



Kuinka huomioidaan ja hyödynnetään näyttelijän herkkyys vaikeaa aihetta kuvatessa

Case: Ehkä huomenna

Erika Säilynkangas

OPINNÄYTETYÖ

Kesäkuu 2019

Media-alan koulutusohjelma

Käsikirjoitus

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Media-alan koulutusohjelma
Käsikirjoitus

SÄILYNKANGAS, ERIKA

Kuinka huomioidaan ja hyödynnetään näyttelijän herkkyys vaikeaa aihetta kuva-
tessa

Case: Ehkä huomenna

Opinnäytetyö 44 sivua + liitteitä 13 sivua
Kesäkuu 2019

Opinnäytetyö käsittelee näyttelijöiden herkkyyttä ja kuinka siihen suhtaudutaan ohjaajan näkökulmasta. Opinnäytteen tutkimusidea syntyi tehdessäni lopputyö-lyhytelokuvaani ”Ehkä huomenna”. Näyttelijöiden herkkyys on viime vuosina noussut otsikoihin alan väärinkäytösten seurauksena. ”Metoo” -kampanja elokuva-alalla ja yleisesti osuu yksiin lopputyöelokuvani aiheen kanssa. Siksi päädyin tutkimaan herkkyyden aihetta sillä se altistaa näyttelijän hyväksikäytölle.

Opinnäytteen tavoitteena on antaa mahdollisimman tarkka kuva siitä, mitä näyttelijöiden herkkyys on ja kuinka siihen tulee suhtautua käyttämättä sitä väärin. Opinnäytteen on tarkoitus olla apuna muille aloitteleville ohjaajille. Käytin opinnäytteeni lähteinä kahta alan laajaa kirjajulkaisua ja haastatteluvideoita. Lopussa on Saara Cantellin ammattilaishaastattelu. Työ sisältää luonteensa vuoksi myös omakohtaisia kokemuksia ja ohjaustilanteista syntyneitä oivalluksia.

Pohjustin varsinaista aihetta käsittelemällä asiaankuuluvasti ensin mitä on sekä ohjaajan että näyttelijäntyö. Seuraavaksi esittelen lopputyöelokuvani aiheen ja sen tekniset- että näyttelijäntyölliset haasteet. Opinnäytteen loppuosan käytän näyttelijöiden herkkyyden aihepiiriin läpikäymiseen. Kirjoitan myös ohjaajan tavoista ja keinoista suhtautua näyttelijöiden herkkyyteen. Viimeisessä kappaleessa on Saara Cantellin ammattilaishaastattelu. Liitteinä ovat elokuvan tiedot sekä lyhytelokuvan käsikirjoitus.

Tutkimuksessani päädyin siihen tulokseen, että näyttelijäntyön onnistuminen vaatii ehdotonta luottamusta ohjaajan ja näyttelijän välillä. Ilman tätä luottamussuhdetta ja turvallista työilmapiiriä, ei näyttelijä kykene parhaalla mahdollisella tavalla työstään suoriutumaan. Toinen oivallus oli, että ohjaajan tehtävänä ei ole vain antaa ohjeita; myös hyvän ja turvallisen ilmapiirin muodostaminen on ohjaajan vastuulla. Tällainen toiminta vaatii ohjaajalta ohjaamistaidon lisäksi hyvää ihmistenlukutaitoa.

Asiasanat: näyttelijän ohjaaminen, näyttelemine, herkkyys, lyhytelokuva

ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media
Screenwriting

SÄILYNKANGAS, ERIKA

How to Consider and Utilize Actor's Vulnerability While Directing a Sensitive Movie

Case: Maybe Tomorrow

Bachelor's thesis 44 pages + appendices 13 pages
June 2019

I came up with the idea of this thesis while directing my short film "Maybe Tomorrow". The nature of the film makes it challenging to act in because the theme of the movie is sexual abuse. This inspired me to do research about actor's vulnerability and how the director should take it into consideration. This thesis is about how the vulnerability can expose actors to possible exploitation by the director and how this could be avoided.

As my main sources, I used two books written by well-known professionals, video interviews and a phone interview of the movie director Saara Cantell. The first part of the thesis covers essentials about directing and acting. Then it proceeds to the subject of actor's vulnerability and the ways that directors can consider it. The last part of this thesis includes the professional interview. Throughout the thesis I disclose my own observations on the topic due to the case study nature of this thesis.

The conclusion of the thesis is that relationship of the director and the actor is based on trust. It is always the director's responsibility to maintain that trust. Actors tend to be in a subordinate position compared to directors and that is why directors should not take advantage of this hierarchy. Actors have their own ways of using their skills and emotions in the right way, directors can only observe and sustain the performance. The purpose of this study is to improve directors' knowledge about actors' vulnerabilities and how to avoid exploitation.

Key words: directing actors, director, actor, vulnerability, short film

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	OHJAAJANTYÖ.....	6
	2.1 Näyttelijäntyö.....	8
	2.1.1 Kuinka ohjaajan tulisi nähdä näyttelijänsä	11
	2.2 Näyttelijöiden herkkyys	13
3	EHKÄ HUOMENNA – HAASTAVA TARINA	17
	3.1 Tytön roolin haasteet.....	18
	3.2 Miehen roolin haasteet.....	19
	3.2.1 Silti se on vain leikkiä	20
4	NÄYTTELIJÖIDEN VALINTA.....	22
	4.1 Näyttelijöiden rooliin valmistaminen	24
	4.2 Ohjaajan valmistautuminen – haasteiden ennakointi	25
5	KUVAUKSET	27
	5.1 Näyttelijän herkkyyden huomiointi vaikeaa aihetta kuvatessa.....	29
	5.2 Näyttelijän herkkyyden hyödyntäminen.....	32
	5.3 Ohjaajan tuki ja kannustamisen keinot.....	34
	5.3.1 Miten ohjeilla tuetaan näyttelijän suoritusta	36
6	LOPPUTULOS.....	38
	6.1 Mitä olisi voinut tehdä toisin	39
7	Ammattilaisen haastattelu – Saara Cantell	41
	LÄHTEET.....	44
	LIITTEET	45
	Liite 1.Elokuvan ”Ehkä huomenna” tekijätiedot	45
	Liite 2. One liner, synopsis ja ohjaajan sana.....	46
	Liite 3. Käsikirjoitus	48

1 JOHDANTO

Elokuvan tekeminen on haastavaa työtä ja siihen kuuluu monia eri työvaiheita. Se on raastavaa toimintaa. On jatkuva kiire, budjetit pieniä ja suuret kokonaisuudet haastavia. Ohjaajalla itsekritiikki ja pelko ovat koko ajan mielessä. Välillä usko on loppua, sillä elokuvanteossa voi epäonnistua. Hyvänä vastavoimana toimii kuitenkin toiminnan palkitsevuus. Tehdessä saa käyttää luovuuttaan, toteuttaa hienoja tarinoita ja ennen kaikkea tutustua uusiin, hauskoihin ja lahjakkaisiin ihmisiin. Kaiken tämän hyvän lisäksi elokuvasta voi tulla upea: elokuvanteossa voi myös onnistua!

Eteenkin ohjaajilla ja näyttelijöillä on suuret paineet onnistua. Ohjaajan toimia ja päätöksiä seuraa koko muu työryhmä, tuottajat, usein rahoittajat sekä elokuvan yleisö. Näyttelijä on ohjaajan seurattavana sekä käsikirjoituksen henkilöitymä. Näyttelijä on henkilö, joka toiminnallaan ja läsnäolollaan luo käsikirjoitukseen kirjoitetut lauseet henkiin itsensä kautta. Nämä kaksi eri ammattia ovat kaikessa erilaisuudessaan hyvin samankaltaisia: kun teet jotakin, useat näkevät mitä se oli ja voivat olla lopputuloksesta jotakin mieltä. Ohjaaja ja näyttelijä ovat samankolikon eri puolet. Siksi on tärkeää, että tämä kaksikko kunnioittaa ja luottaa toisiinsa. Ohjaaja ja näyttelijä kumpikin tietävät, miltä tuntuvat niin vuolaat kehut, kuin murskaava kritiikki.

Tämä opinnäytetyö kertoo tuon yhteistyön kulmakivistä, kuinka ohjaaja huomioi näyttelijänsä herkkyyttä. Kuulin joskus sanottavan, että taiteilijat ovat ja käyttäytyvät kuin heiltä puuttuisi yksi ihokerros. Se oli mainiosti sanottu! Sen ”ihokeroksen” puuttuminen mahdollistaa aidontuntuisten esitysten luomisen, tarinoiden uskottavan välityksen ja kaiken sen ammatin tuoman ahdistuksen päivittäisen kestämisestä. Sen ihokeroksen puuttuminen mahdollistaa ohjaajassa kyvyn nähdä näyttelijän potentiaali ja vahvuus, jonka olemassaolosta näyttelijä ei välttämättä tiennyt lainkaan. Se mahdollistaa näyttelijän eläytymisen rooliinsa niin, että katsoja unohtaa kaiken olevan vain satua. Ja se mahdollistaa sen, että elokuvat ylipäättään syntyvät. Mutta tämän kerroksen puuttuminen luo herkkyyden ja lahjakkuuden, jota kenenkään ei tule lyödä laimin.

2 OHJAAJANTYÖ

Ohjaajan työ on monella tapaa yksi haastavimmista alan työtehtävistä. Ohjaajan työ kestää läpi koko elokuvaprojektin: ensin esituotanto sitten kuvaukset sekä jälkityöt. Työvaiheiden määrä tuo mukanaan suuren joukon ihmisiä joiden kanssa ohjaaja kommunikoi, suunnittelee ja toteuttaa projektin. Kuten elokuva-ohjaaja Saara Cantell sen hienosti summaa teoksessaan ”Lähikuvan lumo – ohjaajan ja näyttelijän yhteistyö elokuvassa”, että elokuvassa ohjaajan keskeisin haaste on jakaa oma päänsisäinen visionsa monelle ihmiselle (2018, 38). Tämän eetterin jakaminen täytyy tapahtua ymmärrettävästi. Lopputuloksen on oltava eheä. Ohjaaminen on näkemyksen viestimistä, kokonaisuudesta huolehtimista sekä työryhmän johtamista. Ohjaajan tärkein työkalu on käsikirjoitus. Ohjaaja käy sen läpi lukemattomia kertoja, sisäistäen sen sekä suurena kokonaisuutena, että pieninä osina jokaisen hahmon näkökulmasta. Cantell kirjoittaa, että se täytyy ymmärtää jokaista tasoa ja piileviä mahdollisuuksia myöten. Näin luodaan pohja omalle tulkinnalle (2018, 225).

Taiteellinen johtaminen on suuri ja joskus raskaskin vastuu. Ohjaajan työ on itsenäistä, vaikka elokuva toteutetaankin useiden ihmisten yhteistyönä. Kiteytetynä: työryhmäläiset voivat kysyä ohjaajalta, mutta ohjaajan täytyy tehdä päätökset itsenäisesti ja kantaa niistä vastuu. Ohjaajan täytyy pystyä luottamaan itseensä ja omaan näkemykseensä. Samalla ohjaajan täytyy myös osata antaa vastuuta ja luottaa työryhmäänsä. Esimerkiksi kuvaaja on yksi ohjaajan lähimmistä työskentelypareista ja ohjaajan täytyy luottaa tämän ammattitaitoon. Kuvaaja ja kaikki muutkin työryhmäläiset tekevät oman työnsä ohjaajan vision perusteella. Aloittelevan ohjaajan ongelma voi usein olla, ettei osaa luottaa työryhmäänsä. Tähän ongelmaan törmäsin itse ensimmäisiä lyhytelokuvia tehdessäni. Se on oiva tapa pusertaa koko ryhmä hermoromahduksen partaalle. Luottamusta täytyy harjoitella, ettei ohjaaja ajaudu muiden työtönteille. Hyvin tehdyt suunnitelmat takaavat sen, että työ pysyy kasassa. Ohjaajan ei erikseen tarvitse toimia elokuvan virallisena valvojana, se on tuottajan työ, vaan voi keskittyä ohjaamiseen.

Ohjaajan tärkein työ kokonaisuuden ylläpitämisen lisäksi on työskentely näyttelijöiden kanssa. Vaikka näyttelijät ovat elokuvanteossa mukana, elokuvan kestosta riippuen, muutamista päivistä kuukausiin on ohjaajan pystyttävä luomaan näihin toimiva suhde. On olemassa niin monta tapaa suoriutua tästä kuin on ohjaajaakin. Perusoletus kuitenkin on, että kyseessä on työsuhde, mutta hyvin kannustava, tukeva ja luotettava sellainen. Ohjaajan täytyy olla näyttelijälle tuki ja turva, mutta myös auktoriteetti jota kuunnella. Näyttelijäntyo on ohjaajan vision toteuttamista. Ohjaaja valitsee usein itse näyttelijänsä, joiden kanssa haluaa elokuvan toteuttaa.

