

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Teatteri

2018

Janne Pikka

# ELOKUVANÄYTTÉLIJÄN TAITEELLINEN PROSESSI

– Roolityöskentely esituotannossa ja  
kuvauksissa

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä taide | Teatteri

2018 | 27 sivua

Janne Pikka

# ELOKUVANÄYTTELIJÄN TAITEELLINEN PROSESSI

- Roolityöskentely esituotannossa ja kuvauksissa

Opinnäytetyössä tutkitaan elokuvanäyttelijän taiteellista prosessia roolin hakuvaiheessa, hahmon rakentamisessa sekä kuvausten roolityöskentelyssä. Teatteriteoreetikkojen, näyttelijäntuon opettajien, näyttelijöiden ja ohjaajien oppeja tutkitaan ja kommentoidaan subjektiivisesta näkökulmasta. Opinnäytetyö on tehty oppaaksi elokuvanäyttelemisestä kiinnostuneille aiemmasta näyttelijäntuon taustasta riippumatta. Kokeneemmat näyttelijät voivat tarkastella ja reflektoida aihetta oman ammattitaitonsa kautta.

Tarkoituksena on esitellä selkeä ja yksinkertainen kuvaus roolityöskentelystä esituotannossa ja kuvauksissa. Roolihahmo rakentuu tekstianalyysin ja näyttelijän intuition pohjalta. Hahmo viimeistellään ohjaajan ja vastaanäyttelijöiden kanssa harjoituksissa. Kuvauksissa roolityöskentely muodostuu luovasta näyttelijäntuosta, kuvausteknisestä osaamisesta sekä vuorovaikutuksesta ohjaajan ja vastaanäyttelijöiden kanssa.

Erinomaiseen roolisuoritukseen ei ole oikeaa tai väärää keinoa. Jokaisella näyttelijällä on ainutlaatuinen tyylinsä hahmon rakentamisessa ja näyttelemisessä. Näyttelijän on tunnettava säännöt ja niiden merkitykset, jotta hän osaa rikkoa niitä tietoisesti ja tarkoituksellisesti.

Keskeisimpinä lähdeveksinä opinnäytetyössä on käytetty Judith Weston: *Näyttelijän ohjaaminen*, Alice Spivak ja Robert Blumenfeld: *How to Rehearse When There Is No Rehearsal*, Margo Annett: *Actor's Guide to Auditions & Interviews* sekä Michael Caine: *Acting in Film*.

ASIASANAT:

elokuvanäyttelijät, näyttelemisen, elokuva (taiteet), elokuvaohjaajat, koe-esiintyminen

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Theatre

2018 | 27 pages

Janne Pikka

## THE FILM ACTOR'S ARTISTIC PROCESS

- Working on the Role in Pre-Production and Film Shootings

The work presented in this thesis examines the film actor's artistic process in role casting, building a character and working on the role in the film shootings. The studies of theatre theorists, acting coaches, actors and directors are observed and remarked from a subjective point of view. This thesis has been made as a manual for people interested in film acting regardless of a previous background for acting. The more experienced actors may review and reflect the subject on their own expertise.

The idea is to present an explicit and straightforward depiction of the work on the role in the pre-production and film shootings. The role character is built on the text analysis and actor's intuition. The character is finalized with the director and co-actors in the rehearsals. The working on the role in the film shootings is composed of creative actor's craft, knowledge of technical aspects of film acting and interaction with the director and co-actors.

There is not a correct or incorrect procedure to a great role performance. Every actor has their own unique style in building a character and acting. An actor must know the rules and their significance to know how to break them deliberately and intentionally.

The most relevant source materials of this thesis are Judith Weston: *Näyttelijän ohjaaminen*, Alice Spivak with Robert Blumenfeld: *How to Rehearse When There Is No Rehearsal*, Margo Annett: *Actor's Guide to Auditions & Interviews* and Michael Caine: *Acting in Film*.

### KEYWORDS:

film actors, acting, cinema (art forms), film directors, audition

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>5</b>
<b>2 ESITUOTANTO</b>	<b>7</b>
2.1 Koe-esiintyminen	7
2.2 Haastattelu	10
2.3 Roolihahmon rakentaminen	12
<b>3 KUVAUKSET</b>	<b>17</b>
3.1 Diderot'n ja Stanislavskin vastakohtaiset näkemykset näyttelijäntyöstä	17
3.2 Kameran edessä näyttelemine	18
3.3 Roolityöskentely vastaanäyttelijän kanssa	22
3.4 Ohjaajan pikaparannukset näyttelijän ohjaamisessa	23
<b>4 LOPUKSI</b>	<b>25</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>27</b>

# 1 JOHDANTO

Käsittelen elokuvanäyttelijän taiteellista prosessia: kuinka valmistautua koe-esiintymiseen ja kuvauksiin, sekä mitä on otettava huomioon kameran edessä näytellessä. Teatterinäyttelijän prosessi on hyvin samankaltainen roolihahmon rakentamisessa, mutta kameratyöskentelyssä on näyttelijäntyöllisesti kiinnitettävä huomiota eri osa-alueisiin. Tämän opinnäytetyön lähtökohtana on, että näyttelijä ei tunne ennestään elokuvan ohjaajaa eikä muita näyttelijöitä ja elokuvarooli on merkittävässä osassa useassa kohtauksessa.

Elokvakameroiden digitalisoituminen ja yleistyminen ovat edesauttaneet suurten elokuvastudioiden ulkopuolisten pienen budjetin indie-elokuvien tuotantoa (Wikipedia 2018). Sen vuoksi ei välttämättä tarvitse olla meritoitunut näyttelijä, jotta pääsee näyttelemään kameran eteen. Näytteleminen ei kuitenkaan muutu sen helpommaksi, joten kysyntä aloittelevien elokuvanäyttelijöiden oppaille on kasvanut.

Opettavaisimmat kokemukseni elokuvanäyttelemisestä olen saanut indie-elokuvista, erityisesti vielä julkaisemattomasta kokopitkästä komediallisesta seikkailuelokuvasta, jossa näyttelin pääosan. Lisäksi ohjasin, käsikirjoitin ja tuotin kyseisen elokuvan yhteistyössä kahden muun aloittelevan elokuvatekijän kanssa. Elokuvan tekeminen opetti paljon elokuvanäyttelemisestä kantapäähän kautta, mikä antoi minulle tarvittavaa kokemuspohjaa lähdeviittausten kommentoimiseen ja täydentämiseen.

Elokuvanäyttelijöiden roolisuorituksia koskevassa suomenkielisessä kirjallisuudessa ylistetään erikoista rooliin perehtymistä tai erinomaista näyttelijäntyötä, mutta harvoin perehdytään siihen, mikä on rooliin valmistautumisen ja kuvausten perusrunko. Suomeksi käännettyistä teoksista Judith Westinin (1999) *Näyttelijän ohjaaminen* on kaikkein kattavin, mutta siinä on huomio enimmäkseen ohjaajan keinoissa ohjata näyttelijää. Pääasiassa elokuvanäyttelijän näkökulmasta kirjoitettuja suomenkielisiä teoksia on vähän, minkä takia opinnäytetyössä on käytetty paljon englanninkielisiä lähde- ja lähdeteoksia. Toivottavasti tulevaisuudessa on enemmän suomeksi kirjoitettuja opuksia ja suomennoksia lähde- ja lähdeteosten kaltaisista kirjoista, jotta lukijat voivat perehtyä aiheeseen omalla äidinkiellään.

Käytän eri alaluvuissa ensisijaisesti yhden elokuva- tai teatterialan ammattilaisen lähde- teosta. *2.1 Koe-esiintyminen* ja *2.2 Haastattelu* koostuvat enimmäkseen näyttelijä Margo

Annetin (2004) ja hänen haastattelemiensa roolitusalan ammattilaisten neuvoista. 2.3 *Roolihahmon rakentaminen* pohjautuu näyttelijäntyön opettajan Alice Spivakin (2007) monivaiheiseen menetelmään, johon hän on saanut inspiraation teatteriteoreetikko Konstantin Stanislavskin *järjestelmästä*. 3.1 *Diderot'n ja Stanislavskin vastakohtaiset näkemykset näyttelijäntyöstä* on vertailua teatteriteoreetikkojen Denis Diderot'n ja Konstantin Stanislavskin eroavista näyttelijäntyön opeista teatterialan ammattilaisen Ville Sandqvistin (2016) lähdemateriaalin pohjalta. 3.2 *Kameran edessä näyttelemisen* ja 3.3 *Roolityöskentely vastaanäyttelijän kanssa* sisältävät enimmäkseen näyttelijä Michael Cainen (1997) kokemuksia kameratyöskentelystä. 3.4 *Ohjaajan pikaparannukset näyttelijän ohjaamisessa* luettelen näyttelijäntyön ohjaajan Judith Westonin (1999) ohjauskeinoja, jotta näyttelijä tietää, mikä on hyvää ja tehokasta ohjausta kuvaustilanteessa. Näiden lisäksi käytän myös muita lähdeteoksia tukemaan edellä mainittujen oppeja ja kokemuksia.

