

Taneli Maljanen

Ohjaajantyö

Työskentelytapani

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävä taide

Opinnäytetyö

15.11.2013

Tekijä Otsikko	Taneli Maljanen Ohjaajantyö – Työskentelytapani
Sivumäärä Aika	41 sivua + 1 liite 21.10.2013
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävätaide
Suuntautumisvaihtoehto	Teatteritoiminnan suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja	Lehtori Jukka Heinänen
<p>Tämä opinnäytetyö käsittelee tekijänsä ohjausmetodia. Tavoitteena on eräänlainen tiivistelmä siitä. Ohjaajantyötä käsittelevien pohdintojensa lisäksi tekijä on saanut materiaalia työhönsä haastatteleamalla tärkeimpiä opettajiaan Juha Hurmetta, Juha Jokelaa, Jani-Petteri Olkkosta, Hannu Raatikaista, Milja Sarkolaa sekä Kristian Smedsiä.</p> <p>Työ jakautuu viiteen osaan. Ensimmäinen osa on johdanto opinnäytetyön aiheeseen. Toinen osa on abstraktia pohdintaa tekijän ja haastateltavien motiiveista tehdä teatteria sekä siitä, mikä on ohjaajan tehtävä. Kolmas osa käsittelee ohjaajantyön pohjatöitä eli ohjaussuunnitelmaa ja muita apukeinoja toteuttaa strategiaa kohti päämäärää. Pohjatöitä eivät käsittele skenografiaa. Neljäs osa kertoo ohjaustilanteesta työryhmän kanssa, näyttelijän ohjaamisesta sekä ohjeista ja blokeista. Viides osa käsittelee esityksen maailman synnyttävää esteettis-loogista kokonaisuutta. Osa kokoaa myös yhteen opinnäytetyön tekijän ja haastateltavien näkemykset siitä, mikä on ohjaajantyössä olennaisinta.</p> <p>Työn tuloksena tekijä sai muodostettua kokonaiskäsityksen siitä, miten hän ohjaa teatteria. Työ etenee järjestyksessä, jossa tekijäkin työskentelee: Motiivista päämäärän kautta toimintaan, impulssista aiheeseen ja pohjatöistä harjoitustilanteeseen: päämääränä ykseydestä kumpuava monitasoinen esitys, joka löytää oman esteettis-loogisen hahmonsaa.</p>	
Avainsanat	Ohjaajantyö, ohjaussuunnitelma, kohtausanalyysi, ohjaaminen, näyttelijän ohjaaminen, blokit, kohtausvaihdot, esteettis-looginen kokonaisuus, voimien ja vastavoimien kenttä, teatteriohjaaja

Author Title	Taneli Maljanen A Director's work; Subjective Method
Number of Pages Date	41 pages + 1 appendices 15 Nov 2013
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor	Jukka Heinänen, Lecture
<p>This thesis reviews the directing methods of its author. The objective was to write a summary based on consideration related the work of a director. Moreover, material was acquired by interviewing the following directors, who have taught him the most: Mr Juha Hurme, Mr Juha Jokela, Mr Jani-Peteri Olkkonen, Mr Hannu Raatikainen (Metropolia, lecturer), Ms Milja Sarkola and Mr Kristian Smeds.</p> <p>This thesis is divided into five parts. The first part is an introduction to the thesis. The second part discusses the motivations for work as a theater artist and the role of a director. The third part concerns the background work and planning behind a directors' work and other aids to reach the objective. There is no consideration of scenography in this work. The fourth part dives into the rehearsals, directing and giving instructions to the actors. This chapter also includes stage blocking. The fifth part is concerned with how to create the esthetic-logical whole of the play. This part also gathers visions on what is most relevant in directing.</p> <p>As a result of this thesis, the author formed a general view of how he directs. This thesis proceeds in the same order as its author works: from a motive via objective to action, from impulse to the main theme and from background work to rehearsals. As an objective: a multi-dimensional performance which discovers its own esthetic-logical entirety originated from unity.</p>	
Keywords	Director's work, director's plan, esthetic-logical entirety

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Ohjaaja	2
2.1	Miksi teen teatteria?	2
2.2	Opettajieni syyt tehdä teatteria	2
2.3	Mitä ohjaajantyö on minulle?	3
2.4	Opettajieni näkemykset ohjaajantyöstä	4
3	Alkupeli	5
3.1	Ajanhenki – Muista missä vuodessa elät	5
3.2	Päämäärä	5
3.3	Aiheen kautta ohjaaminen	6
3.3.1	Opettajieni näkemykset aiheeseen	8
3.3.2	Aiheen löytäminen tekstistä	10
3.4	Sanoma	11
3.5	Ohjaussuunnitelma	11
3.6	Roolihenkilöt ja hahmoanalyyysi	12
3.7	Ristiriita - Voimat ja vastavoimat	14
3.8	Ohjaajanlakana	16
3.9	Kohtausanalyysi	18
3.10	Harjoituskauden suunnittelu ja jakaminen.	19
4	Keskipeli	21
4.1	Kohti harjoituksia	21
4.2	Ohjaajan persoonallisuuden vaikutus työtapaan	22
4.3	Kohtauksen ohjaaminen	22
4.4	Näyttelijän ohjaaminen	23
4.5	Näyttelijän ohjeet – initiaattorit	25
4.6	Muutama sana näyttelijäntyöstä	31
4.7	Blokkit (Stage blocking eng.) – merkityksellistä toimintaa	33
4.7.1	Suunnanmuutos	33
4.7.2	Iskut	34
4.7.3	Sisääntulot ja ulosmenot	35
4.7.4	Kohtausvaihdot	36
5	Loppupeli	37

5.1	Esteettis-looginen kokonaisuus	37
5.2	Olennainen	38
5.3	Loppusanat	40
	Lähteet	41
	Liite 1	43

1 Johdanto

Olen koonnut tähän kirjoitelmaan tiivistetyn näkemykseni siitä, miten ohjaan teatteria. Tämä ei ole oppikirja, enkä pyri väittämään, että näkemykseni on ainoa oikea. Tutkielmani perustuu kokemukseen, joka minulle on kertynyt ohjatessani seitsemän esitystä vuosien 2006–2013 välisenä aikana sekä työskennellessäni koulutusohjelmamme ulkopuolella niiden teatteriohjaajien assistenttina, joiden töistä olen eniten vaikuttunut ja joiden oppeja ja teatterillista ajatusmaailmaa on suodattunut myös omaan työtapaani. Tämä työ on minulle itselleni oppikirja siitä, mitä olen vuosien varrella oppinut sekä hyväksi havaitsemieni metodien ja ajatusten konkretisoimista ohjaajantyön kokonaiskuvaksi. Havaintojeni esimerkkeinä käytän paikoitellen kahta omaa ohjaustani: *Kuka maksaa innovaation?* sekä Bertolt Brechtin *Paljonko rauta maksaa?* Työ rakentuu samassa järjestyksessä, jolla työskentelen aina esityksen alkuiimpulssista ensi-iltaan asti.

Tämä lopputyö on viisiosainen. Ensimmäinen osa on johdanto. Toinen osa on pohdintaa minun ja haastateltavieni motiiveista tehdä teatteria sekä siitä mikä on ohjaajan tehtävä? Kolmas osa, *Alkupeli*, käsittelee ohjaajantyön pohjatöitä: sitä, mitä ohjaajana teen ennen harjoituskauden alkua. Tähän eivät sisälly skenografiset suunnittelut, vaan ainoastaan päämäärä-, aihe- ja tilanelähtöisen työskentelytapani ohjaussuunnitelma, jonka kanssa pystyn turvallisin ja avoimin mielin menemään ensimmäisiin harjoituksiin ja ryhtymään ohjaamaan esitystä kohti ensi-iltaa. Neljäs osa, *Keskipeli*, käsittelee itse harjoitustilannetta eli kohtausten ja näyttelijöiden ohjaamista, blokkeja sekä esitysrungon rakentamista kohti toimivaa kokonaisuutta. Viimeinen osa, *Loppupeli*, kertoo esityksen esteettis-loogisen kokonaisuuden ja kaikkein olennaisimman löytämisestä.

Oman pohdintani ja ajatusten konkretisoimisen lisäksi tämä lopputyö koostuu myös tiettyjen kappaleiden yhteydessä olevista opettajieni haastatteluista, jotka sekä tukevat kirjoitelmani kokonaisuutta että antavat moniäänisemmän käsityksen lukijalle ohjaajantyöstä, ettei oma mielipiteeni vaikuta liian päällekkäyvältä. Olen haastatellut tähän kirjalliseen opinnäytetyöhöni tärkeimpiä opettajiani: Ensimmäistä oikeaa teatteriopettajaani, Jani-Petteri Olkkosta, joka syvensi teatterikäsitystäni nuorisoteatterissa, kannusti minua tekemään minun näköistäni teatteria ja opetti minulle ohjaajan perustyökaluja. Toinen merkittävä opettajani oli Metropolian esittävän taiteen koulutusohjelman entinen ohjaajantyön lehtori Hannu Raatikainen. Raatikainen tutustutti minut aihelähtöiseen ohjaajantyöhön ja antoi minulle tätä kautta konkreettisen työkalun ajatella teatteria,

kasvatti itseluottamustani ohjaajana ja on toiminut tukenani useissa ohjauksissani. Juha Hurme toimi ohjaajantyön opettajana ja dramaturgian konsulttina taiteellisessa lopputyössäni *Kuka maksaa innovaation?* Niin ikään Hurme on rohkaissut minua työskentelemään juuri omalla tavallani ja persoonallani ja sitä kautta löytämään oman tapani tehdä taidetta. Neljäs merkittävä opettajani oli Milja Sarkola, jonka assistenttina työskentelin *Perheenjäsen*-nimisessä näytelmässä Takomon teatterilla. Toivon oppivani jonain päivänä Miljan rohkeuden olla rehellinen ja katsoa asioita pienesti, henkilökohtaisemmalta tasolta. Viides merkittävä opettajani oli Juha Jokela, jonka assistenttina olin Kansallisteatterin 140-vuotisjuhlanäytelmässä *Patriarkassa*. Toistaiseksi viimeisimmäksi työskentelin kesällä 2013 Hailuodon teatterifestivaaleilla Kristian Smedsin assistenttina näytelmissä *Van Gogh on the road* sekä *Veistäjät - villinlännen show*. Yhteistyö Smedsin kanssa jatkuu syksyllä 2014.

2 Ohjaaja

Ohjaaja vastaa siitä, että näyttämöllä kerrotaan jotain olennaista tai merkityksellistä. - Juha Jokela haastattelussani 2012

2.1 Miksi teen teatteria?

Motiivi synnyttää päämäärän. Impulssi esityksen tekemiseen kumpuaa usein motiivista tehdä teatteria. Ennen kuin kerron ohjaajannäkemyksistäni, on hyvä avata motiivejani. Teen teatteria kolmesta syystä. Ensimmäinen syy on tarve tutkia itseäni, koska se on ainoa, johon minulla on varma kosketuspinta, ja tätä kautta tutkia ihmisyyttä ja ympäröivää maailmaa. Toinen on halu jäsentää maailmankuvaa jollain tavalla eli purkaa tämä tutkimuksen tulos johonkin ja luoda siitä oma maailma, jolla on oma tahto. Kolmas syy on halu vaikuttaa ympäröivään maailmaan ja tehdä siitä oikeudenmukaisempi paikka elää, sellainen, jossa ihminen osana luontoa nostettaisiin tärkeimmäksi asiaksi.

2.2 Opettajieni syyt tehdä teatteria

Taneli Maljanen: Miksi teet teatteria?

Jani-Petteri Olkkonen: Teatteri on siis ihan rehellisesti yks niinku kauneimmista, ellein kaunein taiteenmuoto. Kai siinä on mulle joku sellanen kutsu taiteen ja kulttuurin alkuvoimaisuuteen, yhteenkokoutumiseen ja rituaaliin. Mutta miksi, niin oi-

kea syy on se, että musta piti tulla kuvataiteilija, mutta sitten osittain sukurasitteena päädyin teatteriin ja se nyt on vaan jatkuvasti kiihottavaa ja innostavaa.

Hannu Raatikainen: Elämä on epätäydellistä, taide on täydellistä. – Hetken.

Juha Hurme: Mä oon hyvä siinä, siihen mulla on lahjoja. Koen tarpeelliseksi lisätä: iso riippumattomuus rahasta, eli vapaus. Ei ole rahan ja tekniikan säätelemää, voin säädellä sen, mitä itse teen.

Milja Sarkola: Siksi, että ohjaamistilanne, harjoitus on yksi onnellisimpia hetkiä, yksi harvoja jolloin ei mieti elämän merkitystä ja mielekkyyttä. Fokus on täysin itsestä pois; näyttämöllä ja muissa ihmisissä.

Juha Jokela No mulla on siis sellanen, että on kokemus, että ei sovi täysin maailmaan, että sisällä on joku kohta, joka vihloo, että on sellanen perusparahdus ja yritän ottaa selvää, että mikä se on. Toinen tähän liittyvä on se, että haluaa kontaktin ihmisiin, et mun on vaikea tehdä sellasta teatteria, että ymmärtääkö tätä kukaan. Mulle se on kommunikointia. Yritän paljastaa itsestäni jotain tai näyttää jotain todella paljasta ja uskoa, että se antaa jotain ihmiselle tai puhuttaa jotenkin. Osittain myös työryhmän välillä saada sellainen kontakti arkojen ja haavoittuvien asioiden äärellä. Kaikkein isoin syy tuntuu kuitenkin olevan sellainen taianomainen maailman luominen. Maailma, jota ei ollut olemassa, syntyy eläväksi. Sitä jaksaa aina pohtia maailmaa, tehdä töitä pari vuotta sen eteen, että uusi ehjä maailma taas syntyy. Siksi, että se kokemus kiehtoo. Se ei ole yksi hetki vaan hitaasti hahmottuva kuva. Siinä on jotain ihmeenomaista tai pyhää.

Kristian Smeds: Eksyin teatteriin kirjoittamisen kautta. Pysin dramaturgiksi, koska mua kiinnosti opiskella kirjoittamista. Tarkempi kysymys kohdallani on miksi teen taidetta? Se onkin sitten kovemman luokan kysymys. Mä luulen, että taiteilijuus on mulle yksinkertaisesti luontevin tapa eksistoida ihmisolentona maailmassa.

2.3 Mitä ohjaajantyö on minulle?

Jokainen ohjaaja määrittelee itse työnkuvansa ja tehtävänsä. Minulle ohjaajantyö on omien ja ympäristössä valloillaan olevien ajatustottumusten ja normien kyseenalaistamista, oman subjektiivisen maailmankuvan luomista ja jakamista muille ihmisille taiteellisen esityksen muodossa. Käytännössä se on kuin shakin peluuta. Aloituksen, keskipelin ja loppupelin hallitsemista, strategian luomista, sen jatkuvaa kyseenalaistamista, pakon edessä siitä luopumista ja uuden luomista (Kasparov 2007). Katsoessani harjoituksissa teatterikohtausta esitän itselleni kysymyksen: ”Onko tämä mielenkiintoista?” Minulle riittää, että se, mitä näen, on mielestäni mielenkiintoista eli esityksen maailmalla perusteltavaa ja ajaa näytelmää eteenpäin. Mikäli se, mitä näen, ei ole mielenkiintoista, palaan pohjatöihin ja tutkin, mikä on kohtauksen ongelma. Tärkeimpänä ohjaajantyökaluna pidän aivojen lisäksi silmiä. Silmillä havainnoidaan, mitä lavalla tapahtuu ja mitä minä näen. Jos voin perustella näkemäni sekä itselleni että muille ja tunnen näkemäni palleissani asti, on ratkaisuni oikea. Ihminen havainnoi tätä maailmaa sub-

jektiiivisesti, ja siitähän taiteen tekemisessä on kyse: oman subjektiivisen maailmankatsomuksen ja kuvan jakamisesta muille.

2.4 Opettajieni näkemykset ohjaajantyöstä

Taneli Maljanen: Mikä on ohjaajan tehtävä?

Jani-Petteri Olkkonen: Ennen mä olin sitä mieltä, että se on tarjota henkilökohtainen kokonaisvisio, että paljastaa suhteensa maailmaan ja antaa sen muille työstettäväksi. Nykyään mä ajattelen enemmän, että se on herkistymistä jollekin tuntemattomalle tai näkymättömälle, tietynlaiseen ajatteluun virittymistä ja huolen pitämistä siitä, että muut virittyvät samaan virtaan. Tottakai siinä on se vastuu, että pitää homman kasassa ja pyörimässä, mut nää on enemmän tekemisen rakenteita ja sit taas toisaalta ohjaajan tehtävä on oltava hirveen tarkkana. Esityshän toteuttaa itse itseään. Mun mielestä ensimmäisestä hetkestä kun tulee ajatus, niin siemenessä on jo valmiin esityksen hahmo ja se prosessi on auttaa esitystä löytämään itsensä. Ja silloin se homma on enemmän kättilön hommaa. Pitää olla herkkä sille mistä se tulee miksi se haluaa tulla. Ohjaajan taide on virittynyttä näkemistä ja ohjaajan taito on näkymättömien kytköksien ja suhteiden havaitsemista, tulkitsemista, artikuloimista. Eihän muut ihmiset toteuta ohjaajaa, vaan tarttuu siihen mikä virtaa ja tuo oman luovuutensa ja vie sen yhdessä sellaiselle tasolle, joka ohjaajalta tai keneltäkään muultakaan ei yksin ole mahdollista.

