla hauska.”

”Sinun pitäisi olla vaarallisempi.”

Usein ensimmäinen mielikuva ohjaustilanteessa, kun jokin ei toimi kohtauksessa, on se että näyttelijän tai kohtauksen pitäisi ”olla” jotakin muuta kuin on. Miksei se näyttele niin kuin näen kohtauksen menevän? Miksei kohtaus olekaan jännittävä? Pyysin romantiikkaa!

”Lopputulosta kuvaileva” ohjaustapa, jossa ohjaaja kertoo näyttelijälle, millainen vaikutus hänen pitäisi tehdä yleisöön, on Westonin mukaan ohjaajille varsin tavallinen kompastuskivi. Tällaiset ohjeet kuitenkin masentavat helposti näyttelijän. Ohjaaja haluaa näyttelijän tekevän jotakin muuta kuin mitä tämä on juuri tekemässä – mutta mitähän se voisi olla? Ohjeistus on hyvin epämääräinen. Näyttelijän into miellyttää ohjaajaa ja tavoitella haluttua vaikutelmaa saa hänet keskittymään yrittämiseen. Tällöin näyttelijän huomio kiinnittyy väärään asiaan, ja lopulta esityksessä näkyy päällimmäisenä pelkkä ponnistelu. (Weston 1999, 34–35.)

Näyttelijä ei voi näytellä tunnelmaa. Se ei ole näyteltävissä oleva asia, koska näyttelemisen (engl. acting) on toimintaa. Myöskään näyttelijä ei voi näytellä muiden kokemusta itsestään, mihin toive ”ole pelottava” viittaa. Ihminen voi ”yrittää” olla pelottava ja joskus onnistua tai epäonnistua siinä, mutta silloinkin varsinainen toiminta on todennäköisemmin esimerkiksi uhkaamista tai painostamista.

Ohjaaja voisi näin ollen tiettyä tunnelmaa tavoitellessaan ohjeistaa näyttelijää tarkoin harkituilla toimintaverbeillä ja päämäärillä. Weston esittää kolmantena mahdollisuutena myös *kuviteltua salaista sopimusta*. ”Esimerkiksi, jos ohjaaja haluaa sukupäivällisille hyytävän tunnelman, hän voisi pyytää näyttelijöitä esittämään kohtauksen, ikään kuin olisi sovittu, että ensimmäinen henkilö, joka tekee etikettivirheen, tuomitaan loppuiäkseen vankilaan.” (Weston 1999, 35.) Näin

näyttelijä voi keskittyä tilanteeseen, vapauden säilyttämiseen ja toisten virheiden vahtimiseen, ilman että hänen tarvitsisi keskittyä hyytävään tunnelmaan. Toimintaverbejä, päämääriä ja salaisia sopimuksia käsitellään tarkemmin luvuissa 4–6.

3.3 Energiatason ohjaaminen

”Voitko tehdä sen pienemmin?”

”Anna lisää energiaa!”

Näyttelijöiltä toivotaan usein pienempää tai suurempaa energiaa tai toimintaa. Ohjeet ovat Westonin mukaan väärinä siksi, että ne ovat epämääräisiä ja yleisluonteisia. ”Pienemmin saattaa tarkoittaa, että näyttelijä ylinäyttelee, ei löydä yhteyttä toiseen näyttelijään tai hänen täytyisi tehdä roolissaan kokonaan toisen tyyppinen valinta.” (Weston 1999, 36.) Tällainen ohje vaatii runsaasti lisävalaistusta, koska muutoin näyttelijä on pulassa hänen pyrkiessään arvailemaan, mitä osa-aluetta ilmaisustaan hänen tulee ”pientää”.

Sen sijaan, jos näyttelijä esimerkiksi ”syyttää” vastaanäyttelijää liian voimakkaasti tai ilmaisua haluttaisiin pienemmäksi, voisi ohjaaja syyttämisen sijaan kokeilla esimerkiksi ”väitä”, ”epäile” tai ”vihjaile” -pyyntöjä. Toimintaverbin ohella voitaisiin myös kokeilla sopivia faktoja tai mielikuvia oikeaa energiatasoa etsittäessä. Alhainen energiataso voi viitata myös heikkoon päämäärään. Pelissä ei ehkä ole tarpeeksi panoksia, tai näyttelijä ei löydä yhteyttä niihin.

Sanoilla on aina useita merkityksiä, ja samat sanat herättävät eri ihmisissä erilaisia mielikuvia ja ajatuksia. Tämän takia on tärkeää löytää oikea sanasto ja ohjeet tietylle näyttelijälle sen sijaan, että pyytäisi vain syyttämään enemmän tai vähemmän, suuremmin tai pienemmin.

3.4 Puhetavan ohjaaminen

”Älä sano ‘SINÄ teet aina noin’, vaan ‘Sinä TEET aina noin.’”

Joskus ohjaajana kuulen, miten itse lausuisin jonkin repliikin, ja tämä mielikuva saattaa vakiinnuttaa hetkellisesti paikan ainoana mahdollisuutena sen ilmaisemisessa. Tällainen ”näyttele kuin minä näyttelisin” -ajattelutapa on kuitenkin ongelmallista.

Kun ohjaaja antaa suoraan äänenpainon, jolla näyttelijän halutaan esittävän vuorosanansa, kutsutaan sitä näyttelijälle ”näyttelemiseksi eteen”, sävyn antamiseksi. Ongelma sävyn antamisessa on Westonin mukaan siinä, että näyttelijä saattaa totella ja toistaa perässä repliikin uudella äänenpainolla, mutta ilman minkäänlaista elävyyttä, elävää yhteyttä sanomaansa. Näin tapahtuu, jos näyttelijä ei ymmärrä annettua sävyä. Ohjaajan täytyisi pystyä kommunikoimaan näyttelijän kanssa repliikin merkityksestä, ei äänenpainosta tai lopputuloksesta. (Weston 1999, 36–37.) Muutoin näyttelijän keskittyminen suuntautuu repliikin sanomistapaan eikä sen merkitykseen ja tavoitteeseen suhteessa vastaanäyttelijään.

3.5 Tunnetilan ohjaaminen

”Luulen, että roolihenkilö on pettynyt”

”Älä näyttele sitä noin vihaisesti”

”Ole hermostuneempi”

Hyvin tavallinen ohjaustapa on kertoa näyttelijälle, minkälaisia tunteita roolihenkilöllä pitäisi olla tai minkälaisessa mielentilassa tämä on. Tunnettakaan ei kuitenkaan voi näytellä – ihminen ei voi pakottaa omia tunteitaan. Heti kun näyttelijä yrittää tuntea jotakin tai tuottaa tunteen käskystä, hän näyttää näyttelijältä, ei oikealta henkilöltä (Weston 1999, 37). Myös Stanislavski ja Cohen vahvistavat tämän: ”Tunnetta ei voi pusertaa itsestään, ei voi olla mustasukkainen, ei rakastaa eikä kärsiä mustasukkaisuuden, rakkauden tai kärsimyksen itsensä vuoksi.

Tunnetta ei voi pakottaa, sillä siitä seuraa kaikkein vastenmielisintä teatraalista teeskentelemistä. Sen vuoksi jättäkää toimintaa valitessanne tunne rauhaan” (Stanislavski 2011, 85). ”Tunnetta ei voida näyttellä tietoisesti. Näyttelijä, joka yrittää 'näyttää pelkoa' näyttää vain 'näyttämistä', mikä on samaa kuin temppuilu” (Cohen 1986, 61).

Robert Cohenin mukaan vain näyttelijän oma tunne on näyttämöllä käyttökelpoinen. ”Elämä on ehdollistanut meidät osoittamaan tunteitamme vähän tai ei lainkaan samalla tavoin kuin meidät on myös ehdollistettu projisoimaan loukkaamattomuutta. Tämä ehdollistaminen aiheuttaa suunnattoman määrän ongelmia näyttelemisessä.” (Cohen 1986, 59.) Cohen painottaa, että ruumiin fyysiset toiminnot liittyvät tunne-elämään eikä niitä voida väärentää. Tunnetta pitää houkutella, sitä yksinkertaisesti ei voi tuottaa väkisin. (Cohen 1986, 60–62.)

Ohjaaja saattaakin Westonin mielestä tehdä väkivaltaa näyttelijän herkälle tunnemekanismille. Näyttelijän suoritus on helppo latistaa sanomalla hänelle, että hänen tunteensa ovat väärinä, kuten ”Älä näyttele sitä niin vihaisesti.” Tällöin hän saattaa vetäytyä kuoreensa tai tulla varovaiseksi. Jos häntä taas pyydetään tuottamaan ”enemmän” tunteita, esimerkiksi saatuaan ohjaajalta ohjeen ”olla hermostuneempi”, hänellä on kiusaus korostaa, näyttellä yli. (Weston 1999, 38.)

Kun ohjaaja haluaa tiettyä tunneilmaisua, hän voi hakea sitä esimerkiksi oikein kohdistetulla verbillä. Weston painottaa myös, ettei tarinassa yleisöä niinkään kieho se, mitä näyttelijä tuntee, vaan se, mitä roolihenkilö tekee tunteellaan eli mitä tapahtuu seuraavaksi. (Weston 1999, 52–53.) Toisin sanoen, itku itsessään ei lavalla ole vielä kiinnostavaa, vaan vaikuttavaa on mielestäni se hetki kun näyttelijä on rupeamaisillaan itkemään, miten hän suhtautuu siihen ja mitä siitä seuraa.

