



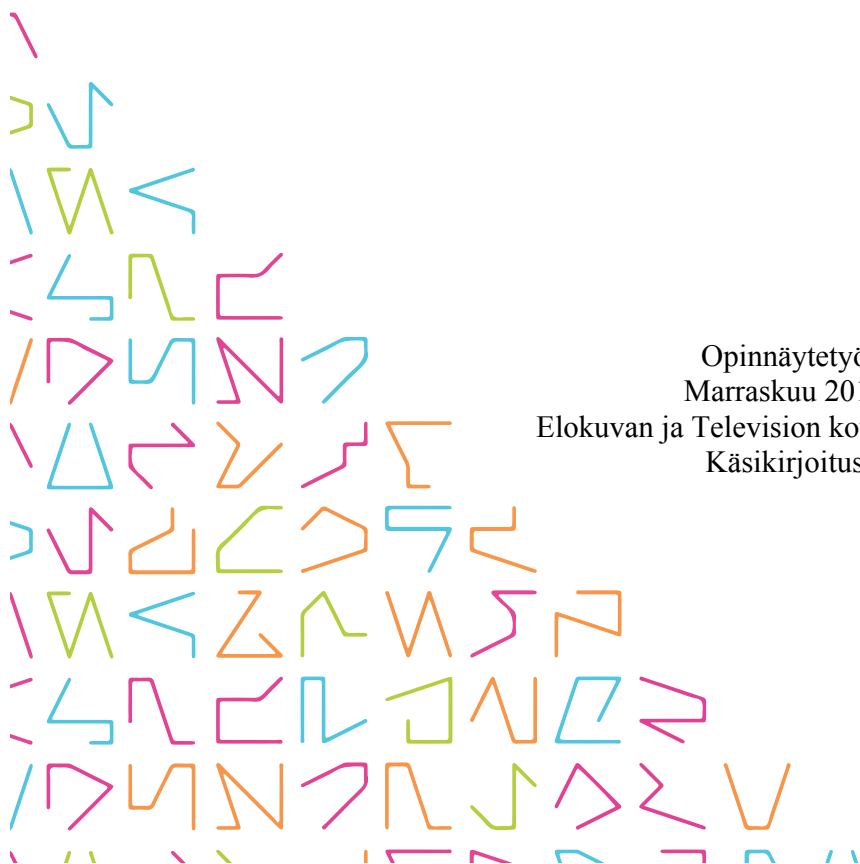
TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

## IMPROVISOITU ELOKUVA

Eros-lyhytelokuvan tarinan luominen ilman käsikirjoitusta

Anni-Sofia Savela

Opinnäytetyö  
Marraskuu 2017  
Elokuvan ja Television koulutusohjelma  
Käsikirjoitus



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja Television koulutusohjelma  
Käsikirjoitus

SAVELA ANNI-SOFIA:  
Improvisoitu elokuva  
Eros-lyhytelokuvan tarinan luominen ilman käsikirjoitusta

Opinnäytetyö 40 sivua, joista liitteitä 2 sivua  
Marraskuu 2017

---

Opinnäytetyössä tutkittiin lyhytelokuvan tekemistä ja tarinan luomista ilman käsikirjoitusta, improvisaatiota käyttäen. Opinnäytetyössä käytiin läpi Eros-lyhytelokuvan teko-prosessi. Elokuvalla haluttiin nostaa esille perinteistä poikkeava tekotapa ja kokeilla sen toimivuutta käytännössä. Opinnäytetyön tarkoituksena oli analysoida improvisaatiota elokuvan tekemisen työkaluna ja koota ohjeita improvisaation käyttäjille. Opinnäytetyö nojaa vahvasti tekijän omiin kokemuksiin ja havaintoihin, eikä siksi ole täysin objektiivinen. Havaintojen lisäksi opinnäytetyössä on käytetty lähteenä improvisaation, käsikirjoituksen ja näyttelijäohjauksen kirjallisuutta.

Tutkimuksen lopputuloksena oli, että improvisaatio on hyvin hyödyllinen tekotapa, jos sen käytön osaa kohdistaa oikein. Erityinen haaste improvisaatiota käytettäessä on kokonaisuuden hallinnan vaikeus. Improvisaatiolla ei siis ehkä saavuteta perinteistä draamankaarta noudattavaa elokuvaa, mutta sen sijaan sen avulla on mahdollista luoda jotakin uutta ja aitoa, niin näyttelijöiden ilmaisussa kuin tarinan rakenteessakin.

Tekijöiden, jotka suunnittelevat improvisaatioelokuvan tekemistä, kannattaa pohtia miten improvisaatiota haluaa elokuvassa käyttää ja millaisen elokuvallisen kokonaisuuden haluaa saavuttaa. Teki elokuvaa millä tyylillä hyvänsä, olisi tekijän aina syytä tietää mitä hän haluaa elokuvallaan sanoa ja saavuttaa. Opinnäytetyössä käsiteltiin improvisaatioelokuvan tekemistä käsikirjoittajan ja ohjaajan näkökulmasta, mutta mielenkiintoista olisi myös tutkia millaisia haasteita improvisaatio toi kuvaajalle ja muulle tekniselle työryhmälle.

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Film and Television  
Scriptwriting

SAVELA ANNI-SOFIA:  
Improvised Film  
Creating a Story Without a Script, Case *Eros*

Bachelor's thesis 40 pages, appendices 2 pages  
November 2017

---

In this thesis the goal was to examine the creation of a short film and a story using improvisation instead of a script. This thesis focused on the process of the short film called *Eros*. The film was created to bring up a method that varies from the traditional ways of making films and to test improvisation, in practice, as a way of making a film. The purpose of this thesis was to analyze improvisation as a tool for filmmakers and to gather tips for those who want to use improvisation. This thesis is strongly based on the author's experiences and observations and therefore it is not fully objective. Moreover, literature on improvisation, scriptwriting and directing was used as source material.

The conclusion of the study is that improvisation is a very useful method if one is able to direct the way to use it. A specific challenge in using improvisation is that it is difficult to control the process as a whole. Using improvisation one might not achieve a film that has a traditional drama arc but instead one might create something new and authentic when it comes to the expressions of the actors or the structure of the story.

Filmmakers who intend to make an improvised film should ponder their use of improvisation in the filmmaking process and moreover the cinematic effect they wish to achieve. Whether one makes a film using improvisation or using a script, one should always know what they want to accomplish and say with the film. This thesis covered improvisation as a way of creating a film from the writer's and director's aspect. Another interesting examination would be the challenges improvisation creates for the cinematographer and other technical crew.

---

Key words: short film, improvisation

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	IMPROVISAATIO.....	7
2.1	Improvisaatio näyttelijäntyössä .....	7
2.1.1	Intuitio ja spontaanisuus .....	8
2.1.2	Läsnäolo ja ”tässä ja nyt” -hetki.....	9
3	ELOKUVANTEON LÄHTÖKOHTA - KÄSIKIRJOITUS.....	10
3.1	Käsikirjoituksen merkitys .....	10
3.2	Tarinan aihe, teema ja väittäjä .....	11
3.3	Elokuvan dramaturgia.....	12
3.4	Miten improvisaatiosta voidaan tehdä kiinnostavaa? .....	13
4	LYHYTELOKUVA EROKSEN ENNAKKOTYÖ JA HARJOITUKSET.....	16
4.1	Valinnat ja raamit.....	16
4.2	Henkilöhahmojen luonti.....	17
4.2.1	Eros-lyhytelokuvan henkilöhahmojen luonti .....	18
4.3	Kohtausten suunnittelu ja harjoittelu .....	19
4.3.1	Salaiset ohjeet.....	20
4.3.2	Harjoitusten läpikäyminen ja kohtausluettelon laatiminen .....	21
4.3.3	Hahmojen kehittyminen .....	22
5	IMPROVISAATION OHJAUS .....	24
5.1	Käsikirjoituksen puutteen luoma epävarmuus .....	24
5.2	Palautteen ja ohjeiden anto .....	25
6	EROKSEN KUVAUKSET .....	27
6.1	Kuvausten luonne.....	27
7	EROKSEN LEIKKAUSVAIHE .....	29
7.1	Eroksen leikkausprosessin eteneminen.....	29
7.2	Improvisaatioelokuvan leikkaamisen haasteet.....	31
7.3	Elokuvan dramaturgian luominen leikkaukspöydällä.....	32
7.3.1	Leikkauksen dynamiikka .....	32
7.3.2	Rytmi.....	33
8	IMPROVISAATION HYÖDYT JA HAASTEET .....	34
8.1	Päätelmät.....	34
8.2	Vinkkejä improvisaation käyttäjille .....	35
9	POHDINTA.....	36
	LÄHTEET .....	37
	LIITTEET .....	39
	Liite 1. Kohtausluettelo .....	39

## 1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö ja Eros-lyhytelokuva syntyivät halusta kyseenalaistaa vallalla olevia tapoja tehdä elokuvia. Halusin oman kokemuksen kautta tutkia, voisimmeko yhdessä työryhmän kanssa synnyttää elokuvallisen teoksen vai tarvitaanko toimivaan elokuvaan aina yksin puurtava käsikirjoittaja. Tästä syystä päädyimme tekemään improvisoitua elokuvaa ilman käsikirjoitusta.

Opinnäytetyö perustuu Eros-lyhytelokuvan prosessiin ja syntyyn, sillä tekotapa oli itsessään oppikokemus, jota haluan nyt analysoida. Tutkimusmenetelmänä käytin osallistuvaa havainnointia. Havainnointi on todellisen elämän ja maailman tarkkailua ja tutkimista ja sopii erityisesti vuorovaikutuksen tutkimiseen. Osallistuva havainnointi on vapaasti tilanteessa muotoutuvaa ja havainnoija osallistuu ryhmän toimintaan. Havainnointi on vaikea pitää objektiivisena, sillä havainnoija saattaa sitoutua tutkimaansa aiheeseen emotionaalisesti. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2010, 212–213.) Tästä syystä koen, että havaintoni eivät ole objektiivisia, vaan ne ovat muotoutuneet omien tunteideni ja mielipiteideni kautta ja siitä syystä, että olin ryhmässämme aktiivisesti toimiva jäsen. Havainnoin myös omaa toimintaani tätä opinnäytetyötä varten.

Kirjasin havaintojani ylös tiiviisti koko projektin ajan, keskittyen erityisesti näyttelijäharjoituksiin, tarinan luomiseen ja projektin edistymiseen. Tein muistiinpanoja kaikkien näyttelijäharjoitusten jälkeen. Pohdin kuluneita harjoituksia ja sitä, miten siitä eteenpäin jatkaisimme tarinan luomista. Kirjasin myös ylös omia tuntemuksiani siitä, miltä minusta tuntui ohjata ja miten olin mielestäni kussakin tilanteessa pärjännyt. Kirjasin ylös mitkä ohjausmenetelmät toimivat ja mitkä eivät. Opinnäytetyö sisältää paljon näitä tekemiäni havaintoja.

Havainnoinnin lisäksi käytin lähteenä alan kirjallisuutta. Keskeisiä käyttämiäni lähteitä ovat Pia Kopsen *Improkirja* (2004), Kari Pirilän ja Erkki Kiven *Leikkaus* (2008) sekä Janne Rosenvallin ja Anders Vacklinin *Käsikirjoittamisen taito* (2015).

Tavoitteenani oli tutkia oman ohjausprosessin kautta improvisaatiota elokuvan tekemisen lähtökohdaksi. Tarkoitukseni oli ohjauskokemuksiini ja havaintoihini sekä kirjallisuuden tukeutuen koota hyviä käytänteitä elokuvantekijöille, jotka haluavat käyttää prosessissaan improvisaatiota.

Tämä opinnäytetyö selostaa tapamme tehdä elokuva ilman käsikirjoitusta ja kertoo, mitä keinoja käytimme sen sijaan. Käyn aluksi läpi improvisaation peruseriaatteita, vaikka niitä emme Eros-lyhytelokuvassa enää harjoitelleet. Nämä ohjeet olivat kuitenkin tärkeitä improvisaatiota käyttävien tietää, jotta saimme aikaan mielekkäitä kohtauksia. Käyn läpi myös draaman kirjoittamisen peruskäsitteet. Käsitteiden määrittelyn jälkeen selostan ja analysoin harjoitusvaihetamme, joka korvasi käsikirjoitusvaiheen ja oli näin merkittävä osa elokuvamme luomista. Käyn läpi myös elokuvamme kuvaus- ja leikkausvaiheen, koska ilman käsikirjoitusta toteutettu elokuva muotoutuu erityisesti leikkausvaiheessa. Koko opinnäytetyön ajan pohdin kriittisesti improvisaation käyttötarkoitusta elokuvan luomisen työkaluna. Vertaan havaintojani ja prosessia tyypilliseen elokuvan tekotapaan, joka toteutetaan käsikirjoituksen ollessa elokuvan tekemisen lähtökohtana. Lopuksi teen yhteenvedon improvisaation hyödyistä ja haasteista.

