



# IMPROVISAATIO ELOKUVANÄYTTELEMISESSÄ

## - Hetken hurmio ja pitkä päivätyö

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö  
Tuotannon suuntautumisvaihtoehto  
Syksy 2005  
**Tiina Hietanen**

## OPINNÄYTETIIVISTELMÄ

Osasto Taide ja viestintä	Erikoistumisala Tuottaminen
Tekijä Tiina Hietanen	
Työn nimi Improvisaatio elokuvanäyttelemisessä – Hetken hurmio ja pitkä päivätyö	
Lopputyön laji Kirjallinen	
Työn valmistumisaika 20.12.2005	Sivumäärä 84
Tiivistelmä Työ kartoittaa erilaisia tapoja käyttää improvisaatiota tekniikkana ja apuna elokuvan tekemisessä. Sen tarkoitus on löytää ohjaajalle sopiva tapa ja herättää ajatuksia ja uteliaisuutta improvisaatiota kohtaan. Työ kartoittaa asiaa myös näyttelijän näkökulmasta ja syventyy muutamaa ohjaajaan. Työssä paneudutaan esimerkkiin lyhytelokuvasta jonka pääperiaatteena oli tutkia millaisena ohjaaja itse kokee improvisaation kanssa työskentelemisen ja mitä siitä voidaan oppia.	
Aineisto	
Asiasanat	
Säilytyspaikka	
Muita tietoja	

**THESIS**

**SUMMARY**

Department Media Programme	Area of specialisation Media Production
Author Tiina Hietanen	
Title Improvised acting in movies – The heat of the moment and constant gardening	
Sort of Final Thesis (Written / Project / Portfolio) Written	
Date 20.12.2005	Number of pages 84
<p>Summary:</p> <p>The thesis studies different methods on use of improvisation as a technique and aid in the filmmaking process. The goal is to find suitable way for the director to work and provoke ideas and raise curiousness towards improvisation. Thesis also looks at improvisation on the actor's perspective and studies the work of certain directors. It uses an example of a short film which was made on basis to explore the experience of directing improvised film and what one can learn from such an experience.</p>	
Material (e.g. audio / video tape, photographs, slides, paintings, statues...)	
Key words	
Filing	
Other information	

# SISÄLLYS

## JOHDANTO

1. MITÄ IMPROVISAATIO ON	7
1.1. Improvisaatio teatterissa	7
1.2. Improvisaatio elokuvassa	8
2. ELOKUVAIMPROVISAATIO	10
2.1. Ohjaajan työmallit Colen mukaan	10
2.2. Improvisaatio teknisenä tekijänä	12
3. ELOKUVAN SISÄISEN MAAILMAN LUOMINEN	15
3.1. Ohjaajan luomat kehykset	15
3.2. Faktat ja niiden noudattaminen	16
3.3. Näyttelijän panos	17
3.4. Improvisoidut harjoitukset	18
4. OHJAAJAN JA NÄYTTELIJÄN SUHDE	19
4.1. Luottamuksen saavuttaminen	19
4.2. Näyttelijän odotukset ja tarpeet	21
5. TEORIAT TEOIKSI JA TEOKSIKSI	25
5.1. Mike Leigh- Secrets and Lies	25
5.2. Janne Kuusi- Kukkia ja sidontaa	28
5.2.1. Kaiken alku	28
5.2.2. Käsikirjoitus	29
5.2.3. Kuvausjakso	30
5.2.4. Lopputulos	31
6. TAPAUS BENNIE & CLIVE	33
6.1. Käsikirjoitus	33
6.2. Harjoitusvaihe	34
6.3. Valmiina kuvauksiin	35

6.4. Tosipaikan tullen	37
6.5. Mitä sitten tapahtui	39
7. YHTEENVETO	43
LÄHTEET	45
LIITTEET	49

## JOHDANTO

Elokuvien tekeminen on prosessi jonka tunnuksenomaisuus voidaan usein löytää ohjaajan metodeja tai mieltymyksiä tarkastelemalla. Joidenkin ohjaajien tavaramerkiksi on muotoutunut kiinnostus ja kiintymys improvisaation käyttämiseen yhtenä metodina. Näiden ohjaajien suhde improvisaatioon eroaa toisistaan mutta he kaikki löytävät siitä apuja saadakseen näyttelijöistä irti mahdollisimman tuoreen ja totuuden mukaisen tulkinnan.

Improvisaation skaala kulkee suurelle yleisölle ehkä tutumman teatteri-improvisaation kautta aina täysin improvisoituun pitkään elokuvaan. Tältä väliltä löytyy monta erilaista uskoa ja tapaa jotka eivät palvele kaikkien ohjaajien tarkoitusta eivätkä välttämättä edes elokuvaa. Vaikein tehtävä lieneekin löytää tasapaino omien pyrkimysten ja elokuvan hengen välille sekä löytää näyttelijät jotka ovat valmiita heittäytymään tarinan ja ohjaajan armoille. Tutkimalla improvisaatiota eri ohjaajien metodina pyrin löytämään niistä itselleni sopivan tavan hyödyntää sitä ja tutkia miten tämä käytännössä onnistui.

## 1. MITÄ IMPROVISAATIO ON

*"Improvisaatio: valmistelematon, hetken innoituksesta syntynyt puhe, runo, sävellys tms". (Valpola, 2000)*

Kirjaimellisesti improvisaatio tarkoittaa valmistelematonta esitystä tai muuta "tuotetta", joka syntyy yhden tai useamman henkilön toimesta. Olennaisena elementtinä on siis odottamattomuus ja näiden mukanaan tuoma arvaamattomuus. Näyttelijäkoulutuksessa erilaisia improvisaatioharjoituksia on käytetty vuosikymmenten ajan. Ensikosketus on kuitenkin saattanut syntyä jo peruskoulussa jossa improvisaation avulla on saatettu käsitellä esimerkiksi rasismiin liittyviä ongelmia ja tunteita. Improvisaation suurimpiin etuihin voidaankin lukea sen mukanaan tuoma mahdollisuus kokea uudenlaisia tilanteita uudesta näkökulmasta, uusin silmin.

Improvisointi opettaa näyttelijää toimimaan aistiensa varassa, ensivaikutelmien perusteella ja antaa mahdollisuuden (tai pakottaa) heittäytyä tilanteeseen. Useasti se auttaa näyttelijää paitsi ymmärtämään roolihahmoaan paremmin myös oppimaan uusia asioita itsestään. Vaikka ennalta suunnittelematon tilanne kaikkine arvaamattomine elementteineen saattaa pelottaa, jopa ahdistaa näyttelijää, kerran kynnyksen ylitettyään näyttelijä usein kokee löytäneensä itsestään uutta rohkeutta.

Kaikki näyttelijät eivät luonnollisestikaan ole improvisaation ihailijoita. Joitakin arveluttaa epämääräinen tilanne tuntemattomine hahmoineen ja toiset eivät pidä itseään riittävän "heittäytymiskykyisinä".

### 1.1. Improvisaatio teatterissa

Teatterissa improvisaatiota on käytetty tekniikkana ja myös esitysformaattina lähestulkoon teatterin alkuaajoista lähtien. Jo näyttelijänkoulutuksessa perehdytään tekniikkaan, jonka avulla näyttelijä voi avata luovuutensa hanat ja heittäytyä täysillä hetken vietäväksi.

Ohjaajat käyttävät improvisaatiota avukseen harjoitusvaiheessa kun roolihahmojen nahkoihin astuminen on alussa. Usein näyttelijöiden ja ohjaajan keksimät, hahmojen henkilöhistoriaan kuuluvat tilanteet improvisoidaan ja niiden jälkeen hahmot ovat saaneet hieman lihaa luidensa ympärille. Tältä pohjalta roolihenkilö herää henkiin ja tulee näyttelijälle läheisemmäksi. Harjoitusten kautta hahmo saa uskottavuutta ja näyttelijän on helpompi ymmärtää hahmonsa tekoja ja niiden motiiveja.

Improvisaatioteatteri puolestaan perustuu usein ryhmätyöhön yleisön ja näyttämöllä olevien esiintyjien välillä. Yksinkertaisimmillaan näyttelijät pyytävät yleisöltä sanoja; substantiiveja, adjektiiveja ja verbejä. Herkullisen kohtauksen, tai mininäytelmän, luomiseen riittää muutama detalji joiden avulla näyttelijät saavat aikaan mitä uskomattomimpia tilanteita. Yksinkertaisimmillaan tähän saattaa riittää tapahtumapaikka, näytelmän nimi tai henkilön ammatti. Suomalainen improvisaatioryhmä Stella Polaris käyttää kokoillan improvisaationäytelmissään esityksissään juuri tätä tekniikkaa. Muita tapoja ovat mm. teatterikisat , jossa kaksi joukkuetta kilpailee tehdäkseen samasta aiheesta mahdollisimman hyvän kohtauksen, ja gorillateatteri, jossa neljän näyttelijää kilpailee siitä kuka ohjaa annetusta aiheesta parhaimman kohtauksen. (Stella Polaris, 2003)

Teatteri-improvisaatio on jo suurelle yleisöllekin tuttua juuri edellä mainittujen kaltaisten esitysten kautta. Se on vaikutelma, joka monelle tulee mieleen kun aletaan puhua improvisaatiosta ja tällä alueella improvisaatiolla onkin pitemmät perinteet. Elokvamaailma on niin ikään käyttänyt hyväkseen improvisaation mukanaan tuomia mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia.

## 1.2. Improvisaatio elokuvassa

Elokuvan tekeminen on prosessina hyvinkin erilainen kuin teatteriin toteutettu näytelmä. Tämä ei johdu ainoastaan erilaisista teknisistä yksityiskohdista ja vaatimuksista vaan usein lähestyminenkin on erilainen. Vaikka ns. perinteinen tapa tehdä elokuvia perustuu käsikirjoitukseen joka



toteutetaan ohjaajan (ja tuottajan) vision mukaan myös improvisaatio on ollut mukana elävien kuvien tekemisessä.

Pääpiirteissään elokuvaimprovisaatio koostuu samoista elementeistä kuin teatterissa tehtävä. Sen muotoja ovat muiden muassa improvisaatioharjoitukset, hahmon kehitykseen liittyvät harjoitteet ja puhtaasti lämmittelyharjoitteet. Suurin ero lienee siinä, että elokuvan teossa kohtauksia voidaan kuvata uudelleen, leikata jälkityövaiheessa vaikka mukana olisikin improvisoituja otoksia. Teatterissa improvisaatio kulkee eteenpäin kuin tavarajuna, joskin näyttelijät usein pyrkivät korjaamaan harha-askeleitaan. Tämä on kuitenkin yksi teatteri-improvisaation suurimmista viehätöksistä.

Amerikkalainen ohjaaja Robert Altman on käyttänyt improvisaatiota yhtenä työkaluna 1970-luvulta lähtien joten elokuvamaailmassakaan improvisaatio ei ole uusi villitys. Niinkin aikainen elokuvapioneeri kuin Buster Keaton on tehnyt monia kohtauksia, ellei kokonaisia elokuvia, vailla käsikirjoitusta ja ennalta suunnittelemtomia tilanteita. Keatonin elokuvista puhuttaessa on helppo uskoa ettei kukaan tiennyt varmasti mitä tulee seuraavaksi tapahtumaan. Tämä lieneekin ollut yksi hänen elokuviensa suurimmista viehätöksistä ja vahvuuksista.

## 2. ELOKUVAIMPROVISAATIO

Elokuvamaailmassa improvisaatiota ajatellaan monella eri tavalla, riippuen siitä kenen mielipidettä ja kokemuksia kuuntelee. Totuus kuitenkin on, että lähestulkoon jokainen ohjaaja on jossain vaiheessa työskennellyt improvisaation kanssa. Jotkut heistä valitsevat tietoisesti tavan jossa noudatetaan tiukasti yhtä (ohjaajan) visiota kun taas ääripäässä ohjaaja astuu syrjään toimien lähinnä suunnan antajana näyttelijöille. Koska elokuvan tekeminen on myös tekninen prosessi, improvisaatio vaikuttaa myös siihen miten elokuvaa teknisesti toteutetaan.

### 2.1. Ohjaajan työmallit Colen mukaan

Teatterissa on mahdollista improvisoida kokonaisia näytelmiä annettujen asiasanojen pohjalta. Elokuvan teossa improvisaatiota käytetään yleensä hiukan kurinalaisemmin. Kartoittaakseni erilaisia elokuvan tekemisen malleja, olen jakanut ne neljään kategoriaan, jotka pohjautuvat Susan L. Colen havaintoihin erilaisista ohjaajien työmetodeista. (Cole, 1992)

#### Tuloshakuinen malli

Elokuvaohjaajat käyttävät usein improvisaatiota etenkin harjoitusvaiheessa teatteriohjaajien tavoin, elokuvan sisäisen maailman luomisessa. (Kts. tarkemmin luku 3) Tämänkin merkitys riippuu täysin siitä, miten ohjaajakeskeisellä tavalla elokuvaa tehdään. Jos elokuvan maailma ja sen henkilöt perustuvat täysin ohjaajan visioon, jota tämä haluaa näyttelijöiden toteuttavan niin hyvin kuin mahdollista, improvisaatio jää usein vain tutustumiskeinoksi henkilöiden välille. Voi olla ettei ohjaaja halua teettää näyttelijöillä yhtään improvisaatioharjoituksia, vaan harjoituttaa heillä ainoastaan käsikirjoitukseen kirjoitettuja kohtauksia. Tällöin käsikirjoitus toimii raamattuna, johon ei kajota enää ohjaajan hyväksymisen jälkeen. Tätä tapaa kutsutaan *tuloshakuiseksi malliksi*.

## Ohjaajakeskeinen malli

*Ohjaajakeskeisen mallin* periaatteisiin kuuluu edelleen ohjaajalta tulevan aloitteen noudattaminen, mutta harjoitusprosessin aikana on mahdollista ja tyypillistä muokata käsikirjoitusta, myös näyttelijöiden aloitteesta. Tällöin improvisaatioharjoitusten kautta käsikirjoitus voi saada uusia sävyjä ja myös dialogi voi elää. Harjoitusprosessin tarkoituksena on hakea erilaisia tapoja kohtauksen toteuttamiseen. Esillepano muotoutuu harjoitusprosessin aikana, mutta kuitenkin niin että kuvakerronta on edelleen määräävä elementti. Tällöin on myös selvää että näyttelijät työskentelevät enemmän tekniikan ehdoilla ja tilanteita muutetaan ennemminkin esimerkiksi valaisuteknisistä syistä.

## Vuorovaikutteinen malli

Myös käsikirjoituksen pohjalta voidaan työstää improvisaatioon perustuva (tai ainakin sen aikaansaama) elokuva. *Vuorovaikutteisen mallin* tunnusmerkkeihin kuuluu sulauttamistyö jota ohjaaja tekee oman elokuvallisen visionsa ja näyttelijäntyön kanssa. Prosessin pohjana on käsikirjoitus, jonka näyttelijät saavat luettavakseen vasta harjoitusten alettua. Tällöin näyttelijä ei harjoitusjakson alkaessa osaa repliikkejään ulkoa eikä myöskään ole luonut omaa mielikuvaa hahmostaan. Tarkoituksena on harjoitella käsikirjoitettuja kohtauksia improvisoiden tai esimerkiksi käsikirjoituksen ulkopuolelta, esim. hahmojen henkilöhistoriaan liittyen. Käsikirjoitus saattaa, ja usein muuttuukin harjoitusprosessin aikana. Myös henkilöhahmoissa voi tapahtua muutoksia vielä tässä vaiheessa. *Mis-en-scene* on niin ikään tässä vaiheessa vielä elävä ja saavuttaa lopullisen muotonsa vasta juuri ennen kuvauksia. Sitä rakentaessaan ohjaaja pyrkii ottamaan huomioon sekä kuvakerronnan että näyttelijöiden sisäiset impulssit. Kuvaustilanteessa ohjaajalla on kuitenkin vastuu siitä mihin suuntaan toimintaa viedään, miten tarinaa rytmitetään ja millainen tunnelma kohtauksissa vallitsee. Hän ei välttämättä kuitenkaan lähde ohjaamaan kohtauksia kovin tarkalla kädellä, eli jättää myös näyttelijälle ilmaisuvaraa. Ohjaaminen saattaa siis olla enemmänkin

kuvattavan kohtauksen eteenpäin opastamista tai tarvittavien apujen antamista kuin stalinistista hallitsemista. Näyttelijällä on mahdollisuus, ehkä myös ilo, antaa kohtauksissa enemmän itsestään kuin tuloshakuisesti ohjatuissa elokuvissa.

### Näyttelijäkeskeinen malli

Jatkuvaan improvisaatioon perustuvaa työskentelytapaa kutsutaan *näyttelijäkeskeiseksi malliksi*. Tällöin ohjaaja vetäytyy tarkoituksenmukaisesti taka-alalle ja toimii elokuvantekoprosessissa lähinnä tukena, tulkkina ja välittäjänä. Perustana tämänkaltaiselle työskentelylle toimii elokuvan perusajatus ja liikkeellelähtötilanne tai tilanne, jossa kaikki tapahtuu. Tämän lähtökohdan avulla edetään harjoitusvaiheeseen jossa vapaasti improvisoiden luodaan tarinan henkilöille historia, luonne, sosiaalinen ympäristö jne. Harjoitusten avulla saatetaan myös pyrkiä luomaan kuvattaville kohtauksille suuntaviivoja. Tekstiä ei kuitenkaan kirjoiteta tässäkään vaiheessa ylös eikä käsikirjoitusta aleta valmistella. Harjoitusten tarkoituksena on auttaa näyttelijää pääsemään sisään roolihenkilönsä nahkoihin ja luottamaan omiin sisäisiin mielikuviin ja impulsseihinsa. Ohjaajan tehtävänä on toimia näyttelijän silmänä. Hän seuraa toimintaa ja hyväksyy näyttelijäntyön vain jos se on ”rehellistä”, mahdollisimman aitoa. Hän ei pyri viemään prosessia selvästi johonkin suuntaan eikä aseta kohtauksille selkeitä maaleja tai tavoitteita, joihin näyttelijöiden pitää päätyä. Näyttelijäkeskeisessä mallissa mis-en-scene elää koko ajan eikä sitä lyödä lukkoon missään vaiheessa. Tällöin kuvausryhmänkin on osattava asettaa näyttelijät etusijalle ja lähes sokeasti seurata heidän toimintaansa ja parhaansa mukaan tallentaa se.