Olen huomannut, että harrastajateattereissa halutaan usein tuntea paljon ja suuresti. Kaikki haluavat näyttellä traagisia kuolemantuskia ja niin sanotusti ”olla tiloissa”. Usein näyttelemistä ylipäänsä pidetään tietyllä tavalla ikään kuin synonyymina tunneilmaisulle, varsinkin itkemiselle. Puhutaan siitä, kuka osaa itkeä uskottavimmin ja koskettavimmin. Harrastajanäyttelijöillä ei kuitenkaan välttä-

mättä ole työkaluja tunteiden tuottamiseen, näyttelemiseen taikka käsittelemiseen. Aito tunneilmaisuus on erittäin haastavaa, ja sellaisen vaatiminen harrastajanäyttelijältä mielestäni varsin kunnianhimoista. Ohjaajalta vaaditaan melkoista tunnustelua ja herkkyyttä hänen etsiessään oikeata tasapainoa tunneilmaisuvaativiin kohtauksiin. Tällöin on suuri riski erehtyä jälleen ”näyttele kuin minä näyttelisin” -ajattelutapaan.

Mielestäni toimiva keino etsiessä sopivaa tunneilmaisuja ja -tasoa on kokeilla erilaisia annettuja olosuhteita ja mielikuvia. Tutkia, miltä näyttelijästä itsestään tuntuisi tietynkaltaisessa tilanteessa, ja käyttää tätä rehellistä ja aitoa reagointia. Usein näin voidaan löytää jotain paljon aidompaa ja tunnistettavampaa kuin klišeistä ja usein loppujen lopuksi melko tarpeetonta itkemistä ja surua – taikka näiden esittämistä. Näin näyttelijä voi myös keskittyä päämäärään, toimintaan sekä tilanteeseen ja siinä elämiseen sen sijaan, että hän joutuisi keskittymään tietyn tunteen synnyttämiseen.

3.6 Reaktion ohjaaminen

”Kun hän kertoo sinulle, että hänellä ei ole rahoja, sinä suutut.”

Myös kertomalla miten näyttelijän tulisi reagoida tilanteessa, on tapa kertoa mitä tunteita hänen pitäisi tuntea. Ajatus, että näyttelijä voisi valita reaktionsa – vain siksi, että joku pyytää – on ristiriidassa elämäkokemuksemme kanssa. Näyttelijän vaikein tehtävä onkin ”päästä emotionaaliin siirtymiin, reaktioihin, raikkaasti, taloudellisesti, uskottavasti ja täysillä”. Tarinassa ”roolihenkilöt eivät tiedä etukäteen, mitä heille tulee tapahtumaan, eivätkä he myöskään voi tietää, mitä heidän pitäisi sanoa, kun emotionaalisesti kuohuttava asia tapahtuu.” (Weston 1999, 39.)

”Kun ohjaaja on miettinyt etukäteen, miltä kohtauksen pitäisi näyttää, ja tämä idea lähtökohtanaan kertoo näyttelijälle, että hänen pitäisi reagoida niin tai näin tietyn vuorosanan aikana, näyttelijältä pyydetään lopputulosta, vaikka emotionaalinen yhteys prosessiin, josta reaktio syntyy, olisi hänelle kaikkein tärkein” (Weston 1999, 39). Näyttelijällä tuleekin näin ollen olla tilaisuus ensisijaisesti

luottaa omaan impulssiinsa kohtausta harjoiteltaessa. Ohjaaja voi tämän jälkeen yrittää esimerkiksi toimintaverbeillä ja päämäärillä ohjata näyttelijän reaktiota haluamaansa suuntaan ilman, että hän nimeäisi reaktiota suoralta kädeltä tietynlaiseksi.

”Kohtauksen alussa mies on huolissaan, koska nainen on myöhässä. Mies on helpottunut, kun nainen palaa, mutta pettyy, kun naisella ei ole rahoja, ja alkaa epäillä, että nainen salaa häneltä jotakin.”

Joskus ohjaajalla on valmiiksi mielessään kokonaisen kohtauksen verran reaktioita ja tunteita tilanne tilanteelta. Tätä kutsutaan täyteen ahdetuksi *emotionaaliseksi kartaksi*. Se on roolihenkilön selittämistä ja psykologisointia. (Weston 1999, 40.) Näin katsoja saattaisi selittää kohtauksen tapahtumat ystävälleen, koska se on lopputulos, mutta ohjaajan ei kuitenkaan tule ohjeistaa näin näyttelijää kohtausharjoituksissa. Ohjaajan tulisi keskustella näyttelijän kanssa enemmän roolihenkilö päämääristä ja taktiikoista kuin reaktioista ja tunteista.

4 PÄÄMÄÄRÄN MÄÄRITTELY

”Näyttelemisen perustuu siihen, että näyttelijä löytää roolihenkilönsä intentiot ja tarkoitukset ja että hänen onnistuu 'näytellä' nuo intentiot.” Robert Cohenin mukaan se on kaiken perusta. (Cohen 1986, 8.)

Näyttelijän roolihenkilön pyrkimyksestä kohti päämäärää käytetään tavallisimmin ilmausta *intentio* (Cohen 1986, 21). Koska roolihenkilö pyrkii kohti tavoitettaan, mikä olisi tehokkaampi hetki vaikuttaa näyttelijän toimintaan kuin määriteltäessä roolihenkilön intentioita. Olemme jo aikaisemmin todenneet että roolihenkilö, kuten jokainen ihminen, pyrkii aina johonkin; tavoittelee aina jotakin. Minkälainen siis on hyvä päämäärä?

Jouni Leikkonen kirjoittaa, että ”henkilön tahto voi toteutua vain lavalla olevien henkilöiden kautta, joten näyttelemisen pitää aina tapahtua heitä kohden tai heistä poispäin (Leikkonen 2001, 191)”. Myös Robert Cohenin mukaan ihmisen itselleen asettamista päämääristä valtaosa on sosiaalisia: ”Kaikkea kommunikaatiota yhdistää seuraava tekijä: siihen sisältyy tietoinen tai tiedostamaton tarkoitus. Toimintamme tarkoituksena on suurimmalta osaltaan vaikuttaa jollakin itsellemme suotuisalla tavalla (vaikka näin ei sitten kävisikään) muiden asenteisiin ja käyttäytymiseen.” Cohenin mukaan nämä tarkoitukset ovat tavallisesti tiedostamattomia, tavaksi tulleita ja hyväntahtoisia. Esimerkkeinä hän mainitsee hymyilyn ja hyväilyn. ”Hymyilemme saadaksemme toiset hymyilemään, hyväilemme, jotta meitä vuorostamme hyväiltäisiin”. (Cohen 1986, 8.) Toisin sanoen päämäärää valitessa tulee kiinnittää huomiota siihen, että se on jollakin tavalla suhteessa vastaanäyttelijöihin.

”Näyttelemisessä samoin kuin urheilussa tilanteet muuttuvat dynaamisiksi, kun tavoitteena on voitto, kun näyttelijä pyrkii voittamaan (Cohen 1986, 20)”. Tämä toimii tietysti riippumatta siitä, toteutuuko tavoite lopulta vai ei: pelkkä pyrkimys, roolihenkilön usko siihen, riittää.

Kaikki näyttelemisen koulukunnat ovat Cohenin mukaan intentioista puhuttaessa yhtä mieltä kolmesta periaatteesta:

1. Näyttelijän täytyy näytellä intentiot, keskittyä parantamaan roolihenkilön-
sä tilannetta, ei asenteita tai osoitteluja.
2. On olemassa intentioiden arvojärjestys, johon kuuluvat suuremmat inten-
tiot (superintentiot, tähtäävät pitemmälle ja ovat yleislaatusempia) ja
pienet, hetkelliset intentiot (subintentiot).
3. Intentiot tulee ilmaista aina positiivisina; paremminkin asioina, joita näy-
telmän henkilö haluaa tehdä kuin asioina, joita hän ei halua tehdä. ”Et voi
näytellä negatiivisia intentioita.” Esimerkiksi jos joku haluaa karttaa kyl-
mää, voimme myös sanoa, että hän haluaa päästä lämpimään. Kumpikin
on analyyttisesti oikein, mutta ainoastaan jälkimmäinen voidaan näytellä
voimakkaasti ja intensiivisesti.

(Cohen 1986, 21–22.)

Tietenkin näytelmän henkilön intentiot löytyvät yleensä näytelmätekstistä, ja ne ovatkin usein pitkälle näytelmäkirjailijan määrittelemiä, mutta ohjaajalla on silti valta muuttaa niitä ja ennen kaikkea vastuu muotoilla ne mahdollisimman tehokkaasti, suoraan näyteltävissä oleviksi intentioiksi.

Kuten luvussa kaksi todettiin, roolihenkilölle tulee siis määritellä koko näytelmää koskeva päämäärä sekä tämän sisällä pienempiä, osatavoitteita. Joka kohtauksessa jokaisella roolihenkilöllä on tavoite, joka on aina alisteinen näytelmän päämäärälle. Myös kohtauksen kokonaistavoite jakautuu pienempiin osatavoitteisiin. Jouni Leikkonen havainnollistaa tätä esimerkillä: ”jos henkilö tahtoo tulla merkittäväksi lääkäriksi, hänen täytyy ensin päästä opiskelemaan lääketiedettä, hänen on pärjättävä opinnoissaan, hänen on tehtävä arvostettavia tieteellisiä tutkimuksia, saatava hyvä työpaikka, jne. (Leikkonen 2001, 190)”. Tavallaan ohjaaja kertoo näytelmän tarinan jo määrittämällä roolihenkilöiden intentiot eri kohtauksille.

Judith Westonin mukaan ohjaajan pitäisi pystyä määrittelemään, mitä pyrkimystä tai päämäärää näyttelijä näyttelee, vaikka tämä ei tietäisi sitä itse. Näyttelijät alkavat helposti tavoitella tiedostamattaan päämäärää ”sanoa repliikki tehokkaasti”, ”saada ohjaaja ajattelemaan, että olen hyvä näyttelijä” tai ”muistaa teksti oikein”. Kaikki nämä päämäärät vievät Westonin mielestä näyttelijän huo-

mion pois työstä ja vahingoittavat esitystä. On löydettävä päämäärä, jonka näyttelijä voi säilyttää ja johon hän voi uskoa koko kohtauksen ajan. (Weston 1999, 132–133.)