Hannu Raatikainen: Riippuu kontekstista. Authorista auttajaan, mukana olijaan. Silti omalta osaltaan vastata, että teoksesta tulee taidetta.

Juha Hurme: Huomata muiden mukana olevien lahjakkuus ja mahdollisimman isolla prosentilla ottaa se hyötykäyttöön. Mä en näe, että ohjaajalla, täytyy muita lahjoja olla. Jos on 10 hengen ryhmä niin täytyy olla yksi joka sen muissa piilevän lahjakkuuden osaa ottaa käyttöön.

Milja Sarkola: Todella laaja ammatti. Se on yksilöllistä, jokainen määrittelee sen itse. Asioiden mahdollistamista ja ryhmän johtamista. Mahdollistaa ihmisiä olemaan luovia: luovuuden houkuttelemista. Myös oman ihmiskuvan ja maailmankuvan muodostamista ja artikuloimista näyttämölle. Mutta enemmän ehkä kirjoittaessa. Mulla on varmaan todella lempeä ohjaustyyli. En näe arvoa sillä, että pakotan näyttelijän toteuttamaan omat visioni. Olen kärsivällinen ohjaaja.

Juha Jokela: Ohjaajan tehtävä on hyvin yksinkertaisesti päättää, mitä näyttämöllä on. Ja mun mielestä siihen liittyy sellainen vastuu, niinku luovuuden näkökulmasta. Siellä pitää olla jotain, jota ei ole näyttämöllä ennen ollut. Joku tulkinta tai näkökulma tai tapa olla tai kuvamaailma tai, jos teksti on riittävän uudenlainen, niin voi päättää että yrittää ohjata ohjaamisen pois näkyvistä. Mulle teatterin suuruus on se, että teatteri voi olla mitä vaan. Ja sen takia se, on mulle epäselkeää, että mitä päättää ohjaaja ja mitä näytelmäkirjailija ja ohjaustilanteessa ne on mulla liittämättä, kun joku ei toimi, niin voi vaihtaa näyttämökuvaa tai ilmaisua tai tekstiä. Mutta jotenkin siis ohjaajan vastuulla on näkemys siitä, minkälainen esitys on. Sitä kokonaisvastuuta ei voi sysätä muille. Apua kyllä saa, mutta vastuu näkemyksestä ja maailmankuvasta ja estetiikasta on mulla. Ohjaaja vastaa siitä, että näyttämöllä kerrotaan jotain olennaista tai merkityksellistä.

Kristian Smeds: Mä edustan taiteilijäkäsitykseltäni autor tyyppistä. Mä arvostan sellaisia taiteilijoita jotka luo hyvin omalakisien maailman, jossa ilmenee omalakisien ajattelu, kielioppi ja tunneilmaisu. Tärkein tehtävä ohjaajalle tässä suhteessa

on löytää ja omata hallinta ja välittää ja jakaa muiden kanssa tällaisen maailman olemassaolo. Toissijainen asia on kyky yhteistyöhön erilaisten ihmisten kanssa ja kyky välittää sitä omaa taiteellista pyrkimystä suurinpiirtein selkeäjärkisissä muodoissa työtovereille. Kaikissa taiteissa tarvitaan originaalia taiteellista ilmaisua. Se originaalius on hyvin pitkälti sidoksissa ihmisen persoonaan ja henkilökohtaiseen tarpeeseen saada hahmotettua oma kokemus, ääni, kuva näkyväksi ja ratkaisevaa on se, että se on mahdollista välittää vain taiteen keinoin. Yleensä taiteilijoilla on jonkin sortin kommunikaatio-ongelmia muiden ihmisten ja maailman kanssa. Taide on väline sen kommunikaation löytämiseksi.

3 Alkupeli

Kun se perusta on täysin vankka, niin se tarkoittaa sitä, että mä pystyn ottamaan maksimaalisella tavalla vastaan uusia impulsseja, toisten taiteilijoiden impulsiivista panosta. - Kristian Smeds haastattelussani 2013

3.1 Ajanhenki – Muista missä vuodessa elät

Jos on kiinnostunut totuudesta, pitää tietää mitä oikeasti tapahtuu: oltava selvillä ajan tieteestä, taiteesta, yhteiskunnallisesta tilasta, ajan ilmiöistä ja niiden vaikutuksista. - Hannu Raatikainen, Kurssilla: ohjaajantyötä aikajanalla 2009

Ennen kuin pohjatöitä (alkupeli) lähtee tekemään, on tärkeä miettiä ajan henkeä: Missä ajassa elää? Edellispäivän ja tämän päivän tieteet ja totuudet todetaan usein tulevaisuudessa vääriksi. Jokainen uusi ajatus, on vaatinut yhden rohkean ihmisen, joka on ajatellut toisin, kuin aikalaisensa. Mielestäni yksi taiteilijan tehtävistä on ajatella toisin ja tuoda sitä kautta toinen vaihtoehto yhteiskunnassa valloillaan olevien rinnalle.

On siis hyvä muistaa missä vuodessa, kulttuurissa ja ympäristössä elää, mikäli haluaa kommunikoida sen kanssa. Aristoteleen mukaan aika määritellään liikkeen määränä suhteessa edellä olleeseen ja jälkeen olevaan (Aristoteles 350 eaa.). Eli aika voidaan tässä yhteydessä käsittää muutoksena. Täten taiteilijan tulee olla mukana muutoksen hengessä ja valmis muuttumaan, mikäli hän on kiinnostunut totuudesta.

3.2 Päämäärä

Päämäärä on kaikkein tärkein asia. - Aristoteles Runousoppi

Newtonin ensimmäisen lain eli jatkavuuden lain mukaan kappale, johon ei vaikuta mitään voima tai johon vaikuttavien voimien summa on nolla, pysyy levossa tai jatkaa

liikettään suoraviivaisesti muuttumattomalla nopeudella (Newton 1687). Ohjaaja ja työryhmä tarvitsevat myös päämäärän, jotta se voisi toimia. Olen ikäväkseni joutunut työskentelemään myös produktioissa, joissa ohjaajalla, työryhmän johtajalla, ei ole ollut päämäärää. Sana draama tarkoittaa toimintaa. Motiivi synnyttää päämäärän ja päämäärä synnyttää toimintaa niin ihmiselämässä, näytelmätekstissä, ohjaussuunnitelmassa, ohjaustilanteessa, näyttelijäntyössä, kuin esityksen dynamiikassa. Dynamiikka tarkoittaa voimien vaikutusta kappaleiden liikkumiseen. Esityksen dynamiikan määrittelyksi sopii mielestäni hyvin psykodynamiikan määrittely dynamiikasta: dynamiikka viittaa kaikkiin niihin sisäisiin jännitteisiin, ristiriitoihin, motiiveihin ja vietteihin, jotka ilmevät haluina, toimintana, tahtomisena ja tietoisuuden pyrkivinä mielikuvina (Vilkkö-Riihelä 1999).

Työryhmä siis tarvitsee päämäärän, jota kohti pyrkiä. Tämä päämäärän esittäminen työryhmälle on ohjaajan vastuulla. Se mikä päämäärä on, riippuu ohjaajasta. Minulle päämäärä on useimmiten aiheesta kumpuava esityskokonaisuus.

3.3 Aiheen kautta ohjaaminen

Aihe on esityksen veri. - Hannu Raatikainen

Minulle aihe on punainen lanka, jonka varaan esityksen rakennan. Aihe on sekä siemen, josta esityksen maailma kasvaa että abstrakti yhteys, joka pitää esityksen kasassa. Kun esityksessä on jokin ykseys, joka sitoo eri elementtejä yhteen, voivat elementit rönnsyillä ja sinkoilla ympäriinsä, muodostaen kuitenkin oman esteettis-loogisen kokonaisuutensa (ks.5.2). Ohjatessani Metropolian esittävän taiteen Tutkivaa teatteria taloudesta -kurssilla Bertolt Brechtin *Paljonko rauta maksaa?* -esitystä, valitsin aiheeksi syyllisyyden. Näytelmän päähenkilö oli Herra Ruotsalainen eli Rautakauppias. Näytelmä tapahtui hänen rautakaupassaan eli Ruotsinmaassa toisen maailmansodan aikaan. Näytelmän pääjännite syntyi siitä, että Ruotsalaisen pääpyrkimys oli myydä rautaa ja tulla taloudellisesti vauraammaksi, vaikka hän kokikin suurimman raudan ostajan eli Asiakkaan (Saksalaisen) käytöksen epäilyttävänä ja uhkaavana. Tämä johtui siitä, että hän osti yhä enenevässä määrin rautaa sotateollisuuteen, tappoi (eli valloitti) Itävaltalaisen Tupakkakauppiiaan ja Tšekkiläisen Kenkäkauppiiaan ja lopulta valloitti Ruotsin. Rautakauppias taisteli esityksessä omaatuntoaan ja syyllisyyttä vastaan ja hävisi. Hän syyllistyi toimimaan moraaliaan ja omaatuntoaan vastaan tavoitellakseen taloudellista vaurautta ja sen vuoksi joutui alistumaan Asiakkaan valtaan.

Paljonko rauta maksaa? oli juoninäytelmä. Ohjasin siihen:

- i) selkeät tilanteet, jotka rakensivat esityksen juonellisen kokonaisuuden
- ii) yksittäiset erillisinäkin toimivat kohtaukset
- iii) roolihenkilöille selkeät päämäärät
- iv) päähenkilöiden roolien kehityskaaret muutoksineen
- v) määrittelin tapahtumapaikan
- vi) ohjasin aiheen näkyväksi

Tämän lisäksi keskityin kohtausten keskinäiseen dynamiikkaan, esityksen rytmiin, näyttelijöiden ilmaisuun, sisääntulojen tulokulmaan: mitä sisääntulo viestittää ja mitä se tekee näytelmän rytmille, seuraavan kohtauksen tempolle ja aloitustilanteelle, mistä kohtaus lähtee suhteessa edelliseen (ks. 4.3) sekä näytelmän esteettislogiikan kokonaisuuden (ks. 5.) rakentamiseen eli siihen, että näytelmän sisäiset tapahtumat, skenografiset ratkaisut, ilmaisu, blokit (ks. 4) yms. rakensivat eheän kokonaisen ja yhteneväisen maailman. Ohjenuorana alusta loppuun pidin sitä, olivatko näyttämön tapahtumat minun mielestäni mielenkiintoisia ja perusteltavissa esityksen maailmalla? Mitä minä näen lavalla? Miksi näin tapahtuu?

Miksi siis aihe on minulle niin tärkeä, vaikka esityksen ohjaamiseen kuuluu aiheen lisäksi niin paljon muutakin: pohdintaa, ratkaisuja ja havainnointia. Aiheen kautta voin rakentaa esityksestä monitasoisemman ja siltikin palauttaa sen aina johonkin yhdistävään tekijään. Kun perusdraamallinen ajattelu, eli edellä mainitut ohjaukselliset seikat toimivat esityksessä, tuo aiheen lisääminen näytelmään uuden tason. Se kertoo toista tarinaa, näytelmän juonellisarinaran, lisäksi, mutta kuitenkin sitoo kaiken edellä mainitun yhteen. Aihe on minulle se syvällisempi taso ihmisyydestä, joka ei pelkästään edellä mainittuja tarinoita päällekkäin kasaamalla tule välttämättä ilmi. Aihe antaa katsojalle ikään kuin havainnointikulman, mistä ihmistä tässä esityksessä tarkastellaan. Se syventää esitystä henkilökohtaiselle tasolle, siihen, mitä minä haluan näytelmällä sanoa, koska toisen maailmansodan ja Ruotsin "puolueettomuuteen" tai syyllisyyteen minulla ei ole omakohtaista suhdetta. Aiheen tulee kantaa näytelmän läpi ja luoda oma kasva-va ja etenevä, päämäärään pyrkivä tarinansa. Tarina, joka muutoksineen, ristiriitoineen ja vastakkainasetteluineen, luo esityksenmaailman yhdistävän kokonaisuuden. Mutta pelkkä aiheen ohjaaminen tai sen esille nostaminen, ei missään tapauksessa ole ohjauksellinen päämääräni vaan aihe on ennemminkin kaiken kattava, näytelmän yhteen sitova punainen lanka. Aihe synnyttää esitykseen metaforallisen kerronnan ja kommu-

nikoi roolihenkilöiden päämäärien ja muidenkin ohjausratkaisuiden kanssa, ollen jokin konkreettinen tukijalka, jonka varaan esityksen kokonaisuuden voi rakentaa.

3.3.1 Opettajieni näkemykset aiheeseen

Taneli Maljanen: Onko aihe sinulle merkityksellinen?

Jani-Petteri Olkkonen: On, siis kyllähän se on, mutta on täysin toinen aihe määrittellä, että mikä on aihe. Yleisesti ollaan sovittu, että aihe on se mikä yhdistää teoksen eri osat ja näytelmähän tarvii jonkun liekin mikä valaisee sen koko jutun. Mutta se, että mikä se oikeasti on se aihe on taas ihan eri juttu. Ohjaajan pitää pystyä seisomaan sen lähteen päällä, että mistä se juttu nousee. Ja antaa sen vaikutta itseensä, tajuntaansa ja ruumiiseensa. Mistä se kumpuaa, niin voihan sitä kutsua aiheeksi. Mä varon nykyisin käyttämästä sanaa aihe. Enemmän kuin aiheen sanoittaminen, mua kiinnostaa emergenssi, että miten itseohjautuva kompleksinen kokonaisuus ilmestyy hyvinkin yksinkertaisten elementtien tai osien yhteentörmäyksestä. Esityksen kokonaisuushan on aina enemmän kuin osiensa summa

Taneli Maljanen: Onko aihe olennainen? Miksi?

Hannu Raatikainen: Mulle se on verbalisoitu abstrakti kategoria, jolla pystyy viestimään omaa näkyään, sitä mikä koskettaa, sitä mikä on kerrottava. Aiheesta käsin pystyy myös luomaan teokseen yhtenäisen logiikan ja sen myötä estetiikan. Aihelähtöisyys auttaa operoimaan sun näkys mahdollisesti sisältämällä voimilla ja vastavoimilla, joita vasten taas päämäärät, tilanteet, päälauseet jne. hahmottuvat. Se on traditionaalisen tekstilähtöisen teatterin ohjaamisessa eräs keskeisimmistä ellei keskeisin käsite. Aihe on esityksen veri.

Taneli Maljanen: Onko aihe mielestäsi olennainen?

Juha Hurme: Mulle aihe on lähtökohta. Ja se usein muuttuu sitten kun tehdään. Tyyliin, jos mä alan tehdä revyytä homoista niin lopputuloksesta tulee heterooppera. Pieni täsmennys tälle: mä en usko että homma pitää miettiä loppuun asti, mutta treenien alussa pitää olla mietittynä lähtökohta, josta käsin lähdetään ryhmällä tutkimaan sitä. Ensi-illassa tutkimus retki on valmis.

Taneli Maljanen: Kuinka tärkeä on aihe sinulle?

Milja Sarkola: Kirjoittamisen kannalta tärkeämpi. Jos se on tekstissä kirkas, sitä voi vaan seurata ohjaajana eikä tarvitse niin paljoa ratkoa. Toisen kirjoittamassa tekstissä sitä joutuu ratkomaan vähän enemmän. Aiheen käsittely toimii hyvin intuitiivisella tasolla. Aihe pulppuaa. Sitä voi ratkoa järjellä ja ajattelulla jonkun veran, mutta tärkeimmät löydökset ja kytkökset syntyvät intuitiivisesti ja silloin kun näyttämöllä on vahva maailma missä näyttelijät, teksti, lavastus, valo, ääni, puvut etc "elävät" yhdessä - silloin syntyy aiheeseen liittyviä sisältöjä ja uusia kytköksiä, joita ei ikinä voisi pöydän äärellä keksiä. Paras harjoitusprosessi on minulle sellainen, että pystyn esittelemään lähtökohtani työryhmälle niin, että näyttämökieli alkaa elämään omaa elämäänsä rikastuttamalla ja syventämällä lähtökohtiani, ei

rikkomalla ja hajaannuttamalla niitä. Parhaimmillaan esitys käsittelee aihetta niin syvällä ja kokonaisvaltaisella tasolla etten itse pysty enää sisältöjä määrittelemään. Mutta tämä edellyttää hyvää pohjatyötä minulta ohjaajana ja kykyä kommunikoida kirrkaasti aiheeseen liittyvät ajatukseni työryhmälle.