Lähdeteokset kuvaavat hyvin omaa vaihettaan roolityöskentelyn prosessissa, mutta niiden suhde koko elokuvan laajuiseen kontekstiin on vajaa tai se jää pintapuoliseksi. Opinäytetyö yhdistää monen ammattilaisen opit ja kokemukset, eli tämä työ ei tarjoa yhden ammattilaisen subjektiivista näkemystä elokuvanäyttelemiseen. Tässä työssä pyrin yhdistämään eri lähteiden parhaat puolet yhdeksi eheäksi kokonaisuudeksi omien kommenttien ja lisäysten kera. Tavoitteenani on edesauttaa ahkeria aloittelijoita oppimaan roolityöskentelyn perusteet ja kokeneempia näyttelijöitä kehittymään laadukkaiksi elokuvanäyttelijöiksi.

Parhaat näyttelijät saavat näyttelemisen vaikuttamaan niin helpolta, että yleisö luulee näyttelijän olevan esittämänsä ihminen, jonka ei ole tarvinnut tehdä lainkaan työtä roolisuoritustaan varten. Kaikki liike, puhe ja tunne kumpuavat autenttisesti roolihahmon tarpeista eikä näyttelemisen vaikuta ennakoon harjoittelulta. Todellisuudessa tällainen roolisuoritus vaatii ankaraa tekniikkaa ja yksityiskohtien täsmällisyyttä. (Weston 1999, 23–24.) Valmistelemalla roolihahmonsa huolella, löytämällä luovan tilan roolityöskentelyssä sekä tuntemalla kaikki kuvaustekniset mahdollisuudet ja rajoitukset voi saavuttaa parhaan mahdollisen roolisuorituksen lopputuloksen kannalta.

## 2 ESITUOTANTO

Näyttelijän valmistautuminen alkaa paljon ennen varsinaisia kuvauksia. Elokuvan esituo-  
tannon aikana näyttelijän on ansaittava rooli koe-esiintymisen ja haastattelun kautta, luo-  
tava ammatillinen suhde ohjaajaan sekä työstettävä roolihahmonsa kuvausvalmiuteen.

### 2.1 Koe-esiintyminen

Tilaisuuden luonne vaihtelee tapauskohtaisesti, sillä näyttelijä saattaa osallistua yksin tai  
vastanäyttelijän kanssa useampaan koe-esiintymiseen saman elokuvan tiimoilta. Suori-  
tusta on seuraamassa ohjaaja sekä mahdollisesti muita tuotannon työntekijöitä. (Tucker  
2003, 115.)

Westonin (1999, 274) mukaan näyttelijän kyvyt ovat yhdistelmä syntymässä saatua *lah-  
jakkuutta* sekä elämässä harjoitettua *taitoa*:

**Intuitiivinen rekvisiitta:** tunne-elämän avaruus ja joustavuus, herkkyyks, äly; kyky  
kuunnella, työskennellä hetkestä hetkeen, olla rehellinen, hankkia henkinen va-  
paus ja yksityisyys yleisön edessä, kyky käyttää mielikuvitusta kuviteltuun todel-  
lisuuteen hypätäkseen.

**Näyttelijäntaidot:** kyky ilmaista selkeää pyrkimystä, näytellä vastoin repliikkien pin-  
tamerkitystä (esittää niiden vastakohtaa), luoda mielikuvia; kyky eriytyneisiin ja  
oivaltaviin valintoihin, taito hoitaa siirtymät puhtaasti, täysillä ja uskottavasti.

**Fyysiset avut:** ulottuvuus, joustavuus, ilmaisu ja äänenkäytön taito ja liikunnalliset  
taidot.

**Taiteellinen herkkyyks:** maku, vaisto, huumorintaju, suhteellisuudentaju.

**Sydän:** rohkeus, luottamus, antaumus, kestävyys sekä tunnetasolla että fyysisesti,  
esiintymisen tarve.

(Weston 1999, 274.) Näyttelijäntyö rakentuu mainituista elementeistä, ja ne ovat ratkai-  
sevassa osassa koe-esiintymisen onnistumisessa. Näyttelijän on hyödynnettävä vah-  
vuuksiaan ja tiedostettava heikkoutensa.

Useimmat ohjaajat hakevat näyttelijää, joka vastaa ohjaajan ajatusta tai ihannetta rooli-hahmosta. Tällainen lähestymistapa on virheellinen, sillä koe-esiintyminen ei ole *esitys*. Hyvin koe-esiintymisessä suoriutuva saattaa epäonnistua työssään ja päinvastoin. (Weston 1999, 273.) Tarkoituksena ei ole esittää ohjaajalle valmista loppuun asti mietittyä tulkintaa hahmosta vaan näyttää ajatus suunnasta, jota kohti hahmoa voi kehittää. Saadakseen roolin, näyttelijän on tiedettävä, onko ohjaaja avoin näyttelijän tulkinnoille, vai haluaako hän nähdä pelkän toisinnon visiostaan. Jälkimmäisessä skenaariossa näyttelijän valinnat luovan työn suhteen ovat rajoitetummat, ja siten näyttelemisen kyseisen ohjaajan elokuvassa saattaa olla puuduttava kokemus. Fiksu näyttelijä valitsee suosiolla eri projektin, mutta erinomainen näyttelijä vakuuttaa taidoillaan ohjaajan olemaan avoin näyttelijän ehdotuksille.

Näyttelijän on selvitettävä mahdollisimman paljon tietoa ohjaajasta, käsikirjoituksesta ja roolista ennen koe-esiintymistä. Hyvin valmistautuminen on kaikkein tärkeintä. Käsikirjoituksen on oltava näyttelijän saatavilla ajoissa ennen koe-esiintymistä. Teksti pitää lukea niin monta kertaa, että näyttelijä ei ota paineita tekstin osaamisesta ja on rentona ohjaajan edessä myös silloin, kun ei esiinny. (ks. Annett 2004, 20 ja 25.) Ohjaajat arvostavat yhteisen työkielen löytymistä, mikä ei onnistu näyttelijän hermoilla suoritustaan.

Koe-esiintymisessä luettavaa tekstiä analysoidessa on vastattava neljään kysymykseen roolihahmonsa näkökulmasta:

1. Mitä on tapahtunut ennen puheen alkua?
  - Tutustu koko käsikirjoitukseen.
  - Selvittääksesi hahmon motiivit ja tarpeet, on tiedettävä kaikki mahdollinen hahmon taustasta, ympäristöstä ja elämäntyylisestä.
  - Tiedä, mitä on tapahtunut välittömästi ennen koe-esiintymistekstiä. Hahmon tunteet ja ajatukset johtavat suoraan esittämääsi tekstiin.
2. Mitä olet tekemässä?
  - Mikä toiminta on tulkittavissa tekstistä, kuten väittelen, hännään, suostutelen yms.
  - Verbi auttaa tuomaan merkitystä ja energiaa suoritukseesi.
3. Kenelle olet puhumassa? (Jos vastaus on yleisölle, niin hahmo on ihmissuhteessa myös yleisöön nähden.)
  - Vastauksen tulee sisältää emotionaalinen ihmissuhde kyseiseen henkilöön.



- Koe-esiintymisessä ei ole välttämättä vastaanäyttelijää läsnä, joten puhuttelemaasi henkilöön suhtautuminen on oltava kirkkana mielessäsi läpi esityksen.

#### 4. Mitä tarvitset?

- Miksi puhut? Vastaa tähän kysymykseen, jotta löydät hahmon motivaation puhumiseen.
- Ihmiset eivät puhu ilman syytä. He haluavat jonkin vastauksen tai reaktion.
- Itselleen puhumisellakin on syynsä.

(Annett 2004, 38–39.) Tämä on käytännöllinen tapa löytää *faktat*, joiden päälle rakennetaan omaa tulkintaa. Mikäli teksti on paikoin puutteellinen hahmon tai tarinan kannalta, on käytettävä mielikuvitusta eheän kokonaisuuden luomiseksi roolin ja kohtauksen maailmasta.

Koe-esiintymisen tulee olla aito ja uskottava. Siksi tekstistä on löydettävä yhtymäkohtia hahmon kulloiseenkin *fyysiseen ja emotionaaliseen tilaan*. Tämä ehkäisee repliikkien unohtumista, ja niin käydessä tekstiin paluu on helpompaa. *Toiminnan tai tunteen avulla voi improvisoida*, kunnes saa taas repliikistä kiinni. (Annett 2004, 37.) Samoin hahmon ajatuksen tai kohtauksen tunnelman *käännekohdat* kannattaa poimia tekstistä ja sitoa ne toimintaan, esim. nousee tuoilta poistua kseen tai ottaa silmälasit pois silmiltään (Tucker 2003, 139). Tämä selkeyttää käännekohdan katsojille. Näin ollen näyttelijäkin muistaa paitsi käännekohdan paremmin, mutta myös sen, millaisessa emotionaalisisa muutoksessa roolihahmo on tilanteessa.