## 2 IMPROVISAATIO

Kaikki käyttävät jatkuvasti improvisaatiota päivittäisessä arjessaan. Improvisaatio voidaan käsittää arkipäiväisenä toimintana, teatterimuotona tai vapautena näyttämötyöskentelyssä (Koponen 2004, 16). Improvisaatio on valmistelematonta tekemistä tai esityshetkellä luotua esitystä (Karppinen 2004, 7). Etymologisesti sanan ”improvisaatio” juuret tulevat latinan kielen sanasta *improvisus*, joka tarkoittaa ennalta näkemätöntä. Sivistys- ja tietosanakirja määrittelevät improvisaation esitystapahtuman kuluessa luoduksi runoksi, puheeksi tai musiikkiesitykseksi eli esitykseksi, jossa luodaan, esitetään ja sepitetään ilman valmisteluja. (Koponen 2004, 18.) Edellisten lisäksi ymmärrän improvisaation ihmisen luontaisena käyttäytymisenä ja spontaaniutena reagoida erilaisiin tilanteisiin. Improvisaatio ei ole vain esiintymistä ja tarinoiden luomista, se on myös hetkessä elämistä.

Käytän tässä opinnäytetyössä improvisaatiota tyhjästä luomisen tapahtumana ja vapautena näyttelijäntyöskentelyssä, en niinkään itse esitystilaisuudessa luodusta sisällöstä, sillä esitystilaisuutemme eli elokuvan kuvaukset eivät olleet puhdasta improvisaatiota (teatteri-improvisaation merkityksen mukaan). Puhdasta improvisaatioteatteria tehdään sen itsensä vuoksi ilman ulkoapäin ohjattua päämäärää tai tavoitetta (Koponen 2004, 20). Päämäärä ja tavoite meillä oli, sillä tavoitteena oli synnyttää elokuvallinen kokonaisuus.

Improvisaatio elokuvanteossa on yleensä lähinnä harjoitustekniikka. Lopputyöelokuvasamme laajensimme tätä käyttötarkoitusta improvisoimalla materiaalia, henkilöhahmot ja kohtaukset perinteisen käsikirjoituksen luomisen sijaan.

### 2.1 Improvisaatio näyttelijäntyössä

Improvisointi on tuttua puuhaa näyttelijälle, sillä näyttelijäntyössä improvisaatio on tärkeä työväline ja harjoitusmetodi. Improvisaatioharjoituksilla työstetään näyttelijän valmiuksia tuottaa materiaalia, ratkaista ongelmia, reagoida näyttämötilanteisiin ja rakentaa roolia. Osa ohjaajista käyttää improvisaatiota myös ryhmähengen parantamiseen, uusien ideoiden synnyttämiseen tai aidon läsnäolon luomiseen kohtauksessa. (Koponen 2004, 19.) Improvisaatio antaa näyttelijälle paljon ilmaisuvapautta, sillä tällöin ohjaaja

ja käsikirjoitus ovat taka-alalla ja tunnelma pyritään luomaan näyttelijän omien tunteiden, repliikkien ja toiminnan kautta (Karppinen 2004, 7–8).

Näytellessään näyttelijä ponnistelee päästäkseen mahdollisimman lähelle arkitodellisuutta, jotta vaikutelma hahmosta olisi katsojalle mahdollisimman aito ja uskottava. Kun ihminen toimii spontaanisti, hän paljastaa todellisen itsensä (Johnstone 2001, 119). Näyttelijän tulisi siis löytää hahmo itsestään, jotta paljastetut todellisuudet olisivat osa hahmon sisintä. Tämä on improvisaation todellinen ydin – tuottamiemme asioiden aitous. Improvisoivat näyttelijät saavat hahmonsa tuntumaan aidoilta, koska asiat joita he tuottavat, tulevat heidän sisimmästään.

### **2.1.1 Intuitio ja spontaanisuus**

Intuitio on osaksi tiedostamaton ihmisen toimintaa ohjaava tajunnan tila, joka vaikuttaa ihmisen tekemiin valintoihin. Kun ihminen on vapaassa virtauksen tilassa, nojaa hän intuitioonsa, joka toimii aistien, viettien ja vaiston varassa. (Koponen 2004, 21.) Intuitio syntyy myös unohdetusta tiedosta, spontaaneista mielenyhtymistä ja syvistä yhteyksistä eli siis kaikesta siitä informaatiosta, jota emme pysty nimeämään. Nämä kaikki ovat myös materiaalia luovuudellemme. (Weston 2003, 3–4.)

Spontaaniudeksi puolestaan nimitetään tätä ihmisen intuitiivista ja impulsiivista toimintaa. Tällöin ihminen ei arvota sanojaan tai tekojaan tai pyri kontrolliin, vaan hyväksyy ensimmäisen mieleentulevan ajatuksen ja mahdollisesti sanoo sen ääneen. Improvisoidessa tärkeää olisi nimenomaan toimia spontaanisti itseään sensuroimatta, sillä se on kaiken luovuuden ydin. (Koponen 2004, 21.) Spontaaniin tilaan pääseminen sekä intuitioon luottaminen vaativat harjoittelua ja oikeanlaisen ympäristön onnistuakseen.

Koska näyttelijät käyttävät paljon intuitiotaan näytellessään, tulee myös ohjaajilla olla intuitiivisia kykyjä. Ohjaajien tulee lukea näyttelijöiden impulsseja ja tunteita sekä tietää miten näihin vastata: milloin näyttelijän kanssa tulee keskustella vakavasti suorituksesta, milloin tilanne on parempi pitää kevyenä tai milloin näyttelijälle pitää antaa aikaa olla yksin. (Weston 2003, 4.)

### 2.1.2 Läsnaolo ja ”tässä ja nyt” -hetki

Puhdas improvisaatio vaatii täydellistä läsnäoloa. Läsnaolo liittyy läheisesti tässä ja nyt –hetkeen, joka puolestaan tarkoittaa ennaltasuunnittelemattomuuden tilaa, hetkessä olemista, sitä, että ihminen ei tiedä mitä seuraavaksi tekee. Hetkessä oleminen vaatii sisäisten ajatusten ja ulkoisten paineiden hiljentämistä, jotta pystyy tiedostamaan herkästi kullakin hetkellä sekä itsessä ja muissa että ympäristössä tapahtuvat asiat. (Koponen 2004, 22.)

Näyttelijäntyössä läsnäolo vapauttaa näyttelijän liiallisesta itsensä tiedostamisesta, joka puolestaan voi johtaa väkinäiseen näyttelemiseen. Parasta näyttelijäntyötä syntyy, kun näyttelijä ei tarkkaile itseään, vaan hän reagoi aidosti kysymykseen, kommenttiin tai emotionaaliseen tapahtumaan. Hän ei ota vastuuta lopputuloksesta, vaan on sensuroimaton ja seuraa impulsseja totellen vain syvimpiä ja yksityisimpiä totuuksia, luottaen hetkeen. (Weston 1999, 72, 76, 80.) Tällaiseen näyttelijäntyöhön, aitoihin totuuden hetkiin pyrin lopputyöelokuvasani improvisaation avulla.

### 3 ELOKUVANTEON LÄHTÖKOHTA - KÄSIKIRJOITUS

Elokuvan tekemisen lähtökohtana on hyvin usein käsikirjoitus. Käsikirjoitus on johdonmukainen, melko määritelty ja kaavamainen tarina, jossa on päähenkilö, joka haluaa jotakin, mutta jolla on esteitä saavuttaa haluamansa. Käsikirjoitus on kuin pohjapiirros, kartta tai hahmotelma elokuvasta, jota ollaan tekemässä. Käsikirjoituksen on tarkoitus auttaa tuotantoryhmää, tuottajaa, ohjaajaa ja näyttelijöitä valmistamaan yhtenäinen elokuvallinen kokonaisuus. (Rosenvall & Vacklin 2015, 13.) Puhuessani tässä työssä käsikirjoituksesta tarkoitan perinteisintä, Aristoteleen draamankaarta noudattavaa käsikirjoitusta, jossa juonta kuljetetaan tarkasti ja jonka tarinalla on alku, keskikohta ja loppu. Käytän lähteinäni Aristoteleen Runousoppia tulkinneita teoksia alkuperäistä teosta enemmän, sillä nämä teokset puhuvat tämän päivän käsikirjoittamisesta ja koska alkuperäinen teos on hyvin puutteellinen ja osin vaikeaselkoinen.

#### 3.1 Käsikirjoituksen merkitys

Käsikirjoitus siis tehdään niin tuotannollisista kuin dramaturgisista syistä helpottamaan elokuvan tekoa. Näin pyritään toimivan, elokuvallisen teoksen synnyttämiseen. Keski-tytyn tässä työssä nimenomaan käsikirjoituksen dramaturgiseen merkitykseen.

Elokuvalla pyritään kertomaan jotakin elämästä. Elämä itsessään on elokuvaa suurempaa ja ihmeellisempää ja elokuva todellisuuden ja todellisuusilluusion yhdistämisen taidetta. Tähän päästäkseen elokuva on rakennettava ja dramatisoitava ymmärrettävään ja hallittavaan muotoon. (Pirilä & Kivi 2010, 44.) Monet oppaat määrittelevät käsikirjoituksen elokuvan elinehdoksi ja toteavat hyvän elokuvan luomisen olevan jopa mahdollista ilman käsikirjoitusta. Käsikirjoituksen avulla on helpompi tutkia yksittäisiä kohtauksia suhteessa koko teokseen ja tämä täytyy erityisesti ohjaajan hallita.

Aristoteleen Runousopin suomentanut Pentti Saarikoski toteaa suomennoksen alkusanoissa taideteoksesta seuraavaa: ”Elämä ei näytä muodostavan kokonaisuutta, jonka ihminen tajuaisi; toisin on taideteos, siinä on kaiken oltava loogisessa järjestyksessä ”oikein”, sen on oltava ehjä, toimiva, ”kuin elävä olento”. -- Taideteos on oma maailmansa.” (Aristoteles 1967, 7). Käsikirjoitukseen liittyvät säännöt, jotka nykyisin jokainen käsikirjoituksenopiskelija tuntee ovat peräisin jo muinaisen Ateenan ajoilta. Nämä

ohjeet ja säännöt ovat varmasti vuosien mittaan muuttuneet ja vakiinnuttaneet paikkansa käsikirjoittajien ohjenuorina, koska niillä saadaan aikaan toimivia, valtayleisöä miellyttäviä tarinoita.

Lopputyöelokuvassani Eros ei perinteistä käsikirjoitusta ollut. Ei siis ollut mitään takeita saada aikaiseksi toimivaa tarinaa. Käsikirjoitukseen verrattavissa olevat *kartat* luotiin näyttelijäharjoitusten pohjalta. Karttoja, hahmojen luontia ja näyttelijäharjoituksia käyn tarkemmin läpi osiossa Lyhytelokuva Eroksen ennakkotyö ja harjoitukset.

### 3.2 Tarinan aihe, teema ja väittäjä

Käsikirjoituksen perusta tulee usein kirjoittajan havainnosta, jonka hän on tehnyt ympäröivästä maailmasta. Käsikirjoitusoppaatkin ohjeistavat kirjoittamaan siitä, mikä koskettaa itseä ja mitä itse haluaa tutkia. Seuraavaksi avaan muutamia draaman kirjoittamisen peruskäsitteitä.

Juoni kuljettaa teoksen tapahtumia, se on tarinoiden, tapahtumien ja satujen punainen lanka (Pirilä & Kivi 2008, 41). Se on enemmän kuin tapahtumien peräkkäinen järjestys, sillä juuri tämä järjestäminen luo yhtenäisen ja vakuuttavan taiteellisen ilmaisun. Näistä tapahtumista katsoja rekonstruoi *tarinan*. Sanotaan, että kaikki tarinat on jo olemassa, mutta juuri juoni kertoo saman tarinan uudella tavalla. Juoni on tapa, jolla tarina tulee kerrotuksi. (Rosenvall & Vacklin 2015, 161–162.)