Taneli Maljanen: Onko aihe mielestäsi olennainen?

Juha Jokela: On. Aihe on, mutta mä nään, että aihe on abstraktio. Aihe on yritys verbalisoida sitä perimmäistä motiivia: miksi tekee? Ja se voi olla vaikea sanallistaa. Usein se syy miksi tekee, niin siihen liittyy joku tuntemattomuus ja vaara, tai suru tai ahdistus ja se, että se on tuntematon, niin sen aiheen sanallinen määrittely on kuin yrittäisi sanallistaa sitä perusparahdusta. Esitystaloudessa se oli voimattomuus. Siihen liittyy sellainen yhteys yleiseen ja yhteiskunnalliseen voimattomuuteen. Ja siihen, että tuntis että olis voimaa. Mutta siis yhtälailla esitystaloudessa voi aiheeksi määrittää esittämisen, joka on sellanen konkreettinen teatterikieltä määrittävä sana, kaikki kohtaukset on jonkinlaista esittämistä: seminaariesityksiä, debatteja, gaalapuheita tai lauluja. Musta aiheen ongelma on siinä abstraktisuudessa. Tärkeää on että on kontakti siihen motiiviin, miksi tekee. Sen ei tarvitse olla selkeästi piirretty, mutta se että tiedostaa, että tolla ja tolla alueella on se syy, miksi tekee ja mikä tuntuu vaaralliselta ja jonka näyttäminen taiteen kautta ihmisille olisi rohkea teko.

Taneli Maljanen: Ohjaatko aiheen kautta?

Juha Jokela: Esitystaloudessa ohjasin useasti aiheen (voimattomuuden) kautta, esim. että yksi poliitikko yrittää saada usein omaa näkemystään ilmi kokouksessa, mutta se ei pääse edes esityslistalle. Siinä oli tällanen ajatus myös, että jokainen yhteiskunta on jonkun päästä kotoisin, että haluatko sä valtaa? Jos et sä halua valtaa niin ei voi muuttaa maailmaa ja on voimaton. Ja siitä tuli tää ideologia, että haluatko sä olla yksi näistä päistä ja se pää oli usein temaattisesti sijoitettu jonnekin. Näitä päitä oli mm. käsiohjelmassa ja videokuvassa. Ja tavallaan näyttelijän työssä ei paljon kroppaa käytetty. Että kun kysyt ohjaanko aiheen kautta, niin totta vitussa ohjaan, kun pää mätänee videolla ja se näkyy kaikkialla. Ja aihe on niin monipuolinen, että se jakaantuu monipuolisesti erilaisiin teemoihin.

Taneli Maljanen: Onko aihe sinulle olennainen?

Kristian Smeds: Mä olen saanut aihelähtöisen koulutuksen. Mä tuun kuitenkin Turkka-Parviaislaisesta perinteestä, tosin post vaiheesta, jolloin korostettiin omia aiheita ja oman aiheen dramaturgian löytämistä ja mä olen sen perinteen kasvatti ja ehkä niin kun jalostaja omalla tavallani. Usein mun tekniikka menee niin, että kun mä löydän merkittävän idean, niin mä pyrin tappamaan sen kaikin mahdollisin keinoin: hyökkäämällä vasemmalta, oikealta ja päältä. Ja suurimmassa tapauksessa minä ammun nämä ideat merkittävästi alas. Sillä testaa sitä, että onko se tarpeeksi syvä ja kestävä se impulssi, kestäämään niinkin pitkän prosessin kuin neljä kuukautta joka jaetaan 30-40 henkilön kanssa ja ne tulee kysymään sulta hyvin monia kysymyksiä ja kyseenalaistamaan sut. Varsinkin alkuvaiheessa ja loppuvaiheessa se ohjaajan usko on se juttu, että tää täytyy tehdä ja sen uskon takana sulla täytyy olla järkeviä lauseita miksi tämä on tärkeätä, jotka on tullut siitä, että on yrittänyt tappaa sen idean monelta suunnalta. Joten, kun tulee niitä ihmetteleviä kysymyksiä, jotka on oikeutettuja, niin sulla on jo ne vastaukset. Tai teessa ei ole tyhmiä kysymyksiä. Tyhmiä vastauksia on paljon enempi. Mun ohjaaja- ja taidekäsitys on subjektiivinen ja se pätee vain ja ainoastaan mun kohdal-

la, enkä mä mitenkään ajattele, että näin pitää tehdä. Ainoa mitä mä peräänkuulutan, on että ihmiset löytää sen oman tapansa. Kauhean voimakkaasti siinä on kyse henkilön persoonasta ja eri persoonat pystyy tekemään erilaisin tavoin ja eri persoonalle toimii erilaiset kommunikaatiotavat. Ja mä olen tehnyt paljon töitä että olen löytänyt sen oman tavan tehdä.

3.3.2 Aiheen löytäminen tekstistä

Tulkintaa ei voi opettaa. On itse otettava se riski, mutta olkaa varovaisia. Älkää ajatelko liian monimutkaisia tai pönkittäkö omaa nerokkuuttanne, vaan löytäkää tekstistä jotain, joka teitä koskettaa. - Hannu Raatikainen ohjaajantyyötä aikajanelä -kurssi 2009

Kuinka sitten löytää aihe? Sen tuntee pakottavana tarpeena käsitellä jotain, jota ei voi sanallistaa. Itse lähdän etsimään aihetta seuraavaa ohjenuoraa noudattaen:

1. Lue näytelmän läpi ilman analyysia tai ponnisteluja. Ajatuksia kuitenkin herää niin kirjoita muutamia ranskalaisia viivoja niistä.
2. Mieti mistä näytelmä kertoo, mikä teema kosketti? Anna alitajunnan työstää päivä tai viikko.
3. Lue näytelmä toiseen kertaan läpi. Mieti mitä haluaisit tarinalla kertoa? Mikä siinä koskettaa? Voisiko itseä koskettava teema nousta aiheeksi?
4. Ota iisisti äläkä pakota itseäsi miettimään liikaa.
5. Lue näytelmä uudelleen, mutta älä sokeudu tai yritä väkisin työntää sinne aihetta, jonka haluaisit siellä nähdä.
6. Pyörittele aihe ideoita voimien ja vastavoimien kentällä. Kokeile erilaisia voimia ja vastavoimia eri kulmista ja termein. (Ks. 3.7) Syyttömyys, puolueettomuus, viattomuus ja uhrit jne. voivat olla saman asian eri näkökulmia, mutta käsittelevät eri aihetta.
7. Valitse aiheeksi se teema tai näkökulma, johon saat henkilökohtaisen suhteen, sellaisen, jota sinulla on pakottava tarve käsitellä. Aiheen läpi tulee pystyä hahmottamaan, koko esityksen kokonaisuus.
8. Tee ohjaussuunnitelma valitsemasi aiheen pohjalta ja mieti tarkkaan, kantaako se koko esityksen läpi punaisena lankana.

Jos et löydä näytelmästä mitään itseäsi koskettavaa tai näytelmä ei syystä tai toisesta kutsu sinua tekemään sitä, älä tee sitä: aiheutat vai tuskaa itsellesi, työryhmällesi ja katsojille.

3.4 Sanoma

Elämä on sanoma. - Afrikkalainen sananlasku

Minulle ehkä jopa aihettakin tärkeämpi on näytelmän sanoma. Se on motiivi, miksi minä haluan tehdä juuri tämän esityksen: Mitä haluan sanoa tällä näytelmällä? Näytelmässä tulee olla jotain, jota haluan sanoa yleisölle ja sitä kautta kommunikoida tässä aikakaudessa ympäristöni kanssa. Myös sanoman löytäminen auttaa aiheen hahmotamista ja usein ne kulkevat käsi kädessä. Aihe on abstrakti, esim. syyllisyys, kun taas sanoma on konkreettisempi kuten esim. mielipide siitä, että ihminen on myös passiivisilla teoillaan syyllinen maailman julmuuteen. Sanoman tulee olla sellainen, jonka haudalla voi seistä. Silloin esityksen merkitys on tekijälleen suuri ja se liikkuu henkilökohtaisella tasolla.

3.5 Ohjaussuunnitelma

Sä voit Maljanen kuule vaikka pyyhkiä perseesi sillä ohjaussuunnitelmalla - Juha Hurmeen vastaus kysymykseen: Haluaisiko hän nähdä ohjaussuunnitelmani, *Kuka maksaa innovaation?* dramaturgisessa palaverissa ennen harjoituskauden alkua 2010.

Pidän ohjaussuunnitelmaa merkityksellisenä. Ohjaajalla tulee olla mielestäni näytelmästä ja sen maailmasta ja elementeistä paljon tietoa ennen harjoituskauden alkua, mutta ennen kaikkea suunta, jota kohti lähdetään etenemään työryhmän kanssa. Ohjaussuunnitelma antaa minulle ne ääriviivat, joiden sisällä leikki aloitetaan ja suunnan, jota kohti lähdetään kulkemaan, mutta on hyvä olla valmis muuttamaan suuntaa, mikäli muutos tuntuu perustellulta ja mielenkiintoiselta. Ohjaussuunnitelma on myös turva verkko, johon turvautua, kun ohjaustilanne tai näytelmä tökkii ja usein näiden perusasioiden korjaaminen saa esityksen takaisin raiteelle. Ohjaussuunnitelmani ovat vanhanaikaisia, mutta minulle toimivia työskentelytapoja. Ohjaussuunnitelmaani kuuluvat hahmoanalyysit, voiminen ja vastavoimien kentän tutkiminen, ohjaajanlakana sekä kohtausanalyysit.

Ensimmäiseksi minulla on pakottava tarve kertoa tämä tarina, usein se on väittämä tai sanoma maailmasta ja siitä kumpuaa aihe, jota haluan käsitellä. Valitsen näytelmästä aiheen, joka voi muuttua ainoastaan ehdottoman pakon edessä prosessin aikana, mutta sanoma ei muutu. Sanoma ja aihe ovat minulle tärkeimmät lähtökohdat teatterin tekemiseen. Tällöin on esityksen perusenergia kasassa, jonka purkautumista jään

odottamaan. Seuraavaksi se pitää kanavoida oikein, ohjaussuunnitelman kautta suodattaen ja sen jälkeen työryhmälle tarjoten.

3.6 Roolihenkilöt ja hahmoanalyyysi

Ei ole henkilöahmoja, On vain sanoja paperilla - David Mamet, Tosi ja epätosi

Roolihenkilöistä tulee kirjata ylös ainakin pääpyrkimys ja siihen eteneminen kohtauksitaisten päämäärien kautta. Mihin roolihenkilö pyrkii? (esim. saamaan vastarakkautta, tuomaan totuuden ilmi, päästä kuninkaaksi jne.)

En ajattele roolihenkilöitä liian psykologisesti. Roolihenkilö syntyy lavalle päämäärään pyrkivän elävän ihmisen kautta, joka reagoi muiden näyttelijöiden päämääriin. Jokaisella roolihenkilöllä on useita eri päämääriä, joihin hän pyrkii. Seuraavan hahmoanalyysin minulle on opettanut Juha Jokela Delia Salvin *Friendly Enemies* -kirjan pohjalta (Jokela, luento 2/2010), jonka olen soveltanut omaan käyttööni.

1. Tiedostamaton päämäärä (super objective) - Tiedostamaton, alitajuinen päämäärä. Kumpuaa primitiivisistä ja/tai psykologisista tarpeista, kuten: rakastetuksi tai hyväksytyksi tulemisen tavoittelu, trauman tai kriisin ylitse pääseminen tai tiettyyn psykologiseen kehitysvaiheeseen pyrkiminen tai irtautuminen. Tämä on perusparahdus, jota henkilö ei osaa itselleen selittää, vaan usein hakee siihen vastausta näytelmän edetessä
2. Pääpyrkimys (drive/spin) - Mihin henkilö näytelmässä pyrkii? Esim. saamaan valtaa keinolla millä hyvänsä tai pitää oma tunto pois työasioista, kuten Ruotsalainen näytelmässä *Paljonko rauta maksaa?* Tai selvittää kuka on syyllinen nuorten itsemurhiin, kuten keskushenkilö Risto, itsemurhan tehnyt nuorukainen näytelmässä *Kuka maksaa innovaation?*
3. Tietoinen päämäärä (Overall objective) - Asteittainen eteneminen kohti päämäärää. Saavuttaa ensin A jotta voi saavuttaa B:n joka mahdollistaa pääsyn pääpyrkimykseen C.
4. Päämäärä kohtauksessa (scene objective) - mihin henkilö kohtauksessa pyrkii saavuttaakseen päämääränsä tai pääpyrkimyksensä.

5. Miksi? (why/need) - Syventää henkilöä. Miksi hän pyrkii tähän tai haluaa tätä?
6. Toiminta - Toiminta saavuttaakseen päämäärän (toimintaverbit)
7. Konflikti - Päällekkäisten tahdonsuuntien (päämäärien) ristiriita.
8. Sisäinen konflikti - Henkilö haluaa jotain ja joku hänen sisällään taistelee sitä vastaan.



Kuvio 1. Näytelmästä *Mark* (2006). Ohjaus: Taneli Maljanen

Näytelmästä *Mark* (kuvio 1), Isän (kuvassa vasemmalla) päämäärät:

1. Tiedostamaton päämäärä: korvata kuolleen vaimonsa rakkaus poikansa (Mark kuvassa oikealla) rakkaudella.
2. Pääpyrkimys: saada Mark rakastumaan itseensä.
3. Tietoinen päämäärä: suojella poikaansa vastoinkäymisiltä.
4. Päämäärä kohtauksessa: opettaa pojalleen kondomin käyttöä, vaikka väkisin.

Ei tarvitse määritellä jokaista kohtaa, muutamalla yleensä aukeaa. Kun on häikkä tai haluaa lisätä syvyyttä, näihin voi palata. Näyttelijälle vain tahdonsuunta ja miksi usein riittää, jotkut haluavat enemmän. - Juha Jokela

3.7 Ristiriita - Voimat ja vastavoimat

Konfliktin ytimen tulee aina olla näytelmän keskeisen teeman tai ajatuksen konkretisoituma. - Augusto Boal, Lakiasäätävä teatteri

Jotta näytelmä liikkuu eteenpäin, se tarvitsee päämääriä, mutta draaman perusolemus on konfliktissa (Hegel). Konfliktit eli ristiriidat syntyvät vastakkaisista tahdon suunnista, ilman niitä ei ole draamaa. Ristiriidat voivat olla näytelmän henkilöiden tahdon suuntien tai päämäärien välisiä, mutta ne voivat syntyä myös esityksen ja tahon välille, joka ei välittömästi ole henkilöityneenä näytelmässä. (esim. esitystavan, tapahtuman, yleisösuhteen, tms. ristiriidasta suhteessa esitykseen), mutta ilman ristiriitaa, ei näytelmä ole mielenkiintoinen. Konfliktin laki on dramaturgian ensimmäinen laki (Boal 1998).

Useimmista näytelmistä löytyy voimien ja vastavoimien kenttä. Voimat ja vastavoimat kumpuavat näytelmän aiheesta. Voimat ja vastavoimat ovat näytelmän metaforiset protagonistit ja antagonistit.

Kuka maksaa innovaation? näytelmässä voimat ja vastavoimat olivat aiheesta kumpuavat yhteiskuntaan kuuluminen ja kuulumattomuus (ks. kuvio 2). Yhteiskuntaan kuuluivat kiire, rahanvalta ja ihannointi, massatuotanto, menestyminen, ura, tosi-tv kulttuuri, mainonta, massa (hierarkia) (järjestelmänosa), kapitalismi ja ahneus. Yhteiskuntaan kuulumattomuuteen taas kuuluivat vapaus, rauha, ystävät ja yhteisö, henkinen hyvinvointi, anarkia (positiivisessa mielessä), luonnon kunnioittaminen, erilaisuus, itsenäinen ajattelu ja kapitalismin uhrit. Jaoin näytelmän roolihenkilöt voimien ja vastavoimien kentällä siihen kohtaan, kuinka syvällä he olivat joko näytelmän yhteiskunnassa tai sen ulkopuolella. Toisessa ääripäässä oli Bilderberg-ryhmä ja suurliikemiehet ja poliitikot (jotka yhteiskuntaa hallitsevat) ja toisessa ääripäässä Buddha ja Jeesus (jotka olivat päässeet yhteiskunnan ulkopuolelle, omavaraiselle autiolle saarelle). Tämä kuvasti näytelmän maailmassa olevien ideologioiden ristiriitoja. Kaikki näytelmän roolihenkilöt pystyttiin jakamaan tällä kentällä jollekin kohdalle, lähemmäs Buddhaa tai Bilderbergiä. Keskushenkilö Risto, pyrki pois yhteiskunnasta, jonka arvomaailmaa hän ei halunnut omaksua – ja joka hänet oli saanut tappamaan itsensä -, mutta vastavoimat vetivät häntä takaisin kohti yhteiskuntaa.