Usein jo pelkkä ohjeistus päämäärästä, intentiosta, toiminnan suunnasta riittää näyttelijälle varsin pitkälle tilanteen näyttelemiseksi (ammattinäyttelijä ja hyvin kokenut harrastaja tekee sen yleensä jo itsenäisestikin). Seuraavaksi tutkimme joitakin työkaluja, joita ohjaajalla on käytettävissään, kun hän ohjaa näyttelijää kohti intension halutunlaista ilmaisua.

5 TAKTIIKAT JA TOIMINTAVERBIT

”Näytelmässä tahdon tiellä on esteitä, jotka henkilön täytyy voittaa saavuttaakseen päämääränsä. Näytelmän juoni syntyy, kun henkilön tahdon tielle asetetaan erilaisia esteitä. Niitä keinoja, joilla henkilö yrittää selvittää nuo esteet, kutsutaan taktiikoiksi” (Leikkonen 2001, 190–191).

Pyrkiessään kohti päämäärää roolihenkilö valitsee itselleen jonkin taktiikan. Esimerkiksi niin janon sammuttamiseen kuin toisen ihmisen hiljentämiseenkin on monia eri vaihtoehtoja. Jouni Leikkosen mukaan roolihenkilön luonne, näkökulma ja asenne määrittävät sen, millä taktiikoilla hän pyrkii päämääräänsä eli ne antavat roolille käytettävissä olevat keinot (Leikkonen 2001, 191). Taktiikat ovat toimintoja, eli niitä kuvataan verbeillä.

5.1 Toimintaa ohjataan toimintaverbeillä

”Älä vaan ohjaa adjektiiveilla, vaan ohjaa verbeillä,” pyörii jälleen mielessäni: verbit, siis tekemistä, olemista ja tapahtumista kuvaavat sanat. Judith Weston varoittaa kuitenkin, etteivät kaikki verbit ole käyttökelpoisia tässä yhteydessä. Hänen mukaansa esimerkiksi mielentilaa kuvaavat verbit, kuten *pitää*, *suuttua*, *pelätä*, eivät välttämättä ole sen parempia kuin adjektiivit. (Weston 1999, 50.) Nehän ilmaisevat juuri tunteita tai reaktioita.

Iso suomen kielioppi -teoksen mukaan verbit ovat sanoja, joiden taivutukseen kuuluvat tempus, modus ja persoona. Tempus on aikamuoto, joka viittaa nykyhetkeen, tulevaan (*presens*) tai menneeseen (*imperfekti*, *perfekti*, *pluskvamperfekti*). Modus eli tapaluokka ilmaisee puhujan suhtautumista verbin kuvaamaan toimintaan. Persoona taas määrittelee subjektin, kuka tekee. (ISK 2004, 437.)

Weston kutsuu käyttökelpoisia verbejä ”toimintaverbeiksi” (action verb). Toimintaverbi on transitiiviverbi, joka vaatii objektin; joku tekee jotain toiselle; ja mahdollisesti adverbialitäydennyksen. Prototyypiset transitiiviverbit ovat

merkitykseltään kausatiivisia eli ilmaisevat kontrolloitua tai kontrolloitavaa tekoa, joka kohdistuu entiteettiin ja aiheuttaa siinä muutoksen. Tyypillisesti toimintaverbeillä on sekä emotionaalinen että fyysinen puoli. (Weston 1999, 50; ISK 2004, 454.) ”Syyttää” on esimerkki toimintaverbistä: siinä joku syyttää toista jostakin negatiivisesta asiasta – verbi sisältää siis myös emotionaalisen puolen.

Toimintaverbi on se, mitä roolihenkilö tekee saadakseen haluamansa (Weston 1999, 249). ”Jos haluan, että lähdet huoneesta, voin *pyytää* sinua poistumaan. Jos pyyntö ei vaikuta, saatan *vaatia* sinua lähtemään. Jos sekään ei toimi, voin *rukoilla*. Jos siitä ei ole apua, ehkä *ruikutan*, *kiusoittelen* tai *rankaisen*. Pyrkimys tai verbi voi muuttua jopa kesken repliikin, tai se pysyy samana koko kohtauksen ajan” (Weston 1999, 131).

5.2 Erilaisia toimintaverbejä

Judith Weston listaa kirjassaan ”Näyttelijän ohjaaminen” aakkosjärjestyksessä sekä lyhyen että pitkän listan toimintaverbejä. Niillä pääsee pitkälle, mutta olen omaa työtäni helpottaakseni jatkanut listoja ja ryhmittänyt verbejä kahdella eri tavalla. Olen myös huomannut, että Westonin englannin kielestä käännetty lista ei mielestäni täysin vastaa suomen kielen moninaisuutta ja erilaisten synonyymien vivahde-erojen rikkautta.

Robert Cohen ryhmittää taktiikat karkeasti kahteen pääluokkaan: taktiikkaan, jolla *uhataan* ja taktiikkaan, jolla houkutellaan. Edellinen on luonteeltaan ”minä voitan, sinä häviät” -taktiikkaa ja jälkimmäisessä tähdätään molemminpuolisen tyydytyksen, voiton saavuttamiseen. (Cohen 1986, 65.) Olen listannut toimintaverbit aluksi näihin kahteen kategoriaan. Joidenkin sanojen kohdalla ryhmitys on enemmän tai vähemmän näkemyskysymys ja esimerkiksi teeskentelemisen kaltaiset vilpilliset keinot voisi nähdäkseni liittää kumpaan tahansa listaan tilanteesta riippuen. Olen kuitenkin tehnyt mielikuvieni perusteella yksiselitteisen jaon jokaisen sanan osalta, enkä esimerkiksi ole lisännyt epäselviä sanoja molempiin ryhmiin tai luonut kolmatta ryhmää.

Toinen tapa ryhmittää toimintaverbejä perustuu havaintooni, että valtaosa toimintaverbeistä toteuttaa joko tavoitetta *saada toinen tekemään tai sanomaan jotakin* tai tavoitetta *saada toinen tuntemaan jotakin*. Kokemukseni mukaan tavallisimpia päämääriä, joita roolihenkilöillä on suhteessa toisiin henkilöihin, ovatkin jompaankumpaan näistä tavoitteista pohjautuvat päämäärät.

Monet tavoitteet vaativat sekä houkuttelua että uhkaamista; samoin usein tavoitteena on saada toinen sekä tuntemaan jotakin että tekemään jotakin (esim. ”saada hänet sänkyyn kanssani”). Robert Cohen toteaaakin että sekä houkutus- että uhkaustaktiikat voivat toimia ja epäonnistua ja molempia niistä voidaan käyttää miljoonissa eri yhdistelmissä. Yhdessä ne antavat näyttelijälle voimaa ja sähköisyyttä näyttämöllä; uhkaustaktiikkaan perustuu Cohenin mukaan etupäässä näyttelijän vakuuttavuus ja houkutustaktiikka antaa hänelle viehätysvoimaa. (Cohen 1986, 65.) Erilaisia taktiikoita ja toimintaverbejä yhdistelemällä ja kokeilemalla löydetään roolihenkilön käyttämät taktiikat kohtauksessa. Tavallisesti kannattaakin ensi sijassa luottaa näyttelijän itsensä tarjoamiin mahdollisuuksiin.

5.2.1 Uhkaustaktiikat

ahdistaa alentaa antaa_muistutus antaa_ymmärtää arvostella estää haavoittaa halventaa haukkua houkutelaa_ansaan hyökätä hämätä häpäistä härnätä ilkkua ilveillä iskeä_kiinni ivata järkyttää kapinoida kastroida keljuilla keplotella kieltää kiusata kukistaa kuulustella lannistaa läksyttää lällätellä lääppiä maanitella manipuloida moittia murskata myrkyttää määrittää määrätä nalkuttaa nimitellä nuhdella nurista nyrpistellä närviä ojentaa olla_kimpussa olla_maanvaivana osoittaa_paikkansa_pitämättömäksi paheksua painostaa pakottaa panna_nurin parjata pidätellä pidättää pilata pilkata provosoida puijata raiskata rajoittaa rangaista rääkätä saarnata sivuuttaa soimata sulkea_ulkopuolelle syyttää säттіä taltuttaa teeskennellä tehdä_naurunalaiseksi tentata terrorisoida torjua torua tuhota tukahduttaa tuomita tyrannisoida uhata uhkailla uhmata urkkia vaatia

vainota valittaa varoittaa vedättää vittuilla väheksyä vähätellä väijyä vältellä yllyttää ärsyttää

5.2.2 Houkutustaktiikat

anella antaa_ymmärtää bluffata flirttailla haastaa haaveilla harhauttaa helliä hemmotella herättää_tietoisuuteen houkutella hurmata huvittaa hypnotisoida häikäistä imarrella informoida jarruttaa juhlia kannustaa kerjätä kerskailla keventää kiihottaa kinuta kiusoitella kokeilla kosiskella kurottautua kättää laskelmoida luokitella maanitella maistella muistuttaa naulita neuvoa nostattaa nostattaa_mielialaa ohjata olla_mieliksi opastaa opettaa paimentaa pyytää rakastella rauhoittaa riisua rohkaista ruikuttaa ruinata rukoilla selittää spekuloida suojata suostutella sähköistää taivutella tarkastaa tutkiskella urkkia vakuuttaa vedota vetää_nenästä viekoitella vierottaa vietellä vihjailla vihjata viihdyttää vikistä yllyttää