Tuottaja Petri Rossin mukaan aihe ei ole juoni eikä tarina vaan havainto elämästä, jonka käsikirjoittaja haluaa välittää katsojalle (Pirilä & Kivi 2010, 32). Havainnon tulee olla tarkka ja käsikirjoittajalla tulee olla siihen tärkeä ja ainutlaatuinen suhde. Elokuvassa ei välttämättä ole vain yksi aihe, vaan niitä voi olla useita. Aiheeseen pätee sama kuin tarinaan, kaikista aiheista on jo kerrottu. (Rosenvall & Vacklin 2015, 231–233.)

Teema yhdistää kaikkia elokuvan aiheita, se on ikään kuin yhtäläiseksi tunnistettava näkökulma. Teema ilmenee elokuvan kaikissa elementeissä, henkilöissä ja maailmassa. Se kertoo, mistä elokuvassa on kysymys ja antaa teokselle syvyyden. Usein teema ei paljastu heti elokuvan alussa, vaan vastaus tähän löytyy tarinan lopusta. Teeman tulee olla laaja inhimillinen aihe tai ongelma, jota elokuva tutkii. Kun teemaa esittää useasta

näkökulmasta, se antaa katsojan kokea elämän monimutkaisuutta ja luo näin sävyjä käsikirjoitukseen. (Rosenvall & Vacklin 2015, 231, 241–245.) Myös improvisoidussa elokuvassa tulisi ohjaajan pystyä vastata kysymykseen siitä, mistä elokuva kertoo ja mitä hän haluaa sillä sanoa, jotta voidaan saada aikaiseksi onnistunut elokuva (Hietanen 2004, 24).

Väittäjä, sanoma tai viesti on eri asia kuin elokuvan teema. Väittäjä sisältää yleensä moraalisen viestin, argumentin. Väittäjä syntyy yleensä sen pohjalta, miten tarinan sankari käyttäytyy tietyssä tilanteessa. (Rosenvall & Vacklin 2015, 245.)

Edellä käsittelemäni käsitteet ovat siis draaman kirjoittamisen peruselementtejä. Eros-elokuvaa tehdessämme emme miettineet näitä elementtejä kovinkaan tarkasti, sillä emme tieneet, mihin tulisimme kohtauksillamme päätymään tai millaisen kokonaisuuden saisimme tekotavallamme aikaiseksi. Emme tieneet, mitä halusimme elokuvalla sanoa. Halusimme kokeilla mahdollisimman avointa tekotapaa, jossa tällaisia asioita ei oltu päätetty etukäteen. Aiheen (rakkauden monimutkaisuus) päätin kuitenkin tietoisesti halutessani kertoa tarinan parisuhteesta. Lisää valinnoista ja muista raameista, jotka rajoittivat elokuvaamme kerron osiossa Lyhytelokuva Eroksen ennakkotyö ja näyttelijäharjoitukset – valinnat ja raamit.

### **3.3 Elokuvan dramaturgia**

Perinteinen draamakäsitys, jota käytän tässä opinnäytetyössä juontaa juurensa filosofi Aristoteleen draamateoriaan. Sen mukaan tarina on henkilön matka onnesta onnettomuuteen tai onnettomuudesta onneen. Mahdolliset, todennäköiset ja välttämättömät vaiheet muodostavat tapahtumien ketjun, joka etenee lopputulokseen. Tämän ketjun keskeinen osa on konflikti, perusristiriita päähenkilön ja vastustajan välillä, joka luo tarinaan draamaa ja dynamiikkaa. Tarina syntyy, kun päähenkilö pyrkii tavoitteeseensa, kohtaa esteitä ja haasteita ja päätyy lopulta onneen tai onnettomuuteen oppien samalla kulkemastaan matkasta jotakin. Tarinan aikana katsoja sidotaan elokuvan maailmaan erilaisilla keinoilla niin, että hän pystyy samaistumaan henkilöhahmoihin ja näiden vastoin käymisiin oppien parhaassa tapauksessa itsestäänkin jotain elokuvan henkilön kautta. (Rosenvall & Vacklin 2015, 219.)

Katsoja sidotaan elokuvan maailmaan dramaturgian avulla. Dramaturgian tehtävänä on kiinnittää katsojan huomio elokuvaan ja pitää se siinä elokuvan loppuun saakka. Kootusti voisi siis todeta, että dramaturgian avulla asiat esitetään kiinnostavasti niin, ettei katsoja pitkästy (Aaltonen 2006, Pirilän & Kiven 2010, 26 mukaan).

Koska meillä ei Eros-elokuvassa ollut etukäteen mietittyä juonta tai tarinaa, lähdimme hakemaan draamaa ja dynamiikkaa henkilöhahmoista ja näiden välisistä ristiriidoista. Ilman draamaa ei ole kiinnostavaa elokuvaa. Henkilöhahmojen välisestä luonnollisesta draamasta kerron lisää osiossa Eros-lyhytelokuvan henkilöhahmojen luonti.

### 3.4 Miten improvisaatiosta voidaan tehdä kiinnostavaa?

Improvisoimalla elokuva voidaan saada aikaiseksi tarina, vaikka tällöin dramaturgian luominen syntyy vasta leikkauspöydällä. Vaikka improvisaation perusperiaatteena on, että kaikki on sallittua ja improvisointia ei voi mokata, voi siitä kuitenkin pyrkiä tekemään kiinnostavampaa ja näyttelijöille helpompaa luomalla sääntöjä. Käyn seuraavaksi läpi joitakin improvisaatioon liittyviä ohjeita, joiden avulla improvisoidusta materiaalista voidaan saada laadukasta ja mielekästä leikkausprosessia varten.

Tarina ei ole vain sarja tapahtumia, vaan sen pitää päättyä johonkin. Alitajuisesti kuulija tai katsoja odottaa tarinassa esiintyvän samoja elementtejä uudelleen. Myös improvisoija voi käyttää uudelleen kohtauksissa esiintyviä elementtejä ilman, että keskittyy sen kummemmin tarinan sisältöön tai syvälliseen merkitykseen tai kadottaa läsnäolon herkkyyden. (Johnstone 2001, 111–113.) Elementtien uudelleen käyttö on hyvin toimiva ja helppo keino tehdä improvisaatiosta mielekkäämpää, sillä materiaalin kertaus tuo katsojalle mielihyvää. Tämä on käyttökelpoinen neuvo myös kirjoittajalle; jumittuessa kannattaa katsoa taaksepäin, sen sijaan, että etsisi edestäpäin (Johnstone 2001, 118).

Johnstone listaa muitakin yksinkertaisia ohjeita improvisoijille ja tarinan luojille. Näitä ovat: riko rutiini, pidä toiminta näyttämöllä, älä peruuta tarinaa. Rutiini on mikä tahansa tapahtuma, jonka jatkon uskomme tietävämme. Rutiinin rikkoutuessa syntyy tarinankerontaa. Esimerkiksi Punahilkka-sadussa tarinan perusidea – viedä ruokaa isoäidille – on rutiini, joka rikkoutuu suden tullessa vastaan. Tarinan edetessä syntyy uusia rutiineja, jotka täytyy taas rikkoa. (Johnstone 2001, 138–139.) Yksinkertaistaen voisi sanoa, että

rutiini on *oletettavaa toimintaa* ja rutiinien rikkominen *ongelmien, esteiden ja yllätysten* asettamista toiminnan tielle. Tätä ohjetta voisi verrata käsikirjoittajan luomiin konflikteihin. Kirjoittaja asettaa tarinan päähenkilön jatkuvasta pulaan.

Tarinan eteneminen on oleellista sen toimivuuden kannalta. Tällöin *peruuttaminen* tuhoaa tarinaa. Peruuttaminen tarkoittaa, että luo esitykseen jonkin asian ja sitten poistaa sen. Tällöin tarina ei etene kohti mitään. (Johnstone 2001, 139–141.) Punahilkkaesimerkissä peruuttamista olisi ollut, jos susi olisi ensin esitelty metsässä, mutta myöhemmin tarinassa se ei enää tulisi Punahilkkää vastaan.

Kolmas improvisaatiota haittaava tekijä on toiminnan siirtäminen toisaalle. Tällöin henkilöt puhuvat toisaalla tapahtuvasta asiasta, eivät tässä hetkessä, tässä paikassa olevasta asiasta, eikä yleisöllä ole mitään katsottavaa. (Johnstone 2001, 138–141.) Myös käsikirjoittajia ohjeistetaan kirjoittamaan asioista, jotka ovat kuvattavissa. Nyrkkisääntö kuuluu ”show, don’t tell” eli vapaasti suomennettuna ”näytä, älä kerro”.

Improvisaatio on vuorovaikutusta ja kuuntelua, ja tässä telepaattisessa vuorovaikutustilanteessa on pohjimmiltaan kyse *tarjousten* hyväksymisestä, joka takaa toiminnan jatkumisen ja vie tarinaa eteenpäin. Tarjoukset ovat kaikkea, mitä toinen sanoo tai tekee. Hyväksyminen on huomioimista ja asioihin reagoimista. Se voi olla toimimista, reagoimista, puhumista tai vaan pelkästään rauhallista hengittämistä. Improvisoijan tulee siis olla kiinnostunut kaikesta, mitä hänen vastanäyttelijänsä tekee. Improvisoijan tulee myös antaa itsensä vaikuttua ja suhtautua myönteisesti tunteisiin ja impulsseihin, joita toisen tekemä tarjous herättää. (Koponen 2004, 40–41.) Tarjousten hyväksyntä luo paljastuksia ja on toimivan improvisaation yksi peruselementeistä. Myös käsikirjoittajan tulee antaa henkilöhahmojensa vaikuttua toisten hahmojen toiminnoista tai muuten sisällöltä katoaa merkitys.

Toisen improvisaation peruselementin voisi sanoa olevan riskin ottaminen. Improvisoija, joka ei ota riskejä, pysyy turvassa, mutta sortuu negatiivisuuteen, toisten ideoiden tyrmäämiseen ja asioiden etukäteiseen suunnitteluun, joka puolestaan tuhoaa näyttelijöiden välistä vuorovaikutusta ja sitä myöten tarinaa. (Koponen 2004, 43.) Riskin ottamista joutuvat kaikki improvisoijat harjoittelemaan kokemuksesta riippumatta ja olennaista tässäkin on luottamuksellinen suhde kanssänäyttelijään ja muuhun työryhmään, erityisesti ohjaajaan.

Johnstonen lisäksi improvisaation eteen merkittävästi työtä on tehnyt Viola Spolin. Spolinin opit eroavat jonkin verran Johnstonen ajatuksista, ja olen tähän valinnut niistä mielestäni toimivimman ohjeen, fokuksen luomisen periaatteen. Fokus eli keskittymispiste on etukäteen päätetty toiminnan päämäärä. Spolinin mukaan fokuksen avulla on mahdollista saavuttaa riippumattomuus ja kommunikaatio ja helpottaa näin improvisointia. (Koponen 2004, 35.) Käsitän fokuksen niin, että sen avulla pyritään pääsemään lähemmäksi kohtausta, ilman että vain päämäärättömästi improvisoitaisiin. Fokuksessa on jokin merkitys, keskusta, mitä kohti kaikella toiminnalla pyritään. Myös käsikirjoitetun kohtauksen tunnuspiirre on, että sillä on jokin merkitys ja ydin.

Näiden improvisaatiota helpottavien ohjeiden ja sääntöjen avulla voidaan improvisoida mallakin päästä lähemmäs katsojaa miellyttävää, eheää ja etenevää tarinaa. Monissa improvisaation ohjeissa on samankaltaisuuksia käsikirjoittamiseen kuuluvien sääntöjen kanssa. Eros-elokuvan näyttelijät olivat kokeneita improvisoijia, joten nämä perusasiat olivat heillä kunnossa ja improvisoimalla saimme aikaiseksi eteenpäin meneviä kohtauksia. En siis opettanut näyttelijöitämme improvisoimaan. Enemmänkin ohjaukseni perustui kohtauksien alkuasetuksiin ja etenemiseen, hahmojen reaktioihin ja kokonaiskuvaan siitä minkälaisia kohtauksia meillä kaiken kaikkiaan oli. Käyn ohjaamistani vielä syvemmin läpi osiossa Improvisaation ohjaaminen.