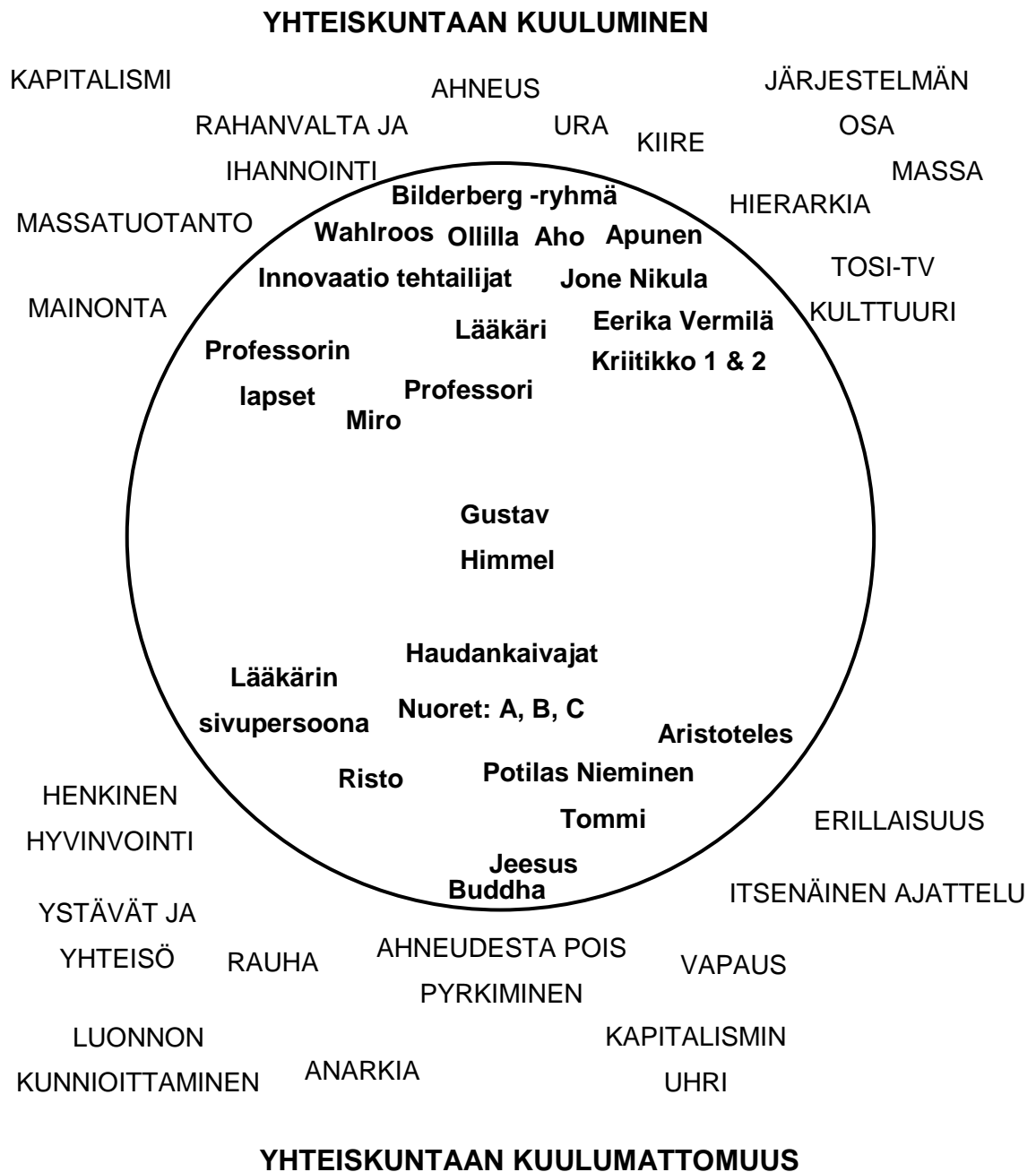
Voimien ja vastavoimien kenttä synnyttää kontrasteja, ristiriitoja ja konflikteja. Jos tilanteessa (kohtaus) ei ole selkeää ristiriitaa, vaan esim. kaikki roolihenkilöt pyrkivät näennäisesti samaan päämäärään, voi ristiriitaa etsiä voimien ja vastavoimien kentältä. *Kuka maksaa innovaation?* näytelmän kohtauksessa innovaatiotehdas, pyrkivät kaikki innovaatiotehtailijat kasvattamaan yrityksen liikevaihtoa, mutta edustivat eriasioita. Esim. Tiiminvetäjä edusti tehostamista ja Koivumäki edusti vapautta. Se mitä he edustivat, muuttui heidän päämääräkseen ja synnytti puheen ja toiminnan välistä ristiriitaa ja henkilöiden välisen jännitteen – vastakkaiset tahdonsuunnat.

Voimat ja vastavoimat ovat usein myös abstrakteja kategorioita, jotka taistelevat toisiaan vastaan kuten esim. ahneudesta luopuminen vs. ahneus. Tätä maastoa sivuaa Augusto Boal antaessaan ohjeita lakiasäättävän teatterin kirjoittajille: ”on asetettava protagonistin näiden abstraktien voimien konkreettisia edustajia vastaan. Yhteiskunta sortaa, mutta edustajiansa kautta.” (Boal 1998) Tällöin siis henkilöiden vastakkaisten tahdon suuntien taustalta löytyy jotain suurempaa, jota he edustavat tai johon he kuuluvat, joskus tietämättään.

Joskus, etenkin kun roolihenkilöiden kirjo on valtaisa ja useimmille ei ole selkeitä henkilökaaria, ja heidän tehtävänsä näytelmässä on vain edustaa jotain asiaa tai tuoda jotakin näkyväksi, on helppo jakaa roolihenkilöille voimien ja vastavoimien kentän ääripäistä tehtävä: mitä he edustavat näytelmän maailmassa?

Kuka maksaa innovaation? näytelmässä oli noin 30 roolihenkilöä ja jokainen roolihenkilö edusti jotain osaa voimien tai vastavoimien kentältä: rauhaa, vapautta, kiirettä, kilpailua, alistamista (tosi-tv), vääristyneitä kauneusihanteita jne. Henkilöitä ei missään tapauksessa tule lukita vain edustamaan yhtä asiaa (ellei halua tehdä karikatyyrejä, jotka sinänsä ovat paikoitellen tyylilajista riippuen mielenkiintoisia ja hauskoja, kärjistettyjä mielipiteitä), vaan löytää roolihenkilön edustaman asian kautta hänelle selkeä tehtävä näytelmässä ja selkeä päämäärä kohtaukseen.

Olenneisinta voimissa ja vastavoimissa on siis roolin merkitys suhteessa keskeiseen ytimeen, lähtökohtaan: aiheeseen, näkökulmaan sanomaan tai metaforaan. Hannu Raatikaista lainatakseni: ”Henkilö on aina suhteessa aiheeseen tai keskeiseen konfliktiin, vaikka hän söisi hernerokkaa.”



Kuvio 2. Voimien ja vastavoimien kenttä auttaa hahmottamaan esityksen kontrasteja, ristiriitoja ja konflikteja.

3.8 Ohjaajanlakana

Teen usein etenkin pitkissä näytelmissä perinteisen ohjaajanlakanan, eli liimaan ruutu-paperia horisontaalisesti peräjälkeen siten, että siihen tulee näytelmän sivuja vastaava määrä ruutuja. (ks. Liite 1) Yksi näytelmän sivu vastaa 1-3 ruutua, käsikirjoituksesta riippuen, useimmiten kuitenkin yhtä ruutua. Vasempaan reunaan kirjoitan alla olevat

kohdat ja niiden perään merkinnät kohtauksittain. Tämä helpottaa minua ohjaussuunnitelmani maailman kokonaisuuden hahmottamisessa.

Ohjaajanlakanaani kuuluvat seuraavat elementit:

- Kohtauksen nimi = toiminnallinen tilanne: (Asiakas tulee ensimmäisen kerran ostamaan rautaa Ruotsalaiselta, Ruotsalainen on mielissään, mutta häntä arveuttaa Herra Saksalaisen uhkaava käytös)
- Paikka: Konkreettinen tai metaforinen tila: (Esim. rautakauppa tai syyllisyyden kuilu)
- Aika: Vuorokauden- tai vuodenaika, merkittävä päivämäärä näytelmän kannalta, aika ihmisen elämässä (esim. esityksessä, joka käsittelee ihmisen elämän erivaiheita jne.)
- Henkilöt: kohtauksessa esiintyvät henkilöt listattuna, kohtauksen päähenkilö ympyröitynä (kenen tarinasta kohtauksessa on kyse), ja kohtauksen liidaaja, eli henkilö, jonka päämäärä on vahvin ja joka vie kohtauksen tai näytelmän uuteen suuntaan, alleviivattuna.
- Päämäärät: Henkilöiden päämäärät kyseisessä kohtauksessa.
- Ristiriidat: Henkilöiden sisäiset tai vastakkaisista päämääristä johtuvat.
- Aihe: Näytelmän tai kohtauksen aihe.
- Teemat: Mitä muita teemoja löytyy kohtauksesta, jotka tukevat dynamiikkaa
- Rytmii: Nopea, hidas, laahaava, farssi, suspence jne. Kohtausten rytmien suhteet toisiinsa. Tämä on merkityksellistä nyanssien ja dynamiikan kannalta.
- Päälause: "lainaus näytelmätekstistä", eli kohtauksen merkittävin lause.
- Valot: millaiset valot ovat/millainen valo on kohtauksessa. (Tapahtuuko kohtaus hämärässä vai kirkkaassa? Strobon välkkeessä vai kynttilän valossa)

- Maisema: Tämä on isoin blokki ja piirrän siihen kuvia siitä, mitä kohtaaminen herättää.
- Äännet/musiikki: mitä ääniä on kohtauksessa.
- Rekvisiitta ja lavasteet: Koska estetiikkani on köyhää teatteria, nousevat yksittäiset rekvisiitat merkittäviksi. Sen vuoksi kirjoitan ne ylös. Rekvisiittojen kokonaisuus, luo myös kuvan esityksen maailmaan. Kaasunaamari, ruoska ja huoran vaateet antaa eri käsityksen esityksen maailmasta, kuin villapaita, sacherkakku ja sikarilaatikko.
- Kohtauksen tehtävä näytelmässä: miksi näytelmä vaatii tämän kohtauksen? Mitä uutta tämä kohtaaminen tuo näytelmään?

3.9 Kohtausanalyysi

Kohtaussuunnitelma on vähin mitä vaadin itseltäni, kun menen harjoituksiin. Mikään ei ole mielestäni teatteriproduktiossa ärsyttävämpää kuin ryhmän johtaja, joka ei tiedä mihin suuntaan lähdetään kulkemaan. Kun kohtaamis- ja ohjaussuunnitelmat ovat tehty huolella, on jotain johon turvautua ongelmatilanteissa ja suunnat, joita kohti kulkea. Ja ennen kaikkea jotain konkreettista, mitä antaa näyttelijöille, jotain johon tarttua ja mitä kasvattaa. Jos kohtaaminen tökkii, on myös hyvä palata näihin perusasioihin, usein tökkivässä kohtauksessa, on jokin seuraavista pielessä.

Kohtausanalyysiä kuuluu:

1. Konkreettinen tilanne. Asiakas tulee ostamaan rautaa Ruotsalaiselta ja uhkailemaan Ruotsalaista. Ruotsalaiselle business on businessia ja hän haluaa pitää asiakkaan tyytyväisenä. Tässä olisi Ruotsalaisella mahdollista viheltää peli poikki, mutta hän tukee Saksaa (Asiakas) oman taloutensa turvaamiseksi. Asiakkaan tarjoama verinen raha kelpaa Ruotsalaiselle, mutta aiheuttaa hänelle pienen omantunnon epäilyn.
2. Päämäärät. Konkreettiset päämäärät, joihin näyttelijät pyrkivät. Saksalainen tulee ostamaan rautaa sotateollisuuteensa, jotta hän voi valloittaa maailman.

Ruotsalainen haluaa pitää asiakkaan tyytyväisenä, taloutensa kunnossa ja tukehduuttaa omantuntonsa äänen.

3. Voimat ja vastavoimat. (ks. 3.7 & kuvio 2)
4. Ristiriita. Usein henkilöiden välinen. Tässä tilanteessa (Ruotsalaisen ja katsojan) omatunto: Asiakas käyttäytyy uhkaavasti ja tarjoaa veristä rahaa ja silti Ruotsalainen myy hänelle rautaa.
5. Aihe tai teemat.
6. Kohtauksen tehtävä näytelmässä. (Esim. Esitellä Asiakas ja näytelmän keskeinen konflikti sekä avata metaforinen matka kohti syyllisyyden kuilua, johon Ruotsalainen pikkuhiljaa valinnoillaan päätyy.)

3.10 Harjoituskauden suunnittelu ja jakaminen.

Harjoituskauden suunnittelun merkitystä ei voi väheksyä. Mikäli aikataulut kusevat, ne aiheuttavat turhaa stressiä koko työryhmälle. Harjoituksia tulee olla mieluummin liian paljon kuin liian vähän. Kun ensimmäisiä läpirämpimisiä päästään tekemään jo parin viikon jälkeen, juttu alkaa hahmottua työryhmälle uudella tavalla ja usko tekemiseen kasvaa.

On aivan sama onko harjoituksia 4 vai 60. Silti peruskaavani ohjatessa on seuraava:

1. Tee ohjaussuunnitelma, jonka kanssa voi lähteä liikkeelle turvallisesti mielin ja johon turvautua ongelmakohdissa. Kykene perustelemaan kantasi ja näkemyksesi ytimekkäästi ja konkreettisesti ensimmäisellä tapaamiskerralla tai ensimmäisissä harjoituksissa ja kysyttäessä. Ohjaajalla tulee olla jokin päämäärä, jota kohti lähdetään ensimmäisissä palavereissa tai treeneissä kulkemaan.
2. Painota, että näyttelijöiden repliikkien tulee olla osattuna ulkoa. Jos minä teen useamman kuukauden pohjatöitä näytelmän eteen, oletan, että myös näyttelijät osaavat repliikkinsä tullessaan harjoituksiin. Heille voi antaa vaikka harjoituskauden ensimmäisen viikon vapaaksi sitä varten, että seuraavalla viikolla on repliikit päässä aina niissä kohtauksissa joita lähdetään treenaamaan. Jos rep-

liikit eivät ole päässä, näyttelijä ei voi suunnata huomiotaan ulkopuolelleen ja vaikuttua impulsseista eikä tuottaa uusia impulsseja, joihin muu työryhmä voi tarttua.

3. Ensimmäiset kohtausharjoitukset. Ainakin tilanteen ja päämäärien tulee jo näkyä. Silloin on jo vahvoilla.
4. Kun kaikki kohtaukset (tai pitkissä näytelmissä ensimmäinen puolisko) on ensimmäistä kertaa treenattu, tehdään ensimmäinen läpirämpiminen. Se lisää näyttelijöiden uskoa, poistaa stressiä ja auttaa koko työryhmää hahmottamaan kokonaisuutta.
5. Toinen kohtausharjoituskierron. Pyri korjaamaan, hiomaan kohtaukset esityskuntoon alkaen heikoimmasta lenkistä. Ristiriidan ja aiheen tulisi jo näkyä ja kohtauksen alkaa toimia.
6. Kun kohtaukset on saatu rullaavammiksi, tehdään toinen läpirämpiminen. Toivottavasti se muistuttaa jo tökkivää esitystä. (Kirjoita ylös positiiviset ja negatiiviset asiat)
7. Kolmannella harjoituskierroksella, puututaan ajanpuutteen vuoksi ensin negatiivisiin asioihin, aloittaen näytelmän ongelmallisimmasta kohtauksesta. Kohtaukset koreografoidaan, mikäli ne vaativat sitä.
8. Hiottujen kohtausten pohjilta tehdään läpimeno. Mikäli käytetään tekniikkaa, on tekniikka hyvä ottaa mukaan viimeistään tässä vaiheessa. Mielestäni tekniikan on tarkoitus tukea esitystä, ei olla itsetarkoitus. Esityksen tulisi olla jo toimiva, mutta ohjauksellisia kysymyksiä herättävä. Pyri vastaamaan kysymyksiin. Jotain pitää vielä korjata tai muuttaa.
9. Mikäli mahdollista, pyri saamaan esityskaudelle pidempi loma, edes muutaman viikon joululoma tai vastaava. Tällöin alitajunta työskentelee tehokkaasti ja useat asiat ratkeavat itsestään. Myös lepääminen ennen stressaavaa ensi-iltaviikkoa tekee hyvää hermoille.