### 2.2. Improvisaatio teknisenä tekijänä elokuvassa

Elokuvan teossa improvisaatiota voidaan käyttää joko harjoitusvaiheessa elokuvan sisäistä maailmaa luotaessa, henkilöhahmoihin tutustumisessa, kirjoitettujen kohtausten harjoittelemisessa tai tehtäessä kokonaan

improvisaatioon perustuvaa tarinaa. Tekniikka asettaa kuitenkin elokuvaimprovisaatiolle tiettyjä rajoituksia, joita teatterissa ei tarvitse ottaa samalla tavalla huomioon. Huolimatta siitä, että kamera pyrkii vain tallentamaan tilanteet mahdollisimman realistisesti, se on otettava huomioon esimerkiksi kuvauspaikkoja valittaessa. Näyttelijänkin on pystyttävä jollain lailla varmistamaan että kameran on mahdollista seurata toimintaa. Tällä tarkoitan sitä, että näyttelijä ei voi johdattaa kohtausta kameramiehen kannalta mahdottomaan paikkaan. Kohtauksen päätyminen esimerkiksi soutuveneeseen tai vuoristorataan on kuvaajan, kuten myös äänittäjän, kannalta sangen hankalaa. Teknisen ryhmän on joka tapauksessa pystyttävä seuraamaan näyttelijöitä ja edellä mainituissa tilanteissa niihin meneminen yhtäkkiä ja sieltä käyttökelpoisen kuvan ja äänen saaminen olisi todennäköisesti erittäin työlästä. Ohjaajasta tietenkin riippuu miten paljon hän on valmis tinkimään teknisestä ja muusta taiteellisesta työstä (esim. valaisu, lavastus) kuvaustilanteessa (Illi, 2003). Ohjaajan valittua oma tapansa lähestyä improvisaatiota, hänen on varmistettava että muu työryhmä jakaa hänen visionsa ennalta- arvaamattoman elokuvan tekemisestä. Sen sijaan että improvisaatio nähdään esimerkiksi kameraryhmässä kiusallisena ”kikkailuna”, se voi tarjota myös tekniselle toteutukselle uusia tapoja. Kuvakerronta kehittyy erilaiseksi kuin kuva kovalta suunniteltu elokuva ja persoonallinen leima syntyyne helpommin. Tämä on toki raskaampi tapa kuvata koska mitä enemmän improvisaatio määrää elokuvan kulkua, sitä helpommin kameran tulee pystyä liikkumaan. Tämän myötä valaisullinen ja etenkin äänellinen toteutus kohtaa uudenlaisia haasteita. Valitettavan usein joutuu toteamaan että improvisaatiosta ei liiemmin pidetä juuri näiden ammattiryhmien parissa. Mikä on sinänsä ymmärrettävää, vaikkakin perustuneen yleensä ennakkoluuloihin tai yhteen huonoon kokemukseen. Tekniikan kehittyessä jatkuvasti, kalusto käy kevyemmäksi joka puolestaan antaa uusia mahdollisuuksia suunnitella kuvaa ja seurata toimintaa.

Improvisointi saattaa olla suunnaton lahja elokuvantekoprosessille sekä teknisesti että näyttelijälähtöisesti. Sen avulla jo harjoitusprosessi

lähentää näyttelijää hahmoonsa ja antaa tälle mahdollisuuden tulla osaksi näyttelijän omaa inhimillisyyttä (Condit, 2003). Ohjaajalle etenkin jatkuvan improvisaation kautta muotoutuva elokuva on todellinen haaste. Tässä haasteessa ovat mukana luonnollisesti myös muut kuvausryhmän jäsenet, aina viimeisintä kaapelinkantajaa myöten. Samaan aikaan se voi myös olla kaavoista vapauttava kokemus, jonka kautta voi löytää elokuvan tekemiseen uusia tapoja, vaikka prosessi alkaisikin käsikirjoituksen pohjalta (Illi, 2003). Kuvasuunnittelullakin on eri lähtökohta jos kuvaustilanteissa liikutaan varmahkon ja täysin epävarman välillä. Tällainen lähestymistapa pitää työryhmän varpaillaan alusta loppuun saakka.

Improvisaatioon perustuva elokuvantekeminen vaatii paljon ja onkin todennäköistä että kuvausaikaa tarvitaan enemmän. Jatkuva herkimillään oleminen on rankempaa näyttelijöille mutta myös muulle ryhmälle. Tämä saattaa tulla yhdeksi kompastuskiveksi rahoitusta hankittaessa koska kustannukset saattavat kohota useampien kuvauspäivien vuoksi. Toisaalta kaikki riippuu loppujen lopuksi elokuvan luonteesta ja tarinasta.

### 3. ELOKUVAN SISÄISEN MAAILMAN LUOMINEN

Huolimatta siitä, perustuuko tekeillä oleva elokuva käsikirjoitukseen vai improvisaatioon, olennaista prosessin onnistumiselle on ohjaajan kyky nähdä sen sisäinen maailma. Tämän ”tekotodellisuuden” luominen on edellytys uskottavan näyttelijäntyön valjastamiselle ohjaajan ja elokuvan käyttöön.

#### 3.1. Ohjaajan luomat kehykset

Elokuvan tekeminen lähtee useasti käsikirjoituksesta, jossa on tietty päälause. Ohjaajan tulee tietää mistä elokuva kertoo ja sen jälkeen vastata kysymykseen mistä se *todella* kertoo. Vaikka kyseessä olisikin improvisaatiota myös kuvaustilanteissa hyödyntävä elokuva, ohjaaja on jo luonut tietyn kehyksen elokuvalle. Näihin peruslähtökohtiin kuuluu ainakin päähenkilöiden ja päälauseen hahmottaminen. Joskus ohjaaja voi napata päähenkilönsä jostain tilanteesta, jossa on esiintynyt mielenkiintoisia, elokuvan päähenkilöiksi sopivia hahmoja. Esimerkkinä tästä voidaan mainita Esa Illin lyhytelokuvat Trilogia rakastamisen vaikeudesta - osat 2 ja 3, Konsertti ja Modena (2003). Näiden elokuvien päähenkilöiden juuret ovat näyttelijöiden omassa henkilöhistoriassa. Illi teetti Tampereen Yliopiston Näyttelijäntyönlaitoksen (myöhemmin Näty) näyttelijäopiskelijoilla nk. varaminä- harjoituksen, jossa tehtävänä oli synnyttää omaa taustaa ja valintoja muunnellen uusi ihminen. Tässä lähtötilanteessa hahmo on näyttelijälle jo prosessin alussa läheinen ja siihen on helppo päästä sisään. (Condit, Majamaa, 2003)

Päälauseen löytäminen on ohjaajan tärkein tehtävä. Elokuvalla tulee olla jotain sanottavaa. Vaikka sanoma olisikin jotain hyvin yksinkertaista, esim. osoittaa että rikos ei kannata, sen syntyminen on edellytys koko elokuvan tekemiselle. Kun ohjaaja tietää mistä hänen elokuvansa kertoo, oli se sitten miten absurdi tahansa, hän kykenee jakamaan tietonsa muiden kanssa ja käynnistämään elokuvantekoprosessin. Jos ohjaaja ei osaa vastata kysymykseen ”Mistä elokuva kertoo?”, hänen on mahdotonta

ohjata näyttelijää näyttelemään tarinassa, jonka tarkoitus on hänelle itselleenkin epäselvä. Selkeä päälause on onnistuneen elokuvan edellytys. (Weston,1999)

### 3.2. Faktat ja niiden noudattaminen

Riippumatta siitä, onko tarkoituksena tehdä improvisoituja kohtauksia vai ei, ohjaajan pitää antaa näyttelijälle peruslähtökohdat. Ilman niitä näyttelijä on heitteille jätetty eikä voi laittaa koko ammattitaitoaan peliin elokuvan puolesta. Ohjaajan antamat faktat ovat näyttelijälle erittäin tärkeitä varsinkin improvisaatiota hyödyntävässä tavassa tehdä elokuvaa (Condit, 2003). Esa Illi korostaa omassa ohjauksessaan nimenomaan faktojen merkitystä. Tiettyjen faktojen on oltava olemassa ennen kuin henkilöistä voidaan saada uskottavia ja heidän tekemisilleen löytyy joku motiivi. (Illi, 2003) Annettuja tosiasioita on myös muistettava noudattaa. Näyttelijä (ei myöskään ohjaaja) ei voi kesken prosessin käydä muokkaamaan hahmoa toiseen suuntaan ellei mielen- tai luonteenmuutokselle ole olemassa hyväksyttävää syytä. Hahmo ei voi toimia elokuvassa omaa luonnettaan vastaan. Tähän liittyy olennaisena myös näyttelijän kyky hyväksyä hahmonsa luonne. Vaikka tämä olisi kovanaamainen gangsteri joka tapattaa ihmisiä kuin kärpäsiä, näyttelijän on kyettävä löytämään hahmosta jotain rakastettavaa pystyäkseen esittämään tätä uskottavasti. Näyttelijän on inhimillisesti mahdotonta esittää hahmoa jota hän vihaa.

Toimiva hahmo (kuten myös koko elokuvan miljöö) tarvitsee faktoja joiden kautta siitä voidaan luoda katsojalle uskottava. Kaikki tosiasiat eivät kuitenkaan näy kuvatussa lopputuloksessa vaan ovat taustavaikuttajina mukana koko kuvausprosessin ajan. (Condit, 2003, Illi, 2003) Ne pitää muistaa, mutta tarpeen tullen ne pitää myös pystyä unohtamaan tiettyyn pisteeseen asti. Esimerkiksi historiallisen elokuvan tekemisessä on ensiarvoisen tärkeää, että näyttelijä todella tuntee elävänsä kuvaushetkillä 1800- lukua. Kieli, fraasit ja tietyn etiketin noudattaminen tekevät tilanteista uskottavia vaikkei näyttelijä ajattelisikaan kohtausta kuvattaessa oikeasti olevansa 1800- luvun operettitähti. Toisaalta, jos näyttelijä ei ole päässyt



riittävän sisään hahmoonsa eikä näin ollen aina kykene muistamaan tuon ajan etikettiä, hänen työnsä kärsii ja hahmo alkaa menettää uskottavuuttaan.

### 3.3. Näyttelijän panos

Näyttelijän on tunnettava oma roolihenkilönsä pystyäkseen ymmärtämään tämän tekoja ja löytääkseen hahmosta jotain inhimillistä huolimatta siitä, miten vastenmielinen henkilö saattaa olla. Olemassa oleva käsikirjoitus tai ohjaajan esittelemä lähtökohta antaa näyttelijälle lähtötilanteen ja hahmon, jota hän lähtee tutkimaan ja tekee näistä omat johtopäätöksensä. Jotkut ohjaajat antavat näyttelijälle suhteellisen vapaat kädet siinä miten tämä käsittelee hahmoaan. Mitä avoimempi käsikirjoitus, sitä enemmän näyttelijä voi vaikuttaa hahmonsa syntyyn. On tietenkin aina ohjaajasta kiinni miten vapaat tämä näyttelijälle antaa. Jotkut kutsuvat näyttelijän mukaan jo taustatyöprosessiin, jossa hahmotetaan tapahtumaympäristöä ja aikakautta.

Englantilaisen Mike Leigh'n tapa käydä läpi kuukausia kestävä valmistautumisprosessi on elokuvamaailmassa kohtalaisen tunnettu. Leigh'n tapana on huolellisesti tutkia esim. aikakautta, ympäristöä ja yhteiskuntaa johon elokuvan tapahtumat sijoittuvat.

Valmistautuessaan kuvaamaan 1800-luvun loppuun sijoittuvaa elokuvaansa *Topsy-Turvy* (1999), Leigh työskenteli näyttelijöidensä kanssa seitsemän kuukauden ajan keräten tietoa päähenkilöistä, aikakaudesta, sosiaalisista piireistä, etiketistä, ylipäätään kaikesta mahdollisesta. Näyttelijät lukivat liuskakaupalla artikkeleita, kirjoja, poliittisia kirjoituksia, teatterihistoriallisia tekstejä ja perehtyivät lähestulkoon kaikkeen mahdolliseen jota käsiinsä saivat. Luettuaan kirjakaupalla vanhaa englantia, kieli iskostui sekä näyttelijöiden että Leigh'n mieleen niin hyvin, että kielellä työskenteleminen sujui luontevasti. Leigh kutsuukin tätä ensimmäistä työvaihetta yksinkertaisesti tutkimusvaiheeksi. Hän nimenomaan haluaa näyttelijöiden olevan mukana

tutkimustyössä, koska on työryhmän yhteinen tehtävä herättää elokuvan maailma henkiin. Tämä antaa näyttelijöille mahdollisuuden luoda itse omat hahmonsensa ja todella tuntea ne, tietää mitä nämä syövät aamiaiseksi. (Taubin, 1999) Leigh ottaa näyttelijän mukaan luomisprosessiin, jotta tämä oppisi tuntemaan luomansa hahmon riittävän hyvin. Hänen luottonäyttelijänsä tietävät mitä Leigh hahmoiltaan haluaa ja uudet kokelaat oppivat sen nopeasti. Niiden tulee olla hyvin rakennettuja, oikeat taustat omaavia, kolmiulotteiseksi kohoavia persoonia, joiden kanssa näyttelijän on mahdollista solmia hedelmällinen (yhteistyö)suhde. Hänen elokuviansa hahmojen on ellettävä senkin jälkeen kun kamera ei enää käy. (Taubin, 1999, Tobias, 2000)

Osittain samaa kaavaa noudattaen Esa Illi kutsui näyttelijäopiskelijat mukaan kehitystyöhön. (Kts. aikaisemmin luku 3.1.) Outi Condit (Trilogia rakastamisen vaikeudesta osa 2- Konsertti) ja Ville Majamaa (Trilogia rakastamisen vaikeudesta osa 3- Modena) olivat alusta asti puhaltamassa henkiin roolihenkilöitään. Sekä Condit'n että Majamaan hahmot ovat syntyneet varaminä- harjoituksen kautta. (Kts. luku 3.1.) Hahmoissa on siis alusta asti ollut paljon heitä itseään. Totuutta on muunneltu sen verran että intiimi yhteys hahmoon säilyy mutta oman persoonan loitontaminen hieman sivummalle on mahdollista. Näyttelijät ovat kuvauksia edeltäneissä harjoituksissa keskustelleet ohjaajan kanssa hahmojensa luonteenpiirteistä, pyrkimyksistä ja luoneet hahmon historiaa. Illi on antanut tässä prosessissa näyttelijöille suhteellisen vapaat kädet. Hänen mielestään on tarpeetonta lähteä pohtimaan sitä miksi hahmo on näyttelijän mielestä halunnut Tarton taidekouluun, pääasia on että tämä historiallinen fakta tukee sitä mielikuvaa jonka näyttelijä hahmosta luo. Illi luottaa siihen että näyttelijä tuntee oman hahmonsensa. (Condit, 2003, Majamaa, 2003, Illi, 2003)

#### 3.4. Improvisoidut harjoitukset

Taustatyön jälkeen seuraava askel on improvisoitujen kohtausten avulla tapahtuva hahmojen henkiin puhaltaminen. Jälleen ohjaajasta riippuen

hän teettää näyttelijöillä joko puhtaasti improvisoituja kohtauksia tai ottaa käsikirjoituksesta jonkun kohtauksen ja teettää siitä harjoituksen, jossa lähtökohta on läsnä mutta toimintaa muuttamalla voidaan pureutua hahmojen sisäiseen maailmaan. Sekä Mike Leigh että Esa Illi teettävät improvisaatioharjoituksia, joiden avulla hahmojen henkilöhistoriasta saadaan lisätietoa ja ne tulevat näyttelijälle läheisemmiksi. Useasti kohtausten aiheina ovat päähenkilöiden ensitapaaminen, ehkä ensimmäiset konfliktit tai arkipäiväiset asiat kuten yhdessä ruokakaupassa asiointi.

Illi on kehottanut edellä mainituissa projekteissaan näyttelijöitä edelleen tekemään harjoituksia, joissa näyttelijä astuu roolihahmoonsa ja elää tunnin ajan tämän elämää. Hän ei välttämättä ole niinkään kiinnostunut siitä mitä hahmo teki konkreettisesti, vaan siitä mitä hänen mielessään liikkui. Tällöin näyttelijän on entistä helpompi päästä solahtamaan roolihenkilönsä nahkoihin. Ville Majamaa on pohtinut suhdettaan omaan roolihahmoonsa ja etenkin sitä miten paljon hahmoa kannattaa loitontaa omasta persoonastaan. Hänen mielestään roolihahmossa on lähes välttämätöntä säilyttää jotain henkilökohtaista, jotain riittävän intiimiä, jotta näyttelijä voi seistä hahmonsa jokaisen ajatuksen ja teon takana. (Majamaa, 2003)

Siinä missä ohjaaja pyytää näyttelijää astumaan toisen ihmisen nahkoihin, Outi Condit haluaisi ohjaajan jättävän tilaa myös näyttelijän omille tulkinnoille hahmosta ja tämän luonteesta. Hänen kokemuksensa mukaan ohjaajan mielikuva hahmon luonteesta tms. ei aina ole oikea tai se ei jostain syystä kerta kaikkiaan toimi. Ohjaajan pitäisi niin ikään pystyä pitämään mielensä avoinna ja oppia luottamaan näyttelijän intuitioon. Condit'n mielestä ihannetilanne roolihahmon luomisessa on se, jossa näyttelijä saa itse rakentaa oman psyykensä. (Condit, 2003) Näyttelijä on kuitenkin se joka elää hahmon elämää eikä kukaan voi uskottavasti esittää olevansa ihminen, jonka toimia ei millään tasolla ymmärrä tai hyväksy.

## 4. OHJAAJAN JA NÄYTTELIJÄN SUHDE

Hedelmällisen työilmapiirin saavuttamiseksi ohjaajan ja näyttelijän välisen suhteen tulee perustua paitsi toisen ammattitaidon kunnioittamiseen, myös luottamukseen ja vuorovaikutukseen.

### 4.1. Luottamuksen saavuttaminen

Saadakseen näyttelijästä irti parhaan mahdollisen lopputuloksen, ohjaajan ja näyttelijän on voitava luottaa toisiinsa ja toistensa ammattitaitoon. Outi Condit'n mukaan paras mahdollinen pelinavaus on huomata että ohjaaja on itse niin hyvin perillä jutustaan että voi luottavaisin mielin antaa sen näyttelijälle työstettäväksi. Lähtökohtana on se, että ohjaajan tulee tietää mistä on kyse. (Condit, 2003) Jos ohjaajan kuva elokuvasta on vielä harjoitusvaiheen alussa epäselvä näyttelijä hukkuu helposti samaan epämääräisyyden suohon, jossa ohjaaja joutuu kamppailemaan. Huomatessaan että ohjaaja ei täysin ole selvillä esimerkiksi hahmojensa motiiveista tai kohtauksen tarkoituksenmukaisuudesta, tuntee näyttelijä olonsa sangen epämukavaksi. Tällöin näyttelijä tuntee jäävänsä oman onnensa nojaan eikä ehkä uskalla luottaa ohjaajaan. Jos näyttelijä ei saa ohjaajalta haluamaansa informaatiota hänen on helpointa, joskaan ei ammatillisesti tyydyttävintä, lähteä tekemään työtään juuri niiden annettujen faktojen mukaan joita ohjaaja on saanut annettua. Olivat ne miten epämääräisiä tahansa. Tämä näkyy usein myös lopputuloksessa. Näyttelijän motivaatio romahtaa ja hän saattaa tyytyä toimimaan oman suorituskykynsä alarajoilla. Tämänkaltainen työskentely ei lopulta ole kenenkään etujen mukaista.