5.2.3 Saada toinen sanomaan tai tekemään jotakin

”saada hänet kertomaan salasana”

”saada hänet maksamaan laskun”

”saada kirje hänen povitaskustaan”

pyytäminen lievästä voimakkaaseen

vihjata vihjailla ehdottaa kysyä pyytää anella kerjätä ruinata ruikuttaa kinuta rukoilla kättää suostutella taivutella vaatia käskeä pakottaa määrätä painostaa tyrannisoida

muita taktiikoita

haastaa houkutella kiusoitella kuulustella maanitella manipuloida neuvoa ohjata
tentata urkkia vakuuttaa varoittaa vedota viekoitella yllyttää ärsyttää

kannustaa rohkaista nostattaa

vilpillisesti

bluffata harhauttaa hämätä keplotella puijata teeskennellä vedättää
antaa_ymmärtää houkutella_ansaan vetää_nenästä

5.2.4 Saada toinen tuntemaan jotakin

”saada hänet itkemään/nauramaan”

”saada hänet antamaan anteeksi”

”saada hänet katumaan”

”saada hänet rakastumaan itseeni”

viettely / miellyttäminen / naurattaminen / statuksen nostaminen

flirttailla hakkailla helliä hemmotella hurmata ihastuttaa kiihottaa kiusoitella
kosiskella liehitellä liehiä miellyttää piirittää rakastella vietellä vokitella

hauskuuttaa huvittaa nostattaa_mielialaa riemastuttaa viihdyttää

hännystellä imarrella kehua mairitella mielistellä nuoleskella nöyristellä
pokkuroida poukkaroida ylistää

kannustaa rohkaista nostattaa

ojentaminen / syyttäminen

arvostella haukkua läksyttää moittia nalkuttaa nuhdella ojentaa paheksua
saarnata soimata syyttää sättiä taltuttaa torua tuomita

ärsyttäminen / kiusaaminen

ilkkua ilveillä ivata kiusata lällätellä härnätä keljuilla kiusata nimitellä nälviä
parjata pilata pilkata provosoida valittaa vittuilla ärsyttää

statuksen alentaminen / torjuminen / itsensä korostaminen

alentaa alistaa halventaa häpäistä lannistaa tehdä_naurunalaiseksi tuomita
väheksyä vähätellä vältellä

estää hillitä jarruttaa kieltää osoittaa_paikkansapitämättömäksi pidätellä
sivuuttaa sulkea_ulkopuolelle torjua vierottaa vältellä

kerskailla levennellä leuhkia mahtailla rehennellä

uhkaaminen / vahingoittaminen

ahdistaa alistaa haavoittaa hyökätä järkyttää lääppiä panna_nurin terrorisoida
rajoittaa raiskata rangaista rääkätä turmella uhata uhkailla uhmata vainota
vahingoittaa

→ *lopullisesti*: tuhota murtaa murtaa_tahto nujertaa murskata kukistaa

muuta

kurottautua rauhoittaa suojata suojella varjella

informoida muistuttaa määrittää neuvoa opastaa opettaa paimentaa selittää

Nämä listat eivät missään nimessä ole kaiken kattavia, eikä se ole niiden tarkoituksaan. Olen pyrkinyt keräämään Westonin listoja apuna käyttäen sellaisia verbejä, joita olen itse käyttänyt tai joita voisin kuvitella käyttäväni. Listojen tavoite on ruokkia ja kiihdyttää ajattelua syöttämällä erilaisten verbien ja synonyymien vivahde-erojen kautta erilaisia jopa odottamattomia asiayhteyksiä ja ideoita. Koen, että liian usein jumiudun kiinni yhteen mahdolliseen verbiin, jolloin kaikki viestintäkeinoni ovat tämän ainoan sanan varassa. Sen sijaan saman tyyppisten taktiikoiden verbejä erittelemällä avautuu joskus täysin uusia mahdollisuuksia kohtauksen ratkaisemiseen, ja viestintäkeinojen rikastuessa myös näyttelijä saa enemmän liikkumisvaraa tilanteessa. Aina on kuitenkin paikallaan rakentaa jaottelu ja listaukset oman ajattelun mukaisesti itselleen hyödyllisellä tavalla ja tilanteen mukaan.

6 FAKTAT JA MIELIKUVAT

”Tulet kotiin kaksitoista tuntisen työpäivän päätteeksi. Kello on kymmenen illalla, ja olet nälkäinen.”

”Hengität vastaleivotun pullan tuoksua.”

”Näytelkää kohtausta ikään kuin roolihenkilöt olisivat naimisissa.”

”Entä jos roolihenkilösi on aivan lukutaidoton. Hän ei osaa lukea sanaakaan ja keksii kaiken.”

Olen kokenut, että mieleen juolahtavien adjektiivien muuttaminen verbeiksi vaikuttaa suuresti koko ajattelutapaan ohjaustilanteessa. Toisaalta se saa minut joskus myös melko varovaiseksi sanoistani, kun arvioin ennen lausumista jokaisen lauseen verbi- ja adjektiivisisällön. Usein sopivan verbin löytämisen sijaan onkin tehokkaampaa hyödyntää faktoja, keksiä mielikuvia tai kokeilla salaista sopimusta. Tällöin näyttelijä voi ratkaista käyttämänsä verbit ja taktiikat itse, tavallisesti hyvin intuitiivisesti ja elävästi.

Konstantin Stanislavskin mielestä näyttämötoiminnan tulee olla sisäisesti perusteltua, loogista, johdonmukaista ja todellisuudessa mahdollista (Stanislavski 2011, 90). Hänen mukaansa näyttämöllä ei ole aitoja ”tositarinoita” eikä todellista elämää, joka ei hänen mielestään ole taidetta. Taide vaatii luonteensa mukaisesti taiteellista kuvitelmaa, jollainen kirjailijan teos ensi sijassa on. Näyttelijän tehtävä on käyttää luovia kykyjään muuntaakseen näytelmän tarinan taiteelliseksi *näyttämölliseksi tositarinaksi*. Stanislavskin mielestä ”mielikuvituksemme näyttelee tässä prosessissa suurta roolia”. (Stanislavski 2011, 104.)

Stanislavskin kehittämistä työkaluista kohti realistisempaa näyttelijäntyötä yksiä keskeisimmistä ovat *annetut olosuhteet* ja *jos-käsite*. Näistä ensimmäinen on luonteeltaan filosofinen ja jälkimmäinen taas psykologinen (Pätsi 2010, 32). Nämä näyttelijän työkalut ovat tehokkaasti valjastettavissa myös ohjaajan hyödynnettäviksi faktoina ja mielikuvina.

Stanislavski kirjoitti annetuista olosuhteista, että ne ovat ”näytelmän juoni, siinä mainitut faktat, tapahtumat, aikakausi, tapahtuma-aika ja -paikka, olosuhteet,

näyttelijän ja ohjaajan näkemykset näytelmästä, heidän omat lisäyksensä siihen, näyttämöratkaisut, lavastus ja puvut, tarpeisto, valaistus, äänitehosteet ja kaikki muu, mikä näyttelijöiden täytyy ottaa huomioon roolihahmoa luodessaan” (Stanislavski 2011, 96). Stanislavskin mielestä teatteri muuttuu taiteeksi vasta silloin, kun näyttelijä ei pelkästään näyttele vaan on oma itsensä näytelmän annettujen olosuhteiden ja tehtävien sisällä (Pätsi 2010, 33).

Annetut olosuhteet siis vaikuttavat näyttelijän toimintaan lavalla. Annettuja olosuhteita taas ovat myös näyttelijän ja ohjaajan näkemykset ja lisäykset näytelmän sisällä. Ne voivat siten olla heidän yhteistä mielikuvaa koskevia leikkimielisiä sääntöjä (Pätsi 2010, 32–33). Näin ollen ohjaaja voi vaikuttaa näyttelijän toimintaan myös keksimällä sopivia annettuja olosuhteita, siis faktoja, tarinan ja roolihenkilön taustoista.

Jos-käsitteen avulla näyttelijä pääsee roolihenkilön maailmaan annettujen olosuhteiden sisällä. ”Sen sijaan, että ohjaaja kertoisi näyttelijälle tai näyttelijä päättäisi etukäteen, miten tulee toimimaan näyttämöllä, Stanislavski kehottaa näyttelijää lähestymään rooliaan lähtemällä itsestään ja kysymällä: 'Mitä minä tekisin JOS, tänään, tässä ja nyt olisin vastaavissa olosuhteissa kuin roolihenkilö?’” (Repo 2011, 73). Jos-käsitteen avuksi voidaan lukea niin ikään Stanislavskin lisäkysymykset: kuka, milloin, missä, mistä syystä, mitä varten ja miten. Nämä ”esitämme itsellemme saadaksemme mielikuvituksen liikkeelle, (ne) auttavat meitä luomaan yhä tarkemman kuvan kuvitellusta, illusorisesta elämästä” (Stanislavski 2011, 131). Luomalla olosuhteet tai mielikuvan, jonka sisällä näyttelijä, vastaamalla näihin kysymyksiin, päätyy haluttuun ilmaisuun ohjaaja voi niin ikään saada näyttelijän jos-käsitteen valjastettua käyttöönsä.

6.1 Faktat ohjaajan työkaluna

Stanislavskin mukaan näytelmän ohjaaja kysyy itseltään kysymyksiä täydentäessään näytelmäkirjailijan tekstiin asettamia faktoja: ”Jos roolihenkilöiden keskinäiset suhteet olisivat sellaiset ja sellaiset, jos heidän tyypilliset tapansa olisivat sellaisia ja sellaisia, jos he eläisivät sellaisessa ja sellaisessa ympäris-

tössä ja niin edelleen, miten heidän asemaansa asetettu näyttelijä toimisi kaikissa näissä olosuhteissa?” (Stanislavski 2011, 92–93.)