10. Läpimenoja ja teknisiä läpimenoja, kenraaliharjoitukset. Ennakonäytös on mielestäni se vaihe, jota ennen asiat lyödään lopullisesti lukkoon. Mikäli on aivan pakonomainen tarve vaihtaa jotain tämän jälkeen, tee se hienovaraisesti, mutta lähtökohtaisesti näyttelijöillä tulisi olla yksi muuttumaton esitys ennen ensi-iltaa, jotta heillä on varmuus tekemiseen ja esitys toimii.
11. Ensi-ilta. Älä häslää liikaa ja anna näyttelijöiden keskittyä. Mitään ei ole enää tehtävissä. ”Rakasta, kärsi ja unhoita.” – Hannu Raatikainen, Ohjaajantyötä aikajanalla kurssilla 10/2010

Tärkeintä on aina keskittyä olennaiseen. Siihen, mikä on näytelmän suurin heikkous. Koska, jos lavalle ei jätä mitään paskaa, on esitys jo hyvä.

4 Keskipeli

Ei vaadi paljon mielikuvitusta tajuta valmistautumisen yleinen hyödyllisyys.
- Garri Kasparov, shakin pitkäaikaisin maailmanmestari

4.1 Kohti harjoituksia

Ennen kun mä kutsun siihen muita ihmisiä tekemään, mulla täytyy olla ehdoton varmuus, että tämän mä haluan tehdä ja sen varmuuden löytämiseen täytyy käyttää paljon aikaa. - Kristian Smeds, Haastattelussani 2013

Ohjaajalla tulee olla motiivi siihen miksi tämä juttu on pakko tehdä. Se on joko sanoma, tarina, aihe tai muu vastaava. Ohjaus- ja kohtaus suunnitelmat ovat apuvälineitä konkretisoida tämä motiivi erilaisiksi päämääriksi, joita ohjaaja tarvitsee kommunikoidakseen työryhmän kanssa sekä hahmottaakseen jonkin näköisen kokonaiskuvan: ”näkemys” tulevasta. Oma kokonaiskuva tulee olla valmis muuttamaan sen mukaan, mihin suuntaan näytelmä sitä vaatii harjoitusprosessin aikana. Itse näen näyttämöllä usein vain tyhjää suunnitteluvaiheessa. Vasta, kun näyttelijä, esine, valo, ääni, tms. impulssi tulee lavalle, saan konkreettisen aavistuksen siitä, minkälainen esitys tästä on tulossa. Minun ”visioni”, eli tulevaisuuden kuvani esityksestä, ei ole kuva, vaan paperille kirjoitettuja faktoja ja toimintastrategioita ohjaustilanteeseen, joilla toivon voivani selkeyttää ajatuksiani näytelmän maailmasta muille. Se, mitä lavalla tapahtuu, on ohjaajan vastuulla, mutta sen löytäminen on työryhmän yhteinen prosessi, jossa jokaisella jäse-

nellä tulee olla mahdollisuus sanoa mielipiteensä ääneen ja etenkin kokeilla sitä käytännössä. Kuten Milja Sarkola totesi haastattelussani, yksi ohjaajan tehtävä on: "Mahdollistaa ihmisiä olemaan luovia" ja Juha Hurme sanoi: "Huomata muiden mukana olevien lahjakkuus ja mahdollisimman isolla prosentilla ottaa se hyötykäyttöön." Tämä luovuuden mahdollistaminen muissa ihmisissä on mielestäni ohjaajantyön vaikein asia ja sen vuoksi ohjaajalla tulee olla monta erilaista lähestymistapaa ohjata näyttelijöitä. Oikea tapa on se joka toimii, väärä sellainen joka ei toimi.

4.2 Ohjaajan persoonallisuuden vaikutus työtapaan

Jokainen ohjaaja työskentelee omalla persoonallaan. Ohjaajan tulee ohjata sillä tavalla, kuin itselleen tuntuu luontaiselta. Erittäin suuri bonus on se, jos saa vielä kaupan päälle sellaista taidetta mitä haluaa. Usein se syntyy vuorovaikutuksesta näyttelijän kanssa. Jokaisen ohjaajan, kenen kanssa olen työskennellyt, tavat ohjata eroavat toisistaan todella paljon. Kaikki entiset opettajani ovat omia vahvoja persooniaan, joiden työskentelyyn heijastuu se miten he ajattelevat maailmasta, mitkä ovat heidän taidenäkemyksensä, millaisia ihmisiä he ovat siviilissä, millainen on heidän huumorin tajunsa. Heidän kaikkien työmenetelmät ovat todella erilaisia ja silti jokainen tekee omalla tavallaan omissa laatikossaan nerokasta taidetta.

4.3 Kohtauksen ohjaaminen

Tärkein ainesosa harjoituksissa on todellinen, henkilökohtainen kiinnostus. Ja kiinnostus on yksi niistä harvoista teatterin osatekijöistä, joka ei ehdottomasti liity mitenkään keinotekoisuuteen. Kiinnostusta ei voi väärentää. Sen on oltava aitoa. Kiinnostus on moottori ja se määrää, miten pitkälle omistautumisen kiihkossa voi edetä. - Anne Bogart, Ohjaaja valmistautuu

Kun minulla on pakottavaa sanottavaa sekä aihe, jota haluan käsitellä ja ohjaussuunnitelma on tehty, on aika saada se näkyväksi näyttämölle. Aloitan ohjaamalla yksinkertaisesti kohtausten rungot kronologisessa järjestyksessä.

Jotta kohtaus on mielestäni toimiva, tulee siinä näkyä esityksessä seuraavat asiat:

1. Tilanne
2. Päämäärät
3. Aihe

4. Muutos (dynamiikan ja mielenkiinnon kannalta olennainen. Muutos voi myös tarkoittaa tilanteen kasvua: aihe, tilanne tai päämäärät nostetaan seuraavalle levelille tai ylipäätään mitä tahansa muutosta suhteessa kohtauksen aloituksen ja lopetuksen välillä.)
5. Tunnelma tai maailma (Suspence ja rytmi)
6. Esityksen / kohtauksen maailmaan sopivaa näyttelijäntyötä.
7. Perustelu, miksi tämä kohtaus on tässä näytelmässä (mitä uutta tämä tuo esitykseen?)
8. Iskut ja blokit rullaavat
9. Kohtaus on kokonaisuudessaan dynaamisesti eheä.

Tai vaihtoehtoisesti jotain niin maan perkeleen mielenkiintoista, joka vie jalat alta ja kaikki muu tuntuu toissijaiselta ja pystyt perustelemaan sen olemassaolon esityksessä.

On hyvä, jos ensimmäisellä harjoittelukerralla saa näkyväksi tilanteen, päämäärät ja ristiriidan. Silloin kohtauksen perusrunko on toimiva ja kun kaikki kohtaukset (tai ensimmäinen puolisko) on tehty, on läpirämpimisen aika. Vasta läpimenoissa ja rämpimissä kehitty näyttelmän maailma ja tuolloin ymmärtää mikä on tärkeää kokonaisuuden kannalta ja mitä tulee painottaa seuraavilla kohtausharjoituskierröksillä.

Toisella kierroksella pyrin usein keskittymään näyttelijänilmaisuun ja riisumaan sitä tarpeen mukaan sekä saamaan aiheen näkyviin. Tällöin kohtaus on jo itsessään usein toimiva. Myös maailma ja tunnelma alkavat hahmottumaan ja läpimenon synnyttämän kokonaiskuvan mukaan ymmärtää paremmin, mitä kohtaus vaatii suhteessa kokonaisuuteen.

4.4 Näyttelijän ohjaaminen

Näyttelijöiden kanssa työskennellessä ei ole mallia, jota voisi soveltaa ennakoon, mutta on periaatteita, on ammattitaitoa, on erittäin paljon kovaa, mutta ihastuttavaa ennakkotyötä ja joudut kuitenkin loikkaamaan kielekkeeltä osaamatta edes arvata toimiiko tulos vai ei; joudut olemaan hetkessä kiinni. Kun näyttelijät ovat paikalla, sinun täytyy olla valmis heittämään ennakkotyösi menemään viimeistä piirtoa myöten, jos on pakko.- Judith Weston Näyttelijän ohjaaminen.

Näyttelijä on teatterin tärkein elementti. Sen vuoksi tärkeimpiä asioita ohjaajantyössä ovat luottamuksen rakentaminen näyttelijöiden kanssa, hiekkalaatikon rajojen näyttäminen ja kommunikaatio eli oman näkemyksen verbaalinen konkretisoiminen näytteli-

jöille ja sitä kautta luovuuden ja heittäytymisen mahdollistaminen, näyttelijän impulsseihin tarttuminen ja niiden ruokkiminen.

Näyttelijä erottaa teatterin muista taiteen lajeista. Teatteri on ainoa taidemuoto joka vaatii toimiakseen esiintyvän taiteilijan. Ilman ohjaajaa ja käsikirjoittajaa voi tehdä teatteria, mutta ilman näyttelijää ei.

Luottamuksen rakentuminen alkaa jo ensimmäisessä tapaamisessa tai jopa ennakkokäsityksestä ja kuulopuheista. Alkupeli on pelattu sitä varten, että päästään vahvasti mukaan keskipeliin. Luottamuksen rakentamisen voi aloittaa kertomalla ytimekkäästi ja konkreettisesti oman näkemyksen esityksestä, miksi tämä pitää tehdä sekä työskentelevän ja aikataulut. Silloin näyttelijät saavat jonkinlaisen käsityksen siitä, mitä lähdetään tekemään. Tämä on yllättävän merkityksellistä! Jos ohjaaja tulee väsyneenä paikalle myöhässä, eikä tiedä mitä sanoa tai mitä tehdään, ei luottamus rakennu helposti. Anne Bogart kertoo kirjassaan *Ohjaaja valmistautuu*: ”Näyttelijä voi aistia ohjaajan huoneeseen tuoman kiinnostuksen ja tarkkaavaisuuden laadun. -- Mikäli tarkoitukset ovat halpahintaisia, näyttelijä tietää sen. -- Yleisö kokee lopulta kiinnostuksesi laajuuden tai puutteen kaikkein välittömimmin.”

Pohjatytöt ovat siis tehty sitä varten, että ne helpottavat jäsentämistä ja kommunikointia. Nyt on aika ottaa ne esille ja alkaa antamaan konkreettisia tarttumapintoja näyttelijöille, joiden avulla he voivat tarjota lavalle jotain, jonka ohjaaja joko hyväksyy, kasvattaa tai hienovaraisesti hylkää. Ihanteellisin ohjaustilanne on lumipalloeefekti, jossa ohjaaja antaa näyttelijälle jonkin alkukipinän alkaa toteuttaa luovuuttaan; jonkin konkreettisen initiaattorin, eli alkuun panevan voiman, joka auttaa tuottamaan lavalle jonkinlaisen tilanteen, tapahtuman tai toiminnan. Tähän näyttämöllä näkyvään tapahtumaan, ohjaaja tarttuu. Mikäli näyttämötapahtuma ei ole mielenkiintoista, eikä johda näytelmää tai toimintaa mihinkään, tulee vaihtaa initiaattoria eli ohjetta. Tätä varten on kirjoitettu kohtaus- ja ohjaussuunnitelmat, että sieltä voi poimia konkreettisia asioita joiden kautta yrittää kommunikoida näkemystä. Mikäli se, mitä lavalla näkee, on mielenkiintoista, tulee sitä ohjata siihen suuntaan, josta tuntuu löytyvän näytelmän kutsu, eli se, mitä näytelmä tai visio näytelmästä vaatii, antamalla näyttelijälle uuden tarttumapinnan - ohjeen. Tämä ohje auttaa näyttelijää synnyttämään lavalle taas jotain uutta, johon ohjaaja voi tarttua ja näin lumipallo pyörii. Lumipallo efektiä tapahtuu sekä harjoitustilanteissa, että harjoitusten välillä, kun molemmat saavat miettiä asiaa myös harjoitusten ulkopuolella.

4.5 Näyttelijän ohjeet – initiaattorit

Näyttelijä voi näytellä vain yhtä asiaa kerrallaan. Kymmenessä sekunnissa voi näytellä viisi asiaa peräkkäin, mutta niiden väliin täytyy rakentaa logiikka. - Kristian Smeds 2013

Initiaattori tarkoittaa alkuun panevaa tai vireille panevaa voimaa. Näyttelijät tarvitsevat konkreettisia asioita ja alkuun panevia voimia, joihin tarttua ja jota kautta lähteä luovaan prosessiin. Alla on lista alkuun panevista voimista, joita tarjoan näyttelijälle harjoitustilanteessa. Osa niistä on hyvinkin konkreettisia ja yksinkertaisia, osa abstraktimpia. Lähtökohtaisesti alussa keskityn luomaan konkreettisilla ohjeilla toimivan ja yksinkertaisen kohtaus- ja esitysrungon, jonka jälkeen on mahdollisuus alkaa leikkimään ja tutkimaan esityksen tarjoamia mahdollisuuksia. Abstraktit ohjeet mahdollistavat absurdimman ja leikkisemmän maailman aukeamisen. Ohjaustilanteessa kaiken tulee olla sallittua oman moraalin ja järjenkäytön puitteissa eikä mikään alla mainittu ohje ole totuus, vaan virikemateriaalia työskennellä näyttelijöiden kanssa.

Ohjeet:

1. Tilanne

Tilanteen kertominen on usein ensimmäinen "ohje" jonka näyttelijöille annan. Tilanteen ääneen sanominen antaa näyttelijöille tarttumapinnan johonkin konkreettiseen, mitä lavalla tulee tapahtumaan, mutta he saavat improvisoida sen haluamallaan tavalla, josta herää usein jotain mielenkiintoista ja ennalta arvaamatonta. Kirjoitan lavalla näkemäni "toimivat asiat" eli näytelmää eteenpäin vievät ja näytelmän maailmaan istuvat asiat ylös sitä varten, että niihin voidaan palata myöhemmin tai ryhtyä heti kasvattamaan ja tutkimaan niitä lisää. Tilanne ei lukkiutua näyttelijää liikaa, vaan antaa sopivasti vapauksia lähteä tekemään jotain annetuissa raameissa ja on äärimmäisen tärkeä siksi, että silloin näyttelijät tarjoavat jotain puhtaasti itsestään, eikä annetuista ohjeista. Usein pelkkä tilanne ei kuitenkaan kasva kohtaukseksi asti ja siirryn antamaan seuraavia ohjeita pyrkien rakentamaan mielestäni mielenkiintoisen kohtauksen. Tilanteen improvisoiminen synnyttää lavalle useimmiten kuitenkin jonkin mielenkiintoisen tunnelman, jännitteen, rytmin, asemoinnin tai vaikka kokonaisen tilanteen, jonka pohjalta voidaan lähteä tutkimaan kohtausta eteenpäin joko siirtymällä seuraaviin ohjeisiin tai improvisoimalla tilanteen herättämien impulssien mukaan.

2. Päämäärät

Kuten jo Aristoteleen ajoista asti on kirjoitettu ja tässäkin kirjoitelmassa niin monesti mainittu, draama tarvitsee toimiakseen päämäärän. (Aristoteles 2012). Sitä ei voi liikaa painottaa. Niin myös näyttelijällä tulee olla päämäärä johon pyrkiä ja jonka hän ymmärtää. Jos saisin kirjoittaa ainoastaan yhden huomion jokaisesta kohtauksesta, se olisi henkilöiden päämäärät. Päämäärät käynnistävät toimintaa, eli tapahtumaa, joka pyrkii kohti päämäärää, vaikka sitä ei saavutettaisi. Nämä roolihenkilöiden vastakkaiset päämäärät aiheuttavat ristiriitoja, joista muodostuu näytelmän jännite, juoni (tilanteet), aihe, ja dynamiikka. Kokemukseni mukaan, mikäli kohtaus ei etene vaan junnaa paikoillaan, on syy useimmiten päämäärän epäselkeydessä. Mitä konkreettisempi päämäärä, sitä helpompi näyttelijän on siihen pyrkiä.

3. Toimintaverbit

Toimintaverbit kuvailevat emotionaalista vuorovaikutusta, kun ihmiset tekevät asioita toisilleen, jotakin tapahtuu ja toimintaverbit luovat emotionaalisen tapahtuman - Judith Weston, Näyttelijän ohjaaminen

Toimintaverbit ovat aktiivisia, tekemiseen johtavia verbejä. Toimintaverbit synnyttävät toimintaa (eli pyrkimystä kohti päämäärää) sekä tekijässä, että vastaanäyttelijässä. Toimintaverbi on päämäärästä jalostunut ja konkreettisempi pyrkimys vaikuttaa vastaanäyttelijään jollain tavalla saavuttaakseen päämääränsä.