Repliikkejä opetellessa kannattaa valmistautua siihen, että ensimmäisen suorituksen jälkeen ohjaaja saattaa pyytää esittämään roolia hänen ohjauksensa mukaisesti. Näyttelijän kannattaa itsekin pyytää lähes poikkeuksetta toista suoritusmahdollisuutta, sillä toisella esiintymiskerralla näyttelijä on rentoutuneempi ja kohtauksen merkitys on selkeämpänä mielessä (ks. Annett 2004, 27). Sen vuoksi repliikkejä ei kannata opetella ulkoa tiettyyn muottiin, jolloin ohjauksen mukaan näyttelemine muuttuu haastavammaksi.

Vastanäyttelijän ollessa paikalla (tai jonkun muun lukiessa toisen hahmon repliikkejä) täytyy kiinnittää erityistä huomiota *kuuntelemiseen*. Vastanäyttelijän replikoidessa on pidettävä intensiivinen katse horisontaalilla tasolla, jotta ohjaaja näkee näyttelijän silmät. (Tucker 2003, 116–117.) Näinkin yksinkertainen asia voi olla vaikeaa, kun keskittyy vain

omaan suoritukseensa. Elokuviissa käytetään paljon reaktiokuvia hetkistä, jolloin vastaanäyttelijä puhuu. Siksi ohjaajan on tärkeää nähdä näyttelijältä sekä replikointia että kuuntelemista.

Ohjaaja voi myös ohjeistaa olemaan välittämättä repliikkien oikeinmenemisestä, ja sen sijaan yllyttää tutkimaan roolihahmoa hänen ohjauksensa mukaisesti. Tällaisessa tapauksessa ohjaaja ei etsi visionsa mukaista esitystä, vaan on valmis antamaan mahdollisuuden näyttelijän valinnoille. Valmius ottaa riskejä ja ideat hahmosta kertovat näyttelijän luovuudesta ja kyvyistä. Niistä näkee, että sopiiko hän rooliin. (Weston 1999, 278.) Näin toimii hyvä ohjaaja, sillä hän pystyy näkemään jo ennen kuvauksia, miten näyttelijä ottaa ohjausta vastaan. Tämä toimii hyvänä pohjana ammattimaisen työsuhteen luomista varten ohjaajan ja näyttelijän välille.

## 2.2 Haastattelu

Koe-esiintymisestä jatkoon selvinneet kutsutaan haastatteluun. Se poikkeaa ns. normaaleista työhaastatteluista siten, että fokuksessa ei ole kokemus ja soveltuvuus, vaan näyttelijän persoonallisuus, mielipiteet, reaktiot ja kyky kommunikoida niiden välityksellä. Tilanteessa saattaa olla ohjaajan lisäksi läsnä muutama muukin henkilö tuotannosta. Käytännössä kyseessä on tavallinen keskustelu muutaman henkilön välillä, mutta se ratkaisee lopulliset näyttelijävalinnat. (Annett 2004, 77.) Haastattelun on tarkoitus tehdä näyttelijävalinnoista reilummat ja näyttelijälle inhimillisemmät neljällä tavalla:

1. Ohjaaja arvioi, onko näyttelijä vastaanottavainen ohjaukselle.
2. Ohjaaja ja näyttelijä selvittävät, miten hyvin he tulevat toimeen keskenään ammatillisessa mielessä, ja ovatko he samaa mieltä siitä, mihin suuntaan roolihahmoa kehitetään ja miten sitä näytellään.
3. Keskustelemalla on helpompaa huomata, sopiiko näyttelijän persoonallisuus roolihahmolle.
4. Ihanteellisessa haastattelutilanteessa näyttelijä on rentoutunut ja pystyy antamaan paremman kuvan itsestään.

(Annett 2004, 46–47.) Väitän, että tärkein vaihe kohdan 1 selvittämiseksi on koe-esiintyminen, jossa ohjaaja pystyy testaamaan näyttelijän vastaanottavuutta ohjaukselle.

Normaalissa haastattelutilanteessa ei ohjata näyttelijää. Ohjaaja voi olla varma näyttelijän ohjattavuudesta vasta sen jälkeen, kun he ovat tehneet elokuvan yhdessä (Weston 1999, 276). Tämän vuoksi moni ohjaaja käyttää samoja luottonäyttelijöitä elokuvissaan.

Työskentelysopimus alkaa muodostua kohdassa 2. Siinä määritellään ohjaajan ja näyttelijän välisen ammattisuhteen laatu ja rajat. Ohjaajasta riippuen työskentelysopimus saattaa olla sanaton sopimus tai työskentelystä sovitaan erittäin tarkasti. Yhteistyössä on kyettävä kommunikoimaan, arvostamaan ja ihanteellisesti sekä syyttämään että haastamaan, mutta myös tukemaan toistensa luovuutta (Weston 1999, 275). Tärkeintä on, että molemmat ovat yhteisymmärryksessä työskentelystä ilman epäselvyyksiä.

Näyttelijälle pitäisi löytää oikea rooli eikä päinvastoin. Näyttelijä on vahvoilla haastattelussa, jos hän pystyy kertomaan suunnitelmansa roolin suhteen. Oleellista on, että näyttelijä ymmärtää roolihahmonsa ydintä, kokemuksia ja elämää muuttavia tapahtumia, eikä hänen ole tarvinnut kokea samaa kuin roolihahmonsa: näyttelijän on kuitenkin löydettävä yhteys omaan henkiseen pääomaansa, herkkyyteensä ja taitoonsa. (Weston 1999, 276 ja 274.) Ohjaajan on oltava avoin sille, mitä näyttelijä voi tuoda rooliin. Westonin (1999, 26) mukaan ”näyttelijän ja ohjaajan täytyy kummankin kunnioittaa toisensa luovuuden aluetta”.

Kohta 3 on epävarmojen ohjaajien käytössä, sillä he eivät luota näyttelijänsä kykyihin (Annett 2004, 46). Näyttelijän on käytettävä vahvuuksiaan näyttelemällä roolihahmoa oman persoonallisuutensa kautta koe-esiintymisessä, jotta ohjaaja ei pety tavatessaan täysin eri henkilön haastattelussa kuin koe-esiintymisessä (Tucker 2003, 118). Taitava näyttelijä onnistuu antamaan itsestään roolihahmonsa kaltaisen kuvan haastattelutilanteessa, mikäli ohjaaja etsii persoonallisuutta, eikä näyttelijä ole luonteeltaan roolihahmon kaltainen. Tällaisessa menettelytavassa on omat riskinsä, sillä tunnelma voi äityä erittäin jännittyneeksi kuvauspaikalla, jos ohjaaja kokee tulleen huijatuksi. Näyttelijälle varmin vaihtoehto on olla rehellisesti oma itsensä haastattelussa ja onnistua perustelemaan, miksi juuri hän on paras valinta rooliin persoonallisuudesta riippumatta.

Kannattaa valmistautua kohtaamaan syystä tai toisesta epäkohteliaita tai välinpitämättömiä haastattelijoita, koska haastattelutilanteet eivät ole aina kohdan 4 mukaisia. Ohjaaja saattaa olla jo tehnyt valintansa, jolloin hän ei välttämättä jaksa edes esittää kiinnostunutta. Tällaisessa tilanteessa on pysyttävä asiallisena, sillä hankalaksi heittäytyminen ei hyödytä ketään. (Annett 2004, 47 ja 51.) Näyttelijän on syytä antaa itsestään

edustava kuva, jos hän aikoo jatkossakin käydä koe-esiintymässä samojen tekijöiden elokuvaan. Sana hankalista näyttelijöistä kiertää nopeasti elokuva-alalla.

Valittuaan näyttelijän, ohjaajan on luovutettava rooli hänelle. Samoin näyttelijän on oltava avoin ohjaukselle. Työ vaatii molemminpuolista luottamusta ilman konfliktin pelkoa. Silloin työskennellään luovuuden korkealla tasolla. (Weston 1999, 27.) Näyttelijä on tehnyt pohjatyon roolihahmonsa luomisessa, mikä vakuutti ohjaajan näyttelijän pätevyydestä. Seuraavaksi hahmo on rakennettava kuvausten alkua varten.

### 2.3 Roolihahmon rakentaminen

Roolin saamisen jälkeen näyttelijän on rakennettava roolihahmonsa joko täysin itsenäisesti tai harjoituksissa muiden näyttelijöiden ja ohjaajan kanssa, riippuen tuotannon luonteesta ja budjetista (Spivak ja Blumenfeld 2007, 33). Käsittelen tässä alaluvussa, miten näyttelijä valmistautuu kuvauksiin itsenäisesti ja harjoituksissa. Oletettavasti tässä vaiheessa näyttelijällä on hallussaan koko käsikirjoitus.