Judith Westonin mielestä ohjaajat ja näyttelijät aliarvioivat liian usein faktojen voiman. Heillä on hänen mielestään halu kaunistella niitä selityksillä. ”Selitykset heikentävät faktoja, koska ne ovat subjektiivisia tulkintoja; faktat ovat objektiivisia.” (Weston 1999, 56.)

Ohjaajille ja näyttelijöille on Westonin mukaan hyötyä kahdenlaisista tosiasioista: käsikirjoituksessa tapahtumina tai taustana olevista ja toisaalta siitä puuttuvista, taustakertomuksen kuvitelluista muuttujista. (Weston 1999, 57.) Toisin sanoen, halutessaan tietynlaista ilmaisua ohjaaja voi kehittää sopivan taustakertomuksen, joka asettaisi näyttelijälle tarvittavat annetut olosuhteet.

Weston varoittaa kuitenkin psykologisoimasta faktoja: ”Sanonta roolihenkilö 'ei voi ilmaista tunteitaan' on psykologinen selitys. Vaikka tämä olisi tottakin, sitä ei voi näytellä. Henkilön tutkiminen on helpompi aloittaa faktalla 'hän ei ilmaise tunteitaan'.” (Weston 1999, 57.)

Koska faktat ovat objektiivisia, eivät ne myöskään tuomitse tai puolla roolihenkilön toimintaa tai käytöstä, eikä niitä näin ollen tule koristella ylimääräisillä selityksillä. Weston käyttää tässä esimerkkiä: ”Paras ystäväsi tapaa naimisissa olevaa miestä, ja sinä paheksut sitä.” Vaikka paheksuminen olisi luettavissa näytelmätekstin rivien välistä, on se tulkintaa, ja asenteen ohjaamista näyttelijälle. Mikäli paheksuminen on tavoiteltava reaktio, eikä pelkkä varatun miehen tapailu luonnollisesti tuota sitä, voidaan keksiä jokin toinen asia, jota roolihenkilön näyttelijä todellisuudessa paheksuisi. Näin ollen tämä uusi asia voidaan sopia faktaksi, ja siitä tulee annettu olosuhde näyttelijälle. Yleisölle voi välittyä edelleen paheksuminen naimisissa olevan miehen tapailusta. Weston kutsuu tällaisia kuviteltuja taustakertomuksen faktoja *salaisiksi sopimuksiksi*. (Weston 1999, 60.)

6.2 Mielikuvat ohjaajan työkaluna

Judith Westonin mukaan sekä mielikuvat että faktat ovat tarinankertojan välineitä. Mielikuvien käyttäminen antaa sanalle tehoa ja väriä. Hyvä tarinankertoja pystyy tekemään mielikuvista eläviä lisäämällä elämykseen aisteihin perustuvia yksityiskohtia saaden meidät sukeltamaan tarinan maailmaan. Näyttelijää puhuttelevat tekstin tarjoamat, sanojen herättämät mielikuvat ja näyttelijän itsensä käsikirjoituksen piilomaailmasta esiin nostamat kuvat. (Weston 1999, 60–61, 138.)

Tekstin mielikuvat tarkoittavat jokaista henkilöä, paikkaa tai asiaa, jonka henkilö mainitsee dialogissa. Mielikuvat tekstin takana tarkoittavat asioita, joista roolihenkilö ei puhu – ihmiset, paikat ja asiat, jotka löytyvät heidän alitajunnastaan. Näyttelijän tulee löytää yhteys mielikuvien ja omien henkilökohtaisten kokemustensa ja havaintojensa välillä. Mielikuvat voivat olla kuviteltuja, tai ne voivat lähteä näyttelijän omasta kokemusmaailmasta. Näyttelijä voi myös niin sanotusti sijoittaa mielikuvan. Kohtauksessa, jossa roolihenkilö puhuu entisestä aviomiehestään, näyttelijä voi mielessään sijoittaa tämän paikalle mielikuvan esimerkiksi omasta ex-miehestään tai muusta todellisesta henkilöstä. Sijalle tulevien henkilöiden ei tarvitse olla samanlaisia tarinan hahmojen kanssa, mutta heidän täytyy Westonin mukaan olla näyttelijälle merkitseviä ja vahvoja. Niin kauan kuin mielikuva saa näyttelijän valtaansa ja kun hän puhuu todellisesta ihmisestä, ei ole väliä, kuka roolihenkilön tilalle sijoitetaan. (Weston 1999, 136, 138.)

Mielikuvat voivat olla erityisen toimivia kun ohjaaja toivoo näyttelijöiltä tiettyä tunneilmaisua. Westonin mukaan aistimuksiin liittyvät muistot ovatkin vahvoja tunteiden ja subtekstin herättäjiä. Mielikuvat voivat edistää näyttelijän ilmaisua ja kykyä tavoittaa syvät tunteet. (Weston 1999, 61–62.) Esimerkiksi kohtauksessa tarvittavaa nolouden tunnetta voisi vahvistaa kuvittelemalla itselleen auki jääneen sepaluksen tai roikkuvan vessapaperin ja kaikkien tuijotuksen – taikka muu näyttelijän kokemusmaailmasta peräisin oleva noloutta aiheuttanut tilanne.

6.3 Salaiset sopimukset ohjaajan työkaluna

”Kun näyttelijän pitää saada roolihahmoonsa hiukan hilpeyttä, yksi tapa on tarjota salaista sopimusta: vastaanäyttelijän jokainen sana on hänelle hyvä uutinen (Weston 1999, 63).”

Salaisia sopimuksia Weston esittelee kahdenlaisia: ”*entä jos*”- ja ”*ikään kuin*”-salaiset sopimukset. Ensimmäiset näistä ovat ohjaajan ja näyttelijän sopimia kuviteltuja faktoja eli annettuja olosuhteita – jälkimmäiset taas mielikuvia, nopeita metaforia. (Weston 1999, 60–63.)

Salaiset sopimukset ovat Westonin mukaan tapa puhua roolihenkilön käyttäytymisestä käyttämättä adjektiveja. ”Ei sanota, että roolihenkilö A käyttäytyy kunnioittavasti B:tä kohtaan, vaan sanotaan, että hänen salainen sopimuksensa on ”B on tärkeä mies”, tai jos panoksia halutaan korottaa, salainen sopimus voi olla, että B kantaa asetta ja hänen tiedetään ampuvan ihmisiä, joita hän epäilee kunnioituksen puutteesta.” (Weston 1999, 153.) Olen kokenut, että salaiset sopimukset toimivat yleensä hyvin tehokkaasti. Niiden avulla kohtauksiin saadaan nopeasti luonnollisuutta, kiinnostavuutta ja raikasta tunneilmaisua.

”Jokaisen liikkeen ja jokaisen sanan näyttämöllä tulee olla seurausta totuudellisesta mielikuvituselämästä (Stanislavski 2011, 131).”

Esimerkiksi pelkoa voisi hakea salaisella sopimuksella kuolemanvaarasta, joko itselle tai läheiselle ihmiselle. Näin ollen vaikkapa kuumottavalta tuntuvan esimiehen pelottavuutta voi vahvistaa taustakertomuksen faktalla: *entä jos* tämä on surmannut edelliset samassa asemassa olevat työntekijät näiden tehdessä liian vähän voittoa. Tällainen annettu olosuhde alkaa vaikuttaa kaikkeen kommunikointiin esimiehen kanssa, ja mielikuvaa voi jatkaa antamalla merkityksiä tämän toiminnoille. Yleisölle ei välttämättä välity murhaamisaikeet, sen sijaan he saattavat lukea työntekijän pelkäävän työpaikkansa puolesta. Huomattavaa on myös, että pelkkä uhka esimerkiksi tukistamisesta tai jopa irtisanomisesta ei välttämättä tuottaisi samanlaista pelkoa. Hengissä selviäminen on roolihenkilön

draamallisena tarpeena suurempi kuin työpaikan säilyttäminen tai tukistamisen välttäminen.

Ikään kuin -salaisella sopimuksella kohtaukseen voi saada mielenkiintoista elävyyttä. ”Rakkauskohtauksessa ohjaaja pyytää näyttelijöitä näyttelemään *ikään kuin kysymyksessä olisi liikesopimus*. Ohjaaja voi pyytää näyttelemään liikeneuvottelun *ikään kuin se olisi lastennäytelmän miekkailukohtaus*. Tai ohjaaja voi sanoa näyttelijälle kahden kesken, että tämän tulee ottaa salaiseksi sopimukseen se, että toisen hengitys *ikään kuin haisee*. Tällainen nopeasti vaikuttava salainen sopimus voi antaa jähmeälle kohtaukselle kipinän” (Weston 1999, 63).

7 FYYSISET TEHTÄVÄT

”Moppaa näyttämön lattia monologin aikana puhtaaksi.”

”Olen piilottanut näyttämölle avaimet. Etsikää ne käyden samalla dialogia.”

Fyysiset tehtävät ovat yksinkertaisuudessaan nähdäkseni erityisen käyttökelpoisia, tehokkaita pikaparannuksia, kokematon näyttelijä ohjattaessa. Niiden avulla ensikertalaisenkin työskentelyyn voi kivuttomasti saada verratonta luontevuutta ja vilpittömyyttä, mikäli näyttelijän saa paneutumaan fyysisen tehtävän suorittamiseen ja kohdistamaan keskittymisensä sen ratkaisemiseen. Siitäkin huolimatta ns. ”puhuvat päät” eli monologia tai dialogia pelkästään seisten tai istuen käyvät roolihenkilöt ovat harrastajateattereissa kokemukseni mukaan varsin tavallinen näky.