Toimintaverbi on vastaanäyttelijään kohdistuva toiminta, jolla henkilö pyrkii kohti päämäärää, mutta toimintaverbi ei ole itse päämäärä. *Paljonko rauta maksaa?* näytelmän toisessa kohtauksessa Asiakkaan päämäärä on uhkailla Ruotsalaista, mutta hänen toimintaverbinsä olivat, "yritä saada Ruotsalaiselle epämuukava olo", "kiusoittele". Hänen päämääränsä ei suinkaan ollut kiusoitella Ruotsalaista vaan ostaa mahdollisimman paljon rautaa sotateollisuuttaan varten ja valloittaa maailma. Kiusoittele, oli hänen keinonsa uhkailla Ruotsalaista, jotta tämä myisi rautaa, vaikka hänen omatuntonsa taisteli tätä vastaan. Ruotsalaisen päämäärä oli myydä rautaa ja pitää taloutensa kunnossa. Toimintaverbinä hänellä oli: "pidä asiakas tyytyväisenä." Tämä aiheutti hänelle sisäisen ristiriidan, sillä hän koki Asiakkaan käytöksen uhkaavaksi, mutta kuitenkin myi hänelle rautaa ja epäroï tehneensä väärin soittaessaan Tanskalaiselle Asiakkaan poistuttua.

Toimintaverbejä kannattaa kirjoittaa kohtaussuunnitelmaan useita erilaisia, jotta näkee variaatioita kohtauksesta ja syntyy leikkisyyttä, kun näyttelijät pääsevät kokeilemaan samaa pyrkimystä erilaisilla keinoilla. Päämääränä ostaa rautaa, voi pyrkimys olla uhkailu, kiusoittelu, mielistely, seksuaalinen ahdistelu tai mikä tahansa muu taktiikka saada ostettua rautaa henkilöltä, joka epäilee hieman "myydäkö vai eikö myydä". Oikean toimintaverbin tuntee persetuntumalta eli kohtauksen palaset loksahtavat kohdilleen ja kohtaus kulkee suuntaan, joka tuntuu perustellulta tai intuitiivisesti oikealta.

4. Salaiset sopimukset ja teatterin leikki.

Teatteri on leikkimistä. Salaiset sopimukset, ovat minulla usein tilanteessa syntyviä impulsseja ja ideoita. "Ikään kuin" (Weston 1999), eivätkä ennalta suunniteltuja. Salaiset sopimukset toimivat jonkun näyttämöllä jo näkyvän toiminnan, toiminnon, tunnetilan, jännitteen, tilanteen, tunnelman, tms. tehostamisena. Samassa *Paljonko rauta maksaa?* Näytelmässä, käytin salaista sopimusta näyttelijöiden kanssa loppukohtauksessa, joka oli jo hyvässä muodossa ja toimiva tilanne oli uhkaava, mutta halusin tehostaa sitä. Sopimus oli, että Ruotsalainen tietää Asiakkaan nussivan häntä perseeseen ja hän alistui siihen. Minäkään näköistä seksuaalista aktia ei lavalla näkynyt eivätkä näyttelijät näyttelleet nussimista, mutta jännite heidän välillään kasvoi uhkaavasta erittäin uhkaavaksi, vaikka toinen näyttelijä ei ollut edes fyysisessä kontaktissa hänen kanssaan. Kohtauksen lopussa Ruotsalaisen naamalle syntyi tuskallinen ilme, hän nojasi pöytänsä ja liikkui persettänsä kaksi senttiä pyllistysasentoon, joka kuvasti alistumista Asiakkaan valtaan. Kannattaa miettiä, millaiset salaiset sopimuksen kenenkin näyttelijän kanssa onnistuu. Joillekin esim. persepanon näytteleminen on punainen vaate ja saman näyttämökuvan voisi tehdä toisenlaisella sopimuksella. Suurin osa yleisöstä (joka koostui valtaosin teatterialan opiskelijoista ja opettajista), keneltä tiedustelin jälkikäteen, mitä he tässä kohtauksessa näkivät, eivät nähneet kohtauksessa seksuaalista aktia vaan alistumisen. Tämä on teatterin leikkiä.

5. Fyysiset ohjeet. (ks. myös Blokit 4.7)

Fyysisillä ohjeilla saa tarpeen tullen vaikka käännettyä koko kohtauksen päällelleen ja vaihdettua tyylilajia suspenssesta farssiksi. Fyysiset ohjeet ovat niin

kuin salaiset sopimukset, etevä tehostamaan toiminnan, toiminnon, tunnetilan, jännitteen, tilanteen, tunnelman tms. merkitystä ja kasvattamaan tai pienentämään sitä toivottuun suuntaan, mutta niiden varaan ei voi laskea koko roolihenkilöä. Fyysistä toimintoa ovat muun muassa: sisääntulot, poistumiset, asemointi, liike (toiminto), tempo (nopeammin-hitaammin), fokus (vastanäyttelijässä vai esim. ovela) ja koreografiat. .

- Asemointi: Fyysinen välimatka näyttelijöiden välillä kertoo paljon heidän välisestä suhteestaan, päämäärästä ja ristiriidoista. Pyrkivätkö he lähemmäs vai kauemmas toisiaan? On eri asia, istuvatko näyttelijät selin toisiinsa päin vai naamat vastakkain tai onko heidän välillään pitkä välimatka vai istuvatko he sylkkäin. On myös eri asia, katsovatko he toisiaan silmiin vai välttelekö toisen tai molempien katse kontaktia. Keskustelevatko he toisilleen samassa tilassa vai eri tiloista? Yksi ensimmäisistä ohjeista, jonka ohjaajana sain, oli: ”käytä koko tilaa”. Näyttelijä on aina fyysisesti suhteessa johonkin (tilanteeseen, aiheeseen, yleisöön tai päämääränsä kautta toiseen henkilöön jne.), joka määrittelee hänen asemansa. Ja kokeilemalla eri asemointeja voi koettaa rakentaa tilannetta, jos se ei muuten aukea, tai tuntuu, että siitä puuttuu jotain.
- Fokus: Missä kulkee roolihenkilön kiinnekohta? Onko näyttelijän (Ruotsalainen) fokus vastanäyttelijässä (Asiakkaassa), vai sikarilaatikossa, jota hänelle tarjotaan (toivo ylellisyyksistä ja paremmasta elämästä), vai harhaileeko katse näiden kahden välillä puntaroiden vaihtoehtoja oman taloutensa ja yleisen rauhan välillä. Pallopeleissä fokus on pallossa, teatterissa fokus kulkee siellä, mihin henkilö pyrkii. (Spolin 1988)
- Liike: Tarpeen tullen ohjaan myös liikettä. *Paljonko Rauta maksaa?* kolmannessa kohtauksessa ohjasin Tšekkiläisen splatter-elokuvamaiseksi zombieksi. Tämä juonsi juurensa, mihinkään johtamattomista toimintaverbikokeiluista (turvan ja avun hakeminen sekä vaaran pakeneminen), kohtaukseen tehtävästä: lisätä suspensea ja uhkaa, sekä esityksen kokonaisdynamiikan kaipaamasta rytmillisestä ja tunnelmallisesta muutoksesta. Zombiemäinen katse syntyi näyttelijän kasvoille toimintaverbin pohjalta, synnyttäen lavalle kohtauksen mielenkiintoisimman hetken, mutta ei kokonaisuudessaan kantanut koko kohtausta, sen vuoksi tartuin tuohon impulssiin ja kehitimme siitä zombie-hahmon.

- Tempo: Tempo kertoo myös henkilön päämäärästä tai ajatuksista. Juokseeko henkilö lavalle, vai tuleeeko hän sisälle löntystäen? Nostaako Ruotsalainen sikarin laatikosta hitaasti (epäröiden) antaa eri mielikuvan katsojalle, kuin, että hän nostaa sikarin nopeasti (reippaasti ja tyytyväisesti).
- Sisääntulot: (ks. 4.7.3 blokit)

6. Metaforat

Metaforat syntyvät näyttämölle enemmänkin muiden ohjeiden tuloksesta ja yhteissummasta, mutta niillä voi myös tietyssä harjoitusvaiheessa ohjata näyttelijää. Metaforat ovat salaisten sopimusten kaltaisia. Metaforan voi antaa, joko henkilölle, esineelle tai näyttämölliselle tapahtumalle, jotta se saa toisenkin merkityksen, kuin ilmiselvän merkityksen. Koko *Paljonko rauta maksaa?* oli metafora. Se oli metaforinen satu Ruotsin "puolueettomuudesta" toisessa maailmansodassa. Minulle se oli metafora ihmisen syyllisyydestä. Lisäksi näytelmä sisälsi paljon metaforia. Ruotsalaisen Asiakkaalta saamat sikarit (Itävalta) ja kengät (Tšekki) olivat metaforia Saksan miehittämille alueille, joiden valloittamista Ruotsalainen oli tukenut myymällä rautaa Asiakkaalle. Kohtauksessa, jossa Ranskalainen ja Englantilainen tulevat pyytämään häntä mukaan yhteisiin poliisivoimiin (Nato), Ruotsalainen kaivoi kaapistaan kakun Asiakkaalle, osoittaen tällä kakulla tukensa Asiakkaan toimille ja tyrmäsi Englantilaisen ja Ranskalaisen. Kakku nousi myöhemmin esityksen keskeiseksi metaforaksi "syyllisyyden kakuksi". Ruotsalaisella oli suhde kakkuun. Se oli tervetuliaistoivotus, kaupankäyntiä edistävä lahja ja lopulta hänen oma tuhonsa. Tätä samaa tarjoilua Ruotsalainen harjoitti, kun yleisö tuli sisään pommisuojaan, jossa näytelmä esitettiin, tarjoamalla heille miimisiä samettihousuja ja punaviiniä esittäen olevansa stereotyyppinen naiivi humanisti (jollaisia me tutkivaa teatteria taloudesta kursilaiset olimme), mutta osoittamalla humanistin puolueellisuuden ja syyllisyyden näytelmän edetessä kohti loppua.

Näyttelijä voi myös näytellä metaforaa. Esimerkiksi roolihenkilö voi esittää vapautta kuten Jeesus näytelmässä *Kuka maksaa innovaation?* Tätä varten teimme metaforisia näyttelijäntyöllisiä harjoitteita näyttelijän kanssa. Pyysin näyttelijää kävelemään huoneessa ja esitin hänelle kysymyksiä, joiden pohjalta toimia "Mitä kaikkea sun mielestä vapautteen kuuluu? Näytä se fysiikalla! Miten

vapautunut ihminen kävelee? Miten se puhuu? Missä vapautuneen ihmisen energia on? Millä rytmillä se liikkuu ja puhuu?” Tämä metaforinen taso vapaudesta, perusteli Jeesuksen olemassaolon näytelmässä. Hän oli vastapaino koko muun näytelmän hektiselle suorituskeskeiselle maailmalle.

Metaforilla näytteleminen vaatii näyttelijältä luovuutta ja heittäytymistä ja sitä, että kohtauksen perussyke on jo veressä.



Kuvio 3. Metaforilla näytteleminen. *Kuka maksaa innovaation?* Keskiluokkaisuudenlokki. (Keskellä) Bilderberg-ryhmän, suurliikemiesten ja oikeisto poliitikkojen köydenpäässä oleva henkilö, joka luulee vapauden löytyvän keskiluokkaisista ylellisyyksistä ja kuluttamisesta. (Kuva: Jalmari Eskelinen)

7. Mielikuvat

Mielikuvia tulee käyttää lähinnä tilanteissa, joissa näyttelijän ei tule olla vuorovaikutuksessa toisen esiintyjän tai yleisön kanssa. Niitä voi käyttää harjoituksissa haettaessa henkilölle jotain puuttuvaa ulottuvuutta. Pääsääntöisesti näyttelijää tulisi ohjata ulos itsestään ja sen vuoksi mielikuvat ovat viimeisin ohje, mitä itse käytän. Mielikuvan tulisi olla myös toiminnallinen, sellainen joka käynnistää jotain. ”Ajattele, että söisit jäätelöä”, ei ole hyvä mielikuva, mutta ”ajattele, että suusi jäätyy sisältäpäin ja jäätyminen leviää tuskallisesti pikkuhiljaa koko kroppaan, on jo parempi mielikuva. Mikäli ohje ei aiheuta näyttelijässä reaktiota, on ohjetta konkretisoitava lisää: ”Kroppaasi palelee aivan helvetisti ja yritä taistella

sitä vastaan.” Mielikuviin, ei tule turvautua esitystilanteissa, vaan niillä pyritään synnyttämään harjoitustilanteessa näkyväksi jotain, jonka on jäätävä lihasmuistiin.

8. Statukset.

Statuksia voi antaa paitsi näyttelijöille, myös sille, mikä on heidän suhteensa esineisiin tai tiloihin. Statukset tulee niin ikään ohjata pois itsestä. Näyttelijä voi kohdella toista ihmistä korkeampana tai matalampana, mutta ei itseään. Kuninkaan arvon tekee alamaisten käytös. (Johnstone, 1999)

Pyrin sellaiseen ohjaustilanteeseen, jossa mikä tahansa on mahdollista, niin näyttelijäntyössä, kuin ohjatessakin. Kaikkea saa ja tulee kokeilla. Jos kokeilu toimii, se toimii, jos se ei toimi, et menettänyt muuta kuin hieman harjoitusaikaa, mutta jotain tärkeää saattoi kuitenkin löytyä. Ohjaajan tulee tarkkailla niitä hetkiä, joissa on jotain mielenkiintoista ja tarttua niihin. Joskus täysin hatusta vedetty ohje, jonka voi kuitenkin perustella itselleen, voi tuottaa jotain helmeilevää. Joskus ohjeeni saattavat olla todella absurdeja. Ohjatessani sovittamani version Anton Tšehovin *Kosinnasta*, oli eräs näyttelijän ohje: ”joka kerta, kun nousette pöydälle, muututte pelikaaneiksi.” Toinen ohje samasta näytelmästä oli: ”ole kokoajan puolimetriä toisen näyttelijän takana.” Nämä ohjeet synnyttivät näytelmään sen oman logiikan, jossa mitä tahansa saattoi tapahtua. Näyttämöllä tulee olla mahdollisuus ennalta arvaamattomuuteen, niin katsojan kannalta esityksessä, kuin työryhmän kannalta harjoituksissa. Se pitää harjoituskauden ja esityksen mielenkiintoisena.

4.6 Muutama sana näyttelijäntyöstä

Näyttelijä on näyttämöllä välittääkseen näytelmän yleisölle. Siinä on koko hänen työnsä. Sen tehdäkseen näyttelijä tarvitsee vahvan äänen, erinomaisen puheilmaisun, notkean sopusuhtaisen vartalon ja peruskäsitykset näyttelijäntyöstä.
- David Mamet, Tosi ja epätosi

Tämä lopputyö käsittelee ohjaajantyötä ja pelkästään sivumäärän vuoksi avaan vain pienen pintaraapaisun ajatuksistani koskien näyttelijäntyötä. Uskon, että hyvin kirjoitettussa näytelmässä repliikkinsa ulkoa osaava, oikeassa kontekstissa (tilanne), itsensä ulkopuolelle kohdistuvaan päämäärään pyrkivä näyttelijä, joka tietää perustietoja näytelmästä, ohjaajan näkemyksestä ja roolihenkilöstään (ks. hahmoanalyysi 2.9) ja joutuu

vaikuttamaan muiden roolihenkilöiden päämäärien vuoksi, on mielenkiintoinen ja elävä. Loppu on hienosäätöä. (Mamet, 2001; Stanislavski, 1951)

Näyttelijän tärkeimmät ominaisuudet ovat: työmoraali, äänenkäyttö ja sisäinen vakavuus. Työmoraalilla tarkoitan sitoutumista produktioon ja repliikkien ulkoa opettelua sovitussa tahdissa. Kun aloitan ensimmäiset harjoitukset, vaadin, että näyttelijöillä on päässä sinä päivänä harjoiteltavien kohtausten repliikit. Mikäli repliikit eivät ole päässä, ei näyttelijä voi keskittää huomiotaan itsensä ulkopuolelle saati, että hän pystyisi syöttämään luovaa toimintaa muihin työryhmäläisiin. Äänen käyttö on näyttelijän tärkeimpiä työkaluja. Äänen tulee olla selkeä ja kuuluva. Sisäisellä vakavuudella tarkoitan sitä, että näyttelijä sanoo jokaisen repliikkinsä niin, että hän uskoo ne todeksi, eikä pidä roolihenkilöä itseään viisaampana tai tyhmempänä. Näyttelijän on ennen kaikkea uskottava kaikkeen, mitä tapahtuu hänen ympärillään, ja varsinkin siihen, mitä hän itse tekee (Stanislavski, 1966). Tämä on näyttelemisen avain, sisäinen vakavuus. Näyttelemisen on valehtelemista. Mikäli haluat valehdella uskottavasti, tulee sinun uskoa todeksi kaikki mitä valehtelet. Siihen ei liity tunnetilojen hakemista tai ponnistelua. Tietenkin on tyyllilaji kysymys, tuleeko näyttelijäntyön olla luonnollista, privaatti ilmaisua muistuttavaa, vai esim. ylinäyteltyjä karaktäärihahmoja. Yleisesti ottaen privaatti-ilmaisusta lähteminen on mielestäni mielenkiintoisempaa, koska jostain perverssistä syystä näyttelmää katsoessani haluaisin uskoa näytelmän todeksi ja roolihenkilöt oikeiksi ihmisiksi, vaikka ohjatessa en siihen uskokaan. Mikäli privaatti ilmaisussa ääni ei kuulu suurella näyttämöllä takariviin, voi käyttää poskimikrofoneja, kuten Juha Jokela *Patriarkassa*. Usein näyttelijät eivät luota itseensä ja/tai näytelmään ja puskevat sen vuoksi suurempaa ilmaisua. Jokelan näytelmissä on mielestäni upeaa näyttelijän ilmaisua ja sen vuoksi kysyin häneltä ohjeita ilmaisun riisumiseen.