Improvisaatioon perustuvassa harjoitusmetodissa ohjaajan ja näyttelijän välillä vallitsevan luottamuksen voi saavuttaa yksinkertaisesti keskustelemalla. Illi toteaaakin että epävirallinen keskustelu on ainoa tapa lähestyä ihmistä jonka pitää päästä ihmisen ja elokuvan sisään, varsinkin jos ohjaaja on luonut sen maailman. (Illi, 2003) Toisaalta, mitä enemmän

näyttelijälle annetaan vapauksia hahmonsa kehittämisessä, sitä enemmän hän todennäköisesti kaipaa ohjaajalta vinkkejä oikean ja toimivan tien löytämisessä. Condit pitää hyvänä ohjaajaa joka osaa kertoa mitä näyttelijä on tehnyt tai kuvitellut oikein (tai väärin). Tällöin näyttelijälle käy selväksi mikä on oikein sekä hahmon että kohtauksen kannalta. Hän korostaa kuitenkin tilaa, jota ohjaajan tulisi jättää näyttelijän luovaa ajatustyötä varten. (Condit, 2003) Kun näyttelijä huomaa ohjaajan luottavan tämän kykyyn tuottaa omia ideoita, elokuvan kannalta hyödyllisiä ajatuksia tai faktoja, hän ymmärtää lunastaneensa ohjaajan luottamuksen. Tästä tilanteesta on yhteistyön hyvä alku.

Improvisaatio kuvaustilanteessa vaatii paljon sekä ohjaajalta että näyttelijältä. Jotta improvisoitujen kohtausten tekeminen on ylipäättään mahdollista, on ohjaajan osattava antaa hahmojen viedä elokuvaa eteenpäin. Hänen on illin mukaan ratkaistava ristiriita juonen ja henkilöhahmojen välillä; kumman antaa viedä (Virtanen, 2000). Kun ohjaaja päätyy luottamaan hahmoihin, asettaa hän samalla näyttelijälle paineita luottaa itseensä. Jos ohjaaja ei kuitenkaan luota näyttelijään yhtä voimakkaasti, tämän on hankala antaa koko ammattitaitonsa elokuvan käyttöön. Kun koko elokuvantekoprosessi on saatettu aloittaa molemminpuolisen luottamuksen vallitessa, sekä ohjaaja että näyttelijä uskaltaa antaa luovuudelleen vallan.

#### 4.2. Näyttelijän odotukset ja tarpeet

Jokainen ohjaaja haluaa elokuvaansa näyttelijän, jonka ammattitaito ja lahjakkuus on vakuuttanut hänet tämän kyvystä suoriutua tulevasta prosessista. Improvisaatiota harjoitusmetodina tai itse kuvausprosessissa käytävässä elokuvassa suuret odotukset kohdistuvatkin juuri näyttelijään, jonka luovuudelle asetetaan suuria vaatimuksia. Pitää onnistua sukeltamaan sisään ihmiseen ja elää uskottavasti kuvitteellisen ihmisen elämää. Näyttelijä harvoin pystyy tähän ilman ohjaajan apua.

Näyttelijän työskentelyprosessi alkaa lukemattomien kysymysten kysymisellä, varsinkin improvisaatiotekniikkaan perustuvassa elokuvassa. Jos ohjaaja hämmästy kysymysten tulvaa, jota näyttelijä hänelle syytää, hän saattaa kuvitella, että näyttelijä on hukassa oman roolinsa kanssa. Näyttelijä saattaa olla tätäkin, mutta useasti hän on vain tekemässä omaa taustatutkimustaan. Joka tapauksessa ohjaajan tehtävä on vastata näyttelijän kysymyksiin tai pohtia vastauksia yhdessä. Näyttelijä rakentaa koko prosessin ajan tietoisesti hahmoonsa uusia kerroksia, tekee tämän maailmaa tutummaksi itselleen. (Weston, 1999, 122) Tällöin ohjaajan pitää pystyä selvittämään onko näyttelijä todella hukassa hahmonsa kanssa vai vain tekemässä omaa luovaa valmistelutyötään. Ohjaajan tehtävänä on toimia välittäjänä kun näyttelijällä on käsikirjoitusta (kirj. huom. tai henkilöahmoa) koskevia huolia (Weston, 1999, 147).

Improvisaatiota hyödyntävän harjoitusprosessin aikana näyttelijä olettaa ohjaajan tietävän miksi kutakin harjoitusta tehdään. Toisaalta näyttelijä harvoin haluaa valmiiksi jauhettua informaatiota hahmostaan tai harjoituksessa olevasta improvisaatiosta, olkoon se vaikka kahden henkilön ensimmäinen tapaaminen sitten edellisen kesän. Hyvä ohjaaja jättää sopivassa määrin asioita selittämättä, ei puhu niitä rikki. Hän luottaa näyttelijään, katsoo tämän työtä ja yrittää nähdä minkä harjoittelemisen kussakin tapauksessa on mielekästä. (Condit, 2003) Jos ohjaaja ei täysin luota näyttelijöidensä kykyyn ”tuottaa” näyttelijäntyötä, näyttelijä aistii tämän varmasti. Tästä seuraa todennäköisesti turhautumia ellei ohjaajan ja näyttelijän suhde muuten ole niin hyvä, että osapuolet pystyvät keskustelemaan tästäkin asiasta. Vaarana tässä on se, että näyttelijä lakkaa yrittämästä ja pyrkii tekemään kohtaukset juuri niin kuin ohjaaja on pyytänyt. Oli lopputulos mitä hyvänsä.

Jotta prosessissa ei kohdattaisi edellä mainitun kaltaisia ongelmia, näyttelijä olettaa ohjaajalta löytyvän tilannetajua, joka pelastaa prosessin lukkiutumiselta ja ongelmatilanteiden syntymiseltä. Hänen pitäisi pystyä näkemään tilanteet, joissa näyttelijäntyö syystä tai toisesta ei enää luonnistu parhaalla mahdollisella tavalla (Majamaa, 2003). Erityisesti

jatkuvan improvisaation kautta tehtävissä kohtauksissa näyttelijä odottaa ohjaajan puuttuvan tilanteeseen, jos tapahtumat tai keskustelu junnaavat liian pitkään paikallaan. Tällaisella hetkellä näyttelijä hakee turvaa ja ratkaisua ohjaajalta, jonka pitää pystyä lähestymään ongelmaa tai solmukohtaa asiallisesti ja purkamaan tilanne. Jos ohjaajalla ei ole ratkaisua, näyttelijä jää yksin ongelmansa kanssa ja tuntee itsensä hylätyksi. Tämä ei ole missään mielessä prosessin jatkon kannalta hyvä asia.

Näyttelijä haluaa työskennellä sellaisen ohjaajan kanssa, joka osaa kuunnella. Oletuksena on, että ohjaaja osaa ja jaksaa kuunnella paitsi näyttelijää itseään, myös roolihenkilöä, jonka suulla näyttelijä puhuu. Ohjaajan tulee kuunnella repliikkejä (olivat ne kirjoitettuja tai ei) ja tehdä huomioita niiden sopivuudesta kunkin hahmon suuhun. Hänen pitää myös pystyä kuulemaan todellisuus sanojen takana jotta elokuvan teksti on uskottava ja kontekstiinsa kuuluvaa. Jos näyttelijän saama palaute ei anna muuta informaatiota kuin esimerkiksi ”tuo repliikki oli huono”, hän olettaa helposti vian olleen hänen ilmaisussaan. Tosiasiassa huonous saattaa hyvinkin johtua repliikin sisällöstä. (Condit, 2003, Illi, 2003)

Saadakseen näyttelijästä irti kaiken mahdollisen, tai edes haluamansa tulkinnan, on ohjaajan kyettävä antamaan näyttelijälle kunkin kohtauksen kannalta oikeanlaisia impulsseja (Condit, 2003). Näyttelijä on luultavammin tehnyt jo ennen harjoitusta ajatustyötä, jonka tuloksena hänelle on syntynyt tietty mielikuva tekeillä olevasta tilanteesta. Jos hänen ja ohjaajan mielikuvat eivät kohtaa, näyttelijä odottaa ohjaajan antavan hänelle työskentelyä edistäviä apuja. Otollisin hetki tähän on kuitenkin jo ensimmäisessä tapaamisessa, jossa näyttelijä olettaa ohjaajan kertovan mistä hänen elokuvassaan on kyse. Oikeanlainen alkusysäyksen saaminen on välttämätöntä niin näyttelijöille, ohjaajalle kuin muullekin työryhmälle, jotta kaikki kokevat tekevänsä samaa elokuvaa (Taubin, 1999).

Improvisaatio, tehdään sitä sitten harjoituksissa tai kuvaustilanteessa, vaatii onnistuakseen ohjaajan joka osaa inspiroida näyttelijöitään (Condit,

2003, Majamaa, 2003). Samaan aikaan näyttelijältä vaaditaan kykyä kuunnella paitsi ohjaajaa, myös vastanäyttelijöitään. Näyttelijä luottaa ohjaajan näkemykseen, mutta olettaa tämän myös tuovan käsillä olevaan kohtaukseen juuri sen kipinän, joka panee näyttelijän antamaan parastaan. Tässä yhteydessä voidaan jälleen korostaa sitä suurta osaa, joka luottamuksella on ohjaajan ja näyttelijän suhteessa. Kun ohjaaja osaa antaa kohtaukseen oikean sysäyksen ja tämän jälkeen astuu sopivasti sivuun jättäen näyttelijälle tilaa, herää näyttelijässä halu tehdä parhaansa. Näin syntyy usein loistavia suorituksia, joista näyttelijät useimmiten kiittävät ohjaajaa.

Ohjaajan tärkeisiin ominaisuuksiin kuuluu myös kyky antaa palautetta. Näyttelijä haluaa kuulla miten hän on onnistunut työssään. Jos ohjaaja toteaa oton jälkeen esim. ”repliikki meni huonosti”, näyttelijä ei juurikaan saa tästä selville mitä hänen pitäisi tehdä toisin. Ohjaajan pitää kyetä antamaan sellaista palautetta, josta on näyttelijälle jotain hyötyä. Eri ohjaajat toimivat eri tavoin, mutta kaikilla pitäisi olla päämääränä näyttelijän ilmaisun helpottaminen ja ohjaaminen siihen suuntaan, jota ohjaaja kohtaukseen haluaa. Jos ohjaaja ei anna näyttelijälle selkeää ohjetta tai he eivät yhdessä keskustele kohtauksen päämäärästä, näyttelijä voi jälleen kerran kokea olonsa turhautuneeksi.

Näyttelijä on loppujen lopuksi vain ihminen tekemässä työtään, sitä jota hän parhaiten osaa. Ohjaajan tulisi kaiken keskellä muistaa näyttelijän sisällä asuva inhimillinen ihminen, joka kaipaa palautteen lisäksi myös kehuja onnistuttuaan. Parasta yhteistyötä tehdään silloin, kun ohjaaja uskaltaa antaa (kriittistäkin) palautetta, näyttelijä ottaa sen vastaan ja pyrkii käyttämään sitä työssään. Kun vuorovaikutukseen perustuvassa projektissa keskusteluyhteys on avoin, on kiitoskin vilpittöntä ja sitä osaavat arvostaa molemmat osapuolet.



## 5. TEORIAT TEOIKSI JA TEOKSIKSI

Ohjaajat tuskin koskaan noudattavat orjallisesti vain tietyn koulukunnan oppeja työskennellessään. Sen sijaan he yleensä ottavat palan sieltä toisen täältä ja muodostavat itselleen parhaan ja hedelmällisimmän tavan tehdä omia elokuviaan. Sekä Mike Leigh että Janne Kuusi ovat käyttäneet improvisaatiota tekniikkana jo hyvän aikaa mutta heidänkään tapansa ei täysin vastaa mitään Colen esittämää mallia (Kts. luku 2.1.).

### 5.1. Mike Leigh - Secrets and Lies

Kuten aikaisemmin on todettu, Mike Leigh'n tapa tehdä elokuvia eroaa monen muun ohjaajan työskentelytavoista. Jos hänen metodiaan verrataan Colen malleihin, voidaan yhtäläisyyksiä löytää sekä ohjaajakeskeisestä että näyttelijäkeskeisestä mallista. Kun liikutaan kahden näinkin erilaisen lähestymistavan välillä on selvää että kyseessä on koko lailla äärimmäinen, monelle sopimaton, tapa.

Työskentely alkaa kun Leigh tietää mistä hänen elokuvansa kertoo. Tämän jälkeen hän ottaa yhteyttä näyttelijöihin joiden haluaa olevan mukana tai koekuvaa uusia kasvoja. Tässä vaiheessa hänellä ei ole käsikirjoitusta tai edes kohtausluetteloakaan vaan näyttelijät lupautuvat mukaan elokuvaan ilman selvää kuvaa siitä mistä elokuva kertoo. Tämä siksi että Leigh haluaa säilyttää spontaanisuuden harjoitusten ajan tehdäkseen improvisaatioita jotka ovat joka suhteessa orgaanisia ja totuudenmukaisia. Usein paperilla on vain ohjaajan näkemys siitä mitä elokuva pitää sisällään ja tämäkin on lyhyessä yksinkertaisuudessaan vain raaka vedos. (Bowen, 2004)

Harjoitus- tai tutkimusprosessi itsessään saattaa olla jopa kuudesta seitsemään kuukautta pitkä. Tänä aikana Leigh kokoaa näyttelijänsä yhteen ja alkaa luoda maailmaa jossa hahmot elävät. (Kts. myös luku 3.1.) Tämä perustuu siihen että ohjaajan tehtävä on luoda suotuista ilmapiiriä. Tässä tilassa ohjaaja ja näyttelijät jakavat tietoja ja työskentelevät yhdessä yhteisen päämäärän saavuttamiseksi. Näyttelijät tekevät tutkimustyötä

joka saattaa pitää sisällään etiketin omaksumista, uuden murteen opettelemista, mitä tahansa jota kukin näyttelijä tarvitsee saadakseen hahmona eläväksi (Bowen,2004). Yksi Leigh'lle tunnuksenomainen tapa on lista, jonka näyttelijä tekee tapaamistaan todellisista henkilöistä joilla on tiettyjä yhtäläisyyksiä elokuvahahmon kanssa. Tästä listasta ohjaaja valitsee yhden jota näyttelijä käyttää lähtökohtana omalle tutkimustyölleen. Tämän jälkeen näyttelijät tekevät itsenäistä tutkimus- ja kehitystyötään, johon kuuluu esim. hahmon henkilöhistorian, sosiaalisen elämän ja perheen kartoittaminen. Näyttelijät usein myös saavat tehtäväkseen elää esimerkiksi vuorokauden ajan hahmonsa elämää ja raportoivat myöhemmin Leigh'lle löydöistään. Näyttelijät saavat myös lähestyä todellista, impulssin antanutta henkilöä saadakseen lisätietoja ja apua tutkimuksissaan jos kokevat sen tarpeelliseksi. Keskustelu elokuvasta muiden näyttelijöiden kanssa harjoitusten ulkopuolella on kuitenkin ehdottomasti kiellettyä. Näin estetään näyttelijöitä tietämästä toisten hahmojen historiaa yms. ja improvisaatiot ovat avoimempia. (Dixon ja Peters, 2002, Hodgkinson, 2001, Murphy)

Tutkimusvaiheen jälkeen Leigh kokoaa näyttelijät harjoituksiin joiden alkaessa nämä saavat käsiinsä elokuvan rakenteen. Tässäkään vaiheessa paperilla ei ole pitkäkkään elokuvaa varten kuin nelisen sivua tekstiä. Näyttelijöiden kopioissa on kuitenkin mukana vain ne kohtaukset joissa heidän hahmonsa esiintyvät. Tämä salaisuuksien varjeleminen jatkuu läpi koko prosessin, aina kuvausten loppuun asti. Ideana on että näyttelijä ei saa tietää enempää tulevista tapahtumista kuin mitä hänen hahmonsa tietää. Näin kohtauksissa säilyy autenttisuuden ja tuoreuden tuntu. Tällä tavalla läsnäolokin on intensiivisempää kun näyttelijät todella kuuntelevat toisiaan. Harjoitusvaiheen aikana Leigh teettää lukemattomia improvisaatioita, joiden pohjalta hän kirjoittaa muistiin tapahtumia ja faktoja tulevaa kuvausjaksoa varten. (Vrt. Kuusi myöhemmin luvussa 5.2.) Improvisoidut kohtaukset hahmojen välillä ovat kuukausia kestävän prosessin ydin. Näiden kohtaamisten idea on saada hahmot niin tutuiksi näyttelijöille että kuvaustilanteessa he tietävät mitä hahmo sanoo, miten he käyttäytyvät ja reagoivat tiettyihin tilanteisiin. Vaikka ortodoksista

käsikirjoitusta ei ole välttämättä kuvausvaiheessakaan, näyttelijä on niin yhtä hahmonsa kanssa ettei repliikkejä tarvitse kirjoittaa vaan hän tietää mitä hahmo sanoo. Leigh'n kanssa paljon työskennellyt näyttelijä Timothy Spall sanoo ettei harjoitusvaiheessa juurikaan kajota elokuvassa esiintyviin kohtauksiin kuin vasta aivan viime metreillä (Grady, 2004). Usein tämä säästetään kuvauspäivää edeltävään iltaan, jopa saman päivän aamuun. Tässä tapauksessa kaikki on kuitenkin improvisaatioiden kautta niin selvää ja harjoiteltua että kuvaustilanne muistuttaa kovasti jo minkä tahansa konventionaalisen elokuvakohtauksen kuvaamista. (Grady, 2004)

Leigh'n omin sanoin kaikki mitä kameran edessä tapahtuu on hyvin tarkkaan mietittyä mutta se on syntynyt improvisoidusti ja koko elokuva on tietyllä tavalla käsikirjoitettu harjoitusten, joskus myös kuvausten aikana (Malcolm, 2002).

Samaten Spall toteaa että Leigh'n tapa pitää näyttelijät "pimennossa" siitä mitä muille hahmoille tapahtuu on itse asiassa ainoastaan hyvä. Vaikka näyttelijät ovatkin tavallaan mukana kirjoittamassa elokuvaa, he eivät kuitenkaan tiedä mitä elokuvan lopussa tapahtuu. Spall sanoo että huolimatta tunteesta, että näyttelijä on mukana kirjoittamassa elokuvaa, hän ei kuitenkaan tiedä mitään siitä, mitä Leigh'n päässä liikkuu tulevaa ajatellen. Tämä yllätyksen elementti on hänen mielestään erittäin tärkeä. Leigh on myös äärimmäisen hyvä käyttämään sitä hyväkseen. Jos elokuvassa tapahtuu jotain todella odottamatonta, kuten elokuvassa *Secrets And Lies* (1996) jossa päähenkilö saa tietää yhden hahmon olevan hänen adoptoitu tyttärensä, yllätys on todellinen ja aito. Kuten Spall sanoo, koko ryhmä oli hämmästynyt, omassa hahmossaan (Hodgkinson, 2001).

Improvisaatio oli vahvasti läsnä vielä kuvausjaksonkin aikana kyseistä elokuvaa kuvattaessa. Kun lähestyttiin hetkeä jolloin em. suhde äidin ja adoptoitavaksi annetun tyttären välillä tulee ilmi, elokuvaa oli kuvattu lähes kolme neljäsosaa. Kukaan Leigh'tä lukuun ottamatta ei tiennyt todellisesta

asianlaidasta. Tässä vaiheessa näyttelijät tekivät yhdeksäntuntisen improvisaation jonka aikana kaikki kävi ilmi, kymmenen kuukauden työn jälkeen. Tämän jälkeen ryhmä käytti seuraavan viikon purkaakseen tapahtunutta ja saadakseen tapahtuman dramaturgisesti ja sisällöllisesti järkevään muotoon. Tässä yhteydessä Leigh tuo ilmi improvisaation ongelmia.