Jokaisella käsikirjoittajalla on teksteissään ainutlaatuinen *musiikki*, eli tempo, rytmi ja melodia. Virittäytymällä käsikirjoittajan musiikkiin hahmojen väliset ihmissuhteet ja toiminnot, teema ja alateksti avautuvat näyttelijälle. (Spivak ja Blumenfeld 2007, 77–78.) Tämä on välttämätön lähtökohta koko tekstin lukemisessa, sillä näyttelijän on ymmärrettävä hahmoaan suhteessa käsikirjoittajan luomiin muihin hahmoihin, teemaan ja alatekstiin.

Käsikirjoitus on luettava alusta loppuun, jotta ymmärtää koko tarinan sekä hahmon merkityksen juonelle. Näyttelijän on sisäistettävä kaikkien hahmojen väliset ihmissuhteet erityispiirteineen. *Hahmon kaaren* vuoksi on tiedettävä, miten elokuva alkaa ja päättyy; hahmolla saattaa olla eri päämäärä alussa ja lopussa. (Spivak ja Blumenfeld 2007, 69.) Tekstin tulkitseminen aloitetaan suuresta kokonaiskuvasta, jotta yksittäisiä kohtauksia analysoidessa tiedetään kohtauksen merkitys ja suhde koko teokselle.

Hyvät käsikirjoittajat kertovat tarinoita välittääkseen jotain tärkeää sanomaa, joka on tekstin *teemana*. Näyttelijän on oleellista tiedostaa, mitä käsikirjoittaja haluaa kertoa yleisölle. Tämän sisäistettyään näyttelijä pystyy näyttelemään teemaa vasten ja sanoman tiedostaminen mahdollisesti motivoi häntä suoriutumaan paremmin työssään. (Spivak ja Blumenfeld 2007, 76–77.) Voimakas näyttelijä luo yhteyden johonkin voimakkaaseen elementtiin käsikirjoituksessa, jotta hän saa koko mielikuvituksensa käyttöönsä (Weston

1999, 120). Käsikirjoituksen teeman ei ole pakko olla näyttelijälle kyseinen voimakas elementti, mutta se on tekstin voimakkain elementti. Luomalla yhteyden käsikirjoituksen kantavaan teemaan, näyttelijä voi saavuttaa mielikuvituksensa täyden potentiaalin elokuvan kuvauksissa.

Ihmisen sosiaalinen käyttäytyminen riippuu siitä, kenen seurassa hän on. Käyttäydymme eri tavalla esim. äidin, isän tai ystävän seurassa. Roolihahmon rakentaminen on aloitettava hahmojen välisistä *ihmissuhteista*. Hahmo jää yksiulotteiseksi stereotyyppiksi, jos näyttelijällä on valmis mielikuva hahmon mentaliteetista tai psykologiasta, joista juontuu tapa puhua ja liikkua ennen kuin ihmissuhdetta muihin hahmoihin on analysoitu. Käsikirjoittaja on sisällyttänyt tekstiin *faktoja*, kuten millaiset hahmojen väliset ihmissuhteet ovat, ja mitä he ajattelevat toisistaan. Näiden faktojen pohjalta hahmojen ihmissuhteet kehittyvät luonnollisesti vastanäyttelijöiden kanssa kohtausta lukiessa tai harjoitellessa. (Spivak ja Blumenfeld 2007, 82 ja 84.) Roolihahmon rakentamisen ja keskinäisen kemian vuoksi on oleellista, että näyttelijät pääsevät harjoittelemaan kohtauksia ennen kuvauksia.

Vastanäyttelijöiden kanssa harjoitellessa käsikirjoituksesta paljastuu *alateksti*, eli rivien välissä oleva tekstin todellinen merkitys. Alateksti sisältää draaman, jota ilman näyttelijäntyössä ei ole mitään muita tasoja kuin mitä tekstissä suoraan sanotaan. Näyttelijän on etsittävä ja kokeiltava, mikä on hänen hahmonsa tarve kohtauksessa. Tätä prosessia on lähestyttävä intuitiivisesti eikä loogisen ajattelun kautta. Vastanäyttelijöiden kanssa kehittyvä ammatillinen suhde avaa aistit ja tunnetilat, jolloin hahmon tarve löytyy helpommin. (Spivak ja Blumenfeld 2007, 93.) Hahmoa näytellessä on muistettava, että ihmiset tavallisesti pitävät tarpeensa piilossa. Ajatus näkyy yleisölle, ja se riittää. Tilannesidonaisesti näyttelijä voi valita ne hetket, jolloin hänen hahmonsa paljastaa tarpeensa toiselle hahmolle.

Roolihahmolla on yleensä kirjoitettuna repliikkejä henkilöistä, paikoista, esineistä ja tapahtumista, joita ei koskaan näytetä valmiissa elokuvassa. Näyttelijän on ensimmäisestä lukukerrasta lähtien opeteltava näkemään mainitut asiat mielessään. Assosioimalla oikeisiin henkilöihin ja muistoihin on toimiva keino. Esim. roolihahmon äitinä näyttelijä näkee mielessään oman äitinsä. Myös muut henkilöt omista muistoista kelpaavat, kunhan ne edustavat samaa asiaa näyttelijälle kuin roolihahmolle. (Spivak ja Blumenfeld 2007, 95–97.) *Mielikuvan* on oltava merkityksellinen näyttelijälle, jotta se on yllätyksellinen ja jopa vastakohtainen tekstin olettamaan tunnetilaan (Weston 1999, 138). Vastakohtai-

suus tuo tasoja sekä roolihahmoon että tarinaan. Näyttelijän on tiedostettava, että vastakohtaisuus on voimakas elementti elokuvassa, joten vastakohtainen mielikuva kannattaa toteuttaa elokuvan juonen kannalta merkittävän muiston kohdalla.

*Päämäärä* on roolihahmon tarve, ja jokaisessa kohtauksessa hahmolla on aina yksi päämäärä. Päämäärä löytyy vertailemalla kohtauksen alkua ja loppua hahmon näkökulmasta. Onko hahmo saanut haluamansa kohtauksen lopussa? Miten hahmo muuttui kohtauksen aikana? Päämäärää ei löydä suoraan tekstistä, vaan se on löydettävä alatekstistä. (Spivak ja Blumenfeld 2007, 104–106.) Päämäärät voi jakaa kolmeen kategoriaan:

#### 1. Ihmissuhteen päämäärä

- Yleisin kohtauksissa, joissa on useampi kuin yksi hahmo, erityisesti kahden hahmon kohtauksissa. Yleensä hahmo haluaa jotain toiselta hahmolta tai haluaa tehdä hänelle jotain.

#### 2. Tilanteen päämäärä

- Käsittelee kohtauksen tilannetta, jolloin hahmo on yksin tai ihmissuhde kohtauksen muihin hahmoihin on toissijainen.

#### 3. Hahmon päämäärä

- Merkitsee jatkuvaa tarvetta, joka ilmenee hahmolla jokaisessa kohtauksessa jollain tavalla.

(Spivak ja Blumenfeld 2007, 111–112.) Näyttelijä voi rakentaa hahmolleen selkeän kaaren kohtausten päämäärillä, jolloin hahmosta muodostuu autenttinen ja uskottava katsojalle. Elokuvat kuvataan yleensä epäkronologisessa kohtausjärjestyksessä, joten kohtausten päämäärät auttavat näyttelijää muistamaan, mikä on fokuksessa suhteessa roolihahmon kaareen.

Kohtauksen päämäärä jaetaan pieniin päämääriin, joita kutsutaan *biiteiksi*. Hahmon toiminnot on jaettu biitteihin, jotka kertovat mitä hahmo tekee kohtauksessa saavuttaakseen päämääränsä. Elokuvan kohtauksessa biittejä on tavallisesti paljon enemmän kuin teatterissa, koska repliikit ovat vähäsanaisempia ja toimintaa on kuvattu laajemmin. (Spivak ja Blumenfeld 2007, 117 ja 119.) Näyttelijän on tiedostettava biitit kuvauksissa, jotta kohtauksen fokus ei karkaa epäoleelliseen. Biitin toiminnan pystyy näyttelemään eri tavoin *toimintaverbejä* (ks. s. 23) monipuolisesti varioiden, jotta näyttelijäntyö pysyy tuoreena uusien tulokulmien ansiosta. Samalla ohjaaja näkee erilaisia tarjouksia, ja vastaan näyttelijä saa uusia impulsseja.

*Hahmokuvaus* on viimeinen käsikirjoituksen pohjalta tehtävä taustatyö rooliin valmistautumisessa. Se on kolmivaiheinen, josta ensimmäisenä on *tausta* ja siihen liittyvät kysymykset:

1. Missä synnyin?
2. Kuinka suuressa perheessä kasvoitin?
3. Mikä oli/on isäni ammatti?
4. Onko isäni elossa vai kuollut?
5. Mikä oli/on äitini ammatti?
6. Onko äitini elossa vai kuollut?
7. Kuinka pitkälle pääsin opinnoissani, ja mikä on korkein suorittamani tutkinto?
8. Mitä ammatteja minulla on ollut?
9. Mikä on siviilisäätyni?
10. Onko minulla lapsia?
11. Mitä harrastuksia minulla on?