Taneli Maljanen: Miten saat riisuttua näyttelijän ilmaisun?

Juha Jokela: Kyllä aika monesti, jos on näyttelijä, jolla on vahva teatterillinen ilmaisu, josta mä en yleisesti tykkää, niin usein mä pyrin hakee sitä kautta, että yritän kannustaa näyttelemään niin, että mä en huomais, millon hän näyttelee. Että privaatti olemisen ja näyttelemisen rajaa ei tunne. Käytännössä yleensä sanon vaan, että puhu hiljempaa. Ne ulottuvuudet siellä tekstissä katoaa, kun puhuu kovaa. Tässä Klaus Härön leffassa *Äideistä* parhain kehuttiin ruotsalaisia näyttelijöitä ja nehän vaan puhui hiljempaa. Että jos tuntuu siltä, että näyttelijän ilmaisu ei muutu vaan kiertää ympyrää, vaikka kokeillaan erilaisia juttuja, niin mä rupean tarkkailemaan tahattomia eleitä ja äänenpainoja ja asentoja ja joidenkin mielestä se on todella vittumaista. Tai se hetki, kun lopettaa näyttelemisen niin niissä tulee usein sellanen mieletön tunne, voima ja vapaus siihen puhumiseen. Mutta sittenkin tossa se toiminnan määrittelemisen auttaa. Jos näyttelijän perusilmaisu on mun mielestä liian iso, niin sitten voi myös olla, että pitää vaan pienen-

tää. Että sanon vaan, että vähän pienemmin, vähän pienemmin. Sitä pidetään ohjausoppien vastaisena ja abstraktina, mutta ei sitä tarvii oppikirjaa kunniottaa jos se toimii. Ja musta tuntuu, että vanhemmilla näyttelijöillä se on vielä vaikeampaa, kun niillä on ollu tää äänikoulutus ja privaatisakin kuulostaa näyttelijältä.

Täysin toisenlaista, mutta yhtä vakuuttavaa ilmaisua on mielestäni myös Kristian Smedsin näytelmissä ja sen vuoksi kysyin häneltä:

Taneli Maljanen: Mikä on tärkeintä näyttelijäntyössä?

Kristian Smeds: Samat asiat, kuin taiteilijuudessa, rohkeus ja rehellisyys. Rohkeus ennen kaikkea. Intohimo näyttelemiseen pitää olla. Intohimo toteuttaa sitä omaa työtänsä. Hyvä näyttelemisen vaatii kauheasti työtä. Se on sellainen loputon kaivo johon voi mättää kauheasti tavaraa, jolloin lisätään niitä ilmaisun kerroksia. Mulle tärkeä asia on lojaalisuus koko työryhmää kohtaan. Arvostan syvästi myös sellaista naivia lapsenomaisuutta, ihmettelyn kykyä uusien asioita ja ilmiöitä kohtaan. Nykyään arvostan myös hyvin paljon sitä, että näyttelijällä on kyky ajatella analyyttisesti näytelmästä asioita, etenkin nykyteatterissa.

4.7 Blokit (Stage blocking eng.) – merkityksellistä toimintaa

Toiminta on näyttämöllä merkityksellistä, kun se on suhteessa henkilön toimintaan. Kaikki liike pyrkii jotain kohti. - Jani-Petteri Olkkonen

Blokit eli sisääntulot, poismenot, iskut, kohtausvaihdot, saumat, asemointi, leikkaukset, suunnanmuutokset rakentavat esityksen kokonaisuuden yhdessä näytelmätekstin, ohjaajan näkemyksen (ks. 2), toimivien kohtausten (ks.3.1) sekä näyttelijäntyön (ks. 2.9 3.4, 3.5, 3.6) kanssa. Blokit eivät ole erillisiä toimintoja vaan osa esityskokonaisuutta. Kaiken, mitä näyttämöllä näkyy, tulee olla perusteltua! Samoin blokkien. Jokainen kohtausvaihto, suunnanmuutos, sisääntulo ja isku on merkityksellinen! Niiden tulee kuljettaa näytelmää kohti uutta suuntaa tai näytelmän päämäärää (ks. myös 4.5 fyysiset näyttelijän ohjeet). Blokeille ei ole toistaiseksi vakiintunutta suomenkielistä termiä.

4.7.1 Suunnanmuutos

Suunnanmuutos tarkoittaa tässä yhteydessä pääpyrkimykseen tai päämäärään pyrkivän toiminnan suunnan muutosta. Esimerkki näytelmästä *Paljonko rautaa maksaa?*

Ruotsalaisen pääpyrkimys näytelmässä on pitää omatunto pois työasioista ja tietoinen päämäärä on myydä rautaa ja tulla taloudellisesti vau-

raammaksi. Seuraavan repliikin pyrkimys (päämäärä) on puolustella hänen tekojaan. Toimintaverbinä tässä repliikissä oli hakea sympatiaa.

Ruotsalainen: Kuten sanoin, en tiedä sitä, mutta siinäkin tapauksessa hänen kai täytyisi ostaa rautaa. Ja kuten jo sanoin, hän voisi kiukustua, ja teidän tiedätte, että minä olen luonteeltani sangen rauhaa rakastava ihminen. Totta puhuen minä odotankin häntä juuri nyt

Suunnanmuutos: Päämääränä ajaa hellävaraisesti Ranskalainen ja Englantilainen pois, jotta pääpyrkimys toteutuisi. Toimintaverbinä: anelu.

ja olisin hyvin iloinen, jos hän ei tapaisi teitä kaupassani. Hän on nimittäin tavattoman herkkätunteinen ja helposti loukkaantuva. Tehkää siis minulle mieliksi ja... *(Asiakas astuu sisään paketti kainalossa.)*

Roolihenkilön päämäärän tai toimintaverbin vaihtuminen tarvitsee perustelun. Esim. edellinen toimintaverbi (taktiikka) ei toteuttanut päämäärää, johon henkilö pyrki ja hän saa jostain ympäristön pakottavasta tekijästä (tässä kohtauksessa tieto Asiakkaan saapumisesta) impulssin vaihtaa taktiikkaansa (toimintaverbiä) päämäärän toteutumiseksi.

4.7.2 Iskut

Kohtaukset ovat täynnä iskuja. Iskuja roolihenkilön lavalle tulemiseen, iskuja suunnanmuutokseen, iskuja fyysiselle toiminnalle, jne. Iskujen, kuten suunnanmuutostenkin tulee kummuta esityksen logiikasta. Se miksi esim. Ruotsalainen hakee kaapista kakun juuri repliikillä:

– – totta puhuen minä odotankin häntä juuri nyt *(hakee kakun kaapista ja asettaa sen pöydälle)* ja olisin hyvin iloinen, jos hän ei tapaisi teitä kaupassani. Hän on nimittäin tavattoman herkkä tunteinen ja helposti loukkaantuva. Tehkää siis minulle mieliksi ja... *(Asiakas astuu sisään paketti kainalossa.)*

Oli perusteltu seuraavasti: Hakemalla kakun, juuri tällä repliikillä, Ruotsalainen valitsee puolensa Asiakkaan (Saksan) ja muun Euroopan välillä ja valmistautuu toivottamaan Asiakkaan tervetulleeksi. Tämä puolen valitseminen aiheutti muutoksen sekä Englantilaisessa, että Ranskalaisessa, että näytelmässä. Mikäli kakku olisi ollut aikaisemmin pöydällä, ei se olisi ollut siinä Asiakasta varten, vaan jostain muusta syystä. Ajoituksen kannalta kakun hakeminen juuri tällä hetkellä oli myös koomista, sillä kakun kautta Ruotsalainen kommunikoi sisäisiä tunteuksiaan osoittaen sitä huojentuneesti tervetu-

liaistovotukseksi sisään astuvalle Asiakkaalle, mutta häpeällisesti Englantilaiselle ja Ranskalaiselle.

4.7.3 Sisääntulot ja ulosmenot

Henkilöllä, joka tulee sisään tai poistuu lavalta, on siihen syynsä. Hänellä on päämäärä johon hän pyrkii ja hän tulee lavalle pyrkiäkseen sitä kohti tai poistuu päämäärän toteuttua tai epäonnistuttuaan siinä. Tietenkin henkilö voi tulla sattuman vuoksi lavalle. esim. on eksynyt, mutta silloin hänellä on päämäärä löytää paikkaan, johon hän oli alun perin menossa ja päämäärä voi muuttua muiden henkilöiden vaikutuksesta. Sisääntulot tuovat aina mukanaan suunnan muutoksen uuden roolihenkilön kautta ja ovat siksi merkityksellisiä. Samoin kuten muutkin blokit, sisääntulot tulee perustella ja sopia näyttelijän kanssa, miksi hän tulee lavalle. Edellä mainitussa kohtauspätkässä Asiakas astuu sisään Ruotsalaisen valittua puolensa. Asiakkaan sisääntulo muuttaa jokaisen kohtauksessa olevan henkilön päämäärää. Ruotsalaisen päämäärä muuttuu Asiakkaan miellyttämiseksi ja Englantilaisen ja Ranskalaisen päämäärä muuttuu Asiakkaan syyttämiseksi Rouva Tšekkiläisen murhasta.

Sisääntulot avaavat myös uuden kohtauksen tunnelman. Se miten henkilö tulee lavalle, määrittelee kohtauksen alkutilanteen tai vaihtaa kohtauksen suunnan. Mikäli ovi, josta Asiakas tulee rautakauppaan, aukeaa piinallisen hitaasti Ruotsalaisen monologin aikana, antaa se erilaisen jännitteen kuin, että hän avaisi oven ripeästi eikä tietäisi, millainen tunnelma rautakaupassa vallitsee ja joutuisi ottamaan siitä selvää ensimmäisillä repliikeillään. Myös se, mitä on Asiakasta näyttelevän näyttelijän kanssa sovittu vaikuttaa kohtauksen uuteen suuntaan ja alkutilanteeseen. Tietääkö hän mitä edellisessä kohtauksessa on tapahtunut, osaako hän aavistaa, että Englantilainen ja Ranskalainen ovat rautakaupassa, vai yllättykö hän siitä ja vaatii Ruotsalaiselta syytä, miksi hänen vihollisensa ovat samassa kaupassa, josta hän ostaa rautaa sotateollisuuteensa.

Ulosmenot, kuten sisääntulotkin ovat suunnanmuutoksia. Joku tai jotkin henkilöt poistuvat saavutettuaan tai epäonnistuttuaan kohtauksen päämääränsä tavoittelussa ja silloin kohtaukseen jäävien henkilöiden päämäärät muuttuvat. Edellä mainitussa kohtauksessa syy Englantilaisen ja Ranskalaisen ulosmenoon, on se, että he epäonnistuivat päämäärässään, joka oli saada Ruotsalainen mukaan yhdistykseen, jonka tehtävänä on ylläpitää järjestystä, mutta Ruotsalainen valitsikin toisen puolen. Tällöin heidän pois-

tumisensa tapahtuu eritavalla, kuin, jos he olisivat onnistuneet päämäärässään. Se, mihin henkilö lähtee, määrittelee hänen lähtönsä laadun (tempo, tunnelma, päämäärä jne.). Heidän poistumisensa myötä Asiakas ja Ruotsalainen jäävät kahden ja heidän päämääränsä muuttuvat jälleen.

4.7.4 Kohtausvaihdot

Ei ole olemassa kohtaus vaihtoja, vaan toimintaa. Se löytyy siitä tilasta tilanteen kautta. Joku liikkuu siellä alla. - Jani-Petteri Olkkonen haastattelussani.

Kohtausvaihdot vievät näytelmää eteenpäin. Ne tuovat näytelmään uusia asioita: päämääriä, tiloja (paikkoja), lavasteita, tilanteita jne. jota kautta näytelmä rakentuu kohti kokonaisuutta. Vaihdot ovat aina suhteessa edelliseen ja seuraavaan kohtaukseen. Kohtausvaihdot ovat tarinan kerrontaa siinä missä juonikin ja ne voidaan myös jakaa alkuun, keskikohtaan ja loppuun.

1. Edellisen kohtauksen loppu

Tilanne, johon edellinen kohtaus loppuu ja sen henkilöiden päämäärät joko toteutuivat tai eivät. (ks.4.3 poistuminen.)

2. Muutos suhteessa edelliseen kohtaukseen

Tapahtumapaikan muutos: liike, lavasteiden ja rekvisiitan roudaus ja/tai uuden tapahtumapaikan rakentaminen esityksen maailmaan – usein aiheeseen tai keskeiseen metaforaan linkittäen. Esim. syyllisyyden kakku (rekvisiitta ja keskeinen metafora) tuodaan lavalle ja Asiakaan sisääntulo.

Tilanteellinen muutos: uusi tilanne syntyy edellisen kohtauksen toiminnasta, joka on päässyt tiettyyn pisteeseen ja vaatii siksi seuraavan kohtauksen.

3. Uuden kohtauksen alku

Jotain muutosta on tapahtunut suhteessa edelliseen kohtaukseen. Tilanne, pyrkimys, tapahtumapaikka tai muu näyttämöllinen elementti, jonka pohjalta uuteen kohtaukseen lähdetään. Esim. Asiakaan sisääntulo tuo uuden tilanteen.

Pyrin siihen, että vaihto syntyy tilanteesta ja siinä näkyy joko aihe, päämäärä tai jotain muuta näytelmän kannalta olennaista ja ennen kaikkea siihen, että se nojaa eteenpäin, siis tuo jotain uutta esitykseen kerronnallisesti tai temaattisesti. Se miten kohtausvaihdot milloinkin toimivat syntyy näytelmän omasta logiikasta, miten se pelaa. Simultaanivaihdossa tapahtuu ensin seuraavan kohtauksen aloitus, sen jälkeen muutos tai edellisen kohtauksen loppu. Leikkaavassa vaihdossa tapahtuu ensin muutos, sitten joko edellisen kohtauksen lopetus tai seuraavan kohtauksen aloitus.

5 Loppupeli

Ihanteellisen pelin strategia muodostaa kaikkien vaiheiden läpi vievän punaisen langan. -- Mielikuvitus astuu syrjään, kun laudalla on enää joitakin nappuloita. Sen sijaan tässä teknisessä vaiheessa vaaditaan kylmää laskemista. Se ei tarkoita, että kaikki olisi ennalta määrättyä. Lopputulos on epävarma. --Varovaiset, kärsivälliset ja laskelmoivat pelaajat loistavat loppupelissä. --Vahvista heikkoja alueitasi. - Garri Kasparov, shakin loppupelistä

5.1 Esteettis-looginen kokonaisuus

Yhtenäinen linja liittää kaikki tekijät yhteen aivan kuin pujotuslanka irralliset lasihelmet ja suuntaa ne kohti yhteistä päätarkoitusta. - Stanislavski, Näyttelijäntyö

Näytelmän estetiikka syntyy logiikasta. Siitä, että voi perustella näyttämöllä näkyvän itselleen ja työryhmälle.

Estetiikaksi kutsun kaikkea näkyvää: ilmaisua, skenografiaa, blokkeja ja ylipäätään kaikkea, mitä voi silmillä havainnoida.

Logiikka (kreik. logos) järki, on se järjellinen perustelu: miksi ja/tai miten? Logiikkaan kuuluu kaikki näkymätön: päämäärät, jännitteet, tunnelma ja aihe. Sellaiset asiat, mitä ei voi käsin koskettaa.