On monta tapaa, jolla ohjaaja voi epäonnistua. Vaikka ohjaaja työskentelee kamerasen takana, on lopputulos julkinen ja jälki arvosteltavissa. Taiteellinen vastuu tarkoittaa sitä, että elokuvan epäonnistuminenkin menee ohjaajan vastuulle. Näkyvämpiä erheitä voivat olla visuaalisen ilmeen epäyhteneväisyys ja juonen esittäminen epäymmärrettävästi. Mutta ohjaajan suurin ongelma on näyttelijäntyon epäonnistuminen. Niin kokenutta kuin kokematonkin näyttelijää voi ohjata huonosti ja ohjaaja kantaa tästä vastuun. Vaikka ohjaaminen olisi ollut täydellistä, mutta näyttelijä väärin valittu, on ohjaaja roolittanut kyseisen näyttelijän väärin. Väärä roolitus on ohjaajan virhe, ei näyttelijän. Ohjaaja myös valitsee ja hyväksyy leikkauksessa käytettävät otot ja jos niiden näyttelijäntyo on ontuvaa ja epäuskottavaa se menee ohjaajan piikkiin (Cantell 2018, 153).

Ohjaajan kokemattomuus ja epävarmuus voi olla yksi syy, miksi elokuvasta ei tule sellaista kuin pitäisi. Ohjaajan työhön liittyy paljon pelkoa ja epävarmuutta omasta suoriutumisestaan sillä paineet ovat kovat. Näyttelijät ovat ihmisiä ja ymmärtävät yleensä uuden ohjaajan epävarmuuden. On myös olemassa näyttelijöitä, jotka ottavat vetovastuun, jos ohjaaja laiminlyö työtään. Olen itse ollut henkilökohtaisesti todistamassa tällaista tapausta eräässä teatteriprojektissa, aikana kun vielä itse näyttelin. Jokainen näyttelijä teki sitä mikä tuntui itsestä parhaalta. Lopputulos kyseisessä projektissa oli epäyhteneväinen. Näyttelijä voi ryhtyä ohjaamaan joko itseään tai muita näyttelijöitä. Niin ei pitäisi koskaan päästä käymään. Näyttelijä-ohjaaja Judith Weston esittää sen hienosti kirjassaan ”Näyttelijän ohjaaminen – Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan”, että näyttelijälle ei ole mitään hyötyä ohjaajasta, joka antaa hänen vastata ohjauksellisista päätöksistä (1999, 195).

Pelkoihin ei kuitenkaan kannata jäädä kiinni, sillä omaa ajatustyötään sabotoimalla ja itsesyytöksellä ei tehdä vaikuttavaa elokuvaa. Ohjaaja, jolla on terveellinen luottamus itseensä, ryhmäänsä ja näyttelijöihinsä, pärjää varmasti. Aloittelevan ohjaajan on hyvä pitää mielessään, että tätä ammattia ei opi kuin harjoittelemalla ja tekemällä. Lahjakkuudesta ja halusta työskennellä alalla on toki apua. Lainatakseni Westonia ”Et voi päättää, mikä näkemyksesi on, tai olla varma siitä, että sinulla on sellainen, mutta luota siihen, että löydät sen.” (1999, 338). Ohjaaja on kuin puntari, jonka harteilla painaa jatkuvasti ikuisuuskytymys hyvästä ja huonosta, oikeanlaisesta ja vääränlaisesta. Ei kuitenkaan ole olemassa oikeaa tai väärää näkemystä. Jokaisella ohjaajalla on oma visio, jonka pohjalle hän voi työnsä rakentaa.

2.1 Näyttelijäntyö

Näyttelijäntyö perustuu oman kehon, äänen, tilan ja mielen käyttöön taiteellisessa ilmaisussa. Näyttelijä voi perustaa osaamisensa joko joillekin tietyille tekniikoille tai metodeille. Näyttelijät voivat käyttää jo olemassa olevia oppeja tai kehittää omiaan. Yksi tunnetuimmista näyttelijäntytön metoditeoksista on Venäläisen Konstantin Stanislavskin ”Näyttelijän työ”, joka julkaistiin vuonna 1938. Se on kirjoitettu aikoinaan teatterinäyttelijöille, mutta opit levisivät Group Theatren mukana Yhdysvalloissa 1930-luvulla (Weston 1999, 187). Kun ryhmä hajosi vuonna 1941, siitä muodostui omia koulukuntiaan. Tästä hajoamisesta syntynyt Actor’s Studio ammensi Stanislavskin yhdestä keskeisestä metodista, tunne- muistista, metodinäyttelemisen peruspohjan elokuvaan (Cantell 2018, 83). Stanislavskin toinen tunnettu ajatus on lihasmuistiin perustuvat tekniikat.

On olemassa näyttelijäntytön pelkän fyysisyyden puolestapuhujia, jotka eivät usko Stanislavskin oppeihin. Eräs heistä on David Mamet. Hänen kirjastaan ”Tosi ja epätosi -Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle”, suora lainaus Stanislavskin metodeista kuuluu näin: ”Stanislavskin järjestelmä, ”metodi”, ja siitä johdettujen koulukuntien tekniikka on hölynpölyä. Se ei ole tekniikka, jonka harjoittaminen kehittää taitoja. Se on kultti.” (2002, 12). Mametin mukaan näyttelijän ei tule tuntea roolihahmon tunnetiloja, saati yrittää edes pyrkiä näihin olotiloihin.

Hänen mukaansa näyttelijän tehtävänä on tulla paikalle, puhua repliikkinsä ja saavuttaa maalaisjärjellä samanlainen päämäärä kuin roolihenkilöllä. Siinä kaikki (Mamet 2002, 19-20). Voimme rivien välistä lukea, että Mametin mukaan näyttelijän tehtävänä on näyttellä, esittää kokevansa jotakin.

Yhdysvaltalainen ohjaaja, kirjailija Mark W. Travis on myös kehittänyt näyttelijöille ja ohjaajille suunnatun, ei niin laajasti tunnetun tekniikan, jossa näyttelijää ei lähestytä näyttelijänä vaan roolihenkilönä. Tekniikka on yhdistelmä Stanislavskin havaintoja sekä Travin omia ajatuksia. Tässä tekniikassa näyttelijän oma persoona ohitetaan ja keskustellaan pelkästään hahmon kanssa. Travis kutsuu tätä ”kuulusteluksi”. Roolihenkilö rakennetaan siten, että kuulustellaan näyttelijän esittämältä hahmolta suoraan tämän tunteita, haluja ja tarpeita. Kuulustelija, joka kysymykset esittää, esiintyy roolihahmon alitajuntana eli ”komiteana”. Komitea ei siis ole ohjaaja tai toinen näyttelijä. Tämä toimii siten, että ohjaaja tai toinen näyttelijä tekeytyy roolihenkilön sisäiseksi komiteaksi ja kuulustelee roolihenkilön ajatuksia. Ideana on ohittaa näyttelijä ja kysyä suoraa roolihenkilöä, sillä näyttelijällä ei välttämättä ole oikeita vastauksia. Tekniikan nimi on ¹The Travis Technique ja sitä voi käyttää niin ohjaaja näyttelijään kuin toinen näyttelijä näyttelijään.

Metodeja, tekniikoita ja konsteja on yhtä paljon kuin on näyttelijöitä. Jokaisella tuntemallani näyttelijällä on oma tapansa saavuttaa paras mahdollinen suoritus sekä harjoituksissa, että näytellessä. Joillekin on toimivaa esimerkiksi lämmitellä, venytellä tai jollain muulla tapaa rentouttaa keho ennen ottoja ja siten tyhjentää mieli. Jotkut keskittyvät tunnemuistiinsa ja hakevat sitä kautta rooliaan, osa kertaa vuorosanojaan ja toiset voivat tulla kameran eteen suoraan catering pöydästä ilman minkäänlaisia ennakkovalmistautumisia. Ei ole oikeaa tai väärää tapaa valmistautua. Erään vanhemman miesnäyttelijän kanssa jaoimme teatteriaikoinani yhteisen lämmittely ja valmistautumistaktiikan: poltimme lavan takana tupakkaa vailla mitään murhetta siitä, että seuraavassa kohtauksessa lähitisin viemään hoitajan roolissa toista juuri itsemurhan tehnyttä roolihahmoa sairaalapaareilla pois lavalta.

¹ Youtube: The Director's Director Mark W. Travis on Creating Authentic Acting Performances <https://www.youtube.com/watch?v=lg4yPWan1j4> 1:29:00-1:48:30

Kuten ohjaaminen, on näyttelemisenkin kutsumusammatti, johon tarvitaan luonnollista lahjakkuutta ja kovaa työtä. Näyttelijällä tulee olla hyvä muisti, rautaiset hermot ja erittäin terveellinen suhde sekä kehoonsa että mieleensä. Terveestä narsismista ei Cantellin mukaan ole haittaa (2018, 29). Näyttelijänä ihmisellä täytyy olla halu ja mielenkiinto olla esillä, sillä hänen koko olemuksensa on tarinankerronnan väline. Näyttelijä voi olla ujo, mutta ujous on voitettava kameran sekä muiden ihmisten edessä. Ihminen, joka ei halua olla huomion, kameroiden, mikkien ja yleisön edessä, tuskin hakeutuu näyttelijäksi.

Näyttelijät voivat kouluttautua tai olla itseoppineita. Näyttelijät jaetaan koulutettu ja ei-koulutettu periaatteella ammattilaisiin, harrastelijoihin ja amatööreihin. Koulutetusta näyttelijästä puhutaan ammattilaisena. Itseoppineesta tulee ammattilainen jähka näyttelijällä on tarpeeksi kokemusta palkallisista näyttelijäntöistä. Westonin mukaan ammattinäyttelijät tulevat kuvauksiin valmistautuneina: he tuntevat käsikirjoituksen, osaavat vuorosanansa eli ovat valmistautuneet ammattimaisesti (1999, 195). Ammattilainen löytää yleensä nopeasti otollisimman paikan valoon ja kameraan nähden. Nämä kaikki ovat kuitenkin teknisiä asioita ja siten opeteltavissa. Cantell esittääkin, että ilman peruslahjakkuutta voi hyvillä opeilla kasvaa ihan kelvolliseksi näyttelijäksi (2018, 25). Minulta on usein kysytty kuinka itse teen eron ammatti- ja amatöörinäyttelijälle. Vastaan aina samalla: amatöörit tuhisevat, ammattilaiset eivät. Silloin kun ihmistä jännittää tai suoraan sanottuna pelottaa, hengitys muuttuu. Ammattilainen hallitsee tämän vaivatta kun taas amatööri yrittää hakea syntyneen tuhinan ja ylihengittämisen kautta rooliin ulottuvuuksia.

Nostan esille vielä yhden näyttelijän tärkeimmistä työkaluista: korvat. Ne takaavat hyvän näyttelijäntyön, sillä vastaanäyttelijää pitää osata kuunnella. Hyvä näyttelemisen on reagoimista asioihin kuin ensimmäistä kertaa. Kun näyttelijä esittää rooliaan, ei siitä saa näkyä, että hän tietää ennalta mitä sanoa, saati sitten ennustaa, mitä vastaanäyttelijä vastaa. Tämä on näyttelijän läsnäoloa. Weston kirjoitti läsnäolon merkitsevän näyttelijöille vapautta, pelottomuutta, luottamusta, siitä ettei näyttelijä tarkkaile itseään (1999, 82). Silloin kun näyttelijä saavuttaa tämän tilan, kuuntelemisen ja läsnäolon, on esiintyminen aidon tuntuista. Silloin kaikki tapahtuu oikealla hetkellä. Myös Cantellin mukaan kuunteleminen

on tärkeää. Hän esittää ajatuksen siitä, että näyttelemineen on toisen peilaamista parhaimmillaan (2018, 135).

2.1.1 Kuinka ohjaajan tulisi nähdä näyttelijänsä

Kuten aiemmin mainitsin, ohjaajan ja näyttelijän suhde on pohjimmiltaan ammatillinen työsuhde. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kyseessä olisi etäinen, tarkkaileva ja kriittisesti arvosteleva suhde: päinvastoin. Ohjaajan tulisi suhtautua näyttelijään suurella kunnioituksella, sillä näyttelemineen on haastavaa sekä henkisesti että fyysisesti. Moni ohjaaja tuskin pystyisi samaan työhön kuin näyttelijä. Kuvauspaikalla näyttelijät odottavat paljon, puhuvat roolissaan paljon tai sitten todella vähän, he liikkuvat alati setissä ja vaihtavat lennosta tunnetiloja. Se ei ole helppoa. Usein näyttelijäntyön rasittavuus voi unohtua ja ohjaaja saattaa vaatia uusia ja taas uusia ottoja.