Konstantin Stanislavski kirjoitti: ”Näyttelijäntaide jo itsessään pohjautuu aktiivisuuteen. Tämä aktiivisuus ilmenee näyttämöllä toimintana, ja toiminnan kautta välittyy roolihahmon sielu ja näyttelijän oma kokeminen sekä näytelmän sisäinen maailma. Me arvioimme näyttämölle luotuja ihmisiä heidän tekojensa ja käyttäytymisensä perusteella, ja niiden nojalla me ymmärrämme, keitä he ovat.” (Stanislavski 2011, 98–99.)

Kyse on jälleen kerran näyttelijän keskittymisen kohdistamisesta. Judith Weston neuvoo, että yksinkertaisinta, mitä ohjaaja voi pyytää näyttelijältä, on fyysinen teko. Näyttelijän keskittyessä fyysiseen suoritukseen keskittyminen voi johdattaa kohtauksen emotionaalisten ongelmien jäljille. Fyysinen toiminta vie näyttelijän huomion repliikeistä, koska vuorosanat nousevat toiminnasta. Keskittyminen vuorosanoihin – tai niiden muistaminen tai ilmaiseminen ”oikealla” tavalla – tekee Westonin mielestä esityksestä jäykän, harjoitellun tuntuisen. Jotta näyttelijä voisi keskittyä siihen, mitä on tekemässä, ja ns. *olla* tässä hetkessä, toimia luonnollisesti ja spontaanisti, on keksittävä keinoja opastaaksemme häntä *tekemään* jotakin, eikä *olemaan* jotakin. (Weston, 1999, 65.)

Mikä tahansa fyysinen tekeminen ei kuitenkaan ole yhtä käyttökelpoinen. Tekeminen on tehokasta muotoilla tehtäväksi. Tehtävä on *voitettavissa* oleva

toiminto, siinä on mukana tavoite saada se tehdyksi. Pelkkä kävely ei vielä ole tehtävä, ellei sillä ole maalia, tarkoitusta. Robert Cohen kirjoittaa: ”näyttelemisessä samoin kuin urheilussa tilanteet muuttuvat dynaamisiksi, kun tavoitteena on voitto, kun näyttelijä pyrkii voittamaan” (Cohen 1986, 20). Näin keskittymisellä on selkeä kohde.

Fyysisellä tehtävällä voi saada irrotettua näyttelijän huomion repliikkien lausumisesta ja muistamisesta, mutta siinä piilee myös riskinsä. Voi käydä niin, että näyttelijä osaa repliikkinsa niin hyvin ulkoa, että hän lausuu ne ilman minkäänlaista ajatusta tai merkitystä. Näin ollen ohjaajan on tärkeää luoda näyttelijälle suhde fyysisen maailman ja repliikkien tavoitteiden välille. Parhaimmillaan fyysiset tehtävät tukevat täydellisesti dialogin päämääriä ja toisin päin. Näyttelijän keskittyminen on näin sopivan luonnollisella tavalla kiinni tilanteessa.

”Näyttelijän kamppaillessa roolinsa kanssa auttaa, kun ohjaaja tekee ohjeistaan mahdollisimman yksinkertaisia ja fyysisiä. Kun näyttelijöillä on hyvin yksinkertaisia, fyysisiä tehtäviä, stressin taso putoaa. Näyttelijä voi koota keskittymisensä ja löytää varmuutensa” (Weston 1999, 66).

8 TAPAHTUMAT

”Kohtaus on äidin ja tyttären välinen neuvottelu tyttären uuden poikaystävän soveltuvuudesta.”

Kahdeksantena ja viimeisenä ohjaajan kommunikointityökaluna näyttelijän kanssa esittelen emotionaalisen tapahtuman. Judith Weston selittää, että ohjaajan kaikkein tärkein työ on hahmottaa käsikirjoituksen emotionaaliset tapahtumat: se voi olla esimerkiksi taistelu, neuvottelu, tempu, parantaminen tai viettely. Jokaisessa kohtauksessa on keskeinen emotionaalinen tapahtuma; jotain tapahtuu emotionaalisisessa vuorovaikutuksessa olevien henkilöiden välillä. Westonin mielestä käsikirjoituksen tapahtumista puhuminen on tehokas tapa kommunikoida näyttelijöiden kanssa. (Weston 1999, 64, 255.)

Jos ohjaaja esimerkiksi kertoo, että kohtaus on kahden kerran toisiaan rakastaneen ihmisen taistelu, se voi auttaa näyttelijöitä keskittämään tarvittavat voimat luodakseen kipeyden, jota ohjaaja hakee kohtaukseen. ”Jos ohjaaja sanoo näyttelijöille haluavansa kohtauksesta kipeän tai jos hän antaa heille emotionaalisen kartan, tulos on salaperäistä kyllä vähemmän jännittävä eikä omiaan tuottamaan hyvää näyttelemistä.” (Weston 1999, 64.)

Emotionaalinen tapahtuma voi olla Westonin mukaan äärimmäisen vaikea määritellä, mutta jos kohtauksessa ei tapahdu mitään, se ei kuulu käsikirjoitukseen. Tapahtuma on ohjaajan taiteellinen peruste saattaa kohtaus näyttämölle, se, mitä ohjaaja haluaa sanoa elämästä kohtauksen avulla ja tämän kohtauksen ihmissuhteilla suhteessa tarinan kaareen. (Weston 1999, 255, 260.).

Toisaalta emotionaalinen tapahtuma sisältyy nähdäkseni usein jo roolihahmojen intentioihin kohtauksen sisällä. Näin ollen tapahtuma tulee käsitellyksi yleensä jo päämääristä keskustellessa. Jos päämäärät ovat tarkat, näkyy tapahtumakin selkeänä. Toisaalta selkeä emotionaalisen tapahtuman määrittely saattaa auttaa näyttelijää konkretisoimaan roolihahmonsa päämäärää.

Weston varoittaakin, että ohjaajalta vaaditaan mielikuvitusta, näkemystä ja ajattelua, jotta hän kykenee muuttamaan mielikuvansa kohtauksesta tapahtumaksi. ”Silloinkin kun ohjaaja tietää, miten tapahtuma artikuloidaan, sen rakentaminen rikkaaksi ja eläväksi ei ole helppoa. Ohjaaja ei halua osoitella emotionaalista tapahtumaa, vaan panna sen tapahtumaan tässä ja nyt ja päästää yleisön osaksi siitä.” (Weston 1999, 64–65.)

9 TILANTEEN OHJAAMISEN VIISI ASKELTA

Verbit, faktat, mielikuvat, salaiset sopimukset, fyysiset tehtävät ja emotionaaliset tapahtumat. Judith Weston nimittää näitä pikaparannuksiksi, mutta nähdäkseni ne muodostavat kaiken näyttelemisen ohjaamisen ytimen. Ne torjuvat Westonin sanoin tulosohjaamisen karikkoja, koska ne tukevat näyttelijän luontevaa fyysistä ja psyykkistä lavatoimintaa säilyttäen hänen keskittymisensä tilanteessa. Ne ovat näyttelemisen kieltä – näyttelijän ymmärrettävissä olevaa kielioppia. Kaikki ohjeistus näyttelijälle tulisikin siten kyllästä tällä kieliopilla: toimintaverbeillä, taktiikoilla, tavoitteilla, tehtävillä, peleillä ja mielikuvilla. Sen sijaan, että ohjaaja pyytäisi näyttelijää olemaan jotakin, hän pyytäkkin tätä tekemään jotakin, tavoittelemaan jotakin, toimittamaan jotakin.

Itse miellän kohtausharjoitukset viisi askelisena tilanteen ohjaamisen karttana, jonka ohjaaja kulkee yleensä varsin kronologisesti jokaisen kohtauksen ja tilanteen osalta. Kartta pohjautuu siihen ohjaajantyön oppiin, jota olen itse saanut koulutuksen ja lukemani perusteella kuin myös ohjauskokemusten suomien ajatusten kautta, usein yritysten ja erehdysten siivittämisenä. Se ei siten ole niinkään uusi rakenne, vaan ainoastaan oma tapani sanallistaa ja eritellä toimivaa yksittäisen kohtauksen tai tilanteen ohjaamisen prosessia.

”Yleensä ohjaajat kertovat näyttelijöille kerralla liikaa” (Weston 1999, 297).

Riippuen tilanteesta, näyttelijöistä, ohjaaja–näyttelijä -suhteesta, joskus päivästä tai muusta vastaavasta ohjeistus saattaa riittää minkä vaiheen jälkeen tahansa, ja kohtaus loksahda paikalleen. Joskus näyttelijät siis tuottavat valmiin kohtauksen yksinomaan jo ensimmäisen askeleen ohjeistuksen jälkeen. On myös syytä muistaa, että näyttelijä kykenee vastaanottamaan vain tietyn määrän ohjeita kerrallaan. Näin ollen yleensä, jos harjoitusaika sen sallii, voi olla tehokasta jaksottaa askelia eri harjoituskerroille esimerkiksi niin, että kohtauksen ensimmäisissä harjoituksissa ohjaaja ohjeistaa vain ensimmäisen tai kahden ensimmäisen askeleen verran, ja jatkaa karttaa seuraavalla harjoituskerralla. Tällöin tilanne pääsee syventymään näyttelijöiden mielissä, ja ohjaajan

on luontevampaa rakentaa uusia kerroksia edellisten ohjeiden päälle. Ei siis kannata huolestua, jos kohtaous ensimmäisten harjoitusten jälkeen tuntuu vielä kovin tahmealta.