Huolimatta odottamattomuudestaan ja jännittävydestään, improvisaatiossa voi esiintyä pitkiäkin taukoja, hiljaisuutta ja toistoa samaten kuin lopputulos voi olla jotain aivan muuta kuin mitä pitää tapahtua elokuvan juonen kannalta. Tosin hahmoja voidaan improvisaatiossa myös kehittää parempaan suuntaan ja luoda niille dramaturginen tarkoitus. Kaikki tämä tapahtuu neuvottelun ja tutkimustyön kautta, mutta kun näyttelijät (hahmot) ovat intohimoisia tilanteessa jota he käyvät läpi, kaikki on niin kuin pitääkin. (Billington, 1999)

Tavastaan tehdä elokuvia, Leigh itse tyytyy toteamaan että hän tekee elokuvia samalla tavalla kuin muut kirjoittavat romaaneja tai maalaavat tauluja. Kaikki taide on improvisaation ja tietynlaisen järjestyksen synteesiä. Elokuvan tarkoitus selviää vain kulkemalla koko matka alusta loppuun asti (Williams, 2002).

## 5.2. Janne Kuusi - Kukkia ja sidontaa

Suomalaiset elokuvantekijät ovat aikansa tehneet elokuvia ns. perinteisellä tavalla mutta mukaan mahtuu improvisaation kannattajia Markku Pölösestä (Emmauksen tiellä, 2001) Kaija Juurikkalaan (Moosekselle kyytiä, 2001). Yhtenä ja ehkä eniten juuri improvisaation vuoksi esillä ollut elokuva on Janne Kuusen ohjaama Kukkia ja sidontaa (2004). Colen malleista Kuusen metodissa on elementtejä sekä vuorovaikutteisesta että näyttelijäkeskeisestä mallista ja tarkkaa määritelmää onkin vaikea tehdä.

Kuusen suhde improvisaatioon on kunnioittavan utelias ja ehkä siksi myös hieman erilaisempi. Hän näkee improvisaation soveltuvan parhaiten elokuvan roolien rakentamiseen. Kuusi ei juurikaan harjoituta elokuvassa olevia kohtauksia vaan roolityötä rakennetaan sijoittamalla henkilöitä erilaisiin tilanteisiin, etenkin sellaisiin joita elokuvassa ei välttämättä ole. Improvisaation merkitys on nimenoman siinä ettei näyttelijäntyö vaikuttaisi ulkoluvulta tai puhkiharjoitellulta vaan kuvaustilanteeseen jäisi spontaaniuden tuntu (Kuusi, 2005). Replikkien lausuminenkin voidaan tehdä pilkulleen vaikei Kuusi sitä yleensä harrastakaan, koska hänen mielestään näyttelemisen on jotain aivan muuta kuin replikkien ulkoa lateleminen. Hän asettaakin yhtäläisyysmerkin hyvän näyttelemisen ja improvisaation välille. Improvisaatio (=näyttelemisen) on läsnäolon taidetta ja liian valmiiksi harjoiteltu kohtaus tappaa mahdollisuudet sataprosenttiseen läsnäoloon. Näyttelijä kykenee huomattavasti laajemmin käyttämään elämäkokemustaan ja ihmistuntemustaan jos hänelle suodaan liikkumavaraa (Kuusi, 2005).

### 5.2.1. Kaiken alku

Kukkia ja sidontaa on yhteistyö improvisaatioteatteri Stella Polariksen kanssa, jonka kanssa Kuusi on työskennellyt aikaisemminkin TV-sarjassa Vapaa pudotus (2002). Koko näyttelijäkaarti on tässä tapauksessa tutumpi improvisaation kanssa kuin normaali ryhmä ja se toi luonnollisesti mukanaan etuja ja mahdollisuuksia kokeilla tavallista ”radikaalimpia” työskentelytapoja.

Koko elokuvan käsikirjoitus luotiin improvisaatio sessioissa joissa näyttelijät tekivät kymmeniä eri tarinoita eri aiheista. Tässä vaiheessa elokuvalla ei edes ollut aihetta vaan se löytyi ja kiteytyi harjoitusvaiheen aikana. Aiheina tarinoissa oli kaikkea aikaan liittyvää ja ajankohtaista. Aihepiiriksi fokusoitui addiktiot ja erityisesti läheisriippuvuus. Ryhmä keskittyi tämän aihepiiriin ja tematiikan ympärille ja työ jatkui.

### 5.2.2. Käsikirjoitus

Kuusi kirjoitti yhdessä Aleksii Bardyn kanssa parhaiden harjoitustarinoiden pohjalta kohtausluettelon jota kehiteltiin näyttelijäharjoituksissa edelleen. Käsikirjoitusta kehiteltäessä ryhmä teki samanlaisia muutamiin avainsanoihin perustuvia improvisaatioita kuin Stella Polaris tekee näyttämöllä. Myöhemmin työ jatkui henkilöhahmojen kehittämisellä erilaisissa tilanteissa jotka liittyivät tarinan motiiveihin. Perustarinan rinnalle rakennettiin useita sivujuonia ja kohtauksille erilaisia variaatioita ja Kuusi ja Bardy saattoivat käyttää hyväkseen koko ryhmän (12 näyttelijää ja kaksi käsikirjoittajaa) elämäkokemusta ja havaintoja. Materiaalia syntyi valtavat määrät ja käsikirjoitukseen päätyi tästä vain pieni osa. (Kuusi, 2005) Tässä vaiheessa yksi työskentelyn edellytyksistä ja ohjaajalta tulleista ohjeista oli vahva kannustaminen. Epäonnistumisen ja mokaamisen salliminen ja itsensä häpäisyyn kannustaminen oli eräs perusta (Kuusi, 2005). Tämä on epäilemättä auttanut näyttelijöitä roolityössään, niin säälistäviä ja myötähäpeää herättäviä hetkiä on elokuvassa yllättävän paljon.

Harjoitusten aikana syntynyt kuvauskäsikirjoitus sisälsi lopulta ainoastaan kohtauksen tärkeimmät asiat, käänteet ja informaation. Siihen päätyi tuotetusta materiaalista kymmenkertainen määrä lopulliseen käsikirjoitukseen päässeestä. Ideana oli tuottaa mahdollisimman suuri määrä tarinamateriaalia ja kaivaa eri vaiheissa karsimalla siitä esiin olennainen (Kuusi, 2005).

### 5.2.3. Kuvausjakso

Kuvaukset tehtiin hieman dokumenttimaiseen tapaan ja kahdella kameralla. Tämä tukee elokuvan etenemistä ja tyyliä muutenkin antaen sille ehkä vieläkin vahvemman autenttisuuden tunnun. Tosin jos sitä katsoo tietoisena improvisaation läsnäolosta, elokuvasta muotoutuu erilainen kuva kun jos tätä faktaa ei tiedä. Saattaa olla että erikoinen lähestymis- ja toteutustapa tekee siitä erilaisen katsomiskokemuksen kaiken kaikkiaan.

Kuusen mukaan Kukkia ja sidontaa oli tuotantona kuin mikä tahansa elokuva mutta kuvausprosessi oli huomattavasti ”normaalia” luovempi (Kuusi, 2005). Improvisaation jatkuessa koko ajan ja uutta keksittiin jatkuvasti, oli aktiivinen kuvausaika pakko rajoittaa 6-7 tuntiin päivässä. Koska elokuvassa kulkee rinnakkainen monta eri tarinaa, jotka nivoutuvat yhteen muodostaen kokonaisuuden, eri hahmoilla oli väkisin erillainen painoarvo tarinan kulun kannalta. Näyttelijöillä oli taipumusta oman roolihahmon näkemiseen päähenkilönä mikä oli sekä huono että hyvä. Kuusi toteaa että kaikki näyttelivät ammattitaitoisesti vaikka sisäistä kyynänpäätaktikointia olikin havaittavissa. Joidenkin näyttelijöiden keskinäiset välit kiristyivät tästä syystä. Ohjaaja otti asenteen että mahdollisimman paljon otetaan talteen, eikä estänyt yksityisasioiden sekoittumista rooleihin ja tapahtumiin. Kaikki oli kuitenkin poisleikattavissa mutta sieltä täältä löytyi tällaista käyttökelpoista materiaalia (Kuusi, 2005). Hän kuitenkin korostaa että tarkoituksena ei missään vaiheessa ollut yllyttää tai väkisin repiä näyttelijöistä irti mitään yksityisalueeseen kuuluvaa vaan nämä tekivät sen itse vapaasta tahdostaan. Hänen mielestään nämä kohdat kuuluvat kuitenkin kieltämättä elokuvan parhaimmiston. (Kuusi, 2005)

Kuvaustilanteessa näyttelijät tekivät kohtauksen, joka lopullisessa elokuvassa oli minuutin tai kahden mittainen, kymmenminuuttisena kameroiden käydessä. Toinen ja kolmas otto olivat enemmänkin variaatioita ensimmäisestä, eivät siis edellisen otton toistoja. Käyttökelpoista materiaalia kertyi leikattavaksi 83 tuntia, valmis elokuva on kestoltaan 143 minuuttia.

#### 5.2.4. Lopputulos

Ohjaaja Kuusi on lopputulokseen melko tyytyväinen, tavoitteet ja olosuhteet huomioon ottaen. Idea oli hakea odottamattomuuksia ja sattumia elokuvaan ja niitä myös saatiin (Kuusi, 2005). Työtapa on kuitenkin sen verran raskas ettei hän ainakaan pitkään aikaan, ehkei koskaan, tekisi samankaltaista elokuvaa. Samalla hän toteaa, ettei tätä

elokuvaa olisi kuitenkin voitu tehdä perinteiseen tyyliin. Elokuva sisältää niin paljon sellaista mitä kukaan käsikirjoittaja koskaan missään eikä milloinkaan olisi voinut kirjoituspöytänsä ääressä keksiä. Myös näyttelijäntyön laatu olisi ollut perinteisellä tavalla heikompaa (Kuusi, 2005).



## 6. TAPAUS BENNIE & CLIVE

Oma kiinnostukseni improvisaatioon kasvoi opiskeluaikana ja lopulta eteeni tipahti loistava lähtötilanne jossa näin loistotilaisuuden tehdä lyhytelokuva. Ajatuksena oli nimenomaan kirjoittaa käsikirjoitus, mutta kirjoittaa se riittävän löyhäksi näyttelijöiden antaa oma panoksensa. Aluksi käsikirjoitus oli kohtalaisen tarkka ja päätin antaa näyttelijöille harjoitusvaiheessa vapaat kädet kehittää hahmojaan. Toiveena oli, että he haluavat oppia tuntemaan hahmonsansa niin hyvin että tietävät kuvaustilanteessa mitä nämä sanovat, unohtaen suuntaa antavat repliikit.

### 6.1. Käsikirjoitus

Idea käsikirjoitukseen tuli lyhyestä keskustelusta erään opiskeluystävän kanssa ja tuntui alusta lähtien kaikessa yksinkertaisuudessaan sellaiselta että siinä olisi mahdollisuus kokeilla erilaista lähestymistapaa. Tarinan pääasiat on helposti poimittavissa tekstistä ja pyrin siihen etten kirjoita repliikkejä paperille kuin muutamalla sanalla. Huomasin pian etten joko luottanut itseeni tai näyttelijöiden kykyyn löytää sanoma löyhän tekstin takaa ja repliikit olivat sittenkin selkeitä ja kokonaisia. Päätin että yritän unohtaa ensimmäiset repliikit ja antaa näyttelijöille vallan muokata ne haluamikseen.

Oma kokemukseni käsikirjoittamisesta ei ollut turhan laaja ja kaikki aikaisemmin kirjoittamani ja ohjaamani lyhytelokuvat ovat olleet tietyllä tavalla loppuun asti käsikirjoitettuja. Tämä teki kirjoittamisprosessin erilaiseksi ja tavallaan myös hankalammaksi. Minun oli nyt löydettävä tapa kirjoittaa lyhyesti ja ekonomisesti kuitenkin niin, että tarvittava informaatio tuli paperille. Tein ensimmäisen version jälkeen tietoisesti kirjoittaa toisen version näyttelijöitä varten josta karsin pois kaiken ylimääräisen informaation, kuten esimerkiksi kuvauksen hahmoista ja heidän täsmälliset liikkeensä ja eleensä. Ajattelin tämän version antavan meille enemmän leikkivaraa harjoitusvaiheessa. Kukkia ja sidontaa- tyylinen kohtausluettelo perustuva käsikirjoitus tuntui kuitenkin hiukan liian

pelottavalta ajatukselta. Tunsin että tarvitsin enemmän informaatiota paperille osittain itseäni, näyttelijöitä ja myös muuta kuvausryhmää varten.

Käsikirjoitus oli valmis kahden version jälkeen koska halusin jättää sen ”keskeneräiseksi” tavalla, joka antaa helpommin tilaa improvisoida tapahtumia. Koska tarinan alku, keskikohta ja loppu olivat kuitenkin helposti löydettävissä olin luottavainen sen suhteen että tämän käsikirjoituksen pohjalta olisi hyvä alkaa työ.

## 6.2. Harjoitusvaihe

Elokuvassa on kaksi päähenkilöä joita esittämään löytyi kaksi englantilaista vaihto-oppilasta jotka tunsin entuudestaan. Tässä vaiheessa teksti piti luonnollisesti kääntää englanniksi. Elokuva muuttui tässä kohtaa ensimmäisen kerran. Vaikka kyseessä oli vain kielen vaihtuminen, koko projekti muuttui ja hahmot muuttuivat. Oli hauskaa huomata miten näyttelijät harjoitusvaiheessa pitivät hahmoja osittain suomalaisina ja osittain britteinä. Itse en oikeastaan ajatellut tätä faktaa sen enempää, tärkeintä oli että näyttelijät löytäisivät omat hahmonsensa. (Eniten hämmennystä aiheutti perisuomalainen huoltoasema umpienglantilaisten kohtaauspaikkana.) Luulen että lopulta kuvauksissa kameran edessä oli nimenomaan sekoitus näitä kahta mutta oudolla tavalla kuitenkin enemmän suomalaisuutta. Tämä kuitenkin auttoi näyttelijöitä myös irtautumaan omasta persoonastaan ja löytämään hahmonsensa.

Ensimmäisissä harjoituksissa näyttelijät saivat karsitun käsikirjoituksen ja he selasivat sen läpi. Muutaman ensimmäisen kerran keskustelimme yhdessä siitä mitä elokuvassa tapahtuu ja miksi. Näyttelijät kyselivät paljon asioita ja yleensä yhdessä mietimme vastauksia esimerkiksi siihen miksi Clive alun alkaen tuntee tarvetta ryöstää rahaa huoltoasemalta. Vaikka käsikirjoituksesta on löydettävissä motiivi, se vaihtui hieman näyttelijän idean pohjalta. Tapahtumien kulku pysyi samana mutta varsinainen kohtauksen koreografia muotoutui vasta kuvauspaikalla.

Harjoituksissa emme lukeneet käsikirjoitusta analyttisesti vaan tavaksi muotoutui jutella hahmoista, minun johdatellessa keskustelua aina välillä elokuvan tapahtumiin. Emme myöskään juurikaan varsinaisesti harjoitelleet käsikirjoituksessa olevia kohtauksia. Halusin nähdä miten kuvaustilanne toimii ja toiminta muotoutuu jos kohtauksia ei harjoitella etukäteen. Muutamia kohtia kävimme läpi lähinnä kävellen kohtaus läpi jotta näin miten se saattaisi toimia. Tämän pohjalta sekä näyttelijät että minä ehdotimme muutoksia jotka kuitenkin lyötiin lukkoon vasta kuvaustilanteessa. Pääasiallisesti teimme harjoituksia hahmojen henkilöhistoriasta siten että toinen oli hahmossaan ja toinen esitti avustavaa roolia, henkilöä joka kuuluu hahmon elämään. Näin pyrimme löytämään hahmojen menneisyyttä, tunteita, ajatuksia ja luonnetta. Tässä tapauksessa näyttelijät tunsivat toisensa hyvin jo ennestään joka helpotti heidän keskinäistä työskentelyään kuten myös omaa työtäni. Koska olimme toisillemme tuttuja entuudestaan, välillämme vallitseva luottamus toistemme kykyjä kohtaan oli meidän onneksemme jo läsnä. Yhdessä viettämämme aika myös varsinaisten harjoitusten ulkopuolella auttoi myös meitä lähestymään toisiamme.

Elokuvatodellisuuden ulkopuolella pyysin näyttelijöitä olemaan keskustelematta käsikirjoituksesta. Sen sijaan annoin heille tehtäväksi harjoituksen jossa he kulkisivat aamulla hahmossaan kouluun ja illalla koulusta kotiin. He innostuivat tästä siinä määrin että olivat omilla tahoillaan liikkuneet kaupungillakin hahmoissaan ja raportoivat tästä seuraavalla kerralla kun kokoontuimme harjoituksiin. Näiden onnistuneiden ”kokeiden” jälkeen minä luotin täysin näyttelijöiden kykyihin ja motivaatioon. Heidän palautteensa harjoituksia kohtaan oli siinä määrin positiivinen että totesin tämän harjoitustavan sopivan minulle ja myös juuri tämän elokuvan tavoitteelle. Ensimmäinen askel oli otettu oikeaan suuntaan.

### 6.3. Kuvauksiin valmistautuminen

Tärkein tapahtumapaikka oli huoltoaseman myymälä joka löytyi hyvissä ajoin ja saatoimme etukäteen miettiä erilaisia teknisiä ongelmia ja niiden ratkaisuja. Oma toiveeni oli, ettei kuvauspaikka vaikuttaisi liikaa siihen miten näyttelijät voivat liikkua. Sanomattakin lienee selvää että ensimmäiset ratkaisut jouduttiin tekemään valaisun ja kameran liikkumisen suhteen. Itse olin valmis tinkimään teknisestä toteutuksesta enemmänkin mutta selvän kuvan saamiseksi oli välttämätöntä valaista interiööriä joka johti siihen että tiettyjä kulmia jouduttiin kuvaustilanteessa välttämään. Loppujen lopuksi en usko tämän vaikuttaneen kovinkaan paljon siihen miten työskentelimme. Suurin vaikutus oli sillä että kuvasuunnista toiseen siirryttäessä edessä oli "välttämätön" valojen siirtäminen. Toisaalta tämä aika oli hyvää harjoitusaikaa minulle ja näyttelijöille.

Huoltoaseman sisätilan ja pihan lisäksi kohtauksia kuvattiin Tampereella Hakametsän jäähallin pihassa, eksteriööriä toisen huoltoaseman pihassa, Cliven pyörilykohtaus elokuvan alussa sekä autolla ajokohtauksia trailerilla ja tien päällä. Kuvauspaikat trailerilla ajoa lukuunottamatta olivat helppoja toteuttaa eikä niiden luonne aiheuttanut improvisaatiopyrkimyksille ongelmia. Trailerikuvat sen sijaan olivat haaste meille kaikille. Olimme etukäteen miettineet ratkaisuja erilaisiin ongelmiin ja suurimmaksi näistä osoittautui kommunikointi minun ja näyttelijöiden välillä kuten myös riittävän valon saaminen auton etupenkeille. Kaiken tämän keskellä piti myös muistaa keskustella näyttelijöiden kanssa ja pitää heidät "hereillä" tulevaa kohtausta varten.

Olisin mieluiten edennyt kronologisessa järjestyksessä pelkästään siksi, että tämä olisi mielestäni antanut näyttelijöille tilaisuuden muistaa mitä aikaisemmin tapahtui, minne hahmot ovat menossa nyt ja välttää ajattelemaa tulevaa. Tämä ei ollut mahdollista ensinnä tuotannollisista ja sitten kuvasuuntiin (ja valoihin) liittyvistä syistä. Ennen kuvauksia jouduin miettimään useaan otteeseen miten paljon olin valmis tinkimään teknisestä toteutuksesta. Tähän liittyi myös neuvottelu kameraryhmän kanssa siitä, miten pitkälle he olivat valmiita menemään improvisaation tukemisen kanssa. Tämä oli omalta kannaltani valitettavin asia.

Kameraryhmä ei ollut yhtä valmis unohtamaan virheetöntä kuvaa ja antamaan näyttelijäntyölle tilaa. Yritimme saavuttaa jonkunasteisen kompromissin mutta harmittelen edelleen sitä etten ollut itse riittävän vahva vaatimaan enemmän tilaa. Toisaalta, kuvausolosuhteet olivat hankalia (yöaikaan ja ulkona tai sisällä kirkaissa loisteputkivaloissa) ja niiden läpiviemiseen tarvittiin joka tapauksessa jonkun verran valaisuapua. Yksinkertaisesti pienemmällä työryhmällä toimiminen ja DV- formaatin käyttäminen DVC Pro:n sijaan olisi ehkä tehnyt tämän helpommaksi, mutta tämä on vaihtoehto jota voi mahdollisesti harkita seuraavalla kerralla.

#### 6.4. Tosipaikan tullen

Tehtyämme lähestulkoon kaiken mahdollisen ennen kuvauksia, olin kohtalaisen luottavainen sen suhteen mihin olimme lähdössä. Tiesin että näyttelijät olivat sinut hahmojensa kanssa ja että kommunikointi heidän ja minun välillä sujui. Viimeisillä tapaamisilla juuri ennen ensimmäistä kuvausiltaa istuimme yhdessä ”ostamassa” uusia vaatteita. Oli mukavaa huomata miten varmoja näyttelijät olivat hahmojensa (ja myös näiden vaatemaun) suhteen. He sanoivat suoralta kädeltä jos ehdottamani T-paita ei kuulunut heidän hahmonsa vaatekaappiin tai jos Bennien autossa ei ehdottomasti olisi tietyn hampurilaisravintolan roskia vaan sen toisen. He hylkäsivät nopeasti myös itselleen liian tutunoloiset vaatteet tai asusteet ja kehittivät hahmoilleen jopa oman kokoelman CD:n. Tämä antoi mukavan varman olon.

Lähes kaikki autoikukohtaukset kuvattiin heti alta pois parina ensimmäisenä iltana. Koska aloitimme urakan trailerilla kuvattavista kohtauksista, tulimme tehneeksi itsellemme tietynlaisen karhunpalveluksen lähtemällä liikkeelle kaikkein hankalimmasta päästä. Loppujen lopuksi näyttelijäntyön suhteen emme kokeneet juurikaan ongelmia. Kohtaukset olivat niin hyvin näyttelijöiden muistissa ettei repliikkeihin tarvinnut juurikaan puuttua. Jo ensimmäisestä illasta lähtien huomasin miten mielellään näyttelijät lähtivät kokeilemaan erilaisia repliikkejä jos teimme uusintaottoja ja rohkaisin heitä tekemään niin

jatkossakin ellen toisin halua. Tämä toimi välillämme hyvin. He olivat myös innokkaita tuomaan kohtauksiin odottamattomia elementtejä. Otinkin tavakseni rohkaista heitä esimerkiksi reagoimaan repliikkeihin eri tavalla ja jatkamaan kohtausta omalla painollaan. Jotkut näistä olivat hyvinkin käyttökelpoisia ottoja ja tämä lujitti uskoani siihen että improvisaation kokeileminen oli kaiken arvoista.

Ainoa seikka joka meitä harmitti oli se, ettemme voineet olla paremmin kontaktissa keskenämme. Näyttelijät istuivat autossa trailerilla, radiopuhelin kanssaan ja minä kyykötin pakettiauton takaosassa toinen puhelin kourassa, näköyhteyden päässä kuten myös monitorin ja kuulokkeiden kanssa. Kun tähän lisätään vielä raa'an viileä huhtikuinen yö, sieltä täältä kuoppainen tie ja korvan vieressä huutava auto, on jokseenkin liikuttavaa muistella miten huvittavan kamala kuvaustilanne oikeastaan oli. Jo tällöin olin tyytyväinen siihen että suhteeni näyttelijöiden kanssa, ja erityisesti heidän keskinäinen suhteensa, oli niin hyvä että saatoimme ilman suoraa kontaktia pitää tilanteet yllä. Tämä auttoi meitä läpi koko kuvausten ajan.

Ulkoilmassa kokonaan kuvattu kohtausta tehtiin Hakametsän jäähallin pihassa ja tämä oli tavallaan ensimmäinen "normaali" kuvaustilanne meille. Saatoimme olla kontaktissa keskenämme ja jutella kasvojen välillä. Tätä kohtausta kuvattaessa kokeilimme paljon erilaisia repliikkejä, uusia reaktioita ja niitä seuraavia vastareaktioita. Otin mielelläni toisen näyttelijöistä sivuun, tai useammin sisälle autoon, ja pyysin häntä tekemään seuraavassa otossa asioita eri tavalla ja ottamaan kiinni vastaanäyttelijän reaktiosta. Tämä toimi hyvin ja moni näistä ostoista alleviivaa kummankin hahmon luonnetta juuri sopivalla tavalla.

Kuvauspaikoilla esimerkiksi valaisun valmistumista odotellessamme otin useasti näyttelijät autoon kanssani ja vein heidät ajelulle. Me loimme itsellemme oman pienen autoilukerhon joka muotoutui meidän välisemme vitsiksi loppuvaiheessa, mutta josta kiistatta oli meille hyötyä. Saatoimme vetäytyä omiin oloihimme, käydä läpi jo tehtyjä

kohtauksia, puhua tulevista ja usein myös mahdollisista ongelmista. Kävimme läpi seuraavaa kohtausta juttelemalla siitä sen sijaan, että olisimme istuneet käsikirjoitukset käsissämme. Tämä tuntui meistä kaikista mukavalta ja rohkaisevalta.

Huoltoasemalla kuvattu pitkä ryöstökohtaus, joka on myös yksi elokuvan tärkeimmistä, oli näyttelijäntyöllisesti niin ikään kohtalaisen kivuton tehdä.

Kävelimme kohtauksen läpi näyttelijöiden kanssa muutamaan kertaan varmistaaksemme että he ovat kuvassa oikeaan aikaan ja että reaktiot täsmäävät toisiinsa. Tässä vaiheessa harjoittelimme koko kohtaustakin mutta vain suuntaa antavilla repliikeillä. Huomasin kuitenkin, että tässä tilanteessa lausutut repliikit jäivät helposti näyttelijöiden mieleen.

Päätelimme yhdessä tämän johtuneen osittain siitä että kyseinen kohtaus oli pienoisine koreografioineen muita hankalampi ja sen tekeminen vaati enemmän huomiota myös fyysisesti. Muutaman kerran jälkeen sain kuitenkin näyttelijät hellittämään repliikeistään ja improvisoimaan.

Muut kohtaukset olivat kaikessa yksinkertaisuudessaan niin helppoja toteuttaa että loppujen lopuksi olisi ollut aivan sama vaikei käsikirjoituksessa olisi lukenut sisältö kuin parilla lauseella. Näyttelijät olivat miettineet omia reaktioitaan ja motiivejaan etukäteen ja tiesivät mitä tehdä. Minun roolini näissä tapauksissa oli tarkkailla että sanoma tuli riittävän selväksi.

## 6.5. Mitä sitten tapahtui

Kuten totesin jo aikaisemmin tässä luvussa, hampaankoloon jäi edelleen kysymys siitä, miten löytää tasapaino näyttelijäntyön ja teknisen toteutuksen välille. Vaikka lähdin liikkeelle ajatuksesta (tai haaveesta) tehdä elokuva näyttelijäntyön ehdoilla, tämä ei kuitenkaan toteutunut. Syitä tähän on monia. Osin se johtuu siitä, etten itse vaatinut lisää tilaa näyttelijöille ja annoin myönnytyksiä valaisulle. Toisaalta valitsemamme ajankohta (ilta/yö) teki valaisemisen välttämättömäksi, joten tämän välttämiseksi ainoa ratkaisu olisi ollut kääntää aika päivään. Huolimatta valaisutarpeesta koen silti antaneeni liikaa periksi omalle idealleni, koska

jouduin liian monta kertaa muuttamaan toimintaa teknisten seikkojen vuoksi. Luulen että tämä olisi ollut ratkaistavissa vieläkin perusteellisemmalla ennakkotyöllä minun ja kameraryhmän kanssa. Samaten kuin sillä että olisimme kaikki olleet samalla linjalla improvisaation suhteen. Samalla linjalla siinä mielessä, että minä näin elokuvan kokeena ja mahdollisuutena katsoa miten improvisaatio voi minua auttaa kun taas kameraryhmän intressit olivat enemmän siinä miten saada mahdollisimman hyvää kuvaa kuvaa nauhalle. Tämä on toki heidän tehtävänsä, mutta joskus tästä pitää mielestäni voida pystyä tinkimään jos tarina on riittävän vahva kantamaan yli muutaman hiukan hämäämisen oton. DV- kameran käyttäminen ja dokumenttityylisempi kuvaus (vrt. Kukkia ja sidontaa, luku 5.2) olisi saattanut auttaa ja ratkaista joitain ongelmia. Se olisi ehkä myös vahvistanut elokuvan tyyliä ja sopinut siihen muutenkin. Tämä on yksi niistä asioista, joita tulevaisuudessa mietin tarkemmin, varsinkin jos improvisaatio liittyy projektiin. Olisikin mielenkiintoista kokeilla enemmänkin elokuvan tekemistä dokumentaarisemmalla otteella.

Edellämainitun tapainen ennakkoluulo tai asenne on kuitenkin valitettavan yleistä ja uskon vakaasti että enemmän improvisaatiota harjoittelemalla myös kuvaajat pääsisivät lähemmäs improvisaation todellista luonnetta, joka ei ole suunnittelematonta elokuvantekemistä. Väittäisin että improvisoitua elokuvan tekemistä pitää todellisuudessa suunnitella vähintään yhtä paljon, ellei jopa enemmän kuin ns. perinteisen kaavan mukaan tehtävää elokuvaa. Vaikka odottamattomuuden ja yllätyksen elementti onkin mukana, ennakkosuunnittelu on silti tehtävä huolella ja jokainen mahdollinen ongelmakohta kartoittaen. Meidän tapauksessamme se tarkoitti käytännössä kymmenien asioiden varmistamisen varmistamista, kulkureittien ja kuvauspaikkojen turvaamista, rekvisitöörin herkeämättömän silmän (ja vieläkin nopeamman käden) paikallaoloa, kuvauspäivän aloittamisen ja lopettamisen lähes minuutintarkkaa aikatauluttamista, teetauon pitämisen tärkeyttä aina siihen, että huoltoaseman kylmälaitteet hurautivat päälle tietyllä kellon lyömällä jonka jälkeen äänitetyllä äänellä ei ollut mitään käyttöä. Kaiken tämän



muistaminen ja etukäteen suunnittelu piti kaikki sopivasti varpaillaan mutta antoi myös mukavan varmuuden tunteen siitä, että jos joku menee pieleen se ei johdu siitä ettemme olisi siihen varautuneet.

Improvisaatio oli tämän elokuvallisen harjoituksen tarkoitus ja motiivi ja saimme hyvän tilaisuuden kokeilla mihin pystymme ja pääsemme sen avulla. Itse uskon löytäneeni uusia tapoja kommunikoida näyttelijöiden kanssa ja erityisesti parempia tapoja rohkaista heitä näyttelijäntyössään. Samaten tunnistin alueita joilla minun pitää kehittyä ohjaajana. Se miten paljon kukin ohjaaja antaa näyttelijälle ja hahmolle tilaa elokuvassa on tietenkin ohjaajasta kiinni. Bennie ja Clive vakuuttivat minut siitä että on hedelmällisempää pyrkiä yhteistyöhön näyttelijöiden kanssa ja pyrkiä siihen että ohjaajan ja esimerkiksi muutaman pääosan esittäjän välillä ei oikeastaan ole perinteistä ohjaaja-näyttelijä suhdetta. Tätä paremmaksi koen enemmänkin neuvonantamiseen ja yhteiseen ongelmanratkaisuun perustuvan vuorovaikutuksen. Tämä ei tietenkään aina ole mahdollista ja kaikkia elokuvia ei voida tehdä tällä tavoin, mutta näyttelijöiden, tarinan, työryhmän koon ja yhteisen päämäärän sen mahdollistaessa tämä saattaa hyvinkin olla sellainen piristysruiske jota elokuvatekijät saattavat välillä kaivata.

Jälkikäteen ajatellen luulen että ohjaajalle kaikki tämä käy helpommaksi jos hän on entuudestaan tuttu improvisaation kanssa. En tarkoita sitä, että ohjaajan tulisi suorittaa näyttelijäntyön perusteet ja harrastaa improvisaatiota ennen elokuvaohjaajaksi ryhtymistä. Tämä kieltämättä olisi etu ja ehkä myös auttaa ohjaajaa ymmärtämään näyttelijän tarpeita paremmin. Kun on itse ollut tilanteissa jossa pyydetään muutaman faktan pohjalta luomaan lyhyt kohtaus, alkaa ymmärtää näyttelijäntyön vaikeutta. Jos palaute kaiken lisäksi on epämääräistä eikä loppujen lopuksi anna muuta kuin että ”toi oli sillai vähän liian laimee”, tajuaa miten tärkeää täsmällinen ja totuudenmukainen palaute on. Ja jotta tämä kaikki olisi mahdollista, on ymmärrettävä miten tärkeä ohjaajan ja näyttelijän välinen suhde on.

Tämän elokuvan tekeminen opetti minulle myös erilaista varmuutta sen suhteen mitä ohjaajana haluan. Kun elokuvaa toteuttaa tiukan käsikirjoituksen pohjalta jää toki silloinkin varaa improvisaatiolle, mutta tällöin vuorovaikutusprosessi ei nouse yhtä tärkeäksi. Ohjaajan visio on mukana myös improvisoidussa elokuvassa mutta eri lailla. Se liittyy osaksi kokonaisuutta joka toimii monesta eri syystä, mutta jonka perustana on tuore ja rohkea näyttelijäntyö joka on mahdollista hyvän ohjaaja-näyttelijäsuhteen ja improvisaation avulla.

## 7. YHTEENVETO

Improvisaatio on yksi metodeista muiden joukossa. Ei ole realistista olettaa että suuri osa ohjaajista koskaan innostuu siitä varsinaisena elokuvan tekotapana. Sen parhaiden ominaisuuksien, hetkeen heittäytymisen, yhtäkkisen oivalluksen ja odottamattoman lahjan löytymisen, etuja ei kuitenkaan käy kieltäminen. Oli improvisaatio mukana missä työvaiheessa tahansa, ellei koko elokuvan työtapa, se antaa oman leimansa projektille. On ohjaajasta ja näyttelijöistä kiinni miten paljon tämä näkyy lopputuloksessa. Toki kukaan tuskin tekee elokuvia päällimmäisenä tarkoituksena tehdä improvisaatioelokuva joka näyttää improvisaatioelokuvalta, eikä tämä tietenkään olekaan ihanteellinen lähtökohta. Improvisaatiota, kuten mitään muutakaan elokuvataidetta, ei tulisi tehdä vain improvisaation vuoksi vaan siksi että se antaa mahdollisuuden kokeilla ja kokea jotain erilaista.

Yleisesti ottaen elokuvaa katsoessa onkin mahdotonta sanoa millä metodilla se on syntynyt, mutta kuitenkin niin monesta elokuvasta puhuttaessa improvisaatio nostaa päänsä pystyyn ja tulee esille juuri ”sen jonkun” löytymisessä. Millainen Lars von Trierin *Idiootit* (1998) olisi ollut jos näyttelijät olisivat opetelleet ulkoa kaiken järkevä ja järjettömän mitä kankaalla näemme? Kuten Janne Kuusi mainitsi *Kukkia ja sidontaa*-elokuvan käsikirjoituksesta tai oikeammin sen tyylistä, miten kukaan käsikirjoittaja olisi koskaan voinut istua alas ja saada päähänsä sen kaltaisia kohtauksia (Kuusi, 2005, kts. luku 5). Miten Martin Scorsese olisi *Taksikuskissa* (1976) luonut Travis Bicklen hahmon kulminaatiopisteen ellei Robert De Niro olisi käynyt sitä kuulua yksinpuhelua peilin edessä? Kiinnostavaa kyllä, elokuvatrivialien mukaan käsikirjoituksessa lukee tämän kohtauksen kohdalla ainoastaan ”Travis katsoo peiliin” (IMDB). Toimittajat ottavat usein artikkeleissa puheeksi De Niron tavan heittäytyä rooliin ja improvisoida kohtauksissa ja joka kerran he muistavat mainita Travis Bicklen. Samalla lailla Mike Leigh’stä kirjoitettaessa muistetaan mainita tämän vankkumaton usko improvisaatioon ja myös se millaisia elokuvia Leigh on uskollaan ja taidoillaan saanut aikaan. Ja jos se muistetaan

mainita ohjaajista kirjoitettaessa, sen muistavat myös näyttelijät. Monet heistä kiittävät ohjaajia jotka luottavat näyttelijöihin ja näiden taitoon siinä määrin että antavat heille tilaisuuden kirjaimellisesti elää hetkessä. Tämä lienee näyttelijäntyön kannalta yksi ammatillisesti kiitollisimmista hetkistä. Nauttia luottamusta, vetää läpi kohtaus ja huomata että hahmot elävät uskottavaa elämää ja että ne elivät hetken todellisuudessa.

Elokuvanäyttelemine voi perustua moneen eri lähtökohtaan. Näitä on yhtä monta kuin ohjaajikin ja kullakin on oma henkilökohtainen tyylinsä. Vaikka edellä onkin puhuttu improvisaatiosta enemmänkin metodina koko elokuvantekoprosessissa, se on yhtä arvokas osana pelkkää harjoitusvaihetta. Kunkin ohjaajan ja näyttelijän mieltymykset johtavat heidät löytämään itselleen parhaiten sopivan tavan. Luovasta prosessista kuitenkin puhuttaessa improvisaatio on yksi parhaista tavoista päästä eteenpäin alkutilanteesta ja avata lukkoja. Se kuitenkin myös vaatii tekijöiltään paljon. Kun näyttelijä (ja ohjaaja) omistautuvat käsillä olevalle elokuvalle, he saattavat heittäytyä täysillä mukaan ja antaa hetken viedä mukanaan minne se ikinä johtaakaan. Samalla lailla kuvaus- ja tuotantoryhmä nauttivat enemmän koko prosessista jos kaikki ovat mukana samanlaisella motiivilla ja matkalla kohti samaa päämäärää.