## 4 LYHYTELOKUVA EROKSEN ENNAKKOTYÖ JA HARJOITUKSET

Ennakkotyö ja näyttelijäharjoitukset olivat merkittävin osa Eroksen luomisprosessia, sillä se korvasi käsikirjoitusvaiheen. Ennakkovaiheessa pystyimme vaikuttamaan paljonkin siihen, millainen elokuvasta tulisi. Ennakkovaiheemme oli suhteellisen lyhyt, kolme-neljä kuukautta, josta meillä oli näyttelijät mukana vain kaksi kuukautta ennen kuvauksia. Käsikirjoituksen luomiseen verrattuna käytimme siis paljon vähemmän aikaa tarinan luomisprosessiin.

### 4.1 Valinnat ja raamit

Vaikka teimme lyhytelokuvan ilman käsikirjoitusta, emme luoneet kaikkea noin vain yhtenä viikonloppuna kuvauksissa, ilman minkäänlaista suunnittelua. Aivan puhdasta tajunnanvirtaa ja sattumien summaa on elokuvassa mahdoton toteuttaa, sillä valintoja kuvauksia varten on tehtävä ja kaikki valinnat vievät kohti jotakin sulkien taas toisia reittejä pois. Kuvauksia edelsi 3–4 kuukauden mittainen esituotantovaihe, jonka aikana loimme elokuvalle monia raameja tekemällä valintoja, jotka sinällään jo määrittivät elokuvaa ja oli ikään kuin ”käsikirjoitettua”. Jo näyttelijöiden määrä ja heidän ikänsä ja sukupuolensa luovat rajausta elokuvaan.

Teimme valintoja tuotannollisin ja henkilökohtaisin perustein. Valitsimme elokuvaan kaksi nuorta aikuista, miehen ja naisen ja heidän välilleen romanttisen parisuhteen, sillä tällaiseen asetelmaan meidän oli helppo samaistua. Parisuhde ja ero olivat elokuvan tekovaiheessa omassa elämässäni ajankohtaisia asioita, joten tuntui itsestään selvältä käsitellä näitä aiheita myös elokuvassamme. Kuvauslokaatioksi valikoitui studioon rakennettava pieni asunto, hahmojen koti, sillä näin saimme tuotannosta kevyemmän kuvaamalla vain yhdessä lokaatiossa. Näin olimme jo ensi hetkistä lähtien tulleet luoneeksi elokuvan keskiöön parisuhteessa avopuolisoina elävät henkilöahmot.

Omassa elämässä toisesta ihmisestä luopuessa muistelin paljon alkuhuumaa ja onnellisia hetkiä ja tämä havainto päättyi myös elokuvaamme päättäessämme kertoa parisuhteen ensimmäisestä ja viimeisestä päivästä. Elokuvan ajan määrittäminen oli muutenkin yksi merkittävimmistä rajauksista, jonka teimme ja myös dramaturgillisesti tärkeä, sillä näin tulimme luoneeksi tarinaan luonnollista vastakkainasettelua.

Saamamme palautteen perusteella päätimme kuvata näiden kahden päivän lisäksi myös kolmannen päivän suhteesta, onnen päivän. Oikea, syvä rakastuminen kuitenkin harvemmin tapahtuu ensikohtaamisella, joten näin saisimme suhteeseen vielä lisää syvyyttä. Näin meillä periaatteessa oli jo lähtökohtaisesti löyhähkö draaman kaari – alku, keskikohta ja loppu. Itse sisältö lähti kuitenkin syntymään vasta näyttelijäharjoituksissa yhdessä näyttelijöiden kanssa.

## 4.2 Henkilöhahmojen luonti

On sanottu, että henkilöhahmo ei voi koskaan olla kuin ihminen, sillä henkilöhahmoilta puuttuu kaikki inhimillinen arvaamattomuus (Holma 2016, 5). Henkilöhahmolla on ihmiselle tyypillisiä ominaisuuksia ja se on monipuolinen ja yllätyksellinen, mutta ei arvaamaton. Henkilöhahmon tulee kuitenkin olla tarpeeksi oikean ihmisen kaltainen, jotta yleisö voi samaistua heihin ja jotta elokuva voi näin herätä henkiin (Halperin 1996, ix).

Elokuvan henkilöhahmot ovat elokuvan suola. Hyvässä elokuvassa ei ole kyse nerokkaasta juonesta tai mielenkiintoisesta tarinasta, vaan syvällisistä ja kiehtovista henkilöhahmoista (Rosenvall & Vacklin 2015, 49). Kaikki elokuvan tapahtumat tapahtuvat, koska henkilöhahmot ovat tietynlaisia, heillä on tietyt tarpeet ja heikkoudet, jotka heitä motivoivat ja ajavat eteenpäin, tai estävät ja aiheuttavat ongelmia. Improvisoidussa elokuvassa hahmojen luonti korostui, koska hahmoja ei voinut määrittää haluamieni tapahtumien luojiksi, vaan ajava voima olisi hahmoissa itsessään. Elokuvassa tapahtuisi asioita vasta kuvauksissa ja näihin tapahtumiin pystyisin vaikuttamaan eniten hahmojen luomisvaiheessa.

Käsikirjoittaessa henkilöhahmoa prosessiin kuuluu muun muassa henkilöhahmon nimeäminen, tämän taustatarinan ja trauman luominen, henkilöhahmon esittely, tämän eleiden, maneerien ja jopa ulkonäön määrittäminen jos sillä on merkitystä. Henkilöhahmo ei ole koskaan kuin oikea ihminen, sillä henkilöhahmo käyttäytyy loogisesti (vaikka olisikin yllättävä) ja on selkeä toiminnassaan toisin kuin oikeat ihmiset (Rosenvall & Vacklin 2015, 49). Käsikirjoittaja luo tämän hahmon usein yksin. Elokuvan keskeisimmän hahmon eli päähenkilön tulee muuttua elokuvan aikana. Tämä on läheisesti sidoksissa elokuvan teemaan ja väittämään, sillä tarina syntyy hahmojen toiminnasta ja

väittäjä siitä, miten päähenkilö tilanteista selviää ja miten tämä on elokuvan aikana muuttunut.

#### **4.2.1 Eros-lyhytelokuvan henkilöhahmojen luonti**

Juuri henkilöhahmoista on improvisaation kautta mahdollista tulla syviksi ja aidoiksi. Monesti käsikirjoitetussa tarinassa henkilöhahmot jäävät ohuiksi, sillä käsikirjoittaminen painottuu tarinaan ja juoneen (Illi 2004, 15). Eros-lyhytelokuvan keskiössä on kaksi henkilöä, naishahmo Siiri ja mieshahmo Niklas. Siiriä näyttelee Sara-Maria Heinonen ja Niklasta Emil Kihlström. Käytän näitä nimiä puhuessani kyseisistä henkilöhahmoista ja näyttelijöistä selkeyttääkseni prosessinkulun kuvausta.

Eros-elokuvan hahmojen luonnin aloitimme yhdessä näyttelijöiden kanssa, molempien kanssa ensiksi erikseen keskustellen. Kerroin näyttelijöille elokuvan perusajatuksen siitä, että kyseessä olisi pariskunta ja elokuva käsittelisi jollain tavalla parisuhdetta ja eroa. Koska lähtökohtanamme oli, että voisimme tehdä mitä vaan, lähdimme luomaan ensin naishahmoa Sara-Marian kanssa ajatuksella ”millaisen naishahmon haluaisin itse nähdä elokuvassa?”. Pohdimme Siirille joitakin määrittäviä luonteenpiirteitä, joita olivat muun muassa itsevarmuus ja rentous.

Keskusteltuamme naishahmosta siirryimme Emilin kanssa mieshahmon pariin. Niklas syntyi pitkälti Siirille luotujen ominaisuuksien pohjalta. Halusin Niklaksen olevan enemmän Siirin vastakohta kuin kopio tästä. Pohdimme yhdessä, että olisi mielenkiintoista ja virkistävää tehdä miehestä tunneälykkäämpi, mikä stereotyyppisesti on yleensä ollut naisia kuvastava piirre.

Henkilöhahmojen sisäiset ja ulkoiset ristiriidat luovat automaattisesti jännitteitä, joten pohdin myös Siirin ja Niklaksen heikkouksia. Henkilöhahmon monimutkaisuus ja ristiriitaisuus tekee hahmosta kiinnostavan ja enemmän ihmisen kaltaisen. Siirille ja Niklakselle loimme keskinäisiä vastakkaisuuksia, jotka loivat kohtauksiin automaattista konfliktia. Esimerkiksi Niklaksen tunneälykyys ja Siirin heikkous puhua tunteista ja kohdata niitä oli merkittävä hahmoja määrittävä piirre ja ilmeni myös lopullisessa elokuvassa.

Näyttelijöiden kanssa siirryimme keskustelun jälkeen nopeasti itse kohtausharjoituksiin, jotta henkilöhahmot heräisivät eloon ja löytäisivät näin piirteensä. Kuten käsikirjoittaessa, hahmon luonne paljastuu vasta, kun hänet näkee toiminnassa. Koska teimme elokuvaa, jonka keskiössä oli parisuhde, oli harjoituksissa yhtä tärkeää löytää hahmojen välinen asetelma ja kemia kuin kehittää henkilöhahmoja itsenäisinä olentoina. Seuraavaksi käyn läpi tarkemmin harjoitusjaksoamme, joka oli merkittävä osa tarinanluomisprosessiamme.

### 4.3 Kohtausten suunnittelu ja harjoittelu

Pidimme näyttelijöiden kanssa harjoitusjakson, joka sisälsi viisi harjoituskertaa. Harjoitusten tarkoituksena oli luoda henkilöhahmot, näiden välinen suhde, kohtauksia elokuvaan sekä tietysti tutustua toisiimme näyttelijöiden kanssa. Improvisaatio vaatii hyvän luottamuksen, joten koin harjoittelujakson erittäin tärkeäksi. Luottamus näyttelijöiden ja ohjaajan välillä on molemminpuolista. Ohjaajan tulee uskaltaa sanoa, mikäli jokin mitä näyttelijä tekee ei toimi ja näyttelijän puolestaan, mikäli hän ei saa riittävästi tai tarpeeksi selkeää ohjeistusta ohjaajalta.

Improvisaatio vaatii näyttelijältä intuition käyttämistä, joten läsnä on koko ajan riski epäonnistua. Epäonnistuminen ei tarkoita, että näyttelijä tekisi jotakin suoranaisesti väärin vaan lähinnä sitä, että improvisoitu kohtaus ei ole kiinnostava tai että kohtaus ei etene. Kaikki luovuus ja menestys kuitenkin vaatii tämän riskin ottamista, sillä ilman sitä ei tapahdu etenemistä tai onnistumisia. (Weston 2003, 7.) Ohjaajan tehtävänä on saada aikaan ilmapiiri, jossa on luvallista epäonnistua ja tuottaa huonompaakin materiaalia. Koitin luoda tällaista ilmapiiriä olemalla avoin näyttelijöiden ideoille ja heidän tuottamilleen kohtauksille. Näyttelijät saivat vapaasti kertoa minulle ideoitaan, joista osa oli varsin käyttökelpoisia. Oli esimerkiksi Emilin idea, että Niklas menee bileissä suorittamaan tarpeitaan vessaan, jossa Siiri on kylpyammeessa piilossa (kohtaus 5, liite 1).

Harjoitukset kestivät keskimäärin noin viisi tuntia kerrallaan ja ne sisälsivät improvisoituja kohtauksia, keskustelua ja pohdintaa. Valmistelin kaikki harjoitussessiot pohtimalla etukäteen mitä tilanteita henkilöhahmojen parisuhteesta harjoittelisimme ja mitkä olisivat näyttelijöiden alkuasetukset. Annoin näyttelijöiden improvisoida tilanteesta riippuen 5-20 minuuttia seuraten itse vieressä muistiinpanoja tehden. Tämän jälkeen pohdimme

yhdessä tehtyä kohtausta ja sen jälkeen saatoimme kokeilla samaa tilannetta uudestaan eri asetuksilla. Usein itsestäänselvyydet ja ensimmäisenä mieleen tulevat asiat päästettiin ulos ensimmäisessä vedossa ja toisella kerralla tuli jo käyttökelpoisia kohtauksia.