Kohtaous kannattaa näytellä läpi aina jokaisen askeleen jälkeen. Näin edelliset ohjeet eivät unohdu, vaan uudet rakentuvat vanhan päälle. Kaksi ensimmäistä askelta ovat poikkeus ja ne voidaan usein sitoa yhteen ennen ensimmäistä läpikäyntiä, ellei tilanne muutoin jo aja näyttelijöitä lavalle tarjoamaan itse päämääriä heti ensimmäisen askeleen jälkeen. Mikäli näyttelijöillä on repliikit käsissään tai he osaavat vuorosanat jo ensimmäisissä harjoituksissa saatan pyytää heitä näyttelemään ensimmäisen läpikäynnin jo ennen minkäänlaisia ohjeita.

Olen nimennyt askeleet näin: alustus, määrittely, tarkennus, ruokkiminen sekä viimeisenä vaihtelu ja variointi. Ne toimivat seuraavalla tavalla:

1. ALUSTA tilanne

Mistä kohtauksessa on kyse? Yleensä ei kannata antaa liikaa informaatiota tai puhua kohtausta puhki tässä vaiheessa. Sen sijaan ohjaaja voi valita aluksi jonkin yhden lähestymistavan: lähtötilanne, emotionaalinen tapahtuma, keskeisimmät faktat ja annetut olosuhteet, yksittäinen mielikuva tai muu kohtauksen ideaa avaava lähestymistapa. Tilannetta määriteltäessä paras tapa on tietysti se, joka konkreettisimmin kuvaa ohjaajan tavoittelemaa näkemystä kohtauksesta sortumatta kuitenkaan lopputuloksen kuvailuun tai selittämiseen.

2. MÄÄRITÄ päämäärät

Näyttelemine lähtee tahdon suunnasta. Mihin roolihenkilö pyrkii suhteessa toisiin roolihenkilöihin? Mitkä päämäärät konkreettisimmin tuottavat halutun emotionaalisen tapahtuman? Usein kannattaa ensin kysyä näyttelijän mielipidettä, ja vaikei se suoraan vastaisi ohjaajan näkemystä, voi se silti olla vähintäänkin kokeilemisen arvoinen idea. Päämäärää voi myöhemmin tarkentaa tai muuttaa. Muotoile tavoite (esimerkiksi yhdessä näyttelijän kanssa) mahdollisimman konk-

reettiseksi. Näyttelijän täytyy voida itse ymmärtää sen merkitys ja tunnistaa käänne – milloin tavoite on saavutettu tai tavoittamattomissa.

Kohtauksen ensimmäinen läpivienti kannattaa yleensä tehdä viimeistään tässä kohtaa, ennen seuraavia ohjeita. Mikäli repliikit eivät ole vielä hallussa, voidaan läpikäynti käydä käsikirjoitukset käsissä tai niin, että näyttelijät improvisoivat kohtauksen repliikit muistikuvan sekä annetun tilanteen ja päämäärien perusteella.

3. TARKENNA taktiikoilla

Millä tavoin päämäärään pyritään? Tätä varten ohjaajan kannattaa etukäteen listata erilaisia mahdollisia toimintaverbejä, joista hän voi syöttää tilanteeseen sopivia ohjeita tarvittaessa. Jälleen kannattaa ensin kysyä näyttelijän näkemystä, tai kokeilla mitä hän tarjoaa intuitiivisesti. Kannattaa myös kokeilla useita erilaisia, jopa täysin päinvastaisia taktiikoita, sillä usein se kaikkein epätodennäköisin saattaa toimia parhaiten ruokkimalla näyttelijän mielikuvitusta ja sähköistämällä kohtauksen ilmapiiriä. Taktiikoita ja toimintaverbejä voi usein olla hyödyllistä heittää näyttelijöille myös suoraan läpikäynnin aikana.

4. RUOKI tehtävillä TAI mielikuvitusmaailmalla

Mikäli näyttelijän ilmaisu ei ole vielä riittävän luontevaa, realistista, jännittävää, dynaamista tai muutoin halutunlaista, alkaa seuraavaksi ruokkimisvaihe. Nyt ohjaaja manipuloi näyttelijän keskittymistä syöttämällä hänelle sopivia fyysisiä tehtäviä, uusia toimintaverbejä, mielikuvia tai salaisia sopimuksia. Tätä askelta voi kutsua myös kokeiluvaiheeksi, sillä sen sijaan, että ohjaaja tietää tarkalleen, mitkä keinot toimivat parhaiten juuri kyseiselle näyttelijälle, hän kokeilee erilaisia vaihtoehtoja. Ohjaajan kannattaa usein muotoilla ohjeensa niin sanotuksi ”kokeillaan”-ohjaukseksi, jolloin ohjaaja sanoittaa ohjeen olevan vielä ideatasolla. Näin näyttelijän on helpompi rentoutua yrittämään erilaisia mahdollisuuksia, ja ohjaaja voi luontevasti peruuttaa ohjeitaan tai jatkaa täysin päinvastaisen toi-

minnan ohjeistamisella. ”Kokeillaan”-ohjeen rakenne on yksinkertainen lauseen alkaessa kokeillaan-sanalla. Esimerkiksi *”Kokeillaan seuraavaksi sellaista, että...”*

Tässä vaiheessa vain mielikuvitus on rajana. Näytelmäteksti harvoin antaa apua tai viitteitä tämän vaiheen mahdollisuuksille. Ohjaajalta vaaditaan niin näkemystä ja mielikuvitusta kuin myös pelisilmää näyttelijän taitojen ja voimavarojen suhteen.

5. VAIHTELE JA VARIOI edellisiä

Joskus joudutaan palaamaan alkuun. Ehkä lähtötilanne ei ollutkaan oikea. Ehkä päämäärä kaipaa lisää panoksia, konkreettisuutta tai aivan toisenlaisen näkökulman. Ehkä käytetyt taktiikat ja toimintaverbit ovat latteita. Joskus tilanteen oikeanlaisen näyttämöilmäyksen ja balanssin löytäminen vaatii runsaasti hiontaa – soutamista ja huopaamista. Monesti tämä on myös edellytys: näyttelijä vaatii aikaa sisäistääkseen kohtauksen johtoajatuksen ja merkityksen, ja jokainen kokeilu, hylätty mielikuva ja kokeiltu taktiikka onkin syventänyt näyttelijän käsitystä kohtauksesta. Siksi tämä viimeinen askel voi sisältää kaikki edelliset vaiheet, sekoittaa niitä ja soveltaa niiden sisältöjä.

Useita mahdollisuuksia

Valmiin kohtauksen voi valmistaa monella tavalla, eikä esitely kartta tai askelten järjestys suinkaan ole ainoa tapa ohjeistaa kohtausta ja päästä luontevaan lopputulokseen. Tilanteenlukutaidon kanssa suunnistava ohjaaja osaa soveltaa erilaisia ohjeistustyypppejä tilanteen mukaan, ja joskus oikea tie voi olla hyvinkin epätavallinen, jopa kaikkia ”sääntöjä” rikkova.

10 VIRHEITÄ JA KORJAUSLIIKKEITÄ

Näytelmän harjoituksista ei voi selvittää virheittä. Ohjaaja on tuomittu olemaan joskus väärässä ja epätäydellinen. Jopa kaikkein onnistuneimmat produktiot ja ryhmäprosessit sisältävät erehdyksiä ja mokia, huonoja ja heikosti muotoiltuja ohjeita. Taiteen tekeminen vaatii toisinaan riskejä, ja riskeillä on taipumusta joko onnistua tai epäonnistua. Virheiden välttämistä oleellisempaa mielestäni onkin, miten ohjaaja suhtautuu virheisiin ja siten jatkaa niiden esiintymisen jälkeen.

Ohjaajan, kuten kenen tahansa ihmisen omassa elämässään on syytä ensiksi-kin hyväksyä virheensä. Ohjaustilanteessa on myös hyvä muistaa, että teatteria tehdessä virheet ja umpikujat eivät juuri koskaan ole lopullisia vaan aina on mahdollista vaihtaa suuntaa. Aina voi niin sanotusti kokeilla jotain muuta, tai vaikkapa aloittaa alusta.

Usein ohjaajalta odotetaan paljon. Varsinkin harrastajateattereissa ohjaajaan tuntuu kohdistuvan varsin suuria, joskus yliluonnollisuutta hipovia odotuksia. Tällaisissa tilanteissa ohjaajasta voi tuntua, ettei virheiden tekeminen ole sallittua tai niiden myöntäminen kannattavaa. Riippumatta siitä, mihin ohjaajan näyttelijöitä kohtaan nauttima auktoriteetti perustuu, esimerkiksi ammattimaiseen asiantuntijuuteen, ihmisläheiseen läsnäoloon, äärimmäiseen ylästatukseen, karismaattisen vakuuttavaan ääneen tai nimekkääseen taustaan, kohtausharjoituksissa syntyviin virheisiin on aina useita mahdollisia korjausliikkeitä. Kuten edellä on todettu, kohtausten oikeanlaisen ratkaisemisen löytäminen vaatii joskus useita mutkia ja kiertoteitä, edes takaisin puikkelehtimista. Näen teatterin tekemisen ja kohtausharjoituksen aina yhteisenä tutkimusmatkana ja eräänlaisena kokeilemisen areenana, jossa ei ole oikeita ja vääriä ratkaisuja – on vain enemmän ja vähemmän tehokkaasti ja työläämmiin toimivia vaihtoehtoja.

Näin ollen kohtausten harjoituksissa voi toisinaan mennä myös niin sanotusti täysin suohon. Mikään ei tunnu toimivan, ja kohtaukselle suunniteltu aikataulu on venynyt jo useilla aikalisillä ja muiden kohtausten kustannuksella. Tällöin yleensä oikea ratkaisu on keskeyttää ja jatkaa kohtausten parissa myöhemmin.

Ennen uusia harjoituksia ohjaajan on syytä käydä itsensä kanssa läpi kohtauksen analyysia tarkasti. On myös hyvä pohtia kyseisen näyttelijän voimavaroja ja vaatimustasoja. Joskus harrastajateatterissa työskenteleminen tarkoittaa samalla taiteellisen vaatimustason keventämistä. Vaatimusten tulee olla realistisessa suhteessa näyttelijöiden taitoihin, koska onnistumisenkokemukset ovat teatteriharrastuksessa olennaisia.