Ohjaajan tulee ymmärtää, kuinka paljon valtaa hänellä elokuvan taiteellisena johtajana on ja käyttää sitä oikein suhteessaan näyttelijäänsä. Paras tapa, jolla ohjaaja voi kunnioittaa näyttelijäänsä on muistaa kaikissa tomissaan inhimillisyyttä. Kuten Cantell toteaa, ohjaaja kantaa kuvaustilanteessa vastuun siitä, että kaikkia ihmisiä kohdellaan asiallisesti (2018, 159). Näyttelijät eivät ole poikkeus. Ohjaajan tulisi kehittää kykyä nähdä milloin näyttelijä on oikeasti ahdistunut, viiluissaan, peloissaan tai kertakaikkisesti jo antanut kaiken, mihin hän sillä hetkellä pystyy. Näissä olosuhteissa ohjaajan täytyy osata toimia oikein ja mukautua erilaisiin inhimillisiin esteisiin. Näyttelijät ovat ammattilaisia ja osaavat toimia sen mukaan, mutta joskus epämuukavuudesta ei osata- tai pelätään sanoa, silloin ohjaajan tehtävänä on huomata tämä ja toimia sen mukaisesti.

Weston esittää, että ohjaajan on tiedettävä hyvin paljon näyttelijöistä ja näyttelemisestä, jotta kumpikin olisi vapaa tekemään omaa työtään juuri kuten pitää (1999, 24). Tämä siksi, että ohjaajan on hyvä tietää näyttelijöiden työtavoista voidakseen personoida ohjauksaan yksilölle sopivaksi. Ei ole olemassa yhtä ohjetta, joka toimisi kaikille näyttelijöille samalla tavalla ja saisi aikaan täysin toivotun suorituksen. Jos ohjaaja on perillä näyttelijöiden tekniikoista ohjeita voi an-

taa täsmällisemmin, yksilölle sopivammin ja ymmärrettävämmin. Yhdessä elokuvassa voi olla monta näyttelijää, joilla kullakin on tarve personoiduille ohjeille. Yhdelle voi riittää se, että avaa kohtauksen tarkoituksen, kun toisen kanssa voi joutua hakemaan hyvinkin syvällisesti roolihenkilön motiiveja ja suhdetta vastaan näyttelijään. Kolmannelle riittää, että kerrot minne kävellä repliikin aikana. Tästä kaikesta ohjaajan tulee selvitä.

Näyttelijän oikeus on, että ohjaaja tietää mistä kaikesta elokuvassa on kyse sekä ennen kaikkea, mitä ohjaaja haluaa. Vain tietämällä nämä ohjaaja osaa neuvoa näyttelijän oikeanlaiseen suoritukseen. Cantell summaa sen seuraavasti ”Ohjaajan vastuulla on auttaa näyttelijää ymmärtämään, kuka roolihenkilö on, mitä hän haluaa ja miksi. Ja näyttelijän vastuulla on ratkaista, miten hän tämän tekee – tai ainakin etsiä vaihtoehtoja, joista ohjaaja pääsee valitsemaan.” (2018, 54). Epävarma ohjaaja voi saada aikaan epävarmaa näyttelijäntyötä.

Westonin näkemys siitä, että ohjaajan tulisi tietää näyttelijöistä mahdollisimman paljon on mielestäni erittäin paikkaansa pitävä. Minusta kaikille, sekä aloitteleville- että ammattiohjaajille, olisi suotavaa ei vain ymmärtää näyttelijöiden työtapoja, vaan asettaa itsensä näyttelijän paikalle. Näyttelemisen on parhaimmillaan ja pahimmillaan kuin olisi alasti vaatteet päällä. Sitä ei välttämättä ymmärrä, ellei sitä ole itse kokeillut. Toki normaalit sympatian ja empatian tunteet estävät monia ohjaajia teettämästä kammottavuuksia näyttelijöillään, mutta tällaisiakin tapauksia on. Jos ohjaaja tietää, mitä näyttelijä tietää, tuntee mitä näyttelijä näytellessään tuntee, saattaa se tuoda ohjaamiseen parhaimmillaan lisää taitoa. Itselläni on näyttelijätausta ja se on vaikuttanut ohjaamiseen. Kun pyydän näyttelijältä jotakin, mietin aina, tekisinkö tämän itse? En halua koskaan vaatia keneltäkään näyttelijältä sellaista, joka tuntuisi minusta täysin vastenmieliseltä. En tarkoita nyt vaikeita tai haastavia rooleja vaan kerrassaan halventavia toimia ja polkevia ohjeita, joita on mahdotonta ja jopa vaarallista noudattaa. Ohjaaja voi oppia ohjaamisesta jotain myös sillä, että pääsee seuraamaan toisen ihmisen ohjaustaktiikoita näyttelijän näkökulmasta.

Todella tärkeää ohjaajalle on nähdä ja tunnustaa näyttelijän ammattitaito.

Ohjaaja, joka pyrkii ohjaamaan näyttelijöitä tekemään kaiken juuri niin kuin hän on itse mielessään hahmotellut, ei ymmärrä mitään näyttelijäntyöstä. Näyttelijä ei luo rooliaan mekaanisesti eleitä kopioiden ja repliikkejä lausuen. Näyttelijän työkalu on hänen oma kroppansa ja persoonansa. Niiden kautta hän suodattaa näyttelemänsä henkilön. (Cantell 2018, 100)

Ohjaajan täytyy osata luottaa näyttelijän omaan ilmaisuun. Liian tiukkaan rakennetut ja viilatut kohtaukset voivat tuhota ilmaisusta kaiken luonnollisuuden. Ammattitaitoinen näyttelijä on kykenevä tarjoamaan ohjaajalle vaihtoehtoja, jotka ovat usein parempia ja elävämpiä kuin ohjaajan omat ajatukset. Ohjaaja voi halveksua näyttelijäänsä täysin, esimerkiksi näyttelemällä hänelle malliksi kuinka kohtaus pitäisi esittää. Tämän tehdessään ohjaajan tulisi miettiä miksei hän vain näyttele roolia itse, jos kokee onnistuvansa paremmin kuin näyttelijänsä.

Ohjaajan muistilista näyttelijän kanssa toimimiseen on yksinkertainen: näe, kuuntele, suojele, tue, arvosta ja ymmärrä. Tämä ei kuulosta hankalalta vaikkapa hyvän ystävän kohdalla. Mutta vieraan, toisen ammattilaisen kohdalla voi se hyvinkin sitä olla. Siksi vaaditaan aikaa ja kärsivällisyyttä opetella näkemään näyttelijänsä sekä ammattilaisena, että herkkänä ihmisenä, jonka luottamuksen voi menettää epäkunnioituksella ja väärinkäytöksillä. On eri asia myötäelää näyttelijän suorituksen mukana kunnioittavana tarkkailijana kuin katsella edessään näyteltävää kohtausta kyynikon silmin. Ohjaaja kuitenkin valitsee kuinka näyttelijäänsä loppujen lopuksi kohtelee.

2.2 Näyttelijöiden herkkyys

Mistä näyttelijöiden herkkyiden tunnistaa? Näyttelijät edustavat rohkeita ihmisiä: he menevät kameran eteen, ovat luonnollisia ja hyviä. Kohtaus loppuu, näyttelijä poistuu ja muu ryhmä supisee keskenään, etteivät koskaan pystyisi samaan. Olen monta kertaa hämmästynyt sekä ohjatessani, että näytellessäni kuinka joku kykenee saavuttamaan vaikkapa todentuntuisen epätoivon tai häkellyttävän iloisen tilan. Toki näyttelijät ovat rohkeita, se on yksi ammatin vaatimuksista. Kukaan ei voi esiintyä ventovieraiden joukkion edessä uskottavasti, ellei luota itseensä. Saati hakeudu koko alalle, jossa tietää olevansa katseiden

ja tarkkailun kohteena. Näyttelijät kärsivät samoista, yksinkertaisista peloista ja epämukavuudesta kuin me kaikki muutkin. Näyttelijät vain piilottavat mestarillisesti muiden edessä heikkouksiaan, tunteitaan ja pelkojaan jatkuvasti.

Kaikki, jotka ovat joskus ohjanneet, ovat varmasti yllättyneet siitä kuinka vähän näyttelijät valittavat mistään. ”Näyttelijöiden ammattitaitoon katsotaan kuuluvan kaiken vaadittavan tekeminen tarvittaessa vaikka kärsien.” (Cantell 2018, 235). Oli kiire kuinka kova, ilma mikä tahansa tai catering pöydässä ei ole huomioitu erikoisruokavaliota: ei valituksen sanaa. He ovat ihmisiä, jotka eivät sano ääneen, että heidän on kylmä, jano, päästävä vessaan tai he ovat väsyneitä, että he todellisuudessa jännittävät. Näyttelijä ei halua rikkoa kuvausten flowta, herkkää, vallitsevaa tilaa. Se voi toisaalta johtua myös pitkästymisestä ja halusta päästä tekemään seuraavaa ottoa. Myös näyttelijät kyllästyvät, vaikka eivät sitä ääneen sanoisi. Olen törmännyt tällaisiin ilmiöihin useissa kuvauksissa.

Eräänä malliesimerkkinä pidän syksyllä kuvattua mainosta, jossa näyttelijöiden piti pyöräillä. Ilma oli jäätävä ja vettä satoi. Näyttelijät olivat ohuissa, ihonmyötäisissä asuissa ja odottivat ottoja kauan, sillä kuvasimme liikkuvasta autosta. Auto piti käydä aina oton jälkeen kääntämässä pitkän matkan päässä. Näyttelijät hytisivät rinteiden alkupäässä ja huomasi tämän. Sanoin, että voidaan pitää tauko, mutta näyttelijät kuin yhdestä suusta tuumasivat, ettei heitä palele (vale) ja ”otetaan vaan otto niin monta kertaa kuin tarvitsee”. Urhoollisesti sinertävän värisenä tämä näyttelijäjoukko tuli rinnettä alas uudelleen ja uudelleen. Lopulta seuraaviin kuviin saatiin heille viltit odottelun ajaksi! Näyttelijät usein uhrautuvat muun ryhmän puolesta. Useat tuntemani näyttelijät vaihtavat kuulumisiaan siitä kuinka jälleen vilustuivat harjoituksissa, lavalla tai kuvauksissa, koska heidän piti olla vähillä roolivaatteilla. Olen valitettavasti ollut itse samanlainen ja siksi kiinnitän siihen erityisen paljon huomiota. Käskyä ”menkää lämmittelemään” odotetaan ohjaajalta, sitä ei itse yleensä uskalleta pyytää.

Uhrautuvaisuus kielii toisesta herkkyyden ilmenemismuodosta, joka on pelko. Pelkoa näyttelijöiden keskuudessa on useanlaista: hankalaksi leimautuminen, epäonnistuminen, vuorosanojen unohtaminen, laiha ilmaisu tai se, ettei hänestä pidetä sekä naurunalaiseksi päätyminen. Näihin vaikuttaa erityisesti ohjaajan

asenne ja kuvauksissa vallitseva ilmapiiri. Cantell sanookin hienosti, että näyttelijät ovat tunneimureita, jotka aistivat kaikki sanattomat viestit ja pinnan alla kytevät mielialat (2018, 120). Näyttelijällä on ihmeellinen kuudes aisti varsinkin negatiivisten asioiden suhteen. Siksi ohjaajan pitää huolehtia näyttelijöistään. Näyttelijöille täytyy näyttää, että he ovat arvokkaita ja hyviä, sillä se mahdollistaa parhaan mahdollisen lopputuloksen. Jos teeskentelet pitäväsi heistä, sekin huomataan. Henkilökohtaiset hetket, jossa ohjaaja lähestyy näyttelijää oppiakseen tuntemaan tämän ja luodakseen luottamussuhteen, ovat todella tärkeitä. Westonin sanoin ”Löytämällä näyttelijöille aikaa, joka ei ole sosiaalista seurustelua, mutta ei myöskään työaikaa, vaan maagista aikaa..” (1999, 325)

Ahdistuksesta kärsivät ihmiset tarkkailevat herkeämättä itseään, niin tekevät myös useat näyttelijät. Se on hyvä ja huono piirre: jos tarkkailu tapahtuu niin, että näyttelijä kiinnittää huomiota valoon, kameraan ja oikeaan paikkaan seisoa, on se hyvä asia. Kun näyttelijä taas kiinnittää huomiotaan siihen onnistuuko hän, menikö repliikki oikein tai onko tukka hyvin, se ei ole hyvä asia. Näyttelijän herkkyyks altistaa hänet ympäristölleen. Weston esittääkin, että jollei näyttelijällä ei ole muuta mihin tarttua, hänet valtaa liiallinen tietoisuus itsestään (1999, 73). Ohjaajan täytyy osata toimia, sillä tämä johtuu usein jännityksestä mutta joskus myös haasteiden puutteesta. Ohjaajan täytyy osata tarjota haasteita. Silloin kun näyttelijä ei ehdi ajatella liikaa, on näyttelemisen aitoa reagoimista.

Näyttelijöiden herkkyydestä kertoo myös se, kuinka he suhtautuvat ohjaajaan. On ymmärrettävää, että luottavaisuus on katoavaista varsinkin, jos sitä ei pyritä ansaitsemaan. Näyttelijät eivät jännitä vain omasta puolestaan vaan ovat myötäjännittämisen mestareita. Usein tämä kohdistuu ohjaajaan, jos tämä kompuroidu, teeskentelee tietävänsä ja on selvästi hukassa sekä visionsa, että ohjeidensa kanssa. Epävarmuus näkyy, mutta ohjaajatkaan harvoin paljastavat sitä.