(Spivak ja Blumenfeld 2007, 156.) Osaan löytyy vastaus käsikirjoituksesta ja loput näyttelijän on itse päätettävä intuitionsa mukaan. Lyhyet vastaukset riittävät kertomaan tarpeeksi hahmon taustasta. (Spivak ja Blumenfeld 2007, 156–157.) Vastaamalla kysymyksiin ymmärtää hahmon taustan, kasvuympäristön ja lähiperheen, jotka ovat muokanneet hahmosta sellaisen kuin hän on tarinan tapahtumien aikana.

Toinen vaihe on hahmon *ominaisuudet*, eli psykologiset hahmotelmat haavoittuvuudesta, normeista, moraalista, erikoisuuksista ja asenteista. Vähintään kymmenen ominaisuuden lista muodostuu adjektiiveista ja kuvailevista lauseista. Tätä vaihetta toteuttaessa pitäisi olla prosessissa jo niin pitkällä, että osaa repliikit ulkoa. (Spivak ja Blumenfeld 2007, 169.) Ominaisuuksista on kiinnitettävä erityistä huomiota niihin, jotka eivät vastaa näyttelijän omia piirteitä. Niihin täytyy luoda yhteys muistin ja mielikuvituksen avulla, jotta pystyy samaistumaan hahmoonsa. Yhteneviä piirteitäkään ei sovi unohtaa, sillä näyttelijän aidot ominaisuudet tuovat autenttisuutta hahmoon.

Hahmokuvausten kolmas ja viimeinen vaihe on *elämänvietti*. Tässä vaiheessa kuvausten alku lähestyy ja roolihahmo on syntymässä. Elämänvietissä on kyse hahmon halusta ja syystä elää. Hahmolle voi päättää kaksi tai kolme elämänviettiä, jotka pohjautuvat roolihahmon rakentamisen prosessiin ja valintoihin. Päätös on tehtävä vaistonvaraisesti, mutta elämänvietit eivät saa olla suoraan käsikirjoituksesta eivätkä liian kaukana tarinasta. Kuvauksissa ne antavat hahmolle voimakkaan sielun. (Spivak ja Blumenfeld

2007, 181–183.) Roolihahmon inhimillistäminen elämänvietillä auttaa näyttelijäntyössä; punainen lanka, joka läpileikkaa hahmon kaikkia ajatuksia, päätöksiä, toimintoja ja rep-  
liikkejä.

Elokuvassa ja teatterissa näyttelemisen ovat hyvin erilaisia kokemuksia, joihin on so-  
peutettava energiansa ja keskittymisensä. Silti näyttelijät valmistautuvat rooliin samalla  
tavalla, sillä valmistautumisen tavoite on aina emotionaalinen uskottavuus. (Weston  
1999, 193.) Kamera on haastava, mutta selkeä ”yhden henkilön yleisö”. Hyvin tehdyn  
pohjatyön jälkeen näyttelijä on valmis kohtaamaan kuvausten haasteet.



## 3 KUVAUKSET

Näyttelijä on rakentanut roolihahmonsa kuvausvalmiuteen, mutta hänen on oltava henkisesti valmis muutoksille. Käsikirjoitus on voinut tarkentua kuvauksia varten, ohjaaja saattaa ohjata hahmoa uuteen suuntaan tai näyttelijä inspiroituu kehittämään hahmoaan ennakoivista muutoksista poiketen. Radikaalit muutokset on tehtävä kuvausten alussa, jotta hahmo on lopullisessa elokuvassa luonnollinen, uskottava ja johdonmukainen kautta linjan. Näyttelijäntyön laatu on myös oleellinen aspekti elokuvanäyttelemisessä.

### 3.1 Diderot'n ja Stanislavskin vastakohtaiset näkemykset näyttelijäntyöstä

Näyttelemisestä keskustellessa käydään kiivasta väittelyä ikuisuuskysymyksestä, eli onko näyttelijän samaistuttava rooliinsa ja reagoitava spontaanisti, vai laskelmoiden harjoiteltava roolinsa tarkaksi etukäteen, jolloin hän vain toistaa roolia itseään imitoiden. Denis Diderot (1713–1784) on postuumisti vuonna 1830 julkaistussa teoksessaan *Näyttelijäntyön paradoksi (Paradoxe sur le comédien)* jälkimmäisen kannalla. Teoksessa kaksi henkilöä käyvät keskustelua tunteiden käytöstä, eläytymisestä sekä näyttelijän ja roolin välisestä suhteesta. Diderot'n mielestä *tunneherkkyyden täydellinen puuttuminen* on parhaiden näyttelijöiden ominaisuus. Tätä tekniikkaa kutsutaan *ulkoisesta sisäiseen liikkuvaksi*. (ks. Sandqvist 2015, 22–24 ja 26.) Tämä tekniikka sopii lähtökohtaisesti teatterinäyttelijälle. Tunneherkkyyden puuttuessa ja tarkasti harjoitellussa roolissa on hyvänä puolena roolisuorituksen toistomahdollisuus samankaltaisena.

Vastakkaista koulukuntaa edustaa Konstantin Stanislavski (1863–1938), joka kehittämällään *järjestelmällä* pyrki pääsemään eroon näyttelijän tyypillisistä maneeereista sekä löytämään rentouden ja luovuuden. Hän kehitti myös käsitteen *tunnemuisti*, jonka avulla näyttelijä pystyi käyttämään muistojaan saadakseen otteen tunteistaan ja rakentaessaan roolihahmoaan. Tämä tekniikka tunnetaan *sisäisestä ulkoiseen liikkuvana*. (ks. Sandqvist 2015, 31 ja 26.) Näyttelijän reagointi on vaistonvaraista ja siten ns. aidompaa kuin aiemmalla tekniikalla, koska mikroilmeet eivät ole tahdonalaisia. Elokuvakameralle riittää yksi hyvä suoritus, ja sillä pääsee lähemmäksi näyttelijää kuin teatterissa, minkä vuoksi stanislavskilaisella näyttelijällä on etulyöntiasema elokuvissa.

Lähtökohtaisesti yleisö tiedostaa näyttelijöiden ”ainoastaan” esiintyvän ja tapahtumien olevan fiktiivisiä. Yleisö uppoutuu esityksen *illuusion*, vaikka tiedostaa sen valheellisyyden. Illuusio särkyä (ainakin hetkellisesti), jos yleisö huomaa jotain tapahtuvan aidosti. Jos suudelmasta on aistittavissa näyttelijöiden henkilökohtainen intohimo toisiaan kohtaan, katsoja siirtyä draaman kokijasta tirkistelijäksi. Lyönnin osuessa oikeasti ja aidon veren valuessa katsoja huolestuu roolihahmon sijaan näyttelijän hyvinvoinnista. (Sandqvist 2015, 29.) Mielestäni aitouden hetkiä voi käyttää elokuvissa tehokeinona, jos tiedostaa niiden vaikutuksen yleisöön ja sen, miten ne palvelevat koko teosta. Ennen kaikkea näyttelijöiden aidon tunnereaktion tai toiminnan on oltava kaikille osapuolille turvallista ja tapahduttava näyttelijöiden omasta aloitteesta. Ohjaaja ei saa pakottaa näyttelijää kokemaan aitoja tunteita tai tekemään mitään vastentahtoisesti, sillä auktoriteetiasemasta pakottaminen on eettisesti väärin. Henkinen ja fyysinen väkivalta eivät kuulu elokuvantekoon, vaikka elokuvien teemat käsittelevätkin näitä aiheita usein. Luovuus vaatii työilmapiirin, jossa kaikkien on turvallista työskennellä.

Kaikessa hyvässä elokuvanäyttelemisessä on aina elementtejä Diderot’n ja Stanislavskin opeista, vaikka näyttelijäntyön painopiste olisikin ulkoisesta sisäiseen tai päinvastoin. Väitän näyttelijän saavuttavan parhaan mahdollisen roolisuorituksensa käyttämällä aktiivisesti molempien teatteriteoreetikkojen tekniikoita roolihahmon rakentamisessa ja näyttelemisessä. Kokemus harjaannuttaa huomaamaan, mitkä keinot toimivat parhaiten eri tilanteissa.

### 3.2 Kameran edessä näyttelemine

*Kameraa* ei tarvitse vietellä, ja silti se rakastaa näyttelijää sekä seuraa hänen jokaista liikettään omistautuneesti: uskollisin rakastaja, jota näyttelijä ei huomioi eikä edes katso. Romantisoitu suhde saa kameran edessä näyttelemisen vaikuttamaan helpolta, mutta aidosti ja rehellisesti käyttäytyminen vaatii järkkymätöntä kuria ja soveltamista. (Caine 1997, 3–4.) Näyttelijän on tiedostettava kamera, mutta käyttäydyttävä kuin sitä ei olisi-kaan. Linssiä ei saa katsoa edes vilaukselta, ellei se ole tarkoituksenmukaista.