Kun ohjaajalla on päämäärä ja hän on kyennyt konkretisoida sen työryhmälleen ja kun jokaisella työryhmän jäsenellä on päämäärä, jota kohti kulkea, alkaa näytelmä pikkuhiljaa rullata. Tällöin siihen syntyy näkemyksen, harjoitusten ja työryhmäläisten luovuuden ja panoksen myötä oma maailmansa. Oma maailma tarkoittaa sitä logiikkaa, jolla juuri tämä näytelmä kulkee. Kaksi eri näytelmää toimii kahdella eri logiikalla, mutta kaikissa näytelmissä on samat lainalaisuudet, koska omena putoaa aina alaspäin, eikä

mikään kulje toistaiseksi valoa nopeammin (paitsi esityksen maailmassa). Tämä esityksen oma maailma alkaa vaatia asioita, perustella itse itseään, antaa ideoita, vaihtoehtoja ja joskus jopa ratkaisuja. Aina näitä ratkaisuja ei kuitenkaan löydy edes kokeilemalla eri vaihtoehtoja ja silloin on hyvä palata perusasioihin (ks.2 alkupeli) Tämän logiikan löytäminen, eli asioiden perustelu on esityksen ohjaamista. Valinnoilla, kokeiluilla ja päätöksillä ohjaaja rakentaa esityksen maailmaa.

Taneli Maljanen: Perusteletko kaikki ratkaisut?

Kristian Smeds: Kaikki isot ratkaisut täytyy perustella kaikille, koska se lisää ihmisten ymmärrystä, miksi se tehdään. On paljon pieniä ratkaisuja, joissa ehkä perusteluksi riittää se vaisto, että jotkut asiat pitää tehdä jollain tavalla ja jos toisten vaisto sanoo sitä vasten niin siitä keskustellaan. Mut silloinkin se tapahtuu, jotta se lisäisi muiden ymmärrystä. Lukemattomia päätöksiä ei ehdi sanallisesti perustella koko työryhmälle joten tässä suhteessa luottamus on kauheen tärkeätä, luottamuksen ilmapiiri, se jotta ohjaajalla on se kokemus, että häneen luotetaan ja sama menee myös toisin päin. Että kaikki muut työryhmän jäsenet kokevat, että heihin luotetaan ohjaajan ja muun työryhmän tasolla. Mutta ohjaaja, joka ei kykene päätöksen perusteluun on ihan kusessa, ohjaaja on se joka tekee päätöksiä, antaa suuntia, tekee ratkaisevia päätöksiä kun prosessi on ajautunut johonkin tien haaraan.

Teatterin tekeminen ei ole demokratiaa ja jossain vaiheessa ohjaajan on kannettava vastuunsa taiteellisesta kokonaisuudesta ja lyötävä lukkoon, mitä tehdään. Tämä lukkoon lyöminen tulee kuitenkin pystyä perustelemaan itselleen ja työryhmän.

5.2 Olennainen

Olennaisinta ohjaajantyössä on se, että on jotain pakottavaa sanottavaa. Jotain, joka kumpuaa tarpeesta purkaa sisältään ulos jotain sellaista, jota ei muuten voisi ilmaista, kuin synnyttämällä se eläväksi näyttämölle. Tätä varten tulee ohjaajan pystyä perustelemaan itselleen ja työryhmälle, miksi juuri tämä esitys täytyy tehdä ja pyrkiä konkreettisten esimerkkien (kuten alkupelin ks.2) avulla kommunikoimaan se työryhmälle sitä kautta ruokkimaan heidän luovuuttaan ja poimimaan sieltä se, joka tukee esitystä ja sen maailmaa ja omaa esteettisloogista kokonaisuutta. Tärkeintä ei ole saada lavalle näkyväksi sitä millainen esitys on ohjaajan päässä tai todellisuudessa, vaan se mikä siinä on olennaisinta: Mistä se kertoo ja mitkä ovat sen vastakkaiset tahdonsuunnat? Näihin kysymyksiin tiivistyy esityksen olennaisin. Esitys on valmis, kun kaikki mitä siinä on, on suhteessa tilanteeseen ja/tai päämäärään ja/tai aiheeseen.

Taneli Maljanen: Mikä on olennaisinta ohjaajantyössä?

Jani-Petteri Olkkonen: Mun mielestä olennaisinta on se, että kun tehdään jostain yleensä aiheesta, niin se horisontin ja mahdollisuuksien ja skaalojen avaaminen työryhmälle. Osa ohjaajan taitoa on avata tää mahdollisimman isoksi se horisontti. Se taito on se kyky kommunikoida se näkyväksi tavalla joka mahdollistaa sen konkretisoinnin, että ei tarvitse konkretisoida sitä näkyväksi vaan mahdollistaa sen työryhmälle se konkretisointi. Ja siinä on tavallaan se ohjaajan ristiriita. Että avaa sen tarpeeksi isoksi, mutta samaan aikaan tavalla joka mahdollistaa sen konkretisoinnin. Tavallaanhan ohjaaja vetää ihmiset mukaan, hyökkää sitä kohti mitä tehdään. Jos ohjaaja on sellasessa tilanteessa että näyttelijä kysyy kerro mitä mä teen niin ohjaaja ei ole tehnyt tarpeeksi hyvin työtään. Ohjaaja puskee energiaa tekemiseen. Tärkeetä on osata käyttää valtaa hyvin. Ohjaaja käyttää valtaa eihän siinä muuten järkeä ole, mutta miten ja millä tavalla.

Hannu Raatikainen: Ankaruus eli näky, ammattitaito ja tinkimättömyys. Kyky olla yhdessä ja kyky olla yksin.

Juha Hurme: Olennaisinta on esittää vasta-ajatus. Tämä tarkoittaa sitä, että on olemassa koko ajan yleisesti hyväksytyt enemmistön tapa ajatella ja teatterin tehtävä on aukoa näitä uusia keskustelun suuntia, löytää itsenäinen ajatus, joka ei ole muodikas ja olennaisinta on tuoda tämä esille. Pyrin tietoisesti tekemään kaiken eritavalla kuin kukaan muu. Kun kahdessa esityksessä kolmesta käytetään videoheijastuksia, niin itse ammun mieluummin kuulan kalloon kuin käyttäisin niitä.

Milja Sarkola: Ihmiskuvan totuudellisuus ja laajuus, ettei kavenna ihmistä asian vuoksi edustamaan jotain asiaa. Ihmisen tulee aina olla yhtä muuttumiskykyinen. Suppeaa ihmiskuvaa vastaan tulee taistella kokoajan. Yritän palauttaa näyttelijän itseensä: reaktiot, toimintatavat jne. ennalta arvaamattomaksi kuin miten ihminen toimii. Kaikki mikä rumentaa ja tyypistää ihmistä on vastenmielistä, asenteellinen suhde ihmiseen ylipäättänsä.

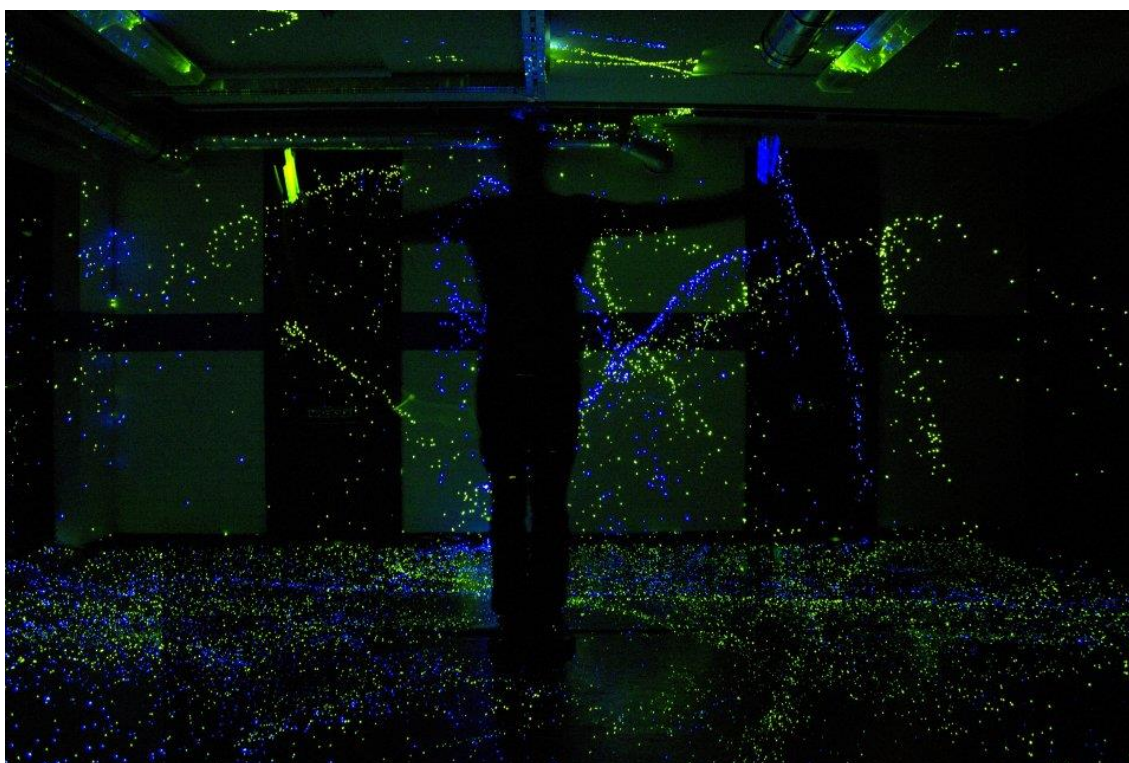
Juha Jokela: Musta olennaisinta on se, että ohjaaja vastaa näkemyksestä, tämä taideteos on juuri tällainen ja mä olen siitä vastuussa. Ja mulla se on vähän eri asia. Jos teksti olisi jonkun toisen tekemä, silloin siitä tekstistä ei voi olla täysin vastuussa, mutta tekstivalinnasta on vastuussa. Mutta käytännössä se tarkoittaa eri elementtien yhteispeliä esim. että tää lavastus palvelee tän esityksen tarpeita ja nää valot, äänet, videoratkaisut, näyttelijän estetiikka ja muu olennainen asia tukee tätä esitystä. Se vastuu sisällöstä on olennaisinta, mutta konkreettisesti edellä mainitut lavastus jne. puhumisen tapa - haluan sen sanoa, koska se on usein laiminlyötyä. Usein puhutaan erilailla keskenään tai ei ole ajateltu, mikä on tämän puheen suhde realistiseen puheeseen. Semmosista olen itse aika tarkka. Se määrittelee hirveesti ohjaajuutta, jos ajattelee vain, että teatteri on tekstin siirtämistä esitykseksi. Mulle teatterin tekeminen on prosessia, kirjoitan kun ohjaan ja ohjaan kuin kirjoitan. Teen videopätkiä ja otan kuvia ja se kaikki tähtää ensi-iltaan. Se on hyvin erilaista ohjaamista, kun että tulee teksti käteen ja ohjaa tämä. Mulla esim. kun näyttelijä käy lukemassa keskeneräistä tekstiä puoli vuotta ennen ensi-iltaa, niin se vaikuttaa jo suoraan siihen, millanen esityksestä tulee.

Kristian Smeds: Rohkeus ja rehellisyys... pätee kaikkeen taiteeseen. Ja näiden alla täytyy olla valtava halu ja tarve taiteelliseen ilmaisuun jota ei pidä sekoittaa runkkaamiseen.

5.3 Loppusanat

Elämän päämääräkin on toiminta. - Aristoteles Runousoppi

Lähdin kirjoittamaan opinnäytetyönäni itselleni oppikirjaa siitä, miten minä ohjaan teatteria ja kasaamaan annettuun sivumäärään sen, miten minä tässä elämänvaiheessani käsitän prosessin, jolla ohjaan. Ohjauksesitykseni on perinteikäs, koska en usko, että tietyt lainalaisuudet tulevat koskaan muuttumaan. Haluaisinkin tulevaisuudessa vielä enemmän tutkia teatterin yhteyksiä luonnontieteiden lainalaisuuksiin. Ilman päämäärää ei olisi ollut alkuräjähdyttä, ilman tilannetta ei olisi ollut tyhjiötä, joka alkuräjähdyksen myötä muuttui avaruudeksi - ja ilman aihetta ei tuota tapahtumaa kutsuttaisi maailmankaikkeuden synnyksi. – Tilanne, aihe ja päämäärä, mutta suurin niistä on päämäärä.



Kuvio 4. Demosta *Tvängssvenska* (2011). Kuva: Henry Susiluoto. Ohjaus: Taneli Maljanen. Tilanne: Johan (Kuvassa, Teo Mattila) tuhosi demokratian rahalla ja rakensi itselleen maailmankaikkeuden kapellimestarina oman galaksin. Aihe: itsekkyyt. Päämäärä: hallita maailmankaikkeutta.

Lähteet

- Aristoteles. Time for Aristotle: Physics IV. 10-14. *Oxford: University press.*
- Aristoteles, Heinonen, T., Kivimäki, A., Korhonen, K., Korhonen, T. ja Reitala, H. 2012. Aristoteleen runousoppi – Opas aloittelijoille ja edistyneille. *Juva: Teos.*
- Boal, Augusto. 1998. Legistrelative theater. Suom. Raatikainen Hannu (ei julkaistu).
- Bogart, Anne. 2004. Ohjaaja valmistautuu. *Jyväskylä: Like.*
- Brecht, Bertolt. 1939. Paljonko Rauta maksaa?
- Johnstone, Keith. 1996. Impro. *Helsinki: Yliopistopaino.*
- Kasparov, Garri. 2007. Kuinka elämä jäljittelee shakkia. *Helsinki: Tammi.*
- Mamet, David. 2001. TOSI JA EPÄTOSI Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. *Helsinki: Terra Cognita (Hakapaino)*
- Newton, Sir Isaac, 1687. Philosophiae Naturalis Principia Mathematica.
- Spolin, Viola. 1988. Theater Games for Rehearsal. *Evanston: University press.*
- Stanislavski, K.S. 2001. Näyttelijän työ. *Helsinki: Lasipalatsi.*
- Stanislavski, K.S. 1966. Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa. *Porvoo: WSOY.*
- Vilkko-Riihelä, Anneli. 1999. Psyhyke. *Porvoo: WSOY.*
- Weston, Judith. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. *Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.*

Haastattelut ja muut lähteet

Haastattelut

- Hurme, Juha, teatteriohjaaja, kirjailija. Haastattelu: 10/2011.
- Jokela, Juha, teatteriohjaaja, käsikirjoittaja. Haastattelu: 5/2012.
- Olkkonen, Jani-Petteri, teatteriohjaaja. Haastattelu: 5/2012.
- Raatikainen, Hannu, teatteriohjaaja. Metropolia Ammattikorkeakoulun entinen ohjaajantyön lehtori. Haastattelu: 10/2013.
- Sarkola, Milja, teatteriohjaaja, näytelmäkirjailija. Haastattelu: 5/2012.
- Smeds, Kristian, teatteriohjaaja, dramaturgi. Haastattelu: 10/2013.

Ohjaukset

Kuka maksaa innovaation? 2011–2013. Teatteri Ab Totuuden torvi Oy.

Tvångssvenska. 2011. Teatteri Ab Totuuden torvi Oy.

Paljonko rauta maksaa? 2010. Tutkivaa teatteria taloudesta kurssi, Metropolia.

Vain muutaman marsun tähden. 2009. Helsingin valtiotieteellisen tiedekunnan speksi.

Kosinta. 2007. Helsingin punk-teatteri.

Mark. 2006. Psykkis-teatteri.

Sontayhteiskunta. 2006 Helsingin punk-teatteri.

Ohjaajanassistenttina

Patriarkka, Jokela, Juha. 2012. Kansallisteatteri.

Perheenjäsen, Sarkola, Milja. 2011, Teatteri Takomo.

On vain paljon mustetta, Raatikainen, Hannu. 2009. Metropolia teatteri.

Syysuhri, Olkkonen, Jani-Petteri. 2007. Teatteri Arki.

Kurssit

Raatikainen, Hannu. 2009. Ohjaajantyötä aikajanalla. Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Raatikainen, Hannu. 2010. Tutkivaa teatteria taloudesta. Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Luennot

Jokela, Juha. 3/2012. Luento (Tutkivaa teatteria taloudesta kurssilla). Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Liite 1

Ohjaajanlakana

Kuka maksaa innovaation? ohjaajanlakanan ensimmäinen liuska kolmesta peräkkäisestä liuskasta.

NUMERO	PROLOGI	1	2	3	4	5
MÄE KIRJASTON EI	NUORIT & VÄKIVÄKÄ	NUORIT	Musiikki	3	4	5
NIMI	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
AIKA	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
PAIKKA	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
AIHE	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
TEEMAT	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
HENKI-LOTT	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
MÄISEMA	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
PAULOSE?	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
VÄITE!	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
MUSIIKKE	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
Äännet	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
VALOT	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
TEHTÄVÄ	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
NÄYTELMÄ	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
REKVISIITIT	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
VAAKITEET	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
Voimat	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5
VASTAUKSET	NUORUS	NUORUS	Musiikka Makaroff	3	4	5