Näyttelijät ovat usein peloissaan siitäkin, millaiseen valoon ohjaaja heidät asettaa. Lainaan Cantellin kiteytystä, sillä minusta se on omiaan summaamaan tämän luottamussuhteen.

Ei ole siis yhdentekevää, luottaako näyttelijä ohjaajaan. Ohjaajan on pystyttävä vakuuttamaan -oman ammattitaitonsa, edellisten töidensä ja tekeillä olevaan työhön liittyvien visioiden kautta -näyttelijä siitä, että hän tietää mitä on tekemässä—Ohjaajan on luvattava -ja saatava näyttelijä uskomaan -, ettei hän tule käyttämään tätä luottamusta väärin. (2018, 174).

Näyttelijöillä voi olla traumoja edellisistä ohjaajista ja näyttelijäkollegoistaan. He ovat voineet törmätä työkaveriin, joka on jatkuvasti vähätellyt heidän suorituksiinsa ja saavutuksiinsa tai puhunut selän takana pahaa heidän ammattitaitoonsaan. On ohjaajia, jotka ovat jättäneet näyttelijät oman onnensa nojaan, selviytymään ilman kunnollisia neuvoja tai tukea. Tällainen näyttelijä suhtautuu kaiken varauksella ja se näkyy ilmaisussa. Näyttelijät puhuvat huonosta kohtelusta myös eteenpäin. On siis ensisijaisen tärkeää ottaa tällainen ihminen, näyttelijä, huomioon. Ohjaajat voivat ottaa näyttelijöistä oppia: lukea tilanteita, tunnelmaa ja käsillä olevaa hetkeä yhtä tarkasti. Kun tiedostetaan näyttelijöiden herkkyyks, siitä ei tule enää kuvauksia jarruttava paino vaan voimavara, jonka voi valjastaa hyvään.

3 EHKÄ HUOMENNA – HAASTAVA TARINA

Lopputyöelokuvani ”Ehkä huomenna” ei ole tarinaltaan, toteutukseltaan, saati näyttelijäntyöltään helpoimmasta päästä. Juoni lyhykäisyydessään on, että mukava poika kysyy tyttöä, päähenkilöä, ulos. Tämä laukaisee tytölle posttrauman koetusta hyväksikäytöstä ja hän näkee konkreettisesti pahantekijänsä. Tämä konkretisoituneen mielikuvan jatkuva piina ja yllytys saa tytön harkitsemaan itsemurhaa. Tyttö on ajaa autonsa vastaan tulevan rekan alle. Äidin huoli ja sitkeä läsnäolo saa tytön kuitenkin perumaan aikeensa ja ajamaan tiensivuun. Pallattuaan turvallisesti kotiin tyttö tunnustaa asioiden laidan tiedostavalle äidilleen, että pojan yllättävä treffikutsu sai hänet tuntemaan olonsa jälleen arvottomaksi.

Elokuva käsittelee siis hyväksikäytön raskasta aihetta ja niitä mahdollisia ajatusmalleja, joita uhreille voi ilmentyä. Tässä lyhytelokuvassa itsesyytös ja itseinho henkilöityy konkreettiseksi henkilöksi, jonka katsoja näkee. Teema on häpeä: jos tyttö ei olisi häpeissään omasta karusta kohtalostaan, olisi hän vastannut ”kyllä” pojan pyyntöön. Hyväksikäytetyt harmillisen usein syyttävät itseään enemmän kuin pahantekijäänsä ja häpeilevät heidän kohdallaan sattunutta rikosta. Ajatus itsemurhasta ainoana oikeana ja helpottavana pakoreittinä tuo oman ahdistavuutensa elokuvaan. Ihmiset sortuvat itsetuhoisuuteen, sillä se tuntuu olevan ainoa ratkaisu lopettaa jatkuva paha olo. Elokuvan valonpilkahdus kuitenkin on, ettei tyttö tee itsemurhaa, vaan palaa kotiin. Loppu ei ole täysin onnellinen, eikä täysin surullinen vaan melko realistinen -kaikella on syy ja seuraussuhteensa. Selviytyä voi vain päivä kerrallaan.

Katsojan päätettäväksi jää mihin elokuvan nimi ”Ehkä huomenna” viittaa. Se voi tarkoittaa ”ehkä huomenna tyttö lähtee pojan kanssa ulos”, ”ehkä huomenna tytön olo helpottaa”, ”ehkä huomenna pahantekijä palaa” tai ”ehkä huomenna tyttö ei enää tule kotiin”. Kaikki nämä ovat hyvin realistisia ja hieman surullisia-kin tulkintoja. Elokuva ei siis ole onnellinen eikä surullinen, vaan valitettavan usean nuoren ihmisen arjen kertomus elokuvallisilla elementeillä. Jo kirjoitusvaiheen alussa en halunnut ottaa linjaa, että kaikki paha katoaa rakkauden voimasta kuin itsestään. Halusin kertomuksen, joka on kenen tahansa tarina. Tästä syystä en nimennyt yhtäkään henkilöä elokuvaan.

Elokuvassa oli omat tekniset haasteensa: en halunnut kuvata studiossa, sillä koin, että lopputulos näyttäisi epäaidolta. Suurin osa elokuvasta tapahtuu liikkuvassa autossa, joka on omiaan luomaan haastetta näyttelijöille sekä kuvaajalle, valolle, äänelle, että minulle. Kuvauspäiviä oli neljä ja kaksi ensimmäistä niistä olivat ne vaikeimmat, eli autoon sijoittuvat kohtaukset. Kuvauspaikalla emme ensimmäisenä päivänä voineet katsoa uudelleen kahta pitkää master ottoa, joten turvauduimme kokonaan tuntumaan. Syksyn kaiken imevä pimeys ja jäädytetty liukasajorata toi tekemiseen hankaluutensa ja toisaalta myös huumorin kuvauksiin, mutta näistä kaikista tarkemmin lisää tulevissa kappaleissa. Menimme elokuvan tarinan tärkeys edellä, sortumatta liiallisiin teknisiin hienouksiin. Ensimmäisessä yhteispalaverissa sanoin ”Tehdään elokuva ihmisille, ei muille elokuvantekijöille.”

3.1 Tytön roolin haasteet

Tytön roolissa on sekä suuria teknisiä, että näyttelijäntyöllisiä haasteita. Jo rooli itsessään, hyväksikäytetty nuori, on tunnelataukseltaan vahva ja vaikea näyteltävä. Näyttelijän täytyy suoriutua välittämään niin ujo ihastus, syvä ahdistus, itsemurhaamisen halu, suru, raivo sekä häpeä. Niitä kaikkia on erittäin haastavaa näytellä uskottavasti ilmaisen menemättä ylinäyttelemiseksi tai sitten jäämättä liian vaisuksi. Varsinkin kun repliikkejä, johon näyttelijä voisi näitä tunteita ladata, ei ole kuin muutama. Näyttelijän täytyy siis pystyä viestimään kaikki kehollaan ja läsnäolollaan. Suurimman osan ajasta näyttelijän pitää myös ajaa autoa samalla kun näyttelee ja se ei ole syksyn pimeässä, jäisellä tiellä ja vieraalla ajoneuvolla mikään helppo tempu. Roolihenkilön suhteellisen nuori ikä on myös oma haasteensa: kuinka nuori naisnäyttelijä suoriutuu itseään puolet vanhemman näyttelijän kanssa musertumatta henkisesti. Haaste näyttelijöiden ikäkuilun välillä voi olla todellinen, jos nuorempi näyttelijä ryhtyy oikeasti pelkäämään vastaanäyttelijäänsä.

Tytön roolissa näyttelijän täytyy siis käyttää paljon voimavarojaan. Vastanäyttelijän repliikit ovat todella inhottavia ja halventavia. Niitä täytyy pystyä kuuntelemaan joka kerta uudelleen ja uudelleen, eläytyä rooliin, mutta pitää kuitenkin huoli omasta sietokyvystään. On raskasta kuunnella kahdeksan tuntia päivästä

täysin ala-arvoisia kommentteja, vaikka kaikki olisikin leikkiä. Kaiken tämän ohessa roolissa pitää pystyä muistamaan paljon iskuja ulkoa. Isku tarkoittaa sitä, että mitä tapahtuu milläkin repliikillä, milloin käännetään rattia, laitetaan radio päälle ja niin edelleen. Kahden master-oton muistilista on pitkä ja yksityiskohtainen.

Oman haasteensa roolityöskentelyssä tulisi olemaan rekkakohtaus, jossa päähenkilö on ajaa rekan alle. Kun paikalle tuodaan valtava rekka, henkilöauto alkaa näyttää ahdistavan pieneltä. Vaikka samalla kaistalla ei tarvitsekaan ajaa voi jo suuren ajoneuvon läheisyys saada näyttelijän uskalluksen järkkymään. Oikeaa kuolemanpelkoa ei ole tarkoitusta tavoittaa. Tässä kohtauksessa näyttelijällä tulisi olemaan tarkkaan valitut paikat, josta lähteä liikkeelle, kiihdyttää ja taas pysäyttää. Tämä siksi, että valot ja kamerapaikat ovat tarkkaan suunniteltu ennakkoon.

3.2 Miehen roolin haasteet

Miehen roolin suurimpana haasteena näen sen kuvottavuuden. Näyttelijältä vaatii taitoa saattaa inhottavat ja alentavat repliikit ulos vakuuttavasti ja elävästi. Tällaisissa repliikeissä vaanii jo oma vaaransa siinä, että puhuttaessa ja huonosti näyteltäessä ne eivät inhota ketään, vaan huvittavat. ”Lutka” on muun muassa sellainen sana, että se voi muuttua puhuttuna hyvin äkkiä falskiksi. Roolissa täytyy siis pystyä esittämään tämänkaltaiset repliikit vahvasti ja uskottavasti. Miehen roolissa repliikkejä oli eniten. Näyttelijän pitää siis muistaa suuri määrä tekstiä ulkoa, sillä kuvaisimme ne kahdella pitkällä masterilla. Ne pitäisi myös sovittaa vastaanäyttelijän fyysisiin iskuihin ja tulla juuri oikeaan aikaan tai otto olisi pilalla.

Miehen roolin toinen suuri haaste on se, että roolin pitää mennä vähän yli, muttei liikaa. Tällä tarkoitan sitä, että näyttelijän pitää tietää näyttelevänsä mielikuvituksen tuotetta, sillä mies on tytön alitajuntaa, jonka tyttö näkee fyysisenä ilmentyksenä. Tällainen raja on häilyvä ja voi mennä helposti väärään suuntaan. Koska kyse on mielikuvituksen tuotteesta, olisi näyttelijän äänen kannateltava

paljon. Kohtaus oli suunniteltu niin, että miehestä näkyisi mahdollisimman vähän, hieman välähdyksiä synkältä auton takapenkiltä. Hyvä äänenkäyttö oli siis ehdoton vaatimus miehen roolissa.

Viimeinen, mutta suurin ongelma liittyy siihen, miten näyttelijä kokee roolinsa raiskaajana. Rooli mitä luultavammin on erittäin kaukana näyttelijän oikeasta persoonasta. Näyttelijästä ei voi tuntua epämukavalta näytellä kerrassaan kuvottavaa henkilöä, tai näyttelemisen ei suju luontevasti. Näyttelijän pitäisi siis pystyä löytämään omat tekniikkansa ja keinonsa hyväksyä roolinsa kammottavuus, vaikka se olisikin kertakaikkinen vastakohta näyttelijän omalle persoonalle. Näyttelijän olisi tärkeää pystyä menemään niin pitkälle epämukavuusalueelleen kuin suinkin on mahdollista. Se ei ole aivan yksinkertainen temppu toteuttaa. Näyttelijä ei voi eikä saa hävetä rolihahmoaan.

3.2.1 Silti se on vain leikkiä

”Luova työ edellyttää itsensä asettamista alttiiksi, ja sielunsa paljastaminen on aina pelottavaa.” (Cantell 2018, 150). Se on totta ja on toistunut ainakin omalla kohdallani jokaisessa tekemässäni lyhytelokuvassa. Tiesin kahden päänäyttelijän olevan kovilla haastavien rooliensa kanssa ja itseni myös, täytyyhän minun myötäelää joka hetki mukana ja puntaroida kaikkea näkemääni ja kuulemaani. Halusin siis mahdollisimman mukavat kuvaukset. Varsinkin kun elokuvan aihe on hyvin raskas ja synkkä, ajattelin huojentavana vastapainona toimivan mukavan ja kiireettömän ilmapiirin. Alun perin mietimme tuottajan kanssa kahden päivän kuvauksia tämän kahdeksan ja puoliminuuttia pitkän elokuvan kuvaamiseen. Pidin sitä kuitenkin liian tiukkana ja päädyimme neljään päivään. Ja se oli juuri oikea ratkaisu! Emme olisi selvinneet kahdessa päivässä mitenkään.