*Kuvakoko* on näyttelijän tiedettävä, sillä roolisuoritus suhteutetaan sen mukaan. Mitä isompi kuvakoko sitä enemmän näyttelijäntyössä mennään koko kehon ilmaisulla kohti melodraamaa, kun taas lähikuvassa pelkkä ajattelu riittää. (Tucker 2003, 9.) Lähikuvassa näyttelijän on työskenneltävä jopa enemmän kuin muissa kuvissa, sillä roolisuoritus on pelkästään silmissä eikä muuta kehoa voi käyttää ilmaisussa (Caine 1997, 59).

Kuvakoko valitaan aina tarinan tarpeiden mukaan, ja näyttelijän on henkisesti valmistauttava kuvaamaan millä tahansa kuvakoolla kohtauksesta riippumatta. Näyttelijän on todennäköisesti näyteltävä jokainen kohtaus useammalla kuin yhdellä kuvakoolla, jotta tarinaa voi rytmittää leikkaamalla samaan kohtaukseen eri kuvakokoja peräkkäin.

Roolisuorituksessa myös *äänenkäyttö* on suhteutettava kuvakokoon eikä vastaanäyttelijän etäisyyteen, koska lopputuloksessa näyttelijä puhuu kameran kautta yleisölle. Tämän hahmottamisessa auttaa vastaanäyttelijän etäisyyden kuvittelemisen äänittävän mikrofonin kohdalle. Äänitason laskeminen on tehtävä näyttelijäntyön energiasta tinkimättä. (Tucker 2003, 69–70.) Äänenkäytön suhteuttaminen kuvakokoon on hyvä nyrkkisääntö, mutta vastaanäyttelijän etäisyyttä ei kannata täysin unohtaa, etenkin jos kuvataan lähikuvaa ja vastaanäyttelijä on hyvin kaukana.

Näyttelijän on käytettävä *omaa ääntään* roolityöskentelyssä, sillä se on autenttinen kaikine vikoineen. Roolihahmo on teennäinen ja epäuskottava, jos näyttelijä on kaunistellut tai pehmentänyt ääntään. Oikeaoppinen hengittäminen pallean kautta auttaa replikointia, jolloin se on vapautunutta ja sitä on miellyttävä kuunnella. (Caine 1997, 74.) Realistista roolihahmoa näytellessä tämä on erittäin hyvä lähtökohta, mutta ääntään kannattaa muokata, jos se on pätevästi perusteltua. Taitava näyttelijä osaa pieniä asioita muuttamalla luomaan täysin erilaiselta kuulostavan hahmon ilman, että aitous olisi uhattuna.

Lähes poikkeuksetta osa repliikeistä on *jälkiäänitettävä* meluisien kuvausolosuhteiden tai muiden teknisten ongelmien takia. Jälkiäänityksessä on muistettava kuvausten olosuhteet, ja pyrittävä toistamaan repliikit oikealla intensiteetillä ja äänitasolla. (Bernard 1998, 121–122.) Jälkiäänityksissä aukeaa otollinen mahdollisuus luoda näyttelijälle erillainen tunne tai päämäärä kuin kuvauksissa, jolloin kuvaan ja ääneen saadaan kontrastia. Tässä täytyy olla tarkkana, että näyttelemisen ei ole täysin eri tunnetilassa tai äänitasossa, jolloin se paljastuu jälkiäänitykseksi ja rikkoo illuusion. Onnistuessaan hahmosta tulee mystisempi, sillä roolisuoritus ei ole täysin realistinen olematta kuitenkaan epäuskottava.

Kaikki isot liikkumiset on tehtävä tarpeeksi hitaasti, jotta kamera pysyy näyttelijän perässä tasaisesti. Muutoin kameran äkilliset liikkeet vievät fokuksen pois näyttelijästä. (Tucker 2003, 49.) *Asemointi* on ohjaajan määrittelemä näyttelijän liikerata, jotta kamera pystyy seuraamaan häntä sovitusti (Bernard 1998, 12). Näyttelijän tärkein tehtävä asemoinnissa on tehdä siirtymät pienien päämäärien, eli biittien kautta, jotta liike näyttää luonnolliselta eikä ohjaajan koreografioimalta.

*Klaffimokia* on vältettävä. Näyttelijä ei saa vaihtaa tekemäänsä toimintaa kuvakulmien ja -kokojen vaihdon välillä, jottei kohtausta tarvitse kuvata kokonaan uudestaan. Muuten elokuvaan jää illuusiota rikkovia elementtejä. Toiminnot on pidettävä yksinkertaisina ja roolihahmolle välttämättöminä. (Caine 1997, 65–66.) Näyttelijän on varottava omia ja stereotyyppisiä maneerejaan. Roolihahmon rakentaminen on tehty huolella, eikä sitä työtä kannata heittää hukkaan sortumalla maneereihin. Hahmolle sopivat ja tarkasti toistettavissa olevat toiminnot ovat ominaisia ammattitaitoiselle näyttelijälle.

Kohtaukset kuvataan yleensä *epäkronologisessa järjestyksessä* taloudellisista syistä. Myös kohtauksen sisällä saatetaan kuvata olosuhteiden vaatimassa epäjärjestyksessä. Näyttelijän vastuulla on muistaa kuvatun oton emotionaalinen luonne yksityiskohtia myöten, jotta hän voi kuvata kohtauksen muut kuvat johdonmukaisesti. (Caine 1997, 66–68.) Biitit ja päämäärät auttavat näyttelijää roolihahmon kaaren eheänä ylläpitämisessä kohtauksesta toiseen (ks. s. 14).

Teatteriohjaaja kehottaa näyttelijöitä pyrkimään esityksen vaatimalle tasolle reilusti ennen ensi-iltaa. Elokuva varten kohtausta ei ole suotavaa harjoitella viimeistä piirtoa myöten ennen kuvausta, sillä elokuvanäyttelemine ei ole varman päälle pelaamista. Roolisuoritus vaatii *riskejä*, eli mahdollisuuden epäonnistua harjoittelemattoman viimeistelyn vuoksi. Kannattaa osua korkeaan nuottiin vasta varsinaisissa kuvauksissa, jolloin suoritus on elävämpi, yllätyksellisempi ja vastaanäyttelijäkin reagoi spontaanimmmin. Silloin suoritus on tuore heti ensimmäisellä otolla, mutta seuraavat pari ottoa joutuu hakemaan kohtauksen edellyttämää riskiä, kunnes roolityöskentely muuttuu taas paremmaksi. Ohjaaja voi yrittää rentouttaa näyttelijän väsyttämällä hänet monen oton avulla, jotta kohtaus sujuisi paremmin kuin aikaisemmin. Saatuaan vihdoinkin haluamansa ohjaaja saattaa hovin vuoksi pyytää vielä yhtä ottoa, joka on yleensä paras näyttelijän vapauduttua kohtauksen asettamista paineista. (Caine 1997, 49 ja 72.) Riskillä kohtaukseen meneminen on haastavaa, mutta onnistuessaan palkitsevinta. Epäonnistuessaan se saattaa pilata koko roolisuorituksen, sillä budjetin tai aikataulun vuoksi on mahdollisesti tyydyttävä huonoon ottoon.

Elokuvan kohtaus kuvataan tarpeeksi monella kuvakulmalla ja otolla, minkä jälkeen sitä harvoin kuvataan uudestaan kuvauspäivän jälkeen. Tämän vuoksi näyttelijän on onnistuttava ennen kuin siirrytään seuraavaan kohtaukseen. (Bernard 1998, 1–2.) Ohjaaja siirtyy seuraavaan kuvaan ollessaan tyytyväinen (tai olosuhteiden pakosta), mutta näyttelijä ei voi sysätä vastuuta omasta näyttelijäntyöstään ohjaajalle. Jos ohjaaja hyväksyy

näyttelijän mielestä pieleen menneet otot, koko roolihahmo saattaa muuttua merkittävästi heikommaksi ja etäisemmäksi suhteessa kerrottavaan tarinaan. Näyttelijän ja ohjaajan on oltava yhteisymmärryksessä roolityöskentelystä alusta asti, jotta kohtaukset saadaan kuvattua parhaalla mahdollisella tavalla roolisuorituksineen.