### 4.3.1 Salaiset ohjeet

Brittiläinen elokuvaohjaajalegenda Mike Leigh käyttää räätälöityä improvisaatiometodia omissa elokuvissaan. Hänen improvisaatiometodistaan poimin ohjaustavan, jota nimitän *salaisiksi ohjeiksi*. Salaiset ohjeet tarkoittavat, että ohjeistan näyttelijöitä yksityisesti niin, että kumpikaan ei tiedä miten olen toista etukäteen ohjeistanut. Toisin sanoen näyttelijät eivät tiedä toistensa hahmoista tai motiiveista muuta, kuin mitä kohtauksessa kokevat. Tällainen salaperäisyys luo kiehtovuutta ja jännitettä näyttelijöiden välille. (Gordon, 1994.) Salaisilla ohjeilla pyrin aidompaan kohtaukseen ja tilanteeseen, sillä oikeassa elämässäkin tiedämme toisesta vain sen, mitä hän haluaa meille kertoa.

Varsinkin näyttelijäharjoitusten ensimmäisillä kerroilla käytin salaisia ohjeistuksia paljon. Annoin hahmoille välillä vastakkaiset, välillä samanlaiset tavoitteet ja päämäärät. Saatoin esimerkiksi antaa tällaisen alustuksen: ”*Olette parisuhteessa, olleet jo pari vuotta. Asutte yhdessä. Heräätte aamulla vapaapäivänänne. Nainen (salainen ohje) on ärsyyntynyt mieheen ja kaipaisi omaa tilaa. Mies (salainen ohje) yrittää saada naista innostumaan jostakin ja saada tämän tekemään jotakin kanssaan*”. Teimme joitakin kohtauksia useamman kerran, jolloin saatoin kokeilla erilaisia ohjeistuksia. Leigh vie salaiset ohjeistukset aina kuvaustilanteen loppuun saakka, mutta itse luovuin salaisista ohjeistuksista puolessa välissä harjoitusjaksoa. Yksityisyys ja salamyhkäisyys ei tietyn pisteen jälkeen tuottanut enää erityistä jännitettä tai aidompia reaktioita ja yllätyksellisyys paljastui yleensä aina kohtauksen ensimmäisellä harjoituskerralla. Meillä toimi paremmin yhteinen keskustelu ja pohdinta, kuin salaiset ohjeet.

Kokeilimme salaisia ohjeistuksia myös kohtausten sisällä niin, että saatoin kesken kohtauksen kuiskia näyttelijöiden korvaan repliikkejä, toimintaa ja muita ohjeita. Toinen näyttelijämme Sara-Maria oli tästä tavasta mielissään, sillä se poisti häneltä paineen keksiä kaikki itse. Toinen näyttelijöistämme Emil kuitenkin häiriintyi ohjeistuksistani, eikä pystynyt uppoutumaan kohtaukseen ja näyttelymiseen kunnolla. Luovuimme tästä tavasta hyvin nopeasti ja pääosin seurasin harjoituksia sivusta. Ilman keskeytyksiäni

näyttelijät uppoutuivat hetkeen, pääsivät herkkään yhteyteen toistensa kanssa ja parhaimmassa tapauksessa uppouduin itsekin sivustakatsojana täysin roolihahmojen maailmaan.

### 4.3.2 Harjoitusten läpikäyminen ja kohtausluettelon laatiminen

Kuvasimme kaikki harjoitukset, jotka kävin harjoitusten jälkeen rauhassa läpi. Harjoitusmateriaalia läpikäydessäni kiinnitin huomiota siihen, milloin näyttelijät saivat mielenkiintoni ja milloin toisaalta ajatukseni harhaili. Se oli yksinkertaisuudessaan hyvä mittari löytää materiaalista kiinnostavat asiat. Kirjoitin nämä kohdat itselleni ylös. Saa-toimme kokeilla ylös kirjaamaani kohtausta seuraavalla harjoituskerralla, jotta näin toimiiko se yhä ja olinko poiminut aikaisemmasta harjoituksesta oikeat kohdat. Näin harjoituksissa improvisoidut kohtaukset tiivistyivät kerta kerralta kiinnostavimmiksi kokonaisuuksiksi.

Harjoitusten kuvaamisessa oli toinenkin hyvä puoli. Koska kuvasimme kaikki otot melkein aina kahdella kameralla (yksi paikallaan oleva fix-kamera, yksi käsivaraoperoitava kamera), pystyimme myös testaamaan pitkien ottojen leikkaamista jo harjoitusvaiheessa. Koska pitkien ottojen leikkaaminen onnistui yllättävän hyvin ja saimme kohtauksia siten lyhennettyä, pystyimme luottamaan siihen, että voisimme myös kuvauksissa tallentaa pitkiäkin ottoja.

Joitakin kohtauksia harjoittelimme useammalla harjoituskerralla ja yritimme löytää niihin oikeaa kulmaa ja sävyä. Esimerkiksi eropäivän dynamiikkaa haimme melkein jokaisella harjoituskerralla. Erokohtaukset tuntuivat muutenkin herkemmiltä, intensiivisemmiltä ja rankemmilta, joten samaa kohtausta teimme kussakin sessiossa yleensä vain kertaalleen. Kokeilimme eropäivään useita erilaisia asetuksia mikä johtui osin varmasti myös siitä, että tiesin eropäivän olevan elokuvan kokonaisuuden kannalta oleellinen. Eröpäivänä tapahtuvat asiat varmasti kertoisivat osaltaan myös sen, mistä koko elokuvassa olisi kysymys. Tässä vaiheessa toki pohdin, mistä elokuvamme saattaisi kertoa, mutta en tehnyt minkäänlaisia päätöksiä tai asetuksia lopun suhteen, sillä halusin pitää vielä kuvaustilanteen mahdollisimman avoimena ja käsikirjoittamattomana.

Toimiviksi kehittyneet kohtaukset kirjasin ylös ja näistä syntyi kohtausluettelo, jota kutsuimme kartoiksi (liite 1). Kartat sisälsivät kunkin kohtauksen tärkeimmät asiat. Minkäänlaista dialogia en etukäteen kirjoittanut. Lähes jokaisella kohtauksella oli yksinkertainen *merkitys*, jonka etukäteen määritin. Jokaisen kohtauksen tuli ilmentää jotakin Siirin ja Niklaksen parisuhteesta. Valitsin kohtausluetteloön erilaisia kohtauksia, jotta välttäisimme toiston ja saisimme mahdollisimman laajan skaalan Siirin ja Niklaksen parisuhteesta tallennettua.

Kohtausluettelo oli oleellinen tehdä kuvauksia varten, jotta pystyimme suunnittelemaan kuvallista ilmaisua ja aikatauluttamaan kuvauspäivämme. Myös näyttelijät tuntuivat olevan helpottuneita kartoista. Improvisaatio on näyttelijöille todella rankka tekemisen muoto, joten suunnitelma kuvauksiin poisti painetta. Vaikka yritin luoda ilmapiiristä mahdollisimman vapaan ja turvallisen, oli kaikilla kuitenkin koko ajan tieto siitä, että tähtäsimme ymmärrettävään ja eheään elokuvalliseen kokonaisuuteen. Kohtausluettelon avulla näyttelijät tiesivät suunnilleen, mitä heidän hahmoiltaan kussakin kohtauksessa odotettiin.

### 4.3.3 Hahmojen kehittyminen

Harjoituksia läpikäydessäni myös henkilöhahmot syventyivät ja kehittyivät. Analysoidessani kiinnostavilta tuntuvia harjoituspätkiä pohdin, mikä teki niistä erityisen kiinnostavan. Analysoin Siirin olevan parisuhteessa ikään kuin valtaa pitelevä osapuoli. Siiri kuitenkin välttelee konfliktia, mikä puolestaan ärsyttää Niklasta. Niklas tekee paljon töitä suhteen eteen ja puhuu avoimesti tunteistaan ja parisuhteen tilasta.

Nämä havainnot jaoin myös näyttelijöiden kanssa, vaikka se ei suoraan heitä hahmon rakentamisessa auttanutkaan. Näyttelijät haluavat täsmällisiä ohjeita, eivät sotkuista tulkintaa (Weston 1999, 28). Näyttelijämme sanoivatkin, että kaikenlainen analysointi on toki kiinnostavaa, mutta että he tarvitsevat konkreettisempia asioita ja tavoitteita, joihin tarttua. Analyysit eivät ole näyteltävissä olevia asioita. Koen kuitenkin, että hahmojen analysointi oli pakollinen osa prosessia. Näyttelijöitä ei siihen ehkä olisi tarvinnut niin paljon osallistaa, mutta ensikertaa ohjaajan roolissa ollessani koin miellyttäväksi tavaksi puida hahmojen dynamiikkaa yhdessä. Koska olimme harjoituksissa käyneet

hahmoja läpi juurta jaksaen, vältimme kuvauksissa mielestäni hyvin turhan psykologisoinnin.

Konkreettisista piirteistä kehittyi erityisesti hahmojen tempo eli se, miten nämä liikkuvat, puhuivat ja reagoivat toisiinsa, nopeasti vai hitaasti, intensiivisesti vai harkitummin. Ensimmäisissä harjoituksissa näyttelijät toimivat omien luontaisten tempojensa mukaan, tässä tapauksessa Sara-Maria nopeammin ja Emil harkitummin. Harjoitusten edetessä temmot kuitenkin vaihtuivat päittäin, sillä koimme kaikki, että Niklas oli hahmojen parisuhteen intensiivisempi ja tunteikkaampi osapuoli, Siiri puolestaan pidättyväisempi ja sulkeutuneempi. Tämä kehitys tapahtui harjoitus harjoitukselta, alkuasetuksia muuttamalla ja kokeilemalla erilaisia versioita temmosta.

## 5 IMPROVISAATION OHJAUS

Improvisaatioelokuva on mielestäni jossakin oikean elämän ja käsikirjoitetun elokuvan välissä. Myöskään ohjauksen peruseriaatteita tai kultaisia sääntöjä ei voi mielestäni yksioikoisesti improvisaation ohjaukseen siirtää. Kuten minkä tahansa asian ohjauksessa, tärkeintä on löytää toimivat tavat juuri kyseisten näyttelijöiden kanssa.

Eros-elokuva oli ensimmäinen isompi ohjaustyöni ja improvisaation vuoksi normaalista poikkeava. En oikeastaan opiskellut ohjaamista etukäteen, vaan pyrin luomaan hyvän yhteyden näyttelijöihin ja saamaan näin aikaan yhdessä tekemisen ilmapiirin. Improvisoitu työtapa on näyttelijöille niin poikkeuksellinen, että he tarvitsevat turvallisen ympäristön, jossa sitä tehdä. Koitin parhaan kykyni mukaan tuoda heille tätä turvaa ja luottamusta. En miettinyt ohjauskieltäni, vaan puhuin näyttelijöille intuitiivisesti.

Improvisaatiota ohjatessani tehtävänäni oli lähinnä vahtia, että näyttelijät pysyivät jotta-kuinkin luomissamme raameissa ja olivat rehellisiä hahmoilleen. Jos koin, että jokin reaktio ei ollut hahmolle uskottava teimme kohtauksen uudestaan. Tarkkailin myös näyttämisen laatua eli sitä, että näyttelijäntyo oli uskottavaa. Minun vastuullani oli myös saada kohtaus kertomaan jotakin olennaista ja eteenpäin vievää. Tässä auttoi etukäteen luotu kohtausluettelo. Kuitenkin minulla ei usein ollut muuta vaihtoehtoa kuin luottaa intuitiooni siitä, onko tarina menossa oikeaan suuntaan. Meillä ei ollut käsikirjoitusta, josta tarkistaa mihin tällä kohtauksella pyrimme suhteessa laajempaan kokonaisuuteen. Pyrin katsomaan, että mikään kohtaus ei jäisi irralliseksi, vaan että kaikki liittyisivät samaan aiheeseen, rakkauden monimutkaisuuteen.

### 5.1 Käsikirjoituksen puutteen luoma epävarmuus

Yksi ohjaukseen liittyvistä kultaisista säännöistä lienee se, että ohjaaja tietää mitä haluaa ja osaa antaa näyttelijöille näyteltävissä olevia ohjeita. Käsikirjoitukseen perustuvassa ohjauksessa sekä ohjaaja että näyttelijät ovat voineet valmistautua kuvauksiin hyvinkin perusteellisesti ja he tuntevat hahmot ja tietävät minkälaisiin tilanteisiin nämä elokuvassa joutuvat. Tällöin ohjaajan on helpompi kertoa näyttelijöille, mikäli kohtaus on menossa väärään suuntaan. Koska teimme kohtauksia ilman kunnollista käsikirjoitusta tai selkeää päämäärää, emme me myöskään tienneet mitä meidän tulisi saavuttaa. Täl-

löin periaatteessa kaikki aidolta tuntuva näyttelemisen ja ilmaisu oli käyttökelpoista materiaalia leikkausprosessia varten.