Kuvauksissa ja elokuvanteossa on hyvä muistaa, että loppujen lopuksi se on vain leikkiä. Kuvauksiin ei ole tarkoitus mennä hermoromahduksen kanssa: ei ohjaajan, ei näyttelijöiden tai muun työryhmän. Totta kai se on työntekoa ja siihen tulee suhtautua tarpeeksi motivoituneesti, mutta eihän missään muussaakaan työssä ole tarkoitus painostaa itseään tai ketään muutakaan niin paljoa,

että ajatus työskentelemisestä muuttuu mahdottoman ahdistavaksi. Tekemiseen on hyvä varata turvalliselta tuntuva aika, eikä puristaa kaikkea mahdollisimman nopeasti valmiiksi. Tämä aikataulun olemattomuus näkyy kaikkialla, ennen kaikkea teknisessä toteutuksessa ja näyttelijäntyössä. Kiire ahdistaa myös ohjaajaa ja voi käydä niin, että siirrytään seuraavaan kuvaan, ennen kuin ollaan saatu taltioitua mitään käyttökelpoista leikkauspöydälle.

Leikkisä ja hyvä ote ohjaamiseen tukee koko muuta työryhmää sekä näyttelijöitä. Cantell mainitsee kirjassaan, että kiireettömän ilmapiirin luominen on ohjaajan tärkeimpiä taitoja varsinkin silloin kun aikataulut kiristyvät (2018, 138). Jos näyttelijästä tuntuu, että hänen täytyy pitää kiirettä, se näkyy lopputuloksessa. Myös teknisen puolen kiire näkyy usein jonkinlaisena valotus-, kuva-, tai klaffivirheenä. Tällöin ohjaaja voi kysyä itseltään, onko tilanteessa kyse elämästä ja kuolemasta vai voidaanko tälle otolle varata vielä seuraavatkin viisi minuuttia. Kukaan tuskin pistää pahakseen viiden minuutin myöhästymistä, jos se pelastaa koko elokuvan. Tämän elokuvan tytön ja miehen roolit tarvitsivat aikaa toimiakseen. Täytyi löytää kokeilun ja kompastelujen kautta juuri oikea toiminta, iskujen paikat, rytmi ja ilmaisu. On ohjaajia ja kuvaustilanteita, joissa ajatellaan, että elokuvan tekeminen on vakavampaa kuin mikään muu. Tällaisissa tuotannoissa tunnutaan unohtaneen se, että elokuva on esittävää taidetta. Sitä ei tarvitse tehdä todellisen kärsimyksen kautta.

Tämä kärsiminen oli juurikin se ajatusmalli, mitä halusin välttää viimeiseen asti. En halunnut kenenkään potevan oikeasti tuskaa tai mitään muutakaan. Halusin aidontuntoisia reaktioita, sen ajan kuin kohtausta kesti. Halusin siis hyvää näyttelijäntyötä. En ole aiemmin ohjannut näin raskasta aihetta, joten olin hieman huolissani, kuinka tilanne neutralisoidaan ottojen välissä. Pelot kuitenkin hälvenivät ja ajattelin, että se tulisi menemään omalla painollaan pitämällä ilmapiiri hyväksyvänä ja positiivisena. Tilanne ei missään kohtaa saisi olla liian aito, koska silloin me taltioisimme oikeaa ahdistusta. Sanomattakin on selvää, että niin ei saa käydä.

4 NÄYTTELIJÖIDEN VALINTA

Paneudun tässä osiossa vain tytön- sekä miehen rooliin. Näiden roolien lisäksi elokuvassa on kolme muutakin roolia, joihin saimme kerrassaan loistavat näyttelijät. Opinnäytteen rajauksen takia joudun jättämään nämä roolit kuitenkin käsittelemättä. Aloitimme päähenkilön, eli tytön roolin näyttelijän etsinnällä. Tein Facebook:iin eri roolitusryhmille casting call:it, johon kuvailin roolin, työn keston yms. tarvittavat tiedot. Sain lupaavia yhteydenottoja nuorilta naisnäyttelijöiltä, jotka olivat kiinnostuneita roolista. Tässä kohtaa lienee hyvä mainita, että minulla on todella omintakeinen tapa valita näyttelijät. Yleensä järjestän mukavan kahvitteuhetken johonkin kuppilaan, jonne menen näyttelijäkandidaatin kanssa keskustelemaan. Tämä siksi, että vihaan virallisia casting tilaisuuksia. Kamera ja ahdistava luokkahuoneilmapiiri ei välttämättä häiritse näyttelijää pätjän vertaa, mutta minä en itse pysty keskittymään yhtään. Olen näyttelijäaikoinani joutunut näitä kokemaan, joten koen tällaisen haastattelutavan vastenmieliseksi.

Tämän takia olen kehittänyt oman tapani haastatella ihmisiä, nähdäkseni stressittömässä ympäristössä ensin, tulenko näyttelijän kanssa ihmisenä toimeen. Minulle on ohjaajana tärkeää saada jonkinlainen käsitys yhtä lailla näyttelijän persoonasta kuin tämän taidoista ja mahdollisesta aikaisemmasta kokemuksesta. Vasta lyhyen tutustumisen jälkeen annan joko pienen, etukäteen kirjoitetun lyhyen tekstin tai sitten improvisaatiotehtävän, joskus teetän kummatkin. Molemmat näistä tehtävänannoista ovat sellaisia, jotka ovat toteutettavissa julkisilla paikoilla liikaa huomiota herättämättä, mutta ovat silti sopivan haastavia.

Ennen varsinaista tapaamista pidin noin puolen tunnin puhelinhaastattelun. Siinä kerroin rehellisesti millaisesta roolista on kyse, elokuvan teemoista ja kysyin suoraan, haluaako näyttelijä tutustua käsikirjoitukseen vai pitääkö roolia liian ahdistavana tai vaikeana näytellä. Kaikki halusivat lukea käsikirjoituksen, joten lähetin sen hakeneille ja sovimme haastatteluajankohdat. Tytön roolia varten olin kirjoittanut yhden sivun mittaisen taustatarinan roolihenkilölle, jonka annoin näyttelijöille luettavaksi vasta tapaamisessa. En halunnut, että se olisi liian ulkoa opeteltu, vaan pikemminkin halusin nähdä mitä näyttelijä poimii ja painottaa tekstistä.

Ensin pyysin näyttelijöitä esittämään oman versionsa ja vasta sitten ryhdyin ohjaamaan. Tekstille annoin muutaman eri tulkintatavan. Ensiksi halusin nähdä näyttelijän oman tulkinnan. Seuraavaksi pyysin puhumaan tekstin kuin keskustelisi ystävän kanssa. Sitten se täytyi kertoa raivokkaasti sovinnostille ja lopulta esittää yhtä suurella intohimolla ”kuin keskustelisi aamulla tehdystä voileivästä”. Halusin nähdä kuinka monipuolisesti näyttelijät voivat tulkita roolin, sillä tytön roolissa käydään monia toisistaan eriäviä tunnetiloja läpi. Haastatteluissa painotin vielä nuorten näyttelijöiden kanssa sitä, että rooli on haastava ja varmasti jollain tapaa raskas näytellä. Pidin tällaista keskustelua tärkeänä, sillä en halunnut nuoren naisnäyttelijän joutuvan romahtamaan kuvauksissa.

Mielestäni rooliin piti saada sellainen näyttelijä, joka pystyisi pitämään aiheen mahdollisimman kaukana itsestään. Haastattelut menivät hyvin ja kaikki selviytyivät hienosti. Tosin ainut, joka ei päässyt henkilökohtaiseen haastatteluun oli näyttelijä, jonka lopulta valitsin elokuvaan. Kerli Kyllönen sen sijaan kuvasi minulle kolme eri videota lähettämästäni tekstistä ja minä olin heti sitä mieltä, että oikea näyttelijä on löytynyt. Kerlin versiot olivat todella hyviä ja ammattimaisia, joten pystyin luottamaan siihen, että hän voi tällaisen roolin näytellä ilman, että kuvaukset aiheuttavat hänelle traumoja. Hänellä oli pitkä kokemus näyttelemisestä, joten ajattelin, että hän on siinäkin mielessä turvallinen valinta. Vasta aloittaneita näyttelijöitä tarvitsee kannatella aivan eri tavalla kuvaustilanteessa, kuin kokeneita. En luottanut omiin valmiuksiini ohjaajana, jotta olisin selviytynyt vasta-alkajan kanssa.

Miehen rooliin ei ollut virallista casting -ilmoitusta. Kävimme yhdessä tuottajan kanssa läpi Tampereen freelancer näyttelijöitä sekä ammattiteatterien näyttelijälistoja miettiessämme, ketä pyytäisimme mukaan. Miehen rooliin täytyi saada joku karismaattisen äänen omaava näyttelijä, joka osaisi käyttää ääntään sekä pelottavasti että inhottavasti. Minulla oli toiveena myös se, että näyttelijä olisi fyysisesti suurempi kuin tytön näyttelijä. Tämä loisi kontrastia henkilöiden välille ja mies näyttäisi tummissa takapenkki kuvissa suurelta ja uhkaavalta. Näyttelijän pitäisi myöskin pystyä näyttelemään kuvottavaa pahantekijää vaivatta. Päädyimme ensin erääseen Tamperelaiseen näyttelijään, jota kysyimme mukaan. Hänen täytyi kieltäytyä, sillä hänellä oli alkamassa harjoituskausi teatterissa.

Palasimme mietintävaiheeseen ja tuottaja ehdotti ”Miten olisi Pauli Hanhinen?” Se oli loistava ehdotus. Paulilla on hyvä, karismaattinen ääni ja hän osaa näyttellä. Pyysin Paulia sähköpostitse mukaan ja luettuaan käsikirjoituksen hän suostui. Toki Pauli oli alkuun hieman huolissaan roolihenkilön kuvottavuudesta, mutta lähti siitä huolimatta tekemään elokuvaa.

4.1 Näyttelijöiden rooliin valmistaminen

Tämän kappaleen kirjoittaminen hieman harmittaa, sillä minun täytyy todeta, että yhteistä tapaamista tai lukuharjoituksia ennen kuvauksia ei päästy järjestämään. Olen sitä mieltä, että näyttelijöiden on helpompi toimia keskenään, jos kuvauksiin tullessaan heillä on jonkinlainen luottamuksen tunne ja yhteys toisiinsa. Meillä oli rajallinen budjetti ja kumpikin näyttelijä oli kiireinen, joten tämä järjestely ei vain ollut mahdollinen. Kävin kummankin näyttelijän kanssa erikseen puhelimitse rooleja ja käsikirjoitusta läpi. Olisin mielelläni halunnut järjestää yhteisen harjoituksen, joissa sekä Pauli, että Kerli olisivat päässeet tutustumaan toisiinsa. Minun täytyi luottaa siihen, että he tekevät ennakkoon itsenäisesti töitä käsikirjoituksen ja roolin kanssa, sillä en sitä pystynyt heidän kanssaan yhteisesti tekemään. Oli osattava luottaa heidän ammattitaitoonsa kyetä näyttelemään luontevasti keskenään, vaikka he eivät aiemmin ole tavanneet.

Kuvausten ehdoton pelastus kuitenkin oli, että Kerlin kanssa pääsimme järjestämään yhden demo-päivän. Tämän piti alkujaan olla puhtaasti tekninen harjoitus, jossa testaisimme kuvauskalustoa, sekä iskuja Kerlille. Kuvasimme ajoharjoitteluradalla Nokialla, joten olimme pilkkoneet radan siten, että sama kohta maisemassa ei toistu, vaan ympäristö vaihtuu. Myös rekan lähtöpaikka oli otettava huomioon. Tämä harjoitus oli erittäin tervetullut, koska auton ajaminen pimeässä samalla kun näyttelijä muisteli kohtia, joissa pysähtyä ja tehdä jotain, ei ollut kovin vaivatonta. Auton valot imeytyivät märkään asfalttiin eikä eteensä juuri nähnyt. Kun saimme tekniikan puolelta kaiken testatuksi, käytimme ylimääräisen ajan Kerlin näyttelemisen, toiminnan ja iskujen harjoitteluun. Huomasimme silloin, että kuvauksiin on pakko varata aikaa siten, että näyttelijät saavat harjoitella autossa. Näytteleminen, ajaminen, iskujen ja tarkkojen paikkojen muistaminen oli haastavampaa kuin olin osannut ajatella. Tämän vuoksi oli hyvä, että

demo pidettiin, olisimme olleet pulassa, jos emme olisi nähin osanneet kuvauksissa varautua.