Näyttelijän tärkein tavoite on olla totuudellinen hetkessä, *tässä ja nyt*, säilyttämällä yhteys käsikirjoituksen emotionaaliseen maailmaan. Ihmiset ovat ristiriitaisia ja tekevät elämässä asioita, joita muut eivät voi ymmärtää. Realistista roolihahmoa on käsiteltävä tästä lähtökohdasta. Näyttelijän ei pidä psykologisoida hahmoaan pohtimalla ”millainen hahmo on”, sillä ihminen on arvaamaton ja täynnä vastakohtaisuuksia: kiltit ihmiset manipuloivat, ylpeät kerjäävät ja ujut rehentelevät. Roolihahmon erilaiset teot eri aikoina tekevät hänestä monitasoisen. Yllätyksellisen ja aidon ihmistulkinnan saa vaihtamalla hahmonsa tarkoitusperiä useasti kohtauksen sisällä. (Weston 1999, 333 ja 55.) Hahmoa on näyteltävä ennakkoon suunniteltujen biittien kautta, mutta samalla täytyy olla valmistautunut myös kuvaustilanteessa tuleville muutoksille. Ohjaaja, vastaanäyttelijät sekä sisäiset impulssit tarjoavat taatusti erilaisia ratkaisuja.

*Vähemmän on enemmän.* Joissain äärimmäistä reaktiota vaativissa tilanteissa paras lähestymistapa on päinvastainen. Näyttelijän tehtävänä on näyttellä kohtauksissa, joissa rakennetaan tunnelatausta hetkeä kohti ja olla näyttelemättä tunteellisessa huipennuksessa. Esim. jos hahmo löytää puolisonsa murhattuna, näyttelijästä tarvitsee kuvata vain eleetön ilme, jolloin yleisö voi projisoida omat reaktionsa näyttelijän kasvoihin. (Caine 1997, 73.) Tämä toimii etenkin elokuvan loppupuolella, jolloin näyttelijällä on ollut mahdollisuus esitellä hahmonsa ajatuksia ja tunteita yleisölle. Suuren tragedian kohtaaminen elokuvan alussa kaipaa isomman reaktion, jolloin hahmo ei vaikuta tunteettomalta yleisölle, ja käännekohta toimii uskottavana katalysaattorina roolihahmon tuleville teoille.

Näyttelijän on jatkettava roolisuoritustaan aina siihen asti, kun ohjaaja sanoo ”kiitos”. Tämä pitää näyttelijän herkkänä ympäröivälle elämälle, jolloin hän reagoi hahmona *ulkoiseen* ärsykkeeseen, esim. joku aivastaa tai rekvisiitta hajoaa. Hänelle saattaa myös tapahtua jotain tahatonta *sisäisesti*, esim. muiston, idean tai assosiaation muodossa. (Weston 1999, 88.) Olemalla avoin *sisäisille ja ulkoisille impulsseille*, näyttelijä tekee roolistaan mielenkiintoisen ja yllätyksellisen. Pelkkä avoimuus impulsseille auttaa näyttelijää elämään hetkessä, vaikka niitä ei tulisikaan kohtausta kuvatessa.

### 3.3 Roolityöskentely vastaanäyttelijän kanssa

*Reaktiokuvassa* näyttelijää kuvataan silloin, kun hän kuuntelee vastaanäyttelijäänsä. Yleisö samaistuu kuunnellessaan *reagoivaan* näyttelijään, joten hänen kauttaan yleisö sisäistää vastaanäyttelijän repliikin merkityksen. Reaktiokuvia käytetään myös elokuvan rytmittämiseksi sekä huonon näyttelemisen että epäonnistuneen teknisen toteutuksen paikkaamisessa. (Bernard 1998, 3–4.) Kuuntelu ja reagointi ovat kaikkein tärkeimmät kuvauksissa. Vastanäyttelijää on kuunneltava siten kuin kuulisi vuorosanat ensimmäisen kerran. (Caine 1997, 69.) Näyttelijän on pystyttävä kuuntelemaan ja reagoimaan rooli-hahmonsa kautta, mieluusti muutamalla erilaisella tunnetilalla, jotta ohjaaja voi valita niistä sopivimman leikkausvaiheessa.

*Kuunteleminen* ei tarkoita silmiin tuijottamista, sillä todellisuudessa ihmisen katse harhailee ja hän tekee jotain oheistoimintaa, kunnes katse taas palaa puhujaan (Caine 1997, 71). Näytteleminen on jopa parempaa ilman katsekontaktia, sillä silloin näyttelijät eivät viesti kasvoillaan tilanteen vaatimaa sosiaalista kulissia vaan voivat viestiä kasvoiltaan heidän oikeita ajatuksiaan vallitsevassa tilanteessa, eli alatekstiä (Tucker 2003, 140). Tähän vaikuttaa myös hyvin paljon ohjaajan valitsema tyyli: haluaako hän realistista ja aidot tunteet peittävää näyttelijäntyötä vai paljastaa yleisölle mitä hahmot oikeasti ajattelevat ja tuntevat.

Vastanäyttelijän ollessa vuorostaan kameran edessä on tehtävä kaikkensa, jotta hän esiintyy edukseen, vaikka itse olisikin kuvan ulkopuolella. Hyvä elokuva on kaikkien yhteinen tavoite, ja kuvan ulkopuolella oleva velto näyttelijä ei edesauta sitä. Näyttelijän on pidettävä sama *intensiteetti* kuin kameran edessä esiintyessään. (Caine 1997, 64.) Uskottava näyttelijäntyö vaatii tehokasta vuorovaikutusta näyttelijöiden välillä.

Joskus vastanäyttelijä ei ole rooliin sopiva, eikä häneltä saa haluttuja *impulsseja*. Vastanäyttelijän roolisuoritusta ei voi murehtimalla parantaa, joten on näyteltävä kuin hän näyttelisi toivotulla tavalla. Ohjaaja saattaa leikata vastanäyttelijän kuvat valmiista elokuvasta, joten on tärkeää, että näyttelijän omat reaktiokuvat ovat käyttökelpoista materiaalia. (Caine 1997, 50.) Vastanäyttelijä ei ole välttämättä huono, mutta joko hän ei osaa käsitellä kyseistä roolia tai näyttelijöiden kemiat eivät vain toimi. Näyttelijän on tuotava huolensa ilmi ohjaajalle, jos hän huomaa ongelman ennen kuvauksia. Kuvauksissa on liian myöhäistä tehdä isoa numeroa aiheesta. Silloin on vain näyteltävä parhaansa mukaan vastanäyttelijästä välittämättä ja annettava ohjaajan tehdä omat päätöksensä.

### 3.4 Ohjaajan pikaparannukset näyttelijän ohjaamisessa

Kuvauksissa ohjaajat sortuvat helposti *lopputulokseen suuntautuvaan* tulosohjaamiseen, eli ohjaaja ohjaa sen mukaan, miltä valmis elokuva näyttää ja kuulostaa hänen visiossaan. Läheistä sukua tulosohjaamiselle on *yleisohjaaminen*, eli ohjeet ovat epämääräisiä. Suositeltavampaa on *täsmäohjaus*, eli *näyteltävissä oleva ohjaus*. (Weston 1999, 34.) Näyttelijä tarvitsee nimen mukaisesti selkeää näyteltävissä olevaa ohjausta, koska monitulkintaiset ohjeet tekevät näyttelijäntyöstä hakuammuntaa ja raskaampaa. Kuvaustilanteessa ohjaaja käyttää pikaparannuksia, sillä kuvaukset ovat kalliita, eikä näyttelijällä välttämättä ole mahdollisuutta käyttää montaa ottoa roolisuorituksensa hioamiseen. Näyttelijän on tarpeellista tietää, miten hyvän ohjaajan kuuluu ohjata kuvauksissa, jotta hän osaa pyytää selkeämpää täsmäohjausta tarvittaessa.

*Toimintaverbi* ohjaa näyttelijän kohti kokemusta eikä käsitystä kokemuksesta, toisin kuin adjektiivit ja adverbis. Henkilön teot kertovat enemmän kuin sanat. Toimintaverbi vaatii tekemisen kohteen, ja sillä on tavallisesti sekä emotionaalinen että fyysinen puoli. (Weston 1999, 50.) Kuvaustilanteessa tämä on yleisesti ottaen ohjaajan paras työkalu. Toimintaverbeillä ohjaaja pystyy yksinkertaisesti ja tehokkaasti ohjaamaan näyttelijöitä kohtauksen vaatimaa toimintaa kohti. Näyttelijän on myös itsenäisesti varioitava toimintaverbejä ja tarjottava ohjaajalle erilaisia vaihtoehtoja kohtauksen toteuttamiseksi. Ohjaaja voi käyttää seuraavien kappaleiden ohjeita näyttelijän fokuksen kohdentamisessa, jos roolihahmon toiminta on oikea, mutta lopputulos ei ole toivotunlaista.

*Faktat* ovat objektiivisia ja selitykset ovat subjektiivisia tulkintoja. Tosiasiat ovat joko käsikirjoituksessa tapahtumina tai taustalla olevina kuviteltuina muuttujina. (Weston 1999, 56–57.) Näyttelijä on tehnyt taustatyönsä tekstin parissa, mutta ohjaajalla saattaa olla eriävä tulkinta käsikirjoituksen faktoista. Jos näyttelijä kokee olevansa oikeassa omasta tulkinnastaan, hänen kannattaa perustella kantansa ohjaajalle. Tärkeintä on, että näyttelijä ja ohjaaja löytävät konsensuksen roolihahmojen ja tarinan taustalla olevista faktoista.