Käsikirjoituksen puuttuminen tuo haasteita ohjaaja-näyttelijä-suhteeseen. On vaikea olla itsevarma, jos ei tiedä mihin tähdätään. Tällöin näyttelijän voi olla vaikea luottaa ohjaajan kykyyn ohjata. Selkeitä päämääriä ei ole. Koin itse ensimmäisenä kuvausviikonloppuna, että toisella näyttelijällämme oli vaikeuksia luottaa ohjaamiseen. Hän kyseenalaista ohjeitani ja saattoi itse toivoa uutta ottoa, vaikka edellinen olisi mielestäni ollut hyvä. Hänen epävarmuutensa saattoi johtua käsikirjoituksen puutteesta tai huonosta ohjauksesta, mutta yhtä kaikki minun tehtävänäni oli saada hänet luottamaan prosessiimme ja tekotapaamme. Pohdin tilannetta ennen toista kuvausviikonloppua ja päätin kokeilla ylikorostetun itsevarmaa otetta hänen seurassaan. Vaikka en olisi tiennyt mitä seuraavaksi meidän pitäisi tehdä, en sitä hänelle kertonut. Sanoin tiukasti mitä mieltä olin hänen suorituksestaan ja millaisia muutoksia toivoin. Se tuntui tepsivän ja hän tuntui rentoutuvan. Päätäväinen ja varma ohjaaja on näyttelijälle tärkeä.

## 5.2 Palautteen ja ohjeiden anto

Ohjaaja on näyttelijöiden turva kaikessa armottomuudessaan. Näyttelijän täytyy tietää, että on joku taho, joka vahtii heidän näyttelemistään ja antaa siitä suoran ja totuudenmukaisen palautteen (Weston 1999, 73). Jos näyttelijä joutuu näyttelemisen lisäksi ohjaamaan itseään, kadotetaan näyttelemisen aitous ja herkkyys hyvin pian.

Näyttelijät janoavat palautetta ohjaajalta koko ajan. Näyttelijämme sanoivatkin minulle, että palautetta ei voi antaa liikaa. Siihen, millaista palautetta näyttelijöille pitäisi antaa ja miten, on hyvin paljon ohjeita. Näyttelijälle ei esimerkiksi tulisi kertoa mitä roolihahmon tulisi tuntea tai miten tämän pitäisi reagoida, sillä me emme voi päättää, miltä meistä tuntuu (Weston 1999, 37–39).

Kuten aiemmin totesin, en opiskellut ohjaamista etukäteen kovinkaan syvällisesti vaan toimin ohjaajana intuitiivisesti. Näin tein myös palautteenannon kanssa. Olin toki kuulut ohjeiden annon perusteista, mutta käytännössä kuvaustilanteessa nämä neuvot eivät olleet päällimmäisenä mielessäni, vaan käsillä oleva tilanne. Usein ennen kuvausta kerroin näyttelijöille kohtausten pääpiirteet eli lähinnä sen, mitä siinä tulisi konkreettisesti

tapahtua, mitä sitä ennen oli tapahtunut ja millaisen tunnelman toivoin kohtauksessa olevan.

Aina en kuitenkaan kertonut näyttelijöille mitä hain takaa, vaikka olisin sen tiennyt. Esimerkiksi ”onnenpäivää” (kohtaukset 9 ja 10, liite 1) kuvatessamme annoin näyttelijöille ohjeen jutella yhteisestä tulevaisuudesta. En kertonut, että halusin Siirin puhuvan omasta tulevaisuudestaan, Niklaksen puolestaan yhteisestä elämästä Siirin kanssa. Olimme näistä hahmojen ajatusmaailmoista toki näyttelijäharjoituksissa puhuneet, mutta en muistuttanut heitä enää kuvaustilanteessa siitä. Näin yritin päästä tavoitteeseen ikään kuin vahingossa, luonnollisella tavalla, ilman, että näyttelijät tiesivät mitä tavoitelen. Pyrin saamaan heiltä luonnollisen sisällön, joka tulee heistä itsestään, ei velvoitteesta toteuttaa toivettani ja pyrkimystäni. Mainitsemassani tilanteessa syntyi keskustelu, jossa Siiri puhuu omista haaveistaan asua Amsterdamissa, Niklas puolestaan toivoo asuvansa siellä missä heillä molemmilla on tekemistä. Kyseinen keskustelu päättyi myös lopullisen elokuvan viimeiseen kohtaukseen.

## 6 EROKSEN KUVAUKSET

Käyn läpi lyhytelokuvamme kuvaukset lyhyehkösti ja pintapuolisesti, sillä en koe kuvausten olleen luovin osa prosessiamme. Kuvasimme elokuvaa kahtena viikonloppuna yhteensä neljä päivää ja niiden aikana teimme pitkälti etukäteen harjoiteltuja kohtauksia sekä pari kohtausta, joita ei oltu harjoiteltu ollenkaan. Tarinan luominen painottui näyttelijäharjoituksiin ja lopullinen elokuva muotoutui leikkausvaiheessa.

### 6.1 Kuvausten luonne

Kuten jo aiemmin totesin, on improvisaatioelokuva myös näyttelijälle haastava paikka sen herkkyyden vuoksi. Näyttelijän on oltava sataprosenttisesti läsnä koko kohtauksen ajan ja koska ottomme olivat pitkiä, tarkoitti tämä usein monien minuuttien jatkuvaa täydellisen keskittyneisyyden tilaa. Pysin luomaan kuvausympäristöstä mahdollisimman mukavan ja helpon tilan näyttelijälle, jotta he pystyisivät käyttämään kaiken energiansa kameran käydessä. Kuvauksemme olivat hyvin rauhalliset, sillä halusin poistaa näyttelijöiltä kiireen ja paineen tunnun. Lähes umpinainen settimme mahdollisti näyttelijöille konkreettisestikin lähes kahdenkeskisen tilan, sillä heidän seuranaan setissä olivat vain kuvaaja ja äänittäjä. Pyrimme luomaan kuvaustilanteen mahdollisimman luottamukselliseksi näyttelijöitä ajatellen.

Kuvauksia varten olin luonut harjoitusten pohjalta kohtausluettelon, jonka pohjalta saimme luotua call sheetin eli kuvausaikataulun. Kuvasimme kohtaukset kronologisessa järjestyksessä aloittaen henkilöhahmojen ensitapaamisesta päättyen lopulta viimeisenä kuvauspäivänä pariskunnan riitatilanteisiin. Kuvasimme kohtauksia kohtaus suunnitelmamme mukaisesti, enemmän ja vähemmän improvisoiden. Ennen kuvaamista kävin kuvattavan kohtauksen tarkoituksen läpi näyttelijöiden kanssa. Kerroin mitä toivoin kohtaukselta ja he käänsivät sen omalle ”näyteltävälle” kielelleen. Sitten kuvasimme.

Kuvatut otot olivat poikkeuksetta 5-15 minuutin mittaisia. Vaikka pitkät otot eivät aina-kaan helpota leikkaajan työtä, olivat ne meille välttämättömiä, jotta näyttelijät pääsivät keskinäiseen, luovaan tilaansa ja kohtaus alkoi elää omaa elämäänsä. Vaikka olimme harjoituksissa käyttäneet kahta kameraa, kuvaustilanteessa meillä oli pääosin yksi liikkuva kamera kerrallaan, ellei kyseessä ollut staattinen kohtaus. Tämä oli kuvaajan toive,

sillä näin kuvaajamme pääsi liikkumaan vapaammin, eikä joutunut näyttelijöiden liik-  
keiden lisäksi huomioimaan toisen kuvaajan sijaintia. Koska kuvasimme pääosin yhdel-  
lä kameralla, otimme kohtauksen melkein aina uudestaan sisällöltään melko samanlai-  
sena, mutta erilaisella kuvalla, jotta saimme leikkauspöydälle materiaalia. Ensimmäisen  
oton kuvasimme aina lähikuvina, sillä tällöin näyttelijäntyö oli tuoreinta ja parhaimmil-  
laan. Näyttelijöiden on kuitenkin mahdotonta toistaa 15 minuuttista improvisoitua ottoa  
samanlaisena, joten otot poikkesivat toisistaan aina jonkin verran.

Koska meillä ei ollut käsikirjoitusta, en voinut mitenkään tarkistaa mistään milloin  
olimme saaneet tarvittavan materiaalin ja sisällön kuvattua. Kuvausten pääasiallinen  
tarkoitus olikin tuottaa materiaalia leikkauspöydälle. Minun oli pakko luottaa prosessiin  
ja tekotapaamme, siihen, että en vielä kuvauksissa tiennyt mitä tästä kaikesta syntyisi.  
Se vaati minulta hyvin paljon kontrollista luopumista ja rentoutumista.

Kohtausluettelon noudattamisen lisäksi halusin kokeilla kuvauksissa todella vapaata  
improvisaatiota ja kuvata kohtauksia, joita emme olleet harjoituksissa kokeilleet. Ero-  
päivissä oli yksi tai kaksi kohtausta, joista en tiennyt lainkaan mitä tulisi tapahtumaan  
tai mitä edes niillä tavoittelisin. Esimerkiksi elokuvan kohtaus, jossa Siiri ja Niklas kes-  
kustelevat riidellen suhteensa tilasta (kuljetetaan pitkin elokuvaa) on syntynyt näin, va-  
pammin improvisoiden, ilman pyrkimystä, päämäärää tai tiukkaa fokusta. Kohtaus on  
elokuvan kannalta oleellinen, siinä on kaari ja kohtaus toimii. Tämä on puhtaasti näytte-  
lijöiden lahjakkuutta ja ammattitaitoa.

## 7 EROKSEN LEIKKAUSVAIHE

Leikkausvaiheessa lopullinen elokuva saa muotonsa, kun leikkaaja koostaa valitseman-  
sa kuva- ja äänitokset yhtenäiseksi teokseksi. Yleensä myös leikkaajaa sitoo tässä vai-  
heessa käsikirjoitus, sillä sen mukaan hän alkaa elokuvaa koostaa. Joskus leikkaustyö  
on mekaanista ja tarkkaa käsikirjoituksen ja formaatin sääntöjen noudattamista, toisi-  
naan taas kiehtovaa, rajattomien mahdollisuuksien soveltamista, käsityötaitetta. (Pirilä  
& Kivi 2008, 27, 30.) Meidän projektissamme leikkaaminen oli ehdottomasti jälkim-  
mäistä.

Yleensä leikkausvaiheessa tarinan etenemiseen liittyvät seikat on siis jo ratkaistu käsi-  
kirjoitusvaiheessa. Kun Eroksen kuvaukset oli ohi, minulla ei ollut aavistustakaan siitä  
millaisen elokuvan tulisimme lopulta luomaan. Minulla oli vain hataria aavistuksia siitä,  
miten elokuva voisi edetä ja loppua, mutta ei mitään intuitiota konkreettisempaa. Meillä  
oli palapelin palat, mutta ei aavistustakaan siitä millaisen kuvan nuo palat muodostaisi-  
vat.

Leikkauksella pyritään saamaan aikaan teos, jonka katsoja ymmärtää ja hyväksyy, ja  
jonka hän parhaimmassa tapauksessa kokee suurena elämyksenä. Usein pyrkimyksenä  
on, että katsoja voisi samaistua tarinan henkilöiden kokemiin tunnetiloihin, jotta hän  
voisi projisoida omia emootioitaan ja omaa tunnehistoriaansa. (Pirilä & Kivi 2008, 37,  
39.) En tavoitellut missään vaiheessa perinteistä kaavaa noudattavaa elokuvaa, muuten-  
han olisin ehdottomasti valinnut tehdä käsikirjoituksen. Erilaisen tekotavan tutkimisen  
lisäksi pyrkimyksenäni oli luoda teos, joka välittäisi katsojalle tunteita, joihin tämä voisi  
parhaassa tapauksessa samaistua.

### 7.1 Eroksen leikkausprosessin eteneminen

Vaikka leikkaajalla olisi käytössään käsikirjoitus, on leikkaustyön menetelmiä ja tapoja  
työskennellä useita. Materiaalia kuvataan yleensä moninkertainen määrä elokuvan lo-  
pulliseen keston verrattuna, ja improvisaation vuoksi meillä materiaalia todella oli  
poikkeuksellisen paljon. Kuvasimme vajaa 9 tuntia materiaalia, josta tarkoituksenamme  
oli luoda maksimissaan 30 minuuttinen lyhytelokuva.