4.2 Ohjaajan valmistautuminen – haasteiden ennakointi

”Tärkeintä elokuvan kuvauksiin valmistautuessa on käsikirjoituksen analysoiminen, kohtaus kohtaukselta, henkilö henkilöltä. Ohjaajan on tiedettävä, miksi hän haluaa tehdä juuri tämän elokuvan.” (Cantell 2018, 51). Ennen ”Ehkä huomenna” -kuvauksiin lähtöä valmistauduin jokseenkin tällä tavoin. Minulla on tapana myös opetella call sheet mahdollisimman hyvin ulkoa, jotta kuvausjärjestys ja kokonaisuus olisi minulle selkeämpi. Kuvauksissa pääsee helpommalla, jos ei joudu kantamaan mukanaan muistiinpanoja, etukäteen laadittuja ohjeita tai muita papereita, joita joutuu sitten seuraamaan. Minulle henkilökohtaisesti on vaikeampaa seurata näyttelijöitä, jos minulla on liian tarkkaan, etukäteen mietityjä ohjeita mukana. Tämä ei suinkaan tarkoita sitä, että ennakkotyötä tulisi laiminlyödä millään tavalla. Haasteista voi selvitä vain tekemällä ennakkotyön niin hyvin, kuin mahdollista. Olen samaa mieltä Cantellin kanssa siitä, että jos elokuvaa kuvattaessa joutuu kaiken keksimään ja ratkaisemaan kuvauksissa, kiireessä ja suorituspainneiden alla, tulee helposti tartuttua ensimmäiseen ideaan, joka ei suinkaan yleensä ole paras mahdollinen (2018, 23).

Ennen näitä kuvauksia mietin, mikä voi mahdollisesti mennä pieleen. Jokaisissa kuvauksissa, joissa olen ollut, joudutaan usein karsimaan paikan päällä ennakkoon suunniteltuja kuvia pois. Tämä siksi, että aika uhkaa loppua tai kuvauksissa huomataan, että kuva on täysin tarpeeton ja se jätetään tämän takia kuvaamatta. Yritän kuitenkin ennaltaehkäistä improvisointia niin paljon kuin mahdollista. Teen enemmän varasuunnitelmia kuin ajan itseni hätiköityihin päätöksiin kuvaustilanteessa. Joskus on pakko myötäillä olosuhteita, koska jotain voi aina sattua, eikä sille voi mitään. ”Ehkä huomenna” kuvauksien lähestyessä olin eniten huolissani kahden pitkän masterin kuvaamisesta, sillä otot olivat todella pitkiä. Reagoin tähän ennakkoon siten, että sovimme kuvaajan kanssa siitä tavasta, jolla voimme kuvata otot kolmessa otossa kahden sijaan, jos näyttelijät eivät syystä tai toisesta pysty toimintaa muistamaan.

Olin ennakkoon sopinut myös lyhyen, mutta tarpeellisen harjoitteluajan paikan päälle minulle ja näyttelijöille, ennen kuvaamista. Halusin Kerlin ja Paulin löytävän jonkinlaisen yhteyden sekä pääsemään harjoittelemaan edes hieman ennen kuin siirtyisimme autoon ja ajoradalle. Halusin karsia mahdollista jännitystä pois niin paljon kuin mahdollista. Vaikka tekniikan puolesta suunnitelmien toimivuus oltiin päästy testaamaan demossa, olin huolissani näyttelijöiden valmistamisen puutteellisuudesta. Kerli oli jo ajoradalla käynyt ja hänellä oli jonkinlainen käsitys kahdesta master-otosta. Pauli taas ei tiennyt siitä ennakkoon mitään. Tiesin etukäteen, että kuvauksissa minun pitäisi olla koko ajan niin läsnä kuin suinkin pystyn. Tähän toi extra paineen tietoisuus siitä, että ottoja ei voisi nähdä paikan päällä. Koska kuvaisimme liikkuvasta autosta, meidän tarvitsisi aina ajaa pois ajoradalta ja kytkeä tarvittavat laitteet, ennen kuin voisimme katsoa otot. Tähän meillä ei ollut aikaa varattuna, joten minun tulisi ohjaamisen ohella pitää huolta siitä, ettei kuvissa ole klaffivirheitä.

5 KUVAUKSET

Ehkä huomenna lyhytelokuvaa kuvattiin yhteensä neljä päivää. Kaikki kuvauspäivät olivat iltakuvauksia, sillä elokuva sijoittui ilta aikaan. Keskityn nyt kuitenkin ainoastaan kahteen ensimmäiseen päivään, jolloin kuvasimme Nokian ajoharjoitteluradalla sekä auton sisälle että ulkopuolelle sijoittuvia kohtauksia. Ensimmäisenä kuvauspäivänä kuvasimme tytön ja miehen kohtaukset auton sisäpuolella. Se oli kaikista haastavin päivä. Käsikirjoituksessa tämä tarkoittaa sitä, että kun tyttö nousee autoon, on mies takapenkillä häntä odottamassa. Miehen piinaaminen ajaa tytön tekemään melkein itsemurhan. Tyttö on ajaa vastaantulevan rekan alle, mutta päättääkin viime hetkellä tehdä korjausliikkeen omalle kaistalleen. Toisena kuvauspäivänä vain tytön näyttelijä Kerli oli näyttelijöistä paikalla, koska miehen kuvat oltiin saatu otettua suunnitellusti jo ensimmäisenä päivänä. Tänä toisena päivänä kuvasimme rekan ja henkilöauton ohituskuvia. Kummassakin kuvauspäivässä oli omat, mielenkiintoiset haasteensa.

Ensimmäisen kuvauspäivän haasteet alkoivat jo henkilöautoon pakkautumisesta: meitä tulisi sinne yhteensä kuusi ihmistä. Kuvaaja ja Kerli etupenkille, minä ja Pauli takapenkille sekä valo- ja äänimies takakonttiin. Tunnelma oli erittäin ahdas. Koska auto liikkui oikeasti, ei meillä ollut muuta vaihtoehtoa kuin mahtua sinne. Elokuvasa näkyvät ”katuvalot” eivät ole oikeita lamppeja, vaan valomies ohjasi niitä Wifi:n välityksellä takakontista. Valot oli kiinnitetty auton katolle. Valojen tahti oltiin päätetty etukäteen, eli silloin kun tietty repliikki tulee, tyttö painaa kaasua, vaikkei tätä oikeasti tehnytäkään. Tällöin vauhdin illuusio tehtiin valoilla sekä näyttelijäntyöllä. Ajorata oltiin jäädytetty ennen kuvauksiamme, joten siellä ei voinut ajaa kuin tuskin kävelyvauhtia. Rata oli myös erittäin mutkainen, joten senkin vuoksi vauhti piti pitää maltillisena. Näkyvyys oli erittäin heikko, sillä radan omat katuvalot oli sammutettu, joten ulkoa ei valoa tullut. Rata oltiin suunniteltu tarkoille iskuille ja näyttelijöiden piti jatkuvasti vahtia missä mennään. Kuten olen jo aiemmin maininnut, heidän piti muistaa kaksi todella pitkää osaa käsikirjoituksesta, sillä kuvasimme kaksi pitkää master-ottoa.

Nämä masterit toivat omia haasteitaan, sillä aina oli unohtua jotain ja jos jotain unohtui, täytyi kohtaus ottaa uudelleen. Ottoja meni piloille myös auton takia: vä-

hän väliä jokin turvavyön hälytysääni kuului ja pilasi äänen tai takapenkki oli jäänyt aavistuksen raolleen, siitä kertovat valot olivat syttyneet ja näin ollen kuva klaffasi. Kerlillä oli suuri vastuu ohjata autoa ja näyttellä samalla. Kerli oli demoa tehdessä saanut ajaa rataa, mutta totta kai tilanne oli nyt täysin erilainen. Emme näyttelijöiden kanssa päässeet ajamaan rataa kuin vasta kuvatessa, sillä auton katolle täytyi pystyttää valot.

Siispä meidän täytyi tyytyä repliikkien läpikäymiseen ja niin sanottuun ”kuivaharjoitteluun” ajoradan sisätiloissa olleessa luokkahuoneessa, johon lavastimme automaiset olosuhteet. Eli Kerli istui edessä, Pauli takana ja he saivat käydä tekstiä läpi. Minulle siitä oli kuitenkin varmaan enemmän hyötyä kuin heille, sillä pääsin näkemään toiminnan kameran näkökulmasta ja pystyin antamaan ohjeita ilman paineita. Tiesin nimittäin hyvin, että autoon mennessä minun tulisi tarkkailla kaikkea pieneltä monitorilta, joka olisi sylissäni. Omat suurimmat haasteeni olivat ehdottomasti sekä näyttelijäntyön seuraaminen sekä samanaikaisesti klaffivirheidensä tarkkailu.

Olimme autosta yhteydessä muuhun työryhmään radiopuhelimilla. Näin saimme nopeasti yhteyden apulaisohjaajaan, joka pystyi otton alkaessa pyytämään kaikki pois kuvasta. Kommunikoimme niin myös kuvaussihteerin kanssa, joka ei voinut muuta kuin luottaa sokeasti sanaani siitä, oliko otto onnistunut vai ei. Oma ongelma ohjaamisen kanssa syntyi siitäkin, että ohjeet täytyi pitää niin minimissään kuin suinkin mahdollista. Näyttelijöillä oli jo valtavan pitkä muistilista repliikkeineen ja iskuineen ja jos olisin ohjannut kohtausta jatkuvasti eri suuntaan, olisi se luultavasti sekoittanut näyttelijät. Varsinkin miehen näyttelijällä Paulilla oli pitkä lista repliikkejä ja jos hänen olisi täytynyt hakea aina uusi ja taas uusi tunnetila, olisi ollut vaarana repliikeissä kompastelu. Siksi toimin niin, että ohjasin mahdollisimman kevyesti tilannetta haluamaani suuntaan. Lisäsin joka otton jälkeen vain hieman jotain tai pyysin jättämään jotain pois. Onneksi meillä oli varattuna aikaa näihin kahteen master-ottoon, sillä jos niille ei olisi suotu aikaa, koko elokuvalta olisi kadonnut pohja.

Toisen kuvauspäivän suurin haaste oli ehdottomasti rekka. Rekan kohdalla oli todella monta asiaa, joiden kohdalla täytyi luopua kaikesta ennakkoon suunnitel-

lusta ja ajatella koko juttu uudelleen. Ensimmäinen voitettava ongelma liittyi jäiseen tiehen. Emme olleet ennakkoon tietoisia, että rata jäädytetään. Valtava rekka ei pysähdy samalla tavoin kuin henkilöauto ja ajoradan pätkä, jolla sitä ajetaisiin, oli todella lyhyt. Tämä poiki liudan lisäongelmia: kuinka ajoitus ”ohitustilanteesta” saataisiin kohdilleen, miten voisimme huijata vauhdin kanssa, sillä rekkaa ei voisi ajaa enempää kuin 30km/h. Sitten oli vielä Kerli, joka oli silminnähdessä kauhuissaan heti kun näki rekan. Hoidin ensin tärkeintä pulmatilannetta, eli Kerlin pelkoa. Ohjeistukseni oli, ettei hänen todellakaan tarvitse ajaa, jos se pelottaa.

Samalla kaistalla rekan kanssa ei tietenkään oltaisi missään vaiheessa. Silti ajatus rekan perän luisumisesta voi ryhtyä ahdistamaan. Eräs työryhmäläinen hypäsi autoon ja näytti Kerlille, mistä henkilöauto lähtee ja mihin sillä pysähdytään. Lopulta Kerli halusi itse ajaa, vaikka minä ehdotin stunttia. Harjoiteltuamme kohtausta erittäin hitaasti, saimme kuin saimmekin sen toimimaan kuten piti. Minä ja kuvaaja kävimme kuitenkin keskustelua siitä, että lähestyvän rekan kuvia täytyy kuitenkin jälkikäteen mitä varmemmin kuvata lisää, sillä sellaista emme voineet vallitsevissa olosuhteissa mitenkään kuvata. Tiesimme, että tällaisten kuvien puute tulisi leikkauspöydässä kostautumaan, sillä se on olennainen osa vaaran illuusiota. Oli kuitenkin viisasta olla vaarantamatta ketään ja siksi päätös luopua sellaisista kuvista oli ehdottomasti ainoa oikea ratkaisu.

5.1 Näyttelijän herkkyuden huomiointi vaikeaa aihetta kuvatessa

Kuten olen jo aikaisemmissa vaiheissa todennut, ohjaajan on otettava huomioon näyttelijöiden herkkyys, sillä kukaan muu ei sitä ohjaajan puolesta tee. Kuvatessa lokaatiossa on yleensä paikalla henkilö, joka on vastuussa muun muassa kuvausten turvallisuudesta. Tämä henkilö pitää huolen, ettei vaaratilanteita pääse syntymään. Jos käytössä on esimerkiksi erikoistehosteita, on niiden käyttöä valvomassa ammattilainen. Me emme käyttäneet sellaisia ”Ehkä huomenna” -elokuvaa kuvatessa, vaan apulaisohjaaja piti huolen turvallisuudesta. Olimme ennakkoon hyväksyttäneet kuvaussuunnitelmamme koululla, joten lupa toteuttaa elokuva oli kunnossa. Näyttelijöiden herkkyys ilmenee suurimmalta osin siten, että ohjaajan täytyy osata se aistia, lukea näyttelijänsä, sillä näyttelijä ei näytä herkkyyttään helposti ulospäin.

Herkkyuden huomiointi aloitetaan sillä, että otetaan näyttelijään kontakti. Jokaista näyttelijää täytyy huomioida, eikä ketään tule syrjiä millään muotoa. Ohjaajan tulee keskittää huomionsa mahdollisimman tasaisesti näyttelijöiden välillä, sillä huomiotta jättämisestä saattaa aiheutua negatiivisia seuraamuksia. Jos ohjaaja ei kiinnitä johonkunkin huomiota, näyttelijä voi kokea, että hänestä ei pidetä tai, että hänen roolinsa on mitätön. Tällaisia tilanteita voi välttää pelkästään jo sillä, että sanoo näyttelijälle jotain pientä: jos suorituksessa ei ole mitään korjattavaa, voi todeta, että suoritus oli hyvä ja että tämä voi jatkaa samaan malliin. Cantell kirjoittaa, että näyttelijät kyllä tietävät, että osa rooleista on haastavampia kuin toiset ja siksi ohjaaja joutuu keskittymään vaikkapa pääroolia tekevän näyttelijän haastaviin hetkiin (2018, 111). Mitä vaikeampi rooli on, sitä enemmän näyttelijä tarvitsee ohjaajan läsnäoloa ja tukea.

Vaikka läsnäolo, tukeminen ja huomioonottaminen ovat ehdottoman tärkeitä työkaluja näyttelijän huomioidessa, on niilläkin rajansa. Ohjaaja ei saa tunkeutua näyttelijänsä yksityisalueelle. Cantell kiteytti tämän aiheen niin mainiosti, että lainaan hänen ajatustaan.

Se, miten näyttelijä suodattaa roolihenkilön oman persoonansa kautta, on näyttelijän vastuulla, eikä ohjaaja voi edes puuttua siihen tunkematta väärällä tavalla näyttelijän yksityisalueelle. Mielikuvat ja tekniikat, joita näyttelijä käyttää tarvittavat reaktiot hakeakseen, eivät kuulu ohjaajalle. Ne ovat näyttelijän salaisuuksia. (Cantell 2018, 54)

Ehkä huomenna -elokuvassa tällaisen rajan vetäminen oli erittäin tärkeää. Olisi ollut sanoinkuvaamattoman typerää tiedustella kummaltakaan päänäyttelijältä kuinka he roolinsa rakensivat, varsinkin kun on kyseessä herkkä aihe. Ohjaajan täytyy siis osata tukea näyttelijän herkkyyttä menemättä millään tavoin henkilökohtaisuuksiin. On eri asia, jos näyttelijä tahtoo itse keskustella; silloin ohjaaja kuuntelee, mutta pitää huolen vaitiolostaan toisen yksityisasioissa.

”Yksinkertainen, rehellinen näyttelemisen on suurinta riskin ottamista, koska rehellisenä olemisen merkitsee, että näyttelijän täytyy käyttää itseään, tehdä työstään persoonallinen.” (Weston 1999, 78). Siinä missä ohjaajan tulee tuntea käsikirjoitus läpikotaisin, täytyy näyttelijöiden osata herättää roolihenkilöt yhdessä ohjaajan kanssa henkiin. Koska näyttelijä voi joutua elämään rankkaa hetkeä useita

kertoja uudelleen, on ohjaajan pidettävä huoli, ettei teetä liikaa. Näyttelijä voi väsyä rankkaan kohtaukseen, sillä mitkään tekniikat eivät suojele emotionaaliselta tai fyysiseltä väsymykseltä. Varsinkin rankkaa aihetta kuvatessa on hyvä pitää mielessä riittävät tauot. On hankala hahmottaa väsymystä, varsinkin silloin kun tuntuu, että kohtaus on juuri löytänyt oikean suuntansa. Väsynyt ja rasittunut näyttelijä on kuitenkin siinä kohtaa antanut jo parhaansa, eikä kohtaus etene uudelleen ohjauksesta mihinkään.

Ohjaajan täytyy siis osata haastaa näyttelijöitä ohjeillaan yhä parempaan suoriutukseen, mutta pitää huolen siitä, että mitään vaikeita tunteita kuten surua, ahdistusta, kipua, tuskaa tai pelkoa tunneta oikeasti. Kaikki on näyteltävissä. Ohjaaja ei saa käyttää näyttelijän herkkyyttä hyväkseen ja koettaa luoda jotain todentuntuista sillä, että se tapahtuu oikeasti. Mitä vaikeampi aihe, sitä huoleellisempi täytyy ohjaajan olla siitä, että kaikki näyttelijät tuntevat olonsa turvalliseksi ja mukavaksi. Tätä turvallisuuden ja luottamuksen tunnetta voi vaalia esimerkiksi sillä, että kaikki ohjeet annetaan siten, että kaikki kohtauksessa näyttelevät henkilöt ovat paikalla kuulemassa ne. Kenenkään ei näin tarvitse yllättyä liaksi mistään, vaan näyttelijät voivat keskittyä näyttelemiseen, ei varomaan mitään odottamatonta. Minä tein näin Ehkä huomenna -kuvauksissa. Koin jopa vaaralliseksi antaa yksittäisiä, salaisia ohjeita kenellekään, sillä olimme kuitenkin liikkuvassa autossa. Jos Kerli olisi oikeasti joutunut säikähtämään jotain yllättävää, olisimme voineet päästä hengestämme.

Vaikka ”call sheet” on kuvausten virallinen aikataulu ja siihen on merkitty yleensä todella tarkkaankin tauot, ohjaaja voi tilanteen niin vaatiessa, päättää toisin. Jos näyttelijä esimerkiksi ei muista vaikkapa vuorosanojaan, ei niitä opi kameran käytössä, vaan hieman syrjässä itsekseen, ohjaajan tai vastaanäyttelijän kanssa. Jos ohjaaja pakottaa yhä uudelleen näyttelijän lausumaan repliikkejä muuttuu se äkkiä julkiseksi nöyryyttämiseksi. Se alkaa hyvin pian näkyä jähmeänä näyttelemisenä. Ehkä huomenna -elokuvan kohdalla oli tilanne kuitenkin hieman vaikeampi: olimme autossa, joka olisi aina pitänyt ajaa pois ajoradalta, jos halusimme pitää tauon. Paulilla oli todella suuri määrä tekstiä ja luonnollisesti välillä hän unohti repliikkejä. Päädyin kuitenkin siihen, että koska kaikki autossa olleet tiesivät,

kuinka pitkä monologi hänellä on, otamme uuden oton heti perään. Silloin tilanteen pystyi vain purkamaan huumorilla, sillä emme voineet muuta. Pauli otti sen hyvin.

Näyttelijän herkkyys otetaan huomioon fyysisten tarpeiden huomiointina. Kuten olen jo maininnut, näyttelijät eivät pahemmin puhu tarpeistaan. Ohjaajan on kuitenkin otettava nämä huomioon. Jos ulkona on kylmä -päästä näyttelijät lämmittelemään. Jos näyttelijää pelottaa ajaa autoa, anna rauha harjoitella ensin. Jos näyttelijän täytyy saada syödä, anna hänen syödä tai hänellä on jano, anna hänen juoda. Ammattinäyttelijät eivät vähästä valita, mutta ohjaaja voi palauttaa näyttelijäntyöhön mukavuuden huomioimalla perustarpeet. Täytyy ajatella maalaisjärjellä: aikuiset tietävät, milloin heitä tarvitaan ja osaavat elää sen mukaan. Lapsien kohdalla tilanne on luonnollisesti eri. Kuvauksissa ollaan työpaikalla. Tilanteita, joissa kohtaukset ovat venyneet todella pitkiksi ja jos päivä on muutenkin ollut pitkä voi pieni hengähdystauko olla paikallaan. Näyttelijä voi suoriutua paremmin päästessään tilanteesta hetkeksi pois.

Vaikka edellä on mainittu monta asiaa, jolla näyttelijän herkkyyttä voidaan huomioida, ei ohjaaja voi aina ottaa kaikkea huomioon. Näyttelijöiden herkkyys ei tarkoita myöskään sitä, että heitä pitäisi työtilanteessa holhota tai varoa. Ohjaajan liika nöyristely ja joka asian varmistelu on varsin masentavaa katsottavaa. Näyttelijät eivät mene rikki jokaisesta pienestä asiasta tai tilanteesta. Päinvastoin liian ”virkaintoinen” ohjaaja, joka kulkee näyttelijöiden perässä huolehtimassa heistä, saattaa käydä perin ahdistavaksi. Sen takia kaikki edellä mainittu kannattaa ottaa kriittisesti ja ajatella, miten niitä voisi soveltaa. Näyttelijät pitävät harvoin mielistelystä, eivätkä halua joutua erityiskohtelun uhriksi - heidän ovat näkyvillä muutenkin jatkuvasti. Kaikessa on hyvä muistaa, että ääripäät harvemmin toimivat: ei inhottavuus eikä liika huolenpitokaan. Ohjaaja menettää auktoriteettinsa hyvin äkkiä, jos ei hoida varsinaista työtänsä, ohjausta.

5.2 Näyttelijän herkkyyden hyödyntäminen

Näyttelijän herkkyys ja sen hyödyntäminen on eri asia kuin sen hyväksikäyttö. Hyväksikäyttöä ovat kaikki sellaiset toimet ohjaajan puolesta, jotka eivät synny

yhteisymmärryksessä näyttelijöiden kanssa. Kaikenlainen kieroilu, julkinen häpäiseminen, pelottelu, uhkailu tai vaaraan saattaminen ovat hyväksikäyttöä. Hyödyntäminen on sitä, että näyttelijöiden kanssa saavutetaan yhteys ja molempinpuolinen luottamus, voidaan näyttelijöiden luontainen herkkyyks ja ammatillinen potentiaali käyttää parhaalla mahdollisella tavalla tekeillä olevan elokuvan hyödyksi. Herkkyyden hyödyntämisen tarkoituksena on saada näyttelijäntyöstä luonnollista, aidontuntoista ja uskottavaa, ilman näyttelijöiden todellista epämukavuutta tai kärsimystä.

Koska näyttelijän ja ohjaajan yhteistyö perustuu täysin luottamukseen, on se osattava käyttää oikealla tavalla eduksi. Ohjaajan on pidettävä huoli siitä, että luottamusta ei rikota teettämällä jotain, mistä ei olla sovittu tai näyttelijä ei yksinkertaisesti suostu johonkin uuteen ideaan. Luottamus takaa sen, että ohjaaja voi pyytää jotain ja näyttelijä tietää, ettei sitä häneltä pyydetä turhaan. Kuvauksissa tätä voi hyödyntää siten, että haastaa näyttelijää positiivisesti. Voittamaan haasteet vielä kerran. Pyrkimyksenä on saada näyttelijästä ulos paras mahdollinen näyttelijäntyöllinen suoritus. Periaate on hyvin yksinkertainen. Jos sinuun luotetaan ohjaajana, näyttelijä uskoo kun sanotaan, että jotain täytyy muuttaa ja myös silloin kun sanotaan, että suoritus oli mainio.

Kun ”Ehkä huomenna” -kuvauksissa kuvasimme pitkät master-otot, jouduin pyytämään ne todella monta kertaa uudestaan. Aina oli jotain pielessä: joko valot tulivat viiveellä, olimme autolla väärässä kohtaa, repliikki unohtui tai sitten työryhmäläinen näkyi kuvissa. Tällaisessa tilanteessa turhautuminen ei ole kaukana, mutta kun kerroin näyttelijöille aina rehellisesti, mikä meni vikaan, he ymmärsivät kyllä ja luottivat sanaani. Vielä kun muisti muistuttaa, että joka otto on ollut edellistä parempi ja että olemme todella lähellä sitä mitä haemme. Näin tekemisen mieliala pysyi hyvänä. Meille muodostui ahtaaseen autoon pieni symbioosi, jossa toimimme tiiminä hyvin yhteen. Väärillä valinnoilla siitä olisi voinut tulla painekattila. Esimerkki väärästä valinnasta olisi tässä tapauksessa ollut liiallinen ohjaus: liikaa muistettavaa on liikaa muistettavaa.

Totuus on, että otot eivät joskus vain onnistu ja syitä voi olla monia. Ohjaajan ja näyttelijän välinen luottamus kuitenkin takaa sen, että näyttelijä ei tästä harmistu, vaan luottaa siihen, että ohjaajalla on hyvä syy uuteen ottoon. Oli se syy sitten

mikä tahansa. Varsinkin raskasta ottoa tehdessä toisto vaatii näyttelijöiltä paljon. On vaikeaa saada useaan perättäiseen ottoon suuri lataus erilaisia tunteita rai-vosta aina epätoivoon. Se sekä väsyttää, että joskus puuduttaa. ”Näyttelijän on voitava luottaa siihen, että ohjaaja on sataprosenttisesti hänen puolellaan. Ja että katse, jolla ohjaaja häntä katsoo, on rakastava – silloinkin, ja erityisesti silloin, kun ohjaaja vaatii näyttelijältä vaikeita ja rankkoja asioita.” (Cantell 2018, 119)

Näyttelijöiden herkkyyttä voi käyttää kuvatessa hyödykseen parhaalla mahdolli-sella tavalla silloin kun heille antaa tilaa näytellä. Tämä tarkoittaa, että ohjaajan ei kannata laittaa kohtaukselle liikaa vaatimuksia, vaan antaa näyttelijöiden tehdä työnsä. On helpompi antaa lisäohje kuin ottaa jotakin kohtauksesta usean toiston jälkeen pois. Kun ohjaaja antaa näyttelijöille tarpeeksi ilmaisuvapautta, jää koh-taukseen sijaa impulsseille. Näin näyttelijät pääsevät tarjoamaan omaa tulkin-taansa roolihenkilöstä ja näyttelijä on se, joka puhaltaa hahmoon elämän itsensä kautta. Ohjaajan kannattaa käyttää tätä hyödykseen, sillä usein voi olla, että näyt-telijän idea voi olla parempi ja elävämpi kuin ohjaajan. Tämä ei toki tarkoita, että ohjaajan pitäisi jättää työnsä tekemättä, vaan sitä, että antaa sopivasti tilaa ja arvoa näyttelijän työlle ja lahjakkuudelle. Cantell toteaa, että usein ohjaaja on parhaimmillaan, kun on tehnyt itsensä tarpeettomaksi (2018, 225) ja olen asiasta samaa mieltä. Ehkä huomenna -elokuvassa päädyimme lopulta käyttämään ot-toa, joka syntyi juuri edellä mainitulla tavalla.

5.3 Ohjaajan tuki ja kannustamisen keinot

Olen sivunnut tätä aihetta läpi opinnäytetyöni, joten koetin saada tähän osioon joitakin keinoja, joita en ole vielä käynyt läpi. Oman ajatteluni tueksi käytin läh-teenä ²Film Couragen haastatteluvideota. Siinä haastateltavana ovat ohjaaja, kir-jailija Mark W. Travis sekä luennoitsija, kirjailija Michael Hauge. Videolta tulee ilmi hyviä ajatuksia, joita en ole vielä maininnut, mutta jotka kuitenkin ovat hyviä tuen ja kannustamisen keinoja.

² Youtube: What A Director Should Say To An Actor After Saying Cut by Mark W. Travis & Michael Hauge <https://www.youtube.com/watch?v=3D8yiDEWcA0>

Se, mitä kuvauksissa yleensä tehdään ottojen jälkeen, mutta josta en ole vielä maininnut on näyttelijän kiittäminen joka oton jälkeen. Tuo yksi pieni sana on erittäin kannustava: vaikka kohtausta ei menisikään niin kuin ohjaaja toivoo, pitää aina muistaa kiittää. Kuten Travis haastattelussa toteaa, liian usein ohjaaja ei sano mitään. Ohjaajan täytyy muistaa, että näyttelijä on antanut ohjaajalle ja koko elokuvalle jotain jokaisessa otossa, oli se sitten käyttökelpoista tai ei. Jos ohjaaja ei kiitä oton jälkeen on se vääränlaista ohjausta, sillä se on sanaton viesti näyttelijälle tämän epäonnistumisesta. Ohjaaja voi päästää tympeän oloisen ynähdyksen kiitoksen sijaan ja se on omiaan suistamaan näyttelijän pois oikealta tieltä. Kiittäminen on paitsi kohteliasta, mutta myös näyttelijäntyön kunnioittamista sekä kannustamista.

Mainioita tuen ja kannustamisen keinoja ovat tasapainossa olevat keuhut sekä uudelleen ohjaaminen. Kehujen kohdalla täytyy ohjaajan pitää mielessä, että niiden täytyy olla paikallaan. Turhaa tulevat keuhut ovat ohjaamista väärään suuntaan: näyttelijä ajattelee hyvän palautteen tarkoittavan, että suoritus oli juuri se, mitä haettiin. Turhaa tai väärässä paikkaa keuhuttua suoritusta ei voi enää korjata uudelleen ohjaamisella loukkaamatta näyttelijää. Voi olla myös niin, että turhaa keuhuttu näyttelijä pitää ohjaajaa idioottina. Näyttelijälle ei myöskään sanota ilkeästi, vaikka tämä ei olisi onnistunut, vaan ohjataan oikeaan suuntaan rakentavasti. Kritiikki voi olla väärä sana kun arvioidaan epäonnistunutta kohtausta, joten ohjaaja voi miettiä, antaako kritiikkiä vai ennemmin uudet ohjeet.

Kuunteleminen on erityisen tärkeä ohjaamisen keino. Cantell kirjoittaa, että aivan kuten näyttelijänsä, täytyy ohjaajankin osata olla hetkessä, avoin ja herkillä (2018, 224). Kun tilanne on myötäelämistä, eikä vain kokonaisuuden kasassa pitämistä, on näyttelijän helpompi lähestyä ohjaajaa. Kun ohjaaja kuuntelee, mitä näyttelijöillään on sanottavanaan, ottaa tämä heidät myös huomioon. Kun ihmiset otetaan työpaikallaan huomioon, kaikilla on hyvä työmotivaatio ja kaikki tuntevat olevansa osa porukkaa, ei koneistoa.

Lyhyt lista, miten ohjaaja voi näyttelijänsä kannustaa on: ole puolella, ole rehellinen, kuuntele, osaa kehua ja haastaa sekä pidä luottamusta yllä. Näyttelijät ovat vain ihmisiä, eivätkä mene rikki ihan mistä tahansa pienestä virheestä. Maalais-

järki auttaa monessa kohtaa. Asian voi miettiä vaikka, kuinka itse ottaisi haastavan tilanteen. Taitava ohjaaja voi saada kyllästyneenkin näyttelijän innostumaan samasta kohtauksesta uudelleen, kunhan luo sille ensin itse vakuuttavan tarpeen. Näyttelijän tukeminen on helppoa vaikeissakin tilanteissa, jos ohjaaja on läsnä ja näkee mitä ympärillä tapahtuu. Ohjaajan täytyy itse olla tarpeeksi rohkea ja halukas tarttumaan sekä onnistumisiin että epäkohtiin.

5.3.1 Miten ohjeilla tuetaan näyttelijän suoritusta

Weston esittää, että ohjaajien kannattaa luopua yrittämästä tehdä asioita ”oikein” (1999, 20). Hän kirjoittaa myös, että molemmat, sekä näyttelijä että ohjaaja, tuovat käsikirjoituksesta esiin parhaat oivalluksensa, oman ja itsenäisen mielikuvituksensa. Ohjaaja on hänestä onnellisimmillaan, kun näyttelijä vastaa ohjeeseen voivansa jatkaa kyseisestä ideasta eteenpäin (1999, 26). Näyttelijän ja ohjaajan suurin eroavaisuus lienee se, että siinä missä näyttelijä on vastuussa omasta roolihenkilöstään, on ohjaaja vastuussa koko elokuvan kokonaisuudesta. Ohjaaja joutuu tarkkailemaan kaikkia henkilöihahmoja, heidän suhteitaan ja toimintaansa, siten että kokonaisuus on yhtenäinen. Ohjaajan täytyy tuntea jokainen hahmo tarkkaan ja osaa siksi haastaa näyttelijänsä menemään juuri siihen suuntaan, kuin pitää. Tämä tuntemus on ohjauksen perusta. Se onko ohjaaja ”oikeassa” nähdään vasta, kun elokuva on valmis. Ohjaajalla ei ole, kuin tuntuma asioiden oikeasta kulusta, jonka hän sitten muuttaa näyttelijöille konkreettisiksi, näyteltäviksi ohjeiksi ja joilla roolihahmo saadaan elämään.

Ohjeilla tuetaan näyttelijän suoritusta siten, että ohjeet ovat näyteltävissä mutta jättävät silti näyttelijälle ilmaisuvaraa. ”Hyvä, näyteltävissä oleva ohjaus luo *käytäytymistä*, jolloin näyttelijäntyö on aktiivista ja dynaamista eikä staattista; aisteihin vetoavaa eikä älyllistä; objektiivista ja yksilöityä eikä subjektiivista ja yleistävää. Adjektiivien ja selityksien tilalle -- *verbit, faktat, mielikuvat, emotionaaliset tapahtumat ja fyysiset teot.*” (Weston 1999, 49). Tällä tarkoitetaan sitä, että ohjaajan kannattaa keskittää ohjeitaan siihen, mitä hahmolle tapahtuu ja mitä hahmo tekee. Ohje on näyteltävissä kun se on jotain konkreettista, ei esimerkiksi miltä hahmosta tuntuu tai miltä tekemisen pitäisi näyttää. Konkreettinen ohje ei siis ole adjektiivi, eli millainen jokin on.

Hyvät ohjeet luovat näyttelijäntyölle perustan, mutta ovat enemmänkin kannusteita oikeaan suuntaan kuin tarkasti seurattavia tosiasioita. Ohjeet ovat kuin tau-lun kehykset: ne määrittelevät mitä kohtaus pitää sisällään ja sen, kuinka paljon roolihenkilölle tapahtuu ja paljonko hän kasvaa kyseisessä kohtauksessa. Näyttelijän tehtävänä on luoda näihin kehyksiin maalaus. Hyvät ohjeet jättävät ilmai-sunvaraa näyttelijälle. Joskus käy kuitenkin niin, että näyttelijä ei saa kiinni alku-peräisistä ohjeista ja kohtauksen ideasta. Silloin ohjaajan täytyy kehittää uusi ohje alkuperäisen, toimimattoman ohjeen tilalle. Voi käydä myös niin, että ohjaaja ei kykenekään antamaan toimivia ohjeita tai luomaan alkuperäisten ja toimimat-tomien tilalle uusia. Tällainen tilanne voi tulla vastaan, jos ohjaaja ei tiedä, mitä haluaa tai ei tunne käsikirjoitusta tarpeeksi hyvin.

Ohjaajan ohjeiden tarkoitus on myös turvata näyttelijää, siksi ohjeiden ei tule olla liian väljät, vaan riittävät. Ei ole näyttelijän tehtävä ratkaista elokuvan ongelmia, vaan ohjaajaan. Ohjauksella ohjaaja antaa näyttelijälleen työkalut rakentaa rooli-henkilönsä draaman kaari sellaiseksi, että se on uskottava ja aito. Vaikka kaikki elokuvaa työstävät tietävät, mitä käsikirjoituksessa ja koko elokuvassa tapahtuu, on ohjaajan ohjeiden tarkoitus kertoa, mitä juuri siinä otossa tapahtuu ja kuinka se tapahtuu. Ohjeiden tarkoitus on pohjimmiltaan antaa näyttelijöille työkalut hah-mon tarinan eteenpäin viemiseksi.

6 LOPPUTULOS

Mielestäni Ehkä huomenna -lyhytelokuva onnistui hyvin sen alkumetreillä alkaenista haasteistaan huolimatta. Jos olen rehellinen, olin valmis laittamaan käsikirjoituksen pöytälaatikkoon. En saanut siihen tuottajaa koulun tuottajaopiskelijoista, yrityksistäni huolimatta. Minut yllätti täysin se, että opettajat uskoivat tekstiin niin paljon, että etsivät minulle ammattituottajan. Pasi Hakkio, elokuvan tuottaja, yllätti minut myös uskomalla minuun ohjaajana, vaikka kokemusta ei vielä juuri ollut. Sain kuitenkin mahdollisuuden. Yritimme saada Pasiin kanssa rahoitusta elokuvalla Yleltä, mutta vaikka jo hetken näytti, että Yle lähtee yhteistyökumppaniksi, niin ei kuitenkaan käynyt. Näin ajattelumamme budjetti katosi ja toteutuksen ja työryhmän suunnittelu täytyi aloittaa täysin alusta. Elokuva tehtiin lopulta puoliksi koulu- ja ammattituotantona. Wakcy Tie Films, jossa Hakkio työskentelee tuottajana, oli yhteistyössä mukana. Koulun puolesta mukaan tuottamaan lähti myös Ada Pajari. Taisimme rikkoa koulun lopputyöprojektien tekoon laadittuja käytäntöjä todella monessa kohtaa, mutta saimme silti toteuttaa sen.

Vaikka meillä ei ollut paljoa rahaa käytössämme onnistuimme hienosti. Pysyimme pitämään neljä kuvauspäivää, jotka varmistivat työrauhan. Saimme neuvoteltua ammattikuskin rekkoineen paikalle ilman korvausta. Kuvauslokaatiot olivat suopeita, eikä osa veloittanut meiltä mitään tai sitten todella vähän. Saimme sponsoreita, Motonetistä pyytämällä kattotelineet auton katolle ja auton, jossa kuvasimme - ilmaiseksi lainaan. Mutta ennen kaikkea saimme todella hyvät, ammattilaisnäyttelijät toteuttamaan elokuvaa. Olen castingistä erittäin ylpeä ja siinä koen Pasiin kanssa onnistuneeni mainiosti. Tuotanto oli itsessään myös hyvin miellyttävä, sillä meillä oli rauhassa aikaa tehdä kaikki ennakkosuunnitelmat, eikä viimehetken paniikki päässyt liioin yllättämään.

Tunnen, että onnistuimme välittämään käsikirjoituksessa