*Mielikuvat* ovat kaikkien viiden aistimme kollektiivi näkemästämmme, kuulemastamme, haistamastamme ja tuntemastamme. Jos ohjaaja haluaa välittää yksinäisyyden tunnetta ja kertoo sen näyttelijälle, hän pyytää lopputulosta. Ohjaajan on käytettävä tekstin tarjoamia mielikuvia ohjaamisessa, sillä mielikuvat ovat oikotie näyttelijän aistien kyllästämiin

muistoihin. (Weston 1999, 60–61.) Muistoissa ollessaan näyttelijän on edelleen pidettävä roolihahmonsa ydin mielessään, sillä hahmo saattaa käyttäytyä tilanteessa eri tavalla kuin näyttelijä omana itsenään. Yhdistämällä aidon muiston ja roolihahmon toimintamallin, saa mielenkiintoisen yhdistelmän autenttisuutta ja vieraantuneisuutta.

*Tapahtumat* muodostavat elokuvan tarinan, ja niiden on auettava yleisölle sekä emotionaalisesti että elokuvallisesti. Tapahtumalla tarkoitetaan emotionaalista tapahtumaa juonitapahtuman sijaan. Kertomalla näyttelijöille kohtauksen emotionaalisen ytimen, he pysyvät keskittämään voimansa luodakseen tapahtuman tarvittavan kuvauksen. (Weston 1999, 64.) Ohjaajalle ja näyttelijälle tämä on hyvin selkeä tapa keskustella kohtauksen sisällöstä. Ohjaamalla tapahtuma mielessään, ohjaaja pitää huolen siitä, että emotionaalinen kerronta on johdonmukaista eikä poukkoilevaa.

*Fyysiset tehtävät* auttavat näyttelijää keskittymään fyysiseen toimintaan replikoinnin tai emotionaalisen tunteen saavuttamisen sijaan. Näyttelijän vaikeudet luonnollisen emotionaalisen ilmaisun tai luontevan replikoinnin kanssa voivat korjaantua toiminnalla, johon keskittymällä tunteet löytyvät ja repliikit sujuvat ongelmitta. (Weston 1999, 65.) Normaalissa kanssakäymisessä ihmiset eivät ajattele, mitä he sanovat tai tuntevat seuraavassa hetkessä. Fyysisessä tehtävässä oleellisinta on, että se pakottaa aivot keskittymään pääasiallisesti toimintaan, jolloin kaikki muu sujuu kuin itsestään. Keskittyessään toimintaan näyttelijän roolisuoritus on uskottava ja autenttinen ilman kakofoniaa ja tunteen saavuttamisen vaikeutta.

*Kysymykset* ovat parhaita ohjatessa. Kaikkia edellä mainittuja pikaparannuksia kannattaa ohjata kysymysmuodossa. Silloin ohjaaja antaa näyttelijälle mahdollisuuden tarjota jotain uutta ratkaisua, jota ohjaaja ei ajatellut esittäessään kysymystä. (Weston 1999, 67–68.) Pikaparannukset saattavat olla parhaita kysymysmuodossa, ja näyttelijän älyllinen stimulointi on huomioonottavaa, mutta hidasta. Kuvauksista tulee todella rankka prosessi kaikille näyttelijöille, jos ohjaaja ohjaa kaiken kysymysten kautta. Kysymyksillä ohjaamista on oltava kohtuudella ja sopivissa tilanteissa.



## 4 LOPUKSI

Elokuvanäyttelemisen työvaiheita on kuvailtu ja selitetty kattavasti esituotannosta kuvauksiin. Lähdeteosten oleelliset osat elokuvanäyttelijän taiteellisen prosessin kannalta sekä omat subjektiiviset kokemukseni elokuvanäyttelemisestä on yhdistettynä eheäksi kokonaisuudeksi. Lukija tunnistaa teorian tasolla tavallisimmat haasteet ja säännöt elokuvanäyttelijän taiteelliseen prosessiin liittyen, kuten ohjaajan ja näyttelijän välisen kommunikoinnin perusteet ja työsuhteen vastuualueet, roolihahmon rakentamisen vaiheet käsikirjoituksen pohjalta sekä roolityöskentelyn periaatteet kuvausolosuhteissa.

Opinnäytetyön varsinaisessa sisällössä on käytetty vain suomen kieltä, joten elokuvanäyttelijän perussanasto on tullut tutuksi lukijalle. On syytä ottaa huomioon, että elokuvialan ammattilaiset käyttävät eri termejä samoista asioista. Etenkin ohjaajan kanssa yhteisen työkielen löytäminen on oleellista ennen kuvauksia, jotta tarpeettomilta konflikteilta vältytään mahdollisesti hektisessä kuvaustilanteessa. Yhtenevä termistö ja laajempi suomenkielinen kirjallisuus aiheesta edesauttaisivat kommunikoinnin sujuvuutta kuvausolosuhteissa.

Tämän opinnäytetyön lukemisen jälkeen seuraava vaihe on lukea lisää elokuvanäyttelemisestä, esim. lähdeeteoksista, ja opiskella teoriaa käytännössä hakemalla näyttelijäksi indie-elokuvaan tai paikalliseen harrastajateatteriin. Oman indie-elokuvan tekeminen on myös erittäin suotavaa. Teoriaa voi opiskella loputtomiin, mutta se konkretisoituu vasta käytännössä eikä virheitä saa pelätä. Epäonnistumisia tapahtuu kokeneimmillekin näyttelijöille ja ne hetket opettavat eniten. Aloittelevan näyttelijän on tehtävä mahdollisimman paljon elokuvia roolin suuruudesta riippumatta, jotta hän on valmis haastavan ja uraamullistavan roolin tullessa kohdalle (Caine 1997, 138). Elokuvissa työskenteleville näyttelijöille tämä opinnäytetyö tarjoaa uusia tulokulmia näyttelemiseen sekä mahdollisuuden haastaa vanhoja oppeja ja toimintamalleja.

Säännöt on opittava ja unohdettava, jotta voi kyseenalaistamalla tunnustetut tosiasiat herättää luovan intuition (Weston 1999, 23). Sääntöjä ei voi rikkoa osaamatta niitä. Silloin näyttelijän ajatuksista ja toiminnasta puuttuu selkeä suunta. Näyttelijäntyössä on monta koulukuntaa, ja sen myötä erilaisia sääntöjä. Kyseenalaistamalla koulukuntien säännöt voi löytää omalle näyttelijäntyölleen optimaalisimmat ajattelu- ja työskentelymallit. Selkeä ohjenuora on välttämätöntä näyttelijäntyössä, jolloin siitä voi poiketa elokuvan ja

roolihahmon tarpeiden mukaan. Jokainen prosessi on aina erilainen, joten tilanteeseen muuntautumiskykyisimmät pärjäävät parhaiten elokuvasta toiseen.

Näyttelijällä on suuri vastuu, sillä hänen on edistettävä roolinsa lisäksi kaikkien yhteistä päämäärää, eli mahdollisimman hyvää elokuvaa. Se on yhteistyötä, jossa ohjaaja näyttää suunnan ja näyttelijä tukee sitä omalla työskentelyllään, niin roolissa kuin kuvaustauoillakin. Näyttelijän on kehitettävä omaa luovaa tahtoaan ja tekniikkaansa sekä näyteltävä mahdollisuuksien puitteissa täydellä teholla. Stanislavski (2011, 706) tarjoaa parhaan ja yksinkertaisimman ohjeen siihen, mikä luo näyttelijälle optimaalisen työvireen: *”Rakasta taidetta itsessäsi, älä itseäsi taiteessa.”*

## LÄHTEET

Annett, M. 2004. Actor's Guide to Auditions & Interviews. 3. painos. London: A & C Black Publishers Limited.

Bernard, I. 1998. Film and Television Acting. 2. painos. Boston: Focal Press (an imprint of Butterworth–Heinemann).

Caine, M. 1997. Acting in Film. Uudistettu painos. New York: Applause Theatre Book Publishers.

Sandqvist, V. 2016. Näyttelijän paradoksi. Teoksessa Alanen, A. (toim.) Elokuva ja Psykye 4 - Näyttelijän paradoksi. Helsinki: Minerva Kustannus Oy, 15–38.

Spivak, A. & Blumenfeld, R. 2007. How to Rehearse When There Is No Rehearsal. New York: Limelight Editions (an imprint of Hal Leonard Corporation).

Stanislavski, K. 2011. Näyttelijän työ. Suomentanut Repo, K. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Tucker, P. 2003. Secrets of Screen Acting. 2. painos. New York: Routledge.

Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Suomentanut Hartzell, P. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

Wikipedia 2018. Independent-elokuva. Viitattu 8.6.2018. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Independent-elokuva>