Koska lähdimme leikkaajan kanssa käsikirjoittamaan tarinaa olemassa olevasta materiaalista, teimme ensin kronologisen version kaikista kuvaamistamme kohtauksista. Katsoimme kronologisen version läpi, merkkasimme parhaimmat ja kiinnostavimmat kohtaukset, joissa oli jännitettä, vahvaa ilmaisua ja joissa tarina tuntui etenevän ja muutimme näiden kohtauksien järjestystä. Kohtausten järjestelyssä toimimme ”kokeile ja erehdy”-periaatteella, sillä vielä tässä vaiheessa emme hahmottaneet tarinamme juonta. Olimme alussa luoneet tarinalle eri aikatasot saadaksemme elokuvaan luonnollista kontrastia, joten oli selkeää, että käyttäisimme näitä aikatasoja hyödyksemme emmekä loisi kronologista tarinaa.

Ensimmäinen kunnollinen leikkausversiomme oli noin 37 minuuttia pitkä, josta ”löyssää” löytyi vielä paljon. Karsimme laiskoja kohtauksia ja muutimme taas järjestystä. Seuraava leikkausversiomme oli jo huomattavasti lyhyempi, noin 20 minuuttia ja sitä oli myös helpompi käsitellä tässä lyhyemmässä muodossa. Kaiken kaikkiaan teimme ainakin kahdeksan erilaista leikkausversiota, joissa kokeilimme eri kohtausjärjestyksiä, erilaisia rytmityksiä ja erilaisia alkua ja loppuja.

Koska meillä oli aikatasojen vuoksi luontaista kontrastia – rakastumista, riitelyä, iloa ja surua – lähdimme luomaan näiden tunteiden kautta polkua, jossa tunteiden vaihtelu toimi elokuvamme ”juonena”. Tätä tukemaan löysimme polullemme päätason, tarinan selkärangan. Selkärangana kuljetimme elokuvassa yhtä pitkää kohtausta (kohtaus 14, liite 1), pariskunnan eroriitaa koko tarinan ajan niin, että tämä riita on tarinamme päätaso, pääpolku. Siitä sitten hypimme muille tasoille ja poluille, kuten ensikohtaamiseen (kohtaukset 1, 3 ja 4, liite 1), ihastumiseen (kohtaukset 5-7, liite 1), rakastumiseen (kohtaukset 9 ja 10, liite 1) ja muihin riitoihin (kohtaukset 12 ja 13, liite 1).

Kuvasimme paljon kohtauksia, jotka eivät päätyneet lainkaan lopulliseen elokuvaan. Kyseiset kohtaukset olivat irrallisia, eivätkä vieneet tarinaa eteenpäin. Improvisaatioelokuvaa kuvatessa osa kohtauksista toimii enemmänkin improvisaatioharjoituksina, jotka valmistavat näyttelijöitä tuleviin kohtauksiin, mutta eivät vie juonta sinänsä eteenpäin (Ruokolainen 2004, 39). Lopulta kaikesta materiaalista muodostui noin 15 minuuttinen elokuva. Käytimme siis kaikesta materiaalista 2,7 prosenttia. Leikkaus oli yhtä luopumista. Meillä oli monia hyviä hetkiä, mutta niistä oli pidettävä vain parhaimmat ja yhtenäistä kokonaisuutta ajavat kohdat. Esimerkiksi elokuva päättyy kohtaukseen 15, vaikka kuvasimme vielä ”oikean” eron (kohtaukset 15 ja 16, liite 1). Katsoja näkee ja

kokee vain juuri kulloisenkin edessään olevan kuvan ja äänen, hän ei tiedä kohtausten taustasta tai tekemisestä mitään, eikä sille ole merkitystäkään (Pirilä & Kivi 2008, 38–39).

## 7.2 Improvisaatioelokuvan leikkaamisen haasteet

Eniten pelkäsimme etukäteen, että pitkiä ottoja olisi vaikea leikata toisiinsa ja improvi-soituja dialogeja yhdistää. Ottoja oli kuitenkin yllättävän helppo leikata ja lyhentää, kuten totesimme jo harjoitusmateriaalia leikatessamme. Esimerkiksi elokuvan ensisuu-delma-kohtaus oli elokuvassa reilu 3 minuuttia, kun taas kuvauksissa otto kesti vajaa 8 minuuttia.

Kohtasimme myös varmasti kaikille leikkaajille tutun haasteen, kun toivoimme, että meillä olisi tietynlaista materiaalia kuvauksista. Olin esimerkiksi etukäteen päättänyt, että bileistä emme kuvaisi Siirin ja Niklaksen silmäpeliä, koska en halunnut käyttää tätä tuttua ja kulunutta tapaa kertoakseni heidän olevan kiinnostuneita toisistaan. Leikkaus-pöydällä kuitenkin huomasimme toivovamme, että tällaista materiaalia olisi olemassa. Näissä tilanteissa ongelma pitää ratkaista toisella tapaa ja yrittää etsiä korvaavaa materi-aalia muualta, yhdistellä sieltä täältä muista oloista. Silmäpeliä korvaamaan löysimme onneksi muutamat vilkaisut kohtauksesta 1 (kohtaus 1, liite 1).

Jos kuvaa käsikirjoituksen pohjalta, voivat ohjaaja ja kuvaaja etukäteen miettiä miten saada kaikki kohtaukset riittävän katettua. Kun ei ole käsikirjoitusta, kuvataan ”kaik-kea” eikä kateasioita tarinan kokonaisuuden kannalta voi kuvauksissa edes miettiä. Myöskään kohtausten välisiä leikkauspisteitä ei voi kuvauksissa miettiä, sillä siinä vai-heessa en tiennyt lainkaan miten tulisimme elokuvan leikkaamaan.

Monelle varmasti tuttua on myös materiaaliin sokeutuminen. Kun leikkausta on tehnyt riittävän kauan, on vaarana turtuminen tutuksi tulleeseen materiaaliin. Leikkaajan tulisi pyrkiä tästä huolimatta samaistumaan tavallisen katsojan ymmärrys- ja oivalluskykyyn. (Pirilä & Kivi 2008, 38.) Myös meillä oli välillä vaikeuksia asettua katsojan saappaisiin ja ajatella, miten tämä näkisi elokuvan katsoessaan sitä ensimmäistä kertaa. Varsinkin minä tiesin elokuvan hahmoista paljon enemmän kuin mitä elokuvassa lopulta hahmois-ta tuli ilmi, sillä olin ollut henkilöahmojen parissa heidän luomishetkestä saakka. Kat-

sotutimme elokuvaa välillä ulkopuolisilla tahoilla, jotka eivät tienneet prosessistamme mitään. Näin saimme arvokasta palautetta siitä, mitä katsoja ei ymmärtänyt tai mikä kohtaaminen tuntui irralliselta.

### **7.3 Elokuvan dramaturgian luominen leikkauspöydällä**

Sanotaan, että käsikirjoituksen jälkeen teoksen dramaturgiassa olennaisinta on juuri leikkaus (Pirilä & Kivi 2008, 75). Meidän kohdallamme käsikirjoituksen puuttuessa leikkaus oli melkein ainoa keino dramaturgian luomiseen.

Leikkauksen tematiikkaan kuuluu paljon asioita, jotka leikkaajan tulee huomioida ja ratkaista. Miten leikkaaja rakentaa teeman? Miten otokset järjestellään, mikä on ensimmäiseksi, mikä viimeiseksi? Kuinka kauan kukin otos kestää? Missä rytmisissä otokset esitetään? Kaikki nämä vaikuttavat kokonaisuuteen. (Pirilä & Kivi 2008, 45.)

#### **7.3.1 Leikkauksen dynamiikka**

Eri elementtien kontrastisuus ja keskusteleva jännite luovat vastavoimaa, joka puolestaan luo teokseen dynamiikkaa. Kontrastisuus on vastakkaisuutta ja esimerkiksi liikkeen vastavoima on staattisuus, nopeuden hitaus ja niin edelleen. Jos elokuvassa esimerkiksi kuvaillaan tapahtumapaikkaa tai –ympäristöä, ei juonikerronta juurikaan etene. Näin kuvailulla voidaan tarkoituksellisesti ladata jännitteitä tuleviin tapahtumiin. Kun elokuvassa on tällaista jännitteistä dynamiikkaa, teoksesta tulee kiinnostava. (Pirilä & Kivi 2008, 41, 51.)

Eros-elokuvassa dynamiikka näkyy juuri tunnetilojen vaihteluina. Elokuva alkaa keskeltä pariskunnan riitaa, josta hypätään aivan toisenlaiseen tunnelmaan, bileisiin. Ensisuudelman jälkeen siirrytään taas riitelystä. Näin elokuvasta on pyritty tekemään kiinnostavaa, vaikka siinä ei perinteistä selkeää juonta olekaan.

### 7.3.2 Rytmi

Leikkausta voi tehostaa erimittaisilla otospituuksilla. Tätä kutsutaan elokuvan rytmin rakentamiseksi. Rytmiksi muodostuu materiaalin staattisten ja dynaamisten elementtien vuorottelusta, jotka puolestaan rakentuvat äänistä, esiintyjien eleistä ja toiminnasta sekä kameran liikkeistä. Rytmiksi tehtävänä on temmata katsoja mukaansa ja saada tämä up-poutumaan elokuvan maailmaan. (Pirilä & Kivi 2008, 49, 73, 75.) Rytmiksi voidaan monesti vaikuttaa suoraan kuvaustilanteessa, mutta meidän elokuvassamme rytmi luotiin kokonaan leikkauspöydällä. Kuvaamamme kohtaukset olivat todella pitkiä ja leikkaamalla saimme niihin aikaan intensiivisyyttä ja tempoa. Ilman rytmillistä leikkaamista kohtaukset olisivat olleet löysiä ja tylsiä, puuduttavan pitkiä keskustelujaksoja.

Esimerkiksi elokuvan selkärangana toimiva pitkä erokohtaus (kohtaus 14, liite 1) on kuvattu yhtenä pitkänä kohtauksena, mutta valmiissa elokuvassa se on pilkottu kolmeen eri osaan. Elokuvassa kaikki kohtaukset on leikkaamalla saatu tiiviimmiksi ja rytmikkäämmiksi.

## 8 IMPROVISAATION HYÖDYT JA HAASTEET

Prosessia läpikäydessäni voisi kysyä, kuinka paljon lopulta improvisoimme elokuvaa. Olin tehnyt paljon päätöksiä elokuvan suhteen, eikä itse kuvauksissa improvisoitu hallitsemattomasti paria kohtausta lukuun ottamatta. Käytin siis improvisaatiota suhteellisen hallitusti ja rajatusti. Seuraavaksi käyn läpi tärkeimmät tekemäni huomiot improvisaation käyttöön liittyen.

### 8.1 Päätelmät

Improvisaatio toimii mielestäni loistavasti materiaalin ja ideoiden tuottajana. Saimme improvisoimalla aikaan kohtauksia, joita en usko, että voisi käsikirjoittaessa keksiä. Improvisaatio sopii realismiin ja tarinoihin, joissa kyse on ihmisistä ja näiden välisistä herkistä kohtaamisista. Improvisaatio myös toimii oikein hyvin dialogin tuottajana ja vaikka dialogia ja toistoa kuvauksissa oli paljon, oli sitä yllättävän helppo leikata. Näyttelijäntyö oli aitoa, tuoretta ja herkkää ja elokuvamme ei vaikuta käsikirjoitetulta. Improvisointi saattaa vaikuttaa helpolta, mutta se on taitolaji, joka näyttelijöiden pitää hallita, jotta voidaan onnistua kiinnostavan materiaalin luomisessa.

Improvisaation haasteena on se, että kokonaisuuden hallinta on vaikeaa. Kun etukäteen ei tiedä, mitä kaikkea tulee vastaan, on samalta istumalta vaikea nähdä asioiden merkityksiä kokonaisuuteen. Tällöin perinteistä draaman kaarta on vaikea saavuttaa. Myös kontrollista pitää luopua improvisaatiota käyttäessä. Lopputulosta ei saa pakottaa, vaan täytyy ottaa avoimesti vastaan kaikki aidot kohtaukset, joita näyttelijät tuottavat. Lopputulos voi olla mitä tahansa.