Monesti syy on kuitenkin myös ohjaajan tietynlaisessa sokeutumisessa kohtauksen varsinaisesta merkityksestä. Täten oikea ratkaisu voi olla aloittaa kohtauksen harjoitukset jälleen alkupisteestä, perusasioista ja alustamisesta. Mistä kohtaus kertoo? Ongelmien syy voikin olla näiden perusrakenteiden hatara pohja, jolloin päälle kasatut määritteet, faktat, mielikuvat ja muut kokeilut ovat luhistuttaneet pohjan ja jäljellä on eheän talon sijaan kasa erikokoisia tiiliä ja sementtiä pitkin poikin. Näin käy varsinkin, jos näyttelijä on saanut alussa liikaa ja/tai liian yksityiskohtaisia ohjeita samalla kertaa. Ohjeet eivät ole sisäistyneet, vaan näyttelijä on yrittänyt toteuttaa niitä kaikkia samanaikaisesti ja tuomittu epäonnistumaan. Ohjaaja on ehkä yrittänyt korjata ongelmia yhä uusilla ohjeilla, ja näyttelijä on mennyt lukkoon useiden erilaisten vaatimusten alle.

Toisinaan syy kohtauksen toimimattomuudelle saattaa myös olla täysin annetuista ohjeista riippumaton. Syitä voivat olla näyttelijän väsymys, teatterin ulkopuoliset huolet tai muu mielentila. Näyttelijä ei ehkä ole fyysisesti riittävän lämmin tai on liian rasittunut saavuttaakseen oikean mielentilan tai hänellä on liian suuria onnistumisen paineita. Joskus näyttelijät saattavat erinäisistä syistä vastustaa ohjeita tai syy voi olla teatterin yhteisön sisäisissä ihmissuhde- tai valtaasetelmissa. Tällaisissa tilanteissa ohjaajalta vaaditaan ohjeistuskyvyn ulkopuolisia ihmissuhdetaitoja hänen yrittäessään selvittää ongelman perimmäistä syytä. Harrastajateatterissa ohjaustilanteen intiimiys ja näyttelijän epävarmuus katseen alaisena ovat usein hyviä perusteita pitää harjoitukset suljettuina niin, että harjoitustilassa ovat läsnä ohjaajan lisäksi ainoastaan kohtauksessa mukana olevat näyttelijät. Tämä mahdollistaa ongelmista puhumisen myös henkilökohtaisemmalla tasolla kahden kesken.

Olipa syy kohtausten ongelmille ohjaajan työssä, ohjeistusten muotoilussa tai määrässä, näyttelijän henkilökohtaisessa elämässä, ihmissuhdeasetelmissa tai missä tahansa, on ohjaaja aina viime kädessä vastuussa ohjaustilanteen toiminnasta ja ilmapiiristä. Ohjaaja johtaa harjoituksia, ja hänen tehtävänä on luoda edellytykset, joilla harjoitukset johtavat tarkoituksenmukaisesti kohti lopullista maalia, esitystä, kokemusta, opetusta tai vastaavaa. Näin ollen ohjaajan tulee myös huolehtia, että näyttelijät saavat ohjaajasta riippumattomatkin ongelmansa selvitettyä, varsinkin jos ne vaikuttavat itse näytelmän harjoituksiin. Tämä ei silti tarkoita, että ohjaajan tulisi itse olla kaikkietävä yli-ihminen. Mielestäni onkin hyvin suotavaa, että ohjaaja kykenee myös olemaan väärässä ja myöntämään sen.

Mahdollisten ongelmien yllättäessä rentona, aitona omana itsenään pysyvä ohjaaja kykenee valjastamaan koko ryhmän auttamaan ratkaisun löytämisessä. Kaikkien työskennellessä yhteisen päämäärän eteen, ei ohjaaja jää yksin jokaisen ongelman alle. Teatteri on yhteinen tehtävä, eikä edes ohjaaja voi sitä yksin tuottaa.

11 LOPUKSI

Työskennellessään harrastajanäyttelijöiden kanssa ohjaaja luo harrastukselle raamit ja työskentelylle säännöt. Teatteriharrastuksesta on usein monenlaisia odotuksia ja mielikuvia. Myös osallistujien suhtautuminen vaihtelee: yhdet odottavat harrastukselta positiivista esilläoloa tai hauskanpitoa, toiset esimerkiksi yhteisöä ja ystäviä, kolmannet harrastavat teatteria saadakseen onnistumisenkokemuksia tai kehittyäkseen esiintyjinä. Erilaisten persoonien kanssa työskennellessään ohjaaja joutuu soveltamaan omaa osaamistaan monenlaiseen käyttöön.

Myös ajankäyttö, mitä eri harrastajaryhmät ovat tottuneet ja valmiita käyttämään teatteriharrastukselle, vaihtelee: saatetaan uhrata vain pari tuntia viikossa tai harjoitella lähes joka ilta. Joskus teatterista tulee toinen koti, jossa vietetään runsaasti vapaa-aikaa ja talkoillaan. Joillekin harrastuksen tulee aina tähdätä suurempaan esitykseen, toiset nauttivat leikkimisestä ja yhdessäolosta. Päärooleista saatetaan kilpailla ja repliikkien lukumääriä laskea, mutta on myös niitä, jotka nauttivat pienestä roolista ja yhdestä repliikistään.

Suomi on täynnä harrastajateattereita ja teatteriharrastajia, ja ensimmäiset kokemukset ovat usein luoneet ne pelisäännöt, joilla kukin on tottunut työskentelemään. Uuden ohjaajan voikin näin ollen olla haasteellista muuttaa näitä käsityksiä, ja muuttaa työskentelykulttuuria omanlaisekseen. Usein onkin helpompi tyytyä silittelemään myötäkarvaan ja mukautua yhteisön tottumuksiin. Tämän dilemman parissa ammattiohjaaja joutuu monesti painiskelemaan. Onkin hyvä muistaa, että selkeät säännöt luovat tekijöille työskentelystään tärkeän tunteen. Minkä verran omaa ammattimaista työskentelykulttuuria harrastajateatteriin kannattaa ja tulee tuoda mukanaan?

Kysymykseen ei varmastikaan ole yhtä ja oikeaa vastausta, ja kuhunkin tilanteeseen vaikuttaa aina useita tekijöitä. Kuitenkin, kun työskennellään näyttelijäntöyryyden kanssa, harjoitellaan pienempää tai suurempaa näytelmää tai toimitaan muutoin roolihenkilöiden parissa, korostuu harrastajanäyttelijöiden tarve saada

ohjaajalta työkaluja ja eväitä työskentelylle. Ohjeet, jotka ruokkivat näyttelijän kykyä eläytyä roolihenkilön tilanteeseen ja ovat suoraan ymmärrettävissä toiminnaksi eivätkä tyydy kuvailemaan tavoiteltua lopputulosta, ovat nähdäkseni ammattiohjaajan velvollisuus harrastajanäyttelijöiden parissa työskenneltäessä.

Ammattinäyttelijä kykenee itsenäisestikin muuttamaan lopputulokseen tähtääviä ohjeita näyttelijän kielelleen – tavallisesti tämä kyky on aivan automatisoitunut. Sen sijaan kokemattomampi harrastajanäyttelijä ei välttämättä erota lopputuloksen ja tilanteen näyttelemisen eroa. Usein ihmiset saattavat itse asiassa jopa elää siinä käsityksessä, että näyttelemisen itsessään tarkoittaa lopputulosta: tunteiden, tunnelmien ja puhumistapojen ilmaisemista. Täten ohjaajan tulee jo ohjeistuksellaan kyetä sysäämään harrastajanäyttelijän keskittymistä oikealle raiteelle ja antaa hänelle riittävästi toiminnallisia ja/tai ajatuksellisia tehtäviä laivalle. Näin näyttelijän keskittyminen kohdistuu hetkeen ja tilanteen näyttelemisen muuttuu paljon luontevammaksi.

LÄHTEET

Cohen, Robert 1986. Näyttelemisen mahti. Tampere: Tampereen yliopisto.

ISK = Hakulinen, Auli – Vilkuna, Maria – Korhonen, Riitta – Koivisto, Vesa – Heinonen, Tarja Riitta – Alho, Irja 2004. Iso suomen kielioppi. Suomalaisen Kirjallisuuden Toimituksia 950. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Leikkonen, J. 2001. Alkuharjoitteista roolinrakentamiseen. Teoksessa Korhonen, Pekka ja Østern, Anna-Lena (toim.) Katarsis – Draama, teatteri ja kasvatus. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 163–205.

Leppäkoski, R. 2001. Ohjaaminen – mystiikan ja matematiikan välissä? Teoksessa Korhonen, Pekka ja Østern, Anna-Lena (toim.) Katarsis – Draama, teatteri ja kasvatus. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 151–161.

Lyytikäinen A-E. 1997. Näyttelijä haluaa ohjata. Teatterikorkea-lehti 1997:2, 12–14.

Pätsi, Mia 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki: BTJ Finland Oy.

Repo, Kristiina 2011. Johdatusta Stanislavskin järjestelmään ja toiminta-analyysin metodiin. Teatterikorkeakoulun teatteritaiteen maisterin tutkinnon opinnäytetyön pohjalta muokattu ja päivitetty versio 9.11.2011. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Saatavissa myös http://www.teak.fi/general/Uploads_files/johdatusta_stanislavskin_jarjestelmaan_9_11_2011.pdf.

Stanislavski, Konstantin 2011. Näyttelijän työ. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Weston, Judith 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.