Elokuvainimprovisaatio on rohkeiden ja itsevarmojen tekijöiden tapa. Tähänkin tapaan voi opetella ja sitä voi harjoitella. Kaiken perustana on halu kokeilla uutta, halu kokea erilaisia ja uskallus unohtaa omat estonsa ja pelkonsa ja olla valmis mokaamaan. Improvisaatio vaatii paljon ja se on rankkaa mutta myös palkitsevaa. Parasta siinä on että ei ole yhtä ainoa tapaa improvisoida eikä mikään niistä monista ole ainoa oikea. Sitä ei tarvitse pelätä sillä vaikka se vaatii tekijältään paljon, se myös antaa mahdollisuuden paeta ja olla joku muu, jossain muualla ja tehdä asioita jota ei koskaan tee. Improvisaatio on kirjaimellisesti lupa näytellä.

## LÄHTEET

Billington, Michael. 1999. Mike Leigh interviewed by Michael Billington.

Guardian Unlimited Film. Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa.com):

[http://film.guardian.co.uk/Guardian\\_NFT/interview/0,4479,110595,00.html](http://film.guardian.co.uk/Guardian_NFT/interview/0,4479,110595,00.html)

(Luettu 14.4.2005)

Boorman, John ja Donohue, Walter. 1993. PROJECTIONS 2 - A forum for film makers. 2. painos. Faber and Faber LTD, Lontoo.

Bowen Peter. 2004. Midwife Crisis. Filmmaker Magazine. Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa.com):

[http://www.filmmakermagazine.com/fall2004/features/midwife\\_crisis.php](http://www.filmmakermagazine.com/fall2004/features/midwife_crisis.php)

(luettu 14.4.2005)

Cole, Susan Letzler. 1992. Directors In Rehearsal- A Hidden World. New York, Routledge.

Comey, Jeremiah. 2002. The Art of Film Acting - A guide for actors and directors. Focal Press. USA

Grady, Pam. 2004. All of Spall. Reel.com. Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa.com):

<http://www.reel.com/reel.asp?node=features/interviews/S/spall>

(Luettu 14.4.2005)

Dixon, Steve ja Peters, Lloyd. 2002. Big Is Beautiful: Emphasising Scale In Community Arts / Using Mike Leigh's Techniques. Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa.com):

<http://www.smmp.salford.ac.uk/research/performance/bib/leightech.html>

Hietanen, Tiina ja Condit, Outi. Haastattelu. Tampere 26.2.2003.

Hietanen, Tiina ja Illi, Esa. Haastattelu. Tampere 20.2.2003.

Hietanen, Tiina ja Kuusi, Janne. Haastattelu sähköpostitse. 15.4.2005.

Hietanen, Tiina ja Majamaa, Ville. Haastattelu. Tampere 1.3.2003.

Hodgkinson, Will. 2001. "I'm a decent, jolly fat guy". Guardian Unlimited Film. Saatavilla www-muodossa:

<http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,516513,00.html>

(Luettu 14.4.2005)

Internet Movie Database. Taxidriver/ Martin Scorsese. Saatavilla www-muodossa: [www.imdb.com/title/tt0075314/trivia](http://www.imdb.com/title/tt0075314/trivia)

(Luettu 10.12.2005)

Johnstone, Keith. 1996. Impro! Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen. Helsinki, Helsinki University Press.

Juurikkala, Kaija. 2001. Moosekselle kyytiä! Suomi. Illume Oy.

Leigh, Mike. 1999. Topsy- Turvy. Iso-Britannia. Thin Man Films.

Leigh, Mike. 1996. Secrets And Lies. Iso- Britannia/ Ranska. Thin Man Films.

Leigh, Mike. 2002. All Or Nothing. Iso- Britannia/ Ranska. Thin Man Films.

Krasner, David. 2000. Method Acting Reconsidered - Theory, practice, future. Macmillan Press LTD, London

Kuusi, Janne. 2004. Kukkia ja sidontaa. Suomi. Helsinki- Filmi Oy ja Kinotaurus Oy.

Kuusi, Janne ja Salmenperä, Aleks. 2002. Vapaa pudotus. Suomi. Fremantle Entertainment Ltd.

Malcolm, Derek. 2002. Mike Leigh at the NFT. Guardian Unlimited Film.

Saatavilla www-muodossa:

<http://film.guardian.co.uk/inteviews/interviewpages/0,,809562,00.html>

(Luettu 14.4.2005)

Miller, Laura. 1996. Listening To The World. Salon.com. Saatavilla www-

muodossa: <http://www.salon.com/weekly/interview2960916.html>.

(Luettu 23.2.2005)

Murphy, Martin. Idiosyncrasy and Spinning Yarns. National Association for Youth Drama in Ireland. Saatavilla www-muodossa:

<http://www.youthdrama.ie/publications/features/leigh.asp>

(Luettu 14.4.2005)

Pölönen, Markku. 2001. Emmauksen tiellä. Suomi. Fennada- Filmi.

Taubin, Amy. 1999. Mike Leigh Improvises on History. The Village Voice.

Saatavilla www-muodossa:

<http://www.villagevoice.com/issues/9950/taubin.php>. (Luettu 24.2.2005)

Tobias, Scott. 2000. Mike Leigh. The Onion AV Club.

Saatavilla www- muodossa:

[http://www.theavclub.com/avclub3603/avfeature\\_3603.html](http://www.theavclub.com/avclub3603/avfeature_3603.html).

(Luettu 24.2.2005)

Valpola Veli, toim. 2000. Suuri sivistyssanakirja. Juva, WSOY.

Virtanen Leena. 2000. Itku, nauru ja rock´n´roll. Helsingin Sanomat verkkoliite 13.3.2000. Saatavilla www-muodossa:

<http://www.helsinginsanomat.fi/uutisarkisto/20000313/kult/20000113ku00.html>. (Luettu 25.2.2005)

Von Trier, Lars. 1998. Idioterne (Idiootit). Tanska/ Ruotsi/ Ranska/ Alankomaat / Italia. Zentropa Entertainments.

Weston, Judith. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Nemo ja Taideteollinen Korkeakoulu.

Williams, Phillip. 2002. Balls in Blizzards: The Macig and Mystery of Mike Leigh. Moviemaker Magazine. Saatavilla www-muodossa.  
<http://www.moviemaker.com/hop/18/directing.html>

(Luettu 14.4.2005)

Www- sivusto. Improvisaatioteatteri Stella Polaris.  
<http://gamma.nic.fi/~stella>.

(Luettu 20.2.2005)



## LIITTEET

Herra ja Rouva Jones. 2004. Hahmotelma käsikirjoitukseksi.

Bennie & Clive. 2004. Käsikirjoitus. Suomenkielinen.

Bennie & Clive. 2004. Käsikirjoitus. Englanninkielinen.

Bennie & Clive. 2004. Käsikirjoitus. Englanninkielinen. Kuvauskäsikirjoitus.

Hietanen, Tiina ja Condit, Outi. 2003. Haastattelu.

Hietanen, Tiina ja Kuusi, Janne. 2005. Haastattelu sähköpostitse.

Hietanen, Tiina ja Majamaa, Ville. 2003. Haastattelu.

Tiina Hietanen  
Herra ja Rouva Jones

POIKA ajaa fillarilla lumista tietä. Sillä on iso musta pipo päässä. Se mutisee itsekseen että no ni, vartti ja sit se on ohi. Sillä on selvästi kylmä. Se kokeilee takin taskua.

TYTTÖ ajaa autolla huoltoaseman pihaan. Sitä vituttaa joku. MIKÄ SE ON?  
Se menee sisään koska se tarvitsee maitoa ja jotain ihan tyhmää. Eikä kun tamponeja. Huoltoaseman pihassa on fillari.

Se on siellä sisällä ja sitä alkaa vituttaa vielä enemmän kun Esson Snack&Shopissa ei myydä kun OBTä ja se haluaa Tampaxeja.  
Sitten POIKA alkaa huutaa tiskillä että nyt sitten meette kaikki lattialle. Siis makaamaan. Eikä saa nousta ennenkun mä sanon että saa. Se aikoo ryöstää huoltoaseman. Sillä on ase kädessä ja kommandopipo päässä.

Tytöllä on mennä hermo ihan totaalisesti. Se kävelee päättäväisesti tiskiä kohti ja sanoo että nyt perkele odotat sen aikaa että mä saan ostettua nää tamponit. Muuten mulla menee aika lujaa hermo.  
Poika hämmentyy hetkeks ja sillä on mennä pasmat sekaisin.

Ottaako tyttö ohjat käsiinsä ja jeesaa sitä ryöstössä? Että ei helkkari, ei tollanen nössö saa edes yhtä huoltoasemaa ryöstettyä. Aina tarvii kaikki tehdä itse.  
VAI meneekö pojalla hermo siihen ettei se saa rauhassa edes ryöstää huoltsikkaa ja se ottaa rahat ja tytön ja käskee sen ajaa autollaan pakoon.

No, ne menee tytön autoon ja poika käskee sen ajaa pois. Tyttö on että mihin POIS, ei me nyt ihan mihin vaan voida mennä. Sä oot just ryöstänyt huoltoaseman että ei tässä nyt oikein voi lähteä kaupungille pillurallia ajamaan.  
Poika ei tajua miten tyttö voi olla tuollainen, ei sitä edes kai pelota. Sen pitäisi olla nainen ja pelätä kaveria joka on juuri ryöstänyt huoltoaseman jase vaan huutaa.  
Ne ajavat autolla Rantatietä kohti Kissanmaata ja kinaavat siitä minne ajetaan. Poika kiskaisee tuskissaan kommandopipon pois päästään ja sanoo että aja nyt johonkin! Tyttö huutaa takaisin että aja itte kun kerran tiedät! Poika vastaa että en muuten aja koska mä en osaa. Tyttö menee mykäksi, katsoo sitä ja tuhahtaa että just joo.  
Tyttö kurvaa jäähallin pihaan, lyö jarrut pohjaan ja auto pysähtyy keskelle parkkipaikkaa. Tyttö sanoo että nyt alkaa kuule riittää. Mun maha kramppaa ja sä et tiedä mitä sun pitäis nyt tehdä. Poika alkaa hermostua. Se on että ole nyt välillä HILJAA! Mä yritän miettiä.  
Tyttö on että oo hiljaa, mun täytyy nyt kuule vähän miettiä (matkien poikaa). Pojalla keittää ja se huutaa että nyt turpa kiinni, mä tässä olen ryöstäjä ja sä oot mun kuski. Eikä kun sä oot mun panttivanki. Tyttö tuhahtaa ja sanoo että mun tarvii nyt päästä vessaan ja aukaisee auton oven ja nousee ulos.  
Poika ryntää ulos ja huutaa että nyt pysähdyt tai.. tai mun pitää ehkä ampua sua jalkaan. Tyttö repeää ihan täysin ja sanoo että joo, ammu niin sit vuotaa verta jalastakin. Poika menee taas sanattomaksi, se vaan puristaa asetta kädessään. Nyt tyttö näkee ettei se ole oikea, se on vaan muovinen jäljitelmä. Voi jumalauta, se huutaa, ootsä ihan tyhmä! Ei kai kukaan tee ryöstöä muoviaseen kans! Ne riitelevät siitä kuka on tyhmä ja miksi.  
Sitten jostain kaukaa kuuluu poliisiauton sireenien ääni. Tyttö kiroaa ja syöksyy takaisin autoon. Poika jää ulos seisomaan ja tuijottaa kaukaisuuteen, ikään kuin äänen suuntaan. Tyttö huutaa että tuu nyt helvetti sisään, nyt pitää mennä! Poika hätkähtää ja istuu sisään. Tyttö kaasuttaa pois ja ajaa pois.  
Se ajaa lähiöiden halki ja päätyy toiselle puolelle kaupunkia. Ne pysähtyvät pienemmän jäähallin pihaan jossa tyttö komentaa pojan ulos autosta. Se sanoo että nyt minä menen sinne vessaan ja sinä saat miettiä mitä sitten tehdään. Se ottaa tamponipaketin mukaansa ja lyö ovet kiinni ja lukitsee ne. Poika jää hämillään seisomaan ulos. Rahat on auton takapenkillä eli se ei edes voi lähteä menemään.  
Tyttö tulee takaisin ja heittää pojalle suklaapatukan. Sanoo että mun vuoro ryöstää, ei ollu marssia niin otin tuplan. Poika on ihan pihalla. Tyttö avaa auton ovet ja sanoo että eiköhän meidän nyt kannattais taas jatkaa matkaa. Voi tuo kahvion täti tulla pian ja vaatia patukat takaisin. Mä voink ajaa.

Käsikirjoitus lyhytelokuvaan

# BENNIE JA CLIVE

1. versio 19.1.2004

Tiina Hietanen  
Rongankatu 2-4 a 20  
33100 TAMPERE  
FINLAND  
tel. +358405626090  
tiina.hietanen@cult.tpu.fi

### **1.EXT. TIE. ILTA.**

Polkupyörän pyörät puskevat lunta tieltään. Joku ähisee pyörää ajaessaan.

PYÖRÄILIJÄ (O.S)  
(puhinaa)

Joo ei aurata näitä katuja, ei todellakaan.

Mustaa miesten pyörää ajaa noin 25- vuotias mies, CLIVE, joka on pukeutunut mustiin. Hänellä on päässään omituisen iso musta pipo. Välillä ajaessaan hän tunnustelee toisella kädellään takkinsa taskua.

CLIVE

Jepjep. Viistoista minuuttia ja se on ohi.

Pyöräilijä huokaisee ja jatkaa polkemistaan.  
Fade mustaan.

ALKUTEKSTI:           BENNIE ja CLIVE

Fade mustasta.

### **2. EXT. HUOLTOASEMAN PIHA. ILTA.**

Auto ajaa huoltoaseman pihaan. Sitä ajaa noin 25- vuotias nainen, BENNIE, joka ajaa auton lähelle bensapumppuja, pysäköi sen aluelle jossa on kyltti "PYSÄKÖINTI EHDOTTOMASTI KIELLETTY". Bennie penkoo etupenkillä olevasta kassistaan rahapussinsa, avaa auton oven ja on nousta autosta ulos kun kiinni jäänyt turvavyö repäisee hänet takaisin penkkiin. Bennie kiroaa itseksensä, avaa turvavyön ja elehtii käsillään. Autosta noustuaan hän on liukastua mutta saa otteen auton ovesta. Hän mutisee itseksensä. Bennie kävelee kohti huoltoaseman myymälän ovea. Oven vieressä on musta miesten polkupyörä.

### **3. INT. HUOLTOASEMAN MYYMÄLÄ. ILTA.**

Bennie kävelee kylmäkaapille. Myymälä on lähestulkoon tyhjä. Bennien lisäksi myymälässä on MIES, joka maksaa jotain kassalla, TYTTÖ ja POIKA jotka valitsevat perunalastuja toisella puolella myymälää ja mustiin pukeutunut MIES (Clive), joka hajamielisesti selailee Tekniikan Maailmaa lehtihyllyllä.

Bennie ottaa kaapista tölkin maitoa ja kääntyy kohti hyllyä jossa on pesuaineita, lasten vaippoja ja hygieniatarvikkeita. Hän kävelee hyllylle ja alkaa tutkia valikoimaa.

Muumi Luxus- vaippojen vieressä on Always- siteitä ja OB- tamponeja.

BENNIE

No just. Tyypillistä. Miksei missään voi ikinä olla Tampaxeja. Mä en ainakaan tilais mitään muuta.

Bennie puhisee hetken itsekseen, ottaa kuitenkin kaksi OB- pakettia käteensä ja kääntelee niitä kädessään kun hän kuulee jonkun huutavan.

CLIVE

(Clive on peittänyt kasvons kommandopipolla)  
Hei kaikki, haloo! Menkää kaikki lattialle makaamaan. Nyt ihan heti siis.

Clive seisoo tiskin luona ja osoittaa myyjää aseellaan.  
Bennie katsoo kummissaan tiskille. Pian hän vetää syvään henkeä, paistaa toisen paketin takaisin hyllyyn ja marssii kohti tiskiä.

Clive huomaa tämän ja kääntää aseensa kohti Bennietä. Kuitenkin välillä kääntäen sitä hiukan myyjän suuntaan.

CLIVE

Hei, kuulitsä. Lattialle. Tää on siis ryöstö, tajuutsä.

Bennie on muutaman metrin päässä Clivestä ja tiskistä. Hän katsoo Cliveä.

BENNIE

Hei, nyt on kuule sellanen juttu että mä ostan nyt nää helvetin tamppoonit. Muuten mulla menee hermot ihan totaalisesti.

Bennie iskee OB- paketin tiskille.  
Clive katsoo häntä avuttomana. Kun myyjä epäröi ottaako rahat joita Bennie ojentaa, Clive hermostuu.

CLIVE

Ei helkkari, nyt meet siihen lattialle! HETI!

Bennie iskee rahat tiskiin ja kääntyy katsomaan Clivea. Bennie tuijottaa tätä hetken. Clive ravistaa päätään ja jatkaa, osoitten aseella myyjää.

CLIVE

Ja sä, laita rahat muovipussiin ja vähän äkkiä.

Myyjä tunkee rahaa muovipussiin.

CLIVE

(Bennielle) Ota se.

Bennie huokaa, ottaa rahapussin, OB- paketin ja kääntyy katsomaan Clivea.

BENNIE

No? Ei näitä nyt voi pajatsoonkaan tunkea.

Clive astuu lähemmäs ja tarttuu Bennietä käsivarresta.

CLIVE

Tulitsä autolla?

#### **4. INT. BENNIEN AUTO HUOLTOSEMAN PIHALLA. ILTA.**

Bennie istuu kuljettajan paikalla ja Clive hänen vieressään, osoittaen tyttöä aseella.

CLIVE

No ni, aja!

BENNIE

Miten niin "AJA"? Mihin?

CLIVE

No pois !

Bennie painaa päätänsä kohti rattia.

BENNIE

Voi hemmetti. Mihin pois? Tajuutsä et sä oot just ryöstänyt huoltoaseman. Ei me nyt oikein voida mitään pillurallia lähtee ajamaan.

Clive tuijottaa tätä hetken, viittaa sitten kädellään lähellä kulkevan ison tien suuntaan.

CLIVE

Mee tonne.

## **5. INT.BENNIEN AUTO. ILTA.**

Bennie ajaa autoa pitkin isohkoa tietä. Auto kulkee ohi liittymän jossa on tienviitat Jyväskylään ja Orivedelle.

BENNIE

No, mihin sit?

CLIVE

Mee nyt eteenpäin vaan.

BENNIE

Kai sä tajuat että ne on soittanu poliisit sun perään. Ei me voida mitään Helsingin motaria lähtee ajelemaan.

Clive kiskaisee kommandopipon päästään ja huutaa.

CLIVE

Joo joo mutta ajat nyt vaan johonkin! Ei tarvi lähtee mihinkään Helsinkiin!

BENNIE

Aja itte kun kerran tiedät minne mennään!

CLIVE

En muuten aja koska mä en osaa!

Cliven huudettua tämän Bennie tuijottaa tätä hetken.  
Sitten hän tuhahtaa.

BENNIE

Just joo, tyypillistä.

Bennie kääntyy yhtäkkiä jarrut kirskuen tieltä jäähallin pihaan.

CUT TO:

Auto pysähtyy keskelle jäähallin autiota pihaa.

CUT TO:

Sisällä autossa.

BENNIE

Nyt alkaa hei riittää. Mun maha kramppaa ihan hulluna ja sä vaan huudat että aja nyt johonkin!

Clive paiskaa kommandopipon konelaudalle ja huutaa.

CLIVE

Olisitsä nyt hetken HILJAA! Mä yritän miettiä.

BENNIE

(matkien)

Oo nyt hiljaa, mä yritän miettiä.

CLIVE

Nyt hei turpa KIINNI! Mä oon tässä ryöstäjä ja... ja sä oot mun kuski. Eikä kun sä oot mun panttivanki.

Bennie ravistaa päätään ja avaa auton oven.

BENNIE



Mun on kuule nyt ihan pakko päästä vessaan.  
Terve.

Bennie nousee ulos autosta. Clive avaa ovensa ja ponkaisee ulos osoittaen Bennietä aseellaan.

CLIVE  
Nyt pysähdyt kyllä siihen tai... Tai mä joudun ehkä ampumaan sua jalkaan.

Bennie purskahtaa nauruun mutta vakavoituu nopeasti.

BENNIE  
Joo, ammu vaan, sitten vuotaa verta jalastakin!!!

Clive on sanaton.  
Bennie katsoo tätä tarkkaan. Hän huomaa että ase on muovijäljitelmä.

BENNIE  
Voi helveti! Ootsä ihan dorka? Kuka idiootti ryöstää huoltoaseman muoviaseella?

Clive on hetken hiljaa ja katsoo asetta. Sitten hän alkaa huutaa takaisin. Bennie ja Clive huutavat toisilleen niin että siitä on mahdotonta saada selvää.  
Poliisiauton sireenin ääni rikkoo huudon.  
Molemmat hiljenevät. Clive katsoo ympärilleen.

BENNIE  
Voi paska.

Bennie syöksyy sisälle autoon. Clive seisoo ulkona etsien suuntaa josta sireenin ääni tulee.

BENNIE  
Tuu nyt sisälle senkin dorka!

Clive havahtuu ja menee takaisin autoon. Bennie kaasuttaa jäähallin taakse.

## **6. EXT. KATU. ILTA.**

Bennien auto kulkee lähiöiden halki, poiketen välillä teollisuusalueille.

## **7. INT. BENNIEN AUTO. ILTA**

Bennie ajaa autoa tuijottaen tiukasti eteenpäin. Clive istuu hiljaa. Vilkaisee välillä varovasti Bennietä joka pureskelee huuliaan.

## **8. EXT. JÄÄHALLIN PIHA. ILTA.**

Auto kaartaa toisen, pienemmän jäähallin pihaan.

## **9. INT. BENNIEN AUTO. ILTA.**

Bennie sammuttaa auton, ottaa avaimet virtalukosta ja kääntyy katsomaan Clivea.

BENNIE

Mun on nyt pakko mennä sinne vessaan. Mee ulos.

Bennie penkoo Cliven sylissä olevasta muovipussista OB- paketin ja tönii Clivea ulos.

CUT TO:

Bennie ja Clive seisovat ulkona. Bennie lukitsee auton ovet.

BENNIE

Mä meen nyt. Sä odotat tässä ja mietit mitä sit tehdään.

Bennie marssii kohti hallia. Clive seisoo auton vieressä ja katsoo takapenkille. Bennie heitti muovikassin, jossa rahat ovat, takapenkille. Clive huokaa.

CUT TO:

Clive tärisee hiukan. Jäähallin parkkipaikka on tyhjä lukuunottamatta muutamia autoja kauempana.

Bennie juoksee rennosti autolle ja heittää Cliven luo saapuessaan tälle sulkaapatukan. Suklaata on kokonainen laatikollinen.

BENNIE

Mun vuoro ryöstää.

Ei ollu Marssia niin otin Tuplaa.

Clive katsoo suklaapatukkaa ja Bennietä.

BENNIE

No niin, meidän kannattais varmaan lähteä nyt.

Kahvion täti saattaa tulla ja vaatia Tuplat takaisin.

Bennie avaa auton ovet ja katsoo Clivea hymyillen.

BENNIE

Mä voin ajaa.

Fade mustaan.

**LOPPU.**

**A script for a short film**

**BENNIE AND CLIVE**

**2nd draft**

**Tiina Hietanen  
Rongankatu 2 a 20  
33100 Tampere  
FINLAND  
tel.040-5626 090  
tiina.hietanen@cult.tpu.fi**

### **1.EXT. ROAD. NIGHT.**

There is a bike going forward on a muddy ground. The driver is puffing and muttering something to himself.

There is a guy around his mid-twenties, riding an old bike. He is CLIVE. He is all dressed in black. In his head he has this beanie which is obviously too big for him. While driving, he is constantly going through something in his pocket.

CLIVE

Allrighty... It'll all be over in fifteen minutes.

He sighs and keep on riding his bike.  
Fade to black.

OPENING TITLE:       **BENNIE AND CLIVE**

Fade from black.

### **2.EXT. IN FRONT OF THE PETROL STATION. NIGHT.**

A car pulls over to the petrol station. There is a woman in her mid-twenties, BENNIE, driving the car. She drives the car quite near the pumps, parks it into the area where according the sign, PARKING IS STRICTLY FORBIDDEN.

She is going through her bag, eventually finds her purse and opens the door. When she is trying to get up and out of the car, the safety belt which she forgot to unlock, pulls her roughly back to the seat.

Bennie swears, opens the safety belt and is waving her hands in frustration. When getting out of the car, she steps into a puddle. She is angrily muttering to herself.

Bennie walks towards the station, heading to the shop. There is an old bike next to the door.

### **3.INT. INSIDE THE SHOP.NIGHT.**

Bennie walks over to the fridge on the back.

The shop is almost empty. Besides Bennie, there is only A MAN, paying his purchahses at the counter, A BOY AND A GIRL who are choosing bags of crisps and A MAN DRESSED UP IN BLACK (Clive), who is absent-mindedly going through some car monthly magazine.

Bennie picks up a carton of milk and turns to a shelf with detergents, diapers and all sorts of hygienic stuff. She walks to the shelf and begins to go through the selection.

Next to Moomin Luxus- diapers, she finds Always- sanitary pads and OB-tampons.

BENNIE

Right. This is so typical. Why doesn't anybody sell Tampax. I wouldn't sell anything else.

Bennie is puffing angrily. She then grabs two OB- packages and is comparing them to each other. All of a sudden, someone is shouting.

CLIVE

(Clive has pulled his balaclava down to cover his face)

Okay everybody, hellooo! Get down to the floor, like lie down. Now, I mean.

Clive is standing at the counter and is pointing a gun towards the clerk. Bennie is a bit confused but only for a moment. She takes a deep breath, throws the other packages and the milk carton back to the shelf and determinedly walks towards the counter.

Clive notices this and points his gun at Bennie. Turning back to the clerk every once in a while.

CLIVE

Hey, didn't you catch that. On the floor. Now. This is a robbery, you know.

Bennie is some meters away from Clive and the counter. She takes a look at Clive.

BENNIE

The thing is, I'm going to get these fucking tampons now. Or I'll just lose it, I promise.

Bennie slams the tampons to the counter.

Clive looks at her helplessly. When the clerk is hesitating whether to take her money or not, Clive gets a bit angry.

CLIVE

Oh the fucking hell, get down to the floor, NOW!

Bennie slams the money to the counter and turns to look at Clive. Bennie is staring him for a while. Clive shakes his head and points the gun at the clerk again.

CLIVE

You, put the money in a bag, and hurry up.

The clerk stuffs the money from the register to a plastic bag.

CLIVE

(to Bennie)

You, take it.

Bennie sighs, takes the plastic bag and the tampons and turns to look at Clive.

BENNIE

Well? You can't stuff them into the slot machine.

Clive takes a few steps closer to Bennie and grabs her arm.

CLIVE

Did you drive here?

#### **4. INT. BENNIE'S CAR. IN FRONT OF THE PETROL STATION. NIGHT.**

Bennie is sitting in the driver's seat with Clive next to her, pointing the gun at her.

CLIVE

Okay, drive!

BENNIE

What do you mean "DRIVE"? Where the hell to?

CLIVE  
AWAY!

Bennie bows her head towards the steering wheel and sighs.

BENNIE  
Bloody hell. Where is away? Do you realise that you have just robbed a bloody petrol station. We really can't go driving around the town you know.

Clive is staring at her, he then points his hand to the road nearby.

CLIVE  
Go there.

#### **5. INT.BENNIE'S CAR.NIGHT.**

Bennie is driving along a slightly big road. They pass by a crossroads with signs to Jyväskylä and Orivesi.

BENNIE  
Okay, where next?

CLIVE  
Just keep on driving.

BENNIE  
You do realise that they've called the police after you. We can't actually go driving on a motorway to Helsinki. Like let's just go for a nice little ride.

Clive pulls the balaclava off his head and shouts.

CLIVE  
Yeahyeah, just drive somewhere! You don't need to go driving to Helsinki! Just drive!



BENNIE

You drive yourself if you know so well where we are going!

CLIVE

I won't! Because I don't know how to!

After hearing this, Bennie stares at Clive for a moment.

BENNIE

Oh the fucking hell, this is SO typical.

All of a sudden, Bennie turns the car off the road to the parking space of an **ice-hockey arena**.

CUT TO:

The car stops in the middle of **the deserted parking space**.

CUT TO:

Inside the car.

BENNIE

I've almost had it, you know. My stomach is killing me and you are just shouting just drive somewhere!

Clive throws the balaclava to the dashboard and shouts.

CLIVE

Could you SHUT UP for a minute! I'm trying to think here.

BENNIE

(copying Clive)

Shut up now, I'm trying to think here.

CLIVE

Shut the fuck up now! I am the robber here and... and you are my driver. No, you are my hostage.

Bennie shakes her head and opens the door.

BENNIE

I need to go to the toilet now. See you later.

Bennie gets out of the car. Clive opens his door and jumps out pointing the gun at Bennie.

CLIVE

You stop right there or... Or I might have to shoot you in the leg.

Bennie laughs out loud but gets serious again.

BENNIE

Yeah, do that. Then I'll be bleeding from the leg as well!!!

Clive is now shaking with fury. His hands, holding the gun, are shaking. There is a quiet bang and Bennie can see water squirting out of the gun.

BENNIE

Oh shit! Are you like a total idiot? What kind of an ass robs a petrol station with a WATER pistol?

Clive is silent for a while and looks at the gun. Then he is shouting back at Bennie. They keep on shouting to each other so that it's impossible to hear what they are saying.

The siren of a police car makes them stop. The police car is approaching the parking space.

BENNIE

Oh shit.

Bennie pushes Clive to the ground, behind the car and ducks to the ground as well.

The police car carries on along the road, sirens howling.

Bennie carefully gets up again, looking after the police car, which is now almost out of sight. She jumps back into the car. Clive is still lying on the ground.

BENNIE

Get inside you idiot!

Clive awakens and gets back into the car. Bennie speeds off.

## **6. EXT. STREETS. NIGHT.**

Bennie's car goes through suburbs and industrial joints.

## **7. INT. BENNIE'S CAR. NIGHT.**

Bennie is driving the car, her eyes fixed on the road. Clive is sitting in silence. He takes an cautious look at Bennie who is nervously biting her lips.

CLIVE

Emm.. Thanks. You saved my ass back there.

BENNIE

Yeah, well, someone has to look after you I suppose. I would just like to know, why the hell would you go robbing a petrol station? With a water pistol.  
Or do the robbery in the first place, for that matter when you're obviously NOT capable to managing that by yourself.

CLIVE

If you must know, and don't get me wrong, at this point I think you're entitled to know...

Well I ran over this cat. This tiny little cat.  
She was just taking a walk with the woman living next door when I accidentally ran over her with my bike.

(pause)

And crushed her tiny little bones.

Clive turns his head towards the window, to prevent Bennie from noticing that he is wiping his eyes.

Bennie takes a long good look at Clive and shakes her head.

CLIVE

I need to pay for her operation. To make her better.

**8.EXT.IN FRONT OF A BIG PETROL STATION.NIGHT.**

Bennie stops the car.

BENNIE

Okay, I'm going to the loo now. Get out.

Bennie takes the car keys, reaches for the pack of tampons from the back seat and steps out. Clive is a bit confused but steps out of the car as well. Bennie locks up the doors.

BENNIE

You stay here and figure out what's next.  
See ya in a bit.

Bennie walks away and Clive is standing next to the car. He takes a look inside the car. The plastic bag with the money is in the backseat.

CUT TO:

Clive is shivering, standing next to the car.  
Soon Bennie comes running out from the arena.

BENNIE

We're off now, buddy.

She has a plastic bag in her hand. A man appears from the station, running after Bennie.

BENNIE

They seemed to be doing quite well so I thought a small personal loan wouldn't do any harm.

She throws the plastic bag to Clive. She then opens the doors and is about to go in. Clive is still quite confused and is just standing there.

BENNIE

Get in, you silly. I really think we need to take off. To get the poor little cat to her operation.

Clive takes a look inside the plastic bag and smiles.

BENNIE  
I'm driving.

Fade to black.

THE END.

**A script for a short film**

**BENNIE AND CLIVE**  
Shooting script

**Tiina Hietanen  
Rongankatu 2 a 20  
33100 Tampere  
FINLAND  
tel.040-5626 090  
tiina.hietanen@cult.tpu.fi**

### **1.EXT. ROAD. NIGHT.**

A bloke, CLIVE, is driving a bike, muttering to himself.

CLIVE  
Allrighty... It'll all be over in fifteen minutes.

OPENING TITLE:       **BENNIE AND CLIVE**

### **2.EXT. IN FRONT OF THE PETROL STATION. NIGHT.**

A car pulls over to the petrol station. A woman, BENNIE, is driving the car. She parks the car carelessly. Trying to get up and out of the car, the safety belt which she forgot to unlock, pulls her roughly back to the seat. Getting out of the car, she steps into a puddle. Bennie walks towards the station, heading to the shop. There is a bike next to the door.

### **3.INT. INSIDE THE SHOP.NIGHT.**

The shop is almost empty. Besides Bennie, there is only A MAN, paying his purchases at the counter, A BOY AND A GIRL who are choosing bags of crisps and A MAN DRESSED UP IN BLACK (Clive).

Bennie picks up a carton of milk and turns to find shelf for sanitary products. At the shelf she goes through the selection.

BENNIE  
(Right. Typical. Why doesn't anybody sell Tampax.)

She grabs some packages. All of a sudden, someone is shouting.

CLIVE  
(Clive has pulled his balaclava down to cover his face)  
Okay everybody, get down to the floor!!

Clive is at the counter pointing a gun towards the clerk.  
Bennie takes a deep breath, throws the other packages and the milk carton back to the shelf and walks towards the counter.

CLIVE  
(to Bennie)  
Hey, didn't you catch that. On the floor. Now.

BENNIE  
The thing is, I'm going to get these fucking tampons now.

The clerk is hesitating whether to take her money or not.

CLIVE  
Oh the fucking hell, get down to the floor, NOW!

Clive points the gun at the clerk again and tells her to stuff the money in the plastic bag.

The clerk stuffs the money from the register to a plastic bag.

CLIVE  
(to Bennie)  
You, take it.

Bennie takes the bag and the tampons and turns to look at Clive.

BENNIE  
Well?

#### **4. INT. BENNIE'S CAR. IN FRONT OF THE PETROL STATION. NIGHT.**

Bennie is sitting in the driver's seat with Clive next to her, pointing the gun at her.



CLIVE  
Okay, drive!

BENNIE  
What do you mean "DRIVE"? Where the hell to?

CLIVE  
AWAY!

BENNIE  
Bloody hell. Away?! Do you realise that you have just robbed  
a bloody petrol station.

Clive is staring at her, he then points his hand to the road nearby.

CLIVE  
Go there.

## **5. INT.BENNIE'S CAR.NIGHT.**

Bennie is driving.

CLIVE  
Just keep on driving.

BENNIE  
You do realise that they've called the police after you.

Clive pulls the balaclava off his head and shouts.

CLIVE  
Yeahyeah, just drive somewhere!  
Just drive!

BENNIE

You drive yourself if you know so well where we are going!

CLIVE

I won't! Because I don't know how to!

All of a sudden, Bennie turns the car off the road to the parking space of an **ice-hockey arena**.

CUT TO:

The car stops in the middle of **the deserted parking space**.

CUT TO:

Inside the car.

BENNIE

My stomach is killing me and you are just shouting just drive somewhere!

Clive throws the balaclava to the dashboard and shouts.

CLIVE

Could you SHUT UP for a minute!

BENNIE

(copying Clive)

CLIVE

Shut the fuck up now! I am the robber here and... and you are my driver. No, you are my hostage.

Bennie shakes her head and opens the door.

BENNIE

I need to go to the toilet now.

Bennie gets out of the car. Clive opens his door and jumps out pointing the gun at Bennie.

CLIVE  
You stop right there or... Or ... I'll shoot.

BENNIE  
(reacts to Clive)  
What, to get even more blood coming out?!

Clive's reaction.  
There is a quiet bang and Bennie can see water squirting out of the gun.

BENNIE  
Oh shit! Are you like a total idiot? What kind of an ass robs a petrol station with a WATER pistol?

Clive is silent for a while and looks at the gun. Then he is shouting back at Bennie. They keep on shouting to each other so that it's impossible to hear what they are saying.  
The siren of a police car makes them stop.

BENNIE  
Oh shit.

Bennie pushes Clive to the ground, out of sight.

The police car carries on along the road, sirens howling.

Bennie gets up again, looking after the police car. She jumps back into the car.

BENNIE  
Get inside you idiot!

Clive awakens and gets back into the car. Bennie speeds off.

## **6. EXT. STREETS. NIGHT.**

Bennie's car goes through suburbs and industrial joints.

## **7. INT. BENNIE'S CAR. NIGHT.**

Bennie is driving the car. Clive is silent.

CLIVE

Emm.. Thanks.

BENNIE

Yeah, well...

I would just like to know, why the hell would you go robbing a petrol station?

CLIVE

(silent at first)

Well I ran over this cat. This tiny little cat.

(pause)

And crushed her tiny little bones.

Clive turns his head towards the window and is wiping his eyes.

Bennie takes a long good look at Clive.

CLIVE

I need to pay for her operation.

**8.EXT.IN FRONT OF A BIG PETROL STATION.NIGHT.**

The car is stood still.

BENNIE

Okay. Get out.

Bennie takes the car keys, reaches for the pack of tampons from the back seat and steps out. Clive is a bit confused but steps out of the car as well. Bennie locks up the doors.

BENNIE  
You stay here.

Bennie walks away and Clive is standing next to the car. He takes a look inside the car. The plastic bag with the money is in the backseat.

CUT TO:  
Clive is shivering, standing next to the car.  
Soon Bennie comes running out from the station.

BENNIE  
We're off now!!!

She has a plastic bag in her hand. A man is running after Bennie, shouting.

BENNIE  
This is for your kitty, mate!

She throws the plastic bag to Clive. She opens the doors and going in. Clive is just standing there.

BENNIE  
Get in, silly. I think we need to take off.

Clive takes a look at the plastic bag and smiles.

BENNIE  
I'm driving.

Fade to black.

THE END.

## Haastattelu 26.2.03/th

Haastateltavana Outi Condit, Näтын 3. vsk.  
Pohjana ja ”viitemateriaalina” ja esimerkkitapauksena Esa Illin ohjaama, toukokuussa kuvattava lyhytelokuva Konsertti.

Konsertin hahmo (Suvi) peräisin jo ykkösvuonna tehdystä varaminä-harjoituksesta, jossa tehtiin omien kokemusten pohjalta toinen henkilö. Omia valintoja ja ratkaisuja muutettiin ja niiden kautta syntyi uusi minä, varaminä. Harjoitus päättyi Esan kanssa käytyyn ”kuraattorikeskusteluun”, joka myös kuvattiin.

-> hahmon luominen elokuvaan ei siis ollut hankalaa ja siihen oli helppo päästä käsiksi

Näyttelijälle annetut faktat on tärkeitä, varsinkin tän kaltaisessa tavassa tehdä työtä. Esa korostaa nimenomaan annettuja faktoja ja niiden huomioonottamista.

Faktat pitää olla ja tietää mutta ne pitää pystyä unohtamaan, niinku harjoitus- ja kuvaustilanteessa. Eihän niiden tarvi siinä näkyä, ne vaikuttaa muttei näy.

Ne on tärkeitä. Siksikin että pääsee sisälle siihen hahmoon eikä katso sitä ulkoapäin. (Outin esimerkki Hedda Gablerista)

Sovitut peruslähtökohdat on olemassa, ne voi olla hyvin omasta elämästä poimittuja. Sit niitä voi käyttää sen hahmon luomiseen. Ei tarkoitus ole että hahmossa on itsestä aina jotain intiimiä vaan että sen hahmon voi sitten tuntea omakseen.

Jos tehtäis esimerkiksi sellanen tilanne että me, niinku mä ja Eero eli Suvi ja Aaro, olis pari, niin me luultavasti tehtäis sellasia pariharjoituksia, joissa Esa ei edes olis mukana. Käytäis vaikka kahvilla niinku parina tai lähdetäis viikonlopuks jonnekin matkalle.

.....  
On hienoo kun on ohjaaja, joka kertoo mikä on oikein (siinä mitä tekee), saa tietää mikä on oikein (hahmon ja kohtauksen kannalta).

Esassa on hienoo se kun se kertoo tai siis ei kerro vaan ohjaa siihen että löytää ite sen mikä on oikein, se antaa vinkkejä siihen. Se jättää sopivasti asioita puhumatta, ei puhu niitä rikki. Se katsoo, luottaa näyttelijään ja yrittää nähdä minkä harjoittelemisen tässä tapauksessa on mielekästä.

Sen tavassa on sekin ihan älyttömän mahtavaa kun se usein ottaa sivuun ja vaikka kuiskaa jonkun ohjeen vaan mulle. Silloin tuntee itsensä tärkeäksi. Kun se antaa ohjeita vain mulle.

Voi olla ihan pelkkää teknistä harjoittelua, niinku kameraa varten. Että kävellään kohtaus läpi ja katotaan missä seisoo ja mihin pysähtyy ja miten kauan tai lähelle kameraa liikkuu.

Sit on ihan pelkät lukuharjoitukset. Että näyttelijät vaan lukee tekstiä ääneen. Luetaan reploja (muttei tulkita).

Mä haluan tehdä sillai että mä en ajattele sitä jutun ydintä, sitä Juttua, oikeestaan ollenkaan, vaan ajattelen asioita siitä ympäriltä', enkä mee ollenkaan siihen keskelle. Niin ettei sitä ajattele tai puhu rikki. On hirveetä kun ohjaaja, vaikka hyväntahtoisestikin tajuamattaan, tulee ja kajoaa siihen mun juttuun, kun se on vähän niinku mun karkki. Ja se alkaa selittää ja analysoida sitä (karkkia). Ohjaajan pitäis osata jättää analysointi.

Ohjaajan mielikuva saattaakin olla väärä, et se henkilö ei tekiskään niinku ohjaaja haluaa tai että se juttu ei toimi niin. Kun sen on saanut päähänsä niin onhan siitä hankala luopua, mutta siitä pitäis luopua. Pitää siis luottaa näyttelijään. Pitää antaa näyttelijän itse rakentaa oma psyykensä.

On tärkeetä että ohjaaja osaa kysyä oikeat kysymykset ja antaa oikeat impulssit.


Kun juttu on päällä niin ei sitä sillai koko aikaa mieti. Paitsi kun mä menin silloin (harjoitusten jälkeen) kotiin niin mä kattelin sitä keittiöä että se on niinku Suvinkin keittiö. Mutten mä miettinyt mitään kuvakulmia vaan että millasta siellä on.

Kun juttu on päällä, niin saattaa kuulla jotain tai tapahtua jotain joka voi olla merkityksellistä sille jutulle. Ja että se hahmokin kokee sen. Mutta kulkee sillai kuitenkin siinä ympärillä.

Parasta siinä (improtavassa) on varmaan se tunne siitä että tulee sellanen tunne että on näyttelijäntyön ytimessä. Joo ja luottamuskin. Mutta on mahdollisuus tehdä jotain joka on oikeesti lähellä inhimillisyyttä, jopa myös omaa inhimillisyyttä, omia juttuja. Se on silloin niin todellista.

Ja se jos paljastaa itsestään (leffassa tai näyttämöllä) jotain, eikä edes mitään sillai intiimiä, jota joku pitää katsomisen arvoisena.

Perinteisessä tavassa huonoa on tietty se että tollanen näyttelijäkeskeinen malli hakkaa sen ihan 6-0. Siinä mennään niin paljon kaiken valon ja kameran ehdoilla. Siinä jää silloin se odottamaton lahja pois.

From: "Janne Kuusi" <janne.kuusi@kolumbus.fi>  [View Contact Details](#)  
To: "Tiina Hietanen" <tiinahietanen@yahoo.co.uk>  
Subject: Re: Re: haastattelu opinnäytetyöhön  
Date: Fri, 15 Apr 2005 17:48:22 +0300

Joo,

sorry kun on aikamoista kiirettä. Voinkin vastaila jatkokysymyksiin, kun nämä vastaukset tulee ilmeisen vajavaisina ja hiukan kiireessä tehtynä.

\*Miten kuvaisit omaa suhdettasi (ohjaajana)improvisaatioon ja sen suomiin mahdollisuuksiin?

Improvisaatio soveltuu parhaiten elokuvan rooleja rakennettaessa. Usein en harjoituta itse kohtauksia, jotka elokuvassa on, vaan roolityötä rakennetaan sijoittamalla näitä henkilöitä erilaisiin tilanteisiin; sellaisiin, joita elokuvassa ei välttämättä ole. Improvisaation merkitys on nimenomaan siinä, että näyttelijäntyö ei vaikuttaisi ulkoluvulta tai puhkiharjoittelulta, vaan kuvaustilanteeseen jäisi spontaanisuuden tuntu. Repliikitkin voi olla lausuttuna vaikka pilkulleen (mitä en yleensä kyllä harrasta) mutta näyttelemineen on jotain aivan muuta kuin repliikkien lateleminen. Tämän vuoksi asetan yhtäläisyysmerkin hyvän näyttelemisen ja improvisaation välille. Improvisaatio (=näyttelemineen) on läsnäolon taidetta, ja liian valmiiksi harjoiteltu kohtaaminen tappaa mahdollisuudet 100 %seen läsnäoloon. Näyttelijä kykenee huomattavasti laajemmin käyttämään elämäkokemustaan ja ihmistuntemustaan roolityön rakentamisessa jos hänelle suodaan liikkumavaraa.

\*Kukkia ja sidontaa-leffan juoni ja henkilöihahmotsyntyivät harjoitusten ym. lopputuloksena. Millainen kehitysprosessi tätä vaihetta seurasi? Millainentyönjako oli?

KukSin metodi oli aika poikkeuksellinen: koko käsikirjoitus luotiin improsessioissa, näyttelijät tekivät kymmenittäin tarinoita eri aiheista ja Bardy ja minä kirjoitimme parhaiden pohjalta kohtausluettelon, jota kehiteltiin näyttelijäharjoituksissa edelleen. Kuvauskäsikirjoitus sisälsi kohtauksen tärkeimmät asiat, käänteet ja informaation. Henkilöihahmot muotoutuivat harjoitusprosessin aikana.

\*Oliko työryhmällä mielessä joitain tiettyjä pyrkimyksiä tämän kehitysprosessin aikana? Mitenniihin päästiin?

Alkuperäisten improsessioiden aikana haettiin sitä, mitä ajassa liikkuu ja aihepiiriksi fokusoitui pian addiktiot ja erityisesti läheisriippuvuus. Aihepiirin ja tämän tematiikan ympärille alettiin yhä enemmän keskittyä, haettiin kymmeniä variaatioita, rakenneltiin erilaisia henkilöihahmoja ja sivujuonia perustarinan ympärille. Yhden käsikirjoittajan sijaan käytimme hyväksimme koko ryhmän - 12 näyttelijää ja kaksi käsikirjoittajaa - elämäkokemusta ja havaintokykyä.



\*Millaista improvisointia kehitysvaiheessa harrastettiin?

Alkuvaiheessa - käsistä kehitellessä noudatimme Stella Polaris -metodia, eli samanlaisia improvisoituja kokoillan näytelmiä tehtiin, kuin Stellalaiset tekevät näyttämöllä. Myöhemmässä vaiheessa kehiteltiin henkilöhahmoja erilaisissa tilanteissa, jotka liittyivät tarinan maailmaan ja tematiikkaan. Epäonnistumisen ja mokaamisen salliminen ja itsensä häpäisyyn kannustaminen oli eräs perusta. Materiaalia luotiin massoittain käsikirjoitusta varten ja käsikseen tuli pieni osa siitä kaikesta. Kuvauskäsikirjoitukseen taas meni kymmenkertainen määrä lopulliseen elokuvaan päätyvästä matsusta. Eli idea oli tuottaa mahdollisimman suuri määrä tarinamateriaalia ja kaivaa eri vaiheissa karsimalla siitä esiin olennainen.

\*Millainen kuvausvaihe oli improvisaation kannalta? Siis että miten paljon mukana oli kirjoitettua, mitem se yhdistettiin improvisoituun.

Ks. edellä. Kuvauksissa parilla lauseella käsiksessä olleet kohtaukset kuvattiin kahdella kameralla vähän dokumentin tapaan. Näyttelijät tekivät kohtauksen, joka lopullisessa elokuvassa on minuutin-kahden mittainen, vaikkapa kymmenminuuttisena kameronille. Toinen, kolmas jne. otto olivat lähinnä variaatioita, hiukan eri lähtökohdilla toteutettuja ottoja, ei siis edellisen otton toisintoa. Leikkauksessa oli mahdollista yhdistellä eri ottoja yllättävänkin helposti. Käyttökelpoista materiaalia oli 83 tuntia.

\*Miten koet että kuvausvaihe yleisesti ottaen sujui? Mitä hankaluuksia kohtasitte?

Tuotantona elokuva oli kuin mikä tahansa muu elokuva, mutta kuvausprosessi oli huomattavasti normaalia elokuvasta luovempi. Utta keksittiin jatkuvasti, eikä näin ollen 10-12 tunnin päivät tulleet kysymykseen. Rajoitimme aktiivisen kuvausajan 6-7 tuntiin. Koko ryhmä ja näyttelijät olivat erittäin ammattitaitoisia ja kaikki tietysti sopeutuivat valtaisaan joustavuutta vaativaan työhön.

Näyttelijöillä oli taipumusta oman roolihahmon näkemiseen päähenkilönä, mikä oli sekä hyvä että huono. Kaikki näyttelivät ammattitaitoisesti, vaikka sisäistä kyynärpäätaktikointia oli havaittavissa. Joidenkin näyttelijöiden keskinäiset välit kiristyivät tästä syystä. Ohjaajana otin asenteen, että mahdollisimman paljon otetaan talteen, enkä estänyt privaattiasioiden putkahtamista rooleihin ja tapahtumiin. Kaikki oli kuitenkin pois leikattavissa, mutta sieltä täältä löytyi tällaista hyvin käyttökelpoista materiaalia. Tässä yhteydessä korostan, etten yllyttänyt tai repinyt irti näyttelijöistä mitään yksityisalueeseen kuuluvaa, he tekivät sen itse ja vapaasta tahdosta. Mutta kieltämättä nämä kohdat kuuluvat KukSin parhaimmiston.

\*Mitä onnistunut (improvisoitu) elokuvantekeminen vaatii? Mitä ohjaajan ja näyttelijän pitää ottaa huomioon tässä tilanteessa?

Tästä voisi kirjoittaa kirjan. Lyhyesti: ohjaaja ei saa olla itsetunto-ongelmainen, ts. kokea että näyttelijät astuvat ohjaajan reviirille. Valtataistelua pitää estää syntymästä. Näyttelijät tekevät tavallista isomman osuuden elokuvasta, mutta ohjaaja melko yksinvaltaisesti päättää minkälainen elokuva tulee.

Kaikinpuolinen luottamus ja usko jopa mahdottoman onnistumiseen on olennaista. Itsekritiikki pitää olla sikäli hallittavissa, että tässä metodissa pitää voida mokata, toteuttaa häpeällisimmät ja perverssit ideat estottomasti. Leikkausvaiheen aikana suoritetaan sitten itsekriittinen arviointi.

\*Millainen mielestäsi on ihanteellinen suhde ohjaajan ja näyttelijän välillä? Mitä se edellyttää?

Ks. edellä. Luottamusta isolla ÄLLÄLLÄ. Puolin ja toisin. Ohjaajan pitää myös kyetä järjestämään kuvaustilanne mahdollisimman luottamukselliseksi näyttelijää ajatellen. Toisin sanoen yhtään kusipäätä ei saa päästää kuvauspaikalle.

\*Olisiko tämä elokuva voitu tehdä ns.perinteisellä tavalla? Jos ei, miksi?

Ei olisi. Leffa sisältää niin paljon sellaista, mitä kukaan käsikirjoittaja ei koskaan missään eikä milloinkaan olisi voinut kirjoituspöydän ääressä keksiä. Näyttelijätyön laatu olisi myös

ollut perinteisellä kuvaustavalla heikompaa.

\*Mitä mieltä olet lopputuloksesta? Onko se jotain johon pyritte? Miten paljon mukana on lopulta ns. odottamattomia tapauksia tai tilanteita jotka päätyivät mukaan?

Tavoitteisiin ja olosuhteisiin nähden olen melko tyytyväinen. En välttämättä tekisi tällaista toiste, ainakaan pitkään aikaan. Koko lähtökohta oli hakea odottamattomuuksia ja sattumia elokuvaan, ja niitä myös saatiin paljon. Tällainen työtapa on kyllä erittäin raskas. Uuden ilmaisun etsiminen tai löytäminenkään ei ole konservatiivisen suuren yleisön mieleen. Myös useilla kriitikoilla on vaikeuksia suhtautua tyyllilajiin, joka ei hae esikuvaa elokuvan historiasta vaan puhtaasti elämästä ja todellisuudesta, joka monelle heistä näytti olevan aivan käsittämätön asia.

Palataan Aasiaan, kysele ihmeessä lisää.  
Janne K

### Haastattelu 1.3.03/th

Haastateltavana Ville Majamaa, Näty 3. vsk  
Pohjana ja viitemateriaalina Esa Illin ohjaama ja huhtikuussa kuvattava lyhytelokuva "Modena".

Niinku Outillakin, myös Modenan henkilöhaamot on peräisin varaminä-harjoituksesta. sillai että niissä on aika paljon jotain yhteistä. Mulla oli joskus pienenä sellanen haave tai ajatus että mä halusin eläinlääkäriksi. Ja nyt tää mun hahmo on sit just valmistunut eläinlääkäriksi.

Tähän mennessä me ollaan tehty pariskunnan (Villen ja Siken) välisiä harjoituksia. Sellasia joiden kautta niiden historiaa muodostetaan.

.....

Modenassa lähtötilanne on sellanen että me ollaan tultu sinne, Sikke on kertonut mulle että se on raskaana. Niin siis nää on ollut yhdessä noin puoli vuotta. Sitten me otetaan sieltä hotellihuone ja jäädään sinne puhumaan tilanteesta. On tarkoitus niinku elää sitä tilannetta ja puhua siitä.

Esan rooli itse kuvaustilanteissa on vähän auki, mutta lähinnä se kai asettuu neuvonantajan rooliin, joka johdattelee tapahtumia tai tilanteita eteenpäin. Tai siis auttaa siinä.

Kuvaukset on tarkoitus tehdä niin että kaikista kuvista otetaan vaan yksi otto.

.....

Kyllä se (impro) tietty jännittää kun ei oo kauheesti ollu mitään improjuttuja tai mitään kurssia ainakaan. Ei se tilanne itsessään vaan se miten sitä pystyy viemään eteenpäin. Miten pystyy pitämään sen tilanteen tai henkilön kauempana itsestään. Tai tarviiko sitä edes tehdä. Tietty sitten jos mitään ei tuu niin sit Esan on kai pakko puuttua siihen ja antaa suuntaa.

Hahmon kannalta toi harjoittelu on kyllä tarpeen, ehkä vois olla vähän enemmänkin, mutta sit taas luottamuksen rakentamiseen vastaanäyttelijän (Siken) kanssa ei mee aikaa kun ollaan muutenkin niin tuttuja. Et uskaltaa heti tehdä.

.....

Kun ei oo kyseessä juonellinen juttu, vaan kuvataan vaan kahta ihmistä, että kuvataan kun ne elää sitä juttua. (niin ei haittaa ettei harjoitella hirveesti)

Tilanne missä vois lukkiutua vois olla vaan että puhutaan samasta asiasta eikä oikein päästä mihinkään. Silloin mä luulen että Esa tekis niin että se saattais tuoda jonkun asian sen hahmon menneisyydestä joka tuodaan mukaan seuraavaan kohtaukseen, että se veis sitä juttua eteenpäin.

Musta olis kyllä hirveetä jos se käskin mun sanoo Sikelle että mulla olis vaikka ollut suhde.  
Tuskin tulee kuitenkaan asetettua suuria rajoja sille miten se hahmon käyttäytyy tai toimii.

Esa käski meitä tekemään sellasia varaminä- harjoituksia, joissa me ollaan tunnin ajan se henkilö ja tehdään ihan tavallisia asioita. Käydään kaupassa sinä henkilönä tai matkustetaan junassa, että ui sen ihmisen nahkoihin. Mä mietin että kuinka kauas itsestä se hahmo kannattaa viedä.

.....

Ohjaajan (ihanne)rooli voi olla sellanen että se tietäis mikä siinä jutussa tai kohtauksessa on se pointti tai ”maali” mutta et se paljastais vasta ennen kuvaa mihin siinä pyritään.

Esan kans me ollaan puhuttu jonkun verran.  
Ihannetilanne tää on siks ettei tarvi välittää mitä tapahtuu (kun on vaan se yks otto), ei tavi huomata tai reagoida kameraan ollenkaan. Voi olla vaan ihmisenä siinä tilanteessa. Kun ei oo ohjeita tai annettuja rajoja.

.....

Ihanneprojekti olis sekin että tai että olis jännää kokeilla samaa juttua niin että olis käsis ja valot yms. Toisaalta se yhden oton aitous olis kiva säilyttää.

Yleensä ohjaajat on kyllä niin fiksuja ettei vaikeita kohtauksia oteta kun korkeintaan muutaman kerran. (Vrt. Kainulaisen Tommin ETO- juttu)

Toisaalta oton jälkeen tässä ei oikein voi saada palautetta, kun sitä ei kuitenkaan tehdä uudestaan. Ja kun kuvataan vaan kahta ihmistä elämässä niin ei ohjaaja oikein voi sanoa että toi mitä sä teit oli vähän perseestä kun sit siitä hahmostakin tulis vähän tyhmä. Eikä se tietenkään tuntuis kivalta.

Nyt mua kyllä oikeestaan alko vähän jännittää toi juttu.