Lyhyesti yhteenvetona voisin todeta, että improvisaatio toimii elokuvanteossa hyvin, jos sen käytön osaa kohdistaa oikein ja jos sille osaa luoda tavoitteeseen sopivat raamit. Etukäteen tekijän kannattaa miettiä, millaisen lopputuloksen haluaa. Jos olisin halunnut elokuvallamme selkeän sanoman ja väittämän, minun olisi pitänyt se etukäteen päättää ja sitten fokusoida kaikki kohtaukset siihen.

## 8.2 Vinkkejä improvisaation käyttäjille

Jos tekisin improvisoidun elokuvan uudestaan, teettäisin harjoituksissa vielä rohkeammin erilaisia variaatioita kohtauksista. Teettäisin näyttelijöillä myös enemmän off script –improvisaatioharjoituksia henkilöhahmojen parisuhteen ajalta. Off script –improvisaatio tarkoittaa harjoitusta, jossa improvisoidaan jotakin käsikirjoitukseen kuulumatonta asiaa, vaikkapa hahmojen aikaisempaa elämää, esimerkiksi taustatarinaa. Nyt teimme kuvauksissa pitkälti samoja kohtauksia kuin harjoitusvaiheessa olimme harjoitelleet.

Kehotan improvisaation käyttäjiä pohtimaan, mitä he haluavat lopputuloksessaan saavuttaa. Jos haluaa perinteisen, draaman kaarta noudattavan elokuvan, kannattaa se ehkä tehdä perinteisellä tavalla. Jos haluaa jotakin uutta ja yllättävää, voi kokeilla uutta ja yllättävää tekotapaa – esimerkiksi improvisaatiota. Mielestäni improvisaatiota kannattaa käyttää aina vähintäänkin harjoitusvaiheessa syventämään käsikirjoitusta sekä henkilöhahmoja. Improvisaatio ei kuitenkaan saa olla itsetarkoitus, vaan se pitää kohdistaa oikein.

Teki elokuvaa sitten millä tavalla hyvänsä, olisi aina syytä pohtia ja miettiä, mistä elokuva kertoo ja mitä sillä haluaa sanoa. Tätä olisin itsekin voinut pohtia enemmän ennen projektin aloittamista. Näiden vastausten löytyminen helpottaa kaikkia tekovaiheita elokuvaa luodessa.

## 9 POHDINTA

Eros-lyhytelokuvan teolla halusin haastaa perinteisiä tapoja tehdä elokuvia. Halusin kokeilla, voiko elokuvallisen teoksen saavuttaa improvisaation avulla. Erilaiseen tekotapaan sitoutuessa pitää myös hyväksyä, että lopputulos on erilainen kuin jos elokuvaa tehtäisiin perinteisellä, kaavamaisella käsikirjoituksella. Lopputuloksemme saattaa olla epäelokuvallinen Aristoteleen mukaan, sillä elokuvallamme ei ole selkeää opetusta tai sanomaa, kuin mitä käsikirjoitetulla elokuvalla puolestaan usein on. Olen kuitenkin jäävi arvioimaan kovinkaan tarkasti elokuvamme sisällöllistä lopputulosta, eikä se tämän opinnäytetyön pääasiallinen tarkoitus olekaan.

Improvisaatiolla voidaan kuitenkin saavuttaa jotakin erilaista ja aitoa, elämästä ja todellisuudesta kumpuavaa sisältöä, mutta tämä ei välttämättä ole konservatiivisen suuren yleisön mieleen, sillä olemme tottuneet katsomaan tietynlaisia elokuvia. Kuten olen todennut,okuva ei ole oikeaa elämää. Improvisaatiolla voidaan lähemmäs sitä mielestäni kuitenkin päästä.

Tämä opinnäytetyö oli hyödyllinen ja tärkeä minulle itselleni, sillä tätä kautta sain analysoida ja purkaa lopputyömme prosessia. Jos tekisin uudestaan improvisoidun elokuvan, pohtisin varmasti enemmän sitä, mitä haluan teoksellani sanoa. Kenties näin voisin saavuttaa Aristoteleenkin vaatimukset elokuvallisesta teoksesta. Uskon opinnäytetyöstäni olevan kuitenkin hyötyä myös niille, joita improvisaation käyttö elokuvanteossa kiinnostaa.

Opinnäytetyön haasteena oli, että projektista oli kulunut jo lähes puoli vuotta, joten paljon oli ehtinyt unohtua. Muistiinpanoja olisi kannattanut tehdä vieläkin systemaattisemmin ja tarkemmin, palvelemaan nimenomaan tätä opinnäytetyötä. Leikkausvaiheesta en enää pitänyt päiväkirjaa, joten monia asia on varmasti unohtunut tätä opinnäytetyötä kirjoittaessani. Onnistuin kuitenkin mielestäni kertomaan tärkeimmät seikat prosessistamme keskittyessäni erityisesti ennakkovaiheeseen eli näyttelijäharjoituksiin ja leikkaamiseen. En käsitellyt tässä opinnäytetyössä improvisaatioelokuvan tekemistä kuvaajan tai muun teknisen työryhmän näkökulmasta. Voisi olla kiinnostavaa kuulla, mitä erityispiirteitä improvisaatio heidän työhönsä toi.

## LÄHTEET

### Kirjalliset

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu/Like.

Aristoteles 1967. Runousoppi. Suomentanut Pentti Saarikoski. Keuruu: Otavan painolaitokset.

Halperin, Michael 1996. Writing Great Characters. The Psychology of Character Development in Screenplays. Los Angeles: Lone Eagle Publishing Co.

Hietanen, Tiina. 2004. Käsikirjoitus elää improvisaatiossa. Teoksessa Anneli Karppinen (toim.), Improvisaatio-elokuvaa tekemässä. Tampere: Tampereen Ammattikorkeakoulun julkaisuja.

Hirsjärvi, Sirkka & Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula. 2010. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Holma, Antti. 2016. Henkilön takana ihminen. Teoksessa Antti Holma (toim.), Image. Helsinki: A-lehdet Oy, 5.

Illi, Esa. 2004. Improvisaatio on tutkimista. Teoksessa Anneli Karppinen (toim.), Improvisaatio -elokuvaa tekemässä. Tampere: Tampereen Ammattikorkeakoulun julkaisuja.

Johnstone, Keith. 2001. Impro. Improvisaatiosta iloa elämään ja esiintymiseen. Suomentanut Simo Routarinne. Helsinki: Yliopistopaino. Englanninkielinen alkuteos Improvisation in the Theatre 1981.

Karppinen, Anneli. 2004. Improvisaatioelokuvaa tekemässä. Tampere: Tampereen Ammattikorkeakoulun julkaisuja.

Koponen, Pia. 2004. Improkirja. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Pirilä, Kari. & Kivi, Erkki. 2008. Leikkaus. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Pirilä, Kari. & Kivi, Erkki. 2010. Teos. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Rosenvall, Janne. & Vacklin Anders. 2015. Käsikirjoittamisen taito. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Ruokolainen, Eeva-Kaisa. 2004. Ohjaaja uskoo hetkeen ja näyttelijään. Teoksessa Anneli Karppinen (toim.), Improvisaatio -elokuvaa tekemässä. Tampere: Tampereen Ammattikorkeakoulun julkaisuja.

Weston, Judith. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Suomentanut Päivi Hartzell. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo ja TaiK. Englanninkielinen alkuteos Directing Actors 1996.

Weston, Judith. 2003. The Film director's intuition. Studio City, Los Angeles: Michael Wiese Productions.

### Sähköiset

Gordon, Bette 1994. BOMB: Mike Leigh. Verkkoartikkeli. Julkaistu 1.1.1994. Luettu 6.11.2017. <http://bombmagazine.org/articles/mike-leigh/>

## LIITTEET

### Liite 1. Kohtausluettelo

#### **PÄIVÄ 1 - Tapaaminen (Siirin ja Sannan kämppä)**

Siirin kämppis Sanna on järjestänyt heidän kotiinsa taidebileet. Paikalla on taiteilijahenkisiä ihmisiä, jotka keskustelevat mukanaan tuomistaan taiteista, juovat viiniä ja olutta ja hengailevat.

##### INT. Olohuone/makuuhuone - ilta

1. Siiri pyörii bileissä, siellä sun täällä, keskustelee satunnaisten ihmisten kanssa. Ei oikein löydä paikkaansa, keskittyy omaan kaljapulloonsa, juttelee sille.
2. Ovesta astuu sisään Niklas. Niklas menee frendiensä luo, kirjoittaa vieraskirjaan (iso paperi/taulu johon jokainen kirjoittanut/taiteillut jotain) ekan kerran.
3. Niklas lähestyy Siiriä. Juttelevat, hakevat lisää kaljaa. Siiri dissaa bileitä ja kertoo selviytymisstrategiastaan. Nauravat ja bondailevat.
4. Sanna huutelee Niklasta katsomaan jotakin teosta, Niklas poistuu ja Siiri jää taas omiin oloihinsa.

##### INT. Vessa/kylpyhuone - ilta, myöhemmin

5. Siiri makoilee kylpyammeessa kaljansa kanssa, on mennyt sinne pakoilemaan bileitä. Niklas ryntää paikalle ja suuntaa suoraan vessanpöntölle kuselle, ei huomaa ammeessa olevaa Siiriä (huom. kuseminen tehdään pelkästään äänillä). Niklas saa tarpeensa suoritettua ja huomaa Siirin. Niklas ja Siiri jäävät hengailemaan kylpyhuoneeseen ammeeseen.
6. Niklas käy ryöstämässä bileistä olohuoneesta kaljaa (off screen) ja tuo ne heille kylpyhuoneeseen. (Huom. joku pesupussi/pyykkipussi tms. mikä?)
7. Ensisuudelma.

##### INT. Olohuone/makuuhuone - ilta, myöhemmin

8. Siiri ja Niklas poistuvat kylpyhuoneesta. Muu juhlaväki on poistunut ja he jäävät kahdestaan asuntoon hengailemaan. (HUOM. tämä improtaan kokonaan, joten motivoivia virikkeitä tulisi olla; pleikkari, tyhjä pullo pullonpyörityksestä, piirustusvälineitä jne. Lavastus/rekvi ideoikaa näitä lisää.)

#### **PÄIVÄ 2 - Rakkaussonnea (edelleen Siirin ja Sannan kämppä)**

##### INT. Makuuhuone, sänky - iltapäivä

9. Erilaisia lähekkäisiä nukkuma-asentoja. (yläkulmakuva)
10. Siiri ja Niklas ovat päiväunilla. Heräävät, hölmöilevät ja söpöilevät. Juttelevat tulevaisuudesta, S&M seksistä, räystä ja eritteistä. Siiri letittää Niklaksen kainalokarvoja.

#### **PÄIVÄ 3 - Ero (Siirin ja Niklaksen kämppä)**

##### INT. Makuuhuone - aamu

11. Siiri ja Niklas heräilevät. Venkurointia, yrittävät löytää asentoa. Muodostavat kirjaimet E R O S (Niklas: E, Siiri: S, peitoilla ja tyynyillä R ja O). (yläkulmakuva)
12. Niklas yrittää hakea läheisyyttä Siiriltä, Siiriä ei kiinnosta. Siiri ottaa puhelimensa ja keskittyy siihen. Niklas lähtee keittämään kahvia.

INT. Olohuone - aamu

13. Siiri hämmentää kahviaan ja tuijottelee ulos ikkunasta hajamielisenä. Niklas tuo Siirille aamupalaleipiä. Syntyy riita. Niklas lähtee asunnosta menemään ovet paukkuen. (huom. avaimet, ulkovaatteet ym.)

INT. Olohuone - iltapäivä

14. Niklas palaa takaisin. Juttelevat vakavasti, Niklas mainitsee erosta. Siiri panikoituu eikä usko, Niklas sanoo ikävästi ja poistuu makuuhuoneeseen.

INT. Kylpyhuone - iltapäivä

15. Siiri menee breakdownissaan kylpyhuoneeseen, alkaa taittelemaan kuivuneita pyykkejä. Romahdus. IMPROA

INT. Makuuhuone - iltapäivä

16. Niklas hengittelee makuuhuoneessa. IMPROA

INT. Olohuone - iltapäivä

17. Siiri ja Niklas rauhoittuneet. Juttelevat ja jotain. IMPROA

- +18. Haavekuvaa eropäivästä (eli millaista olisi jos kaikki menis hyvin).  
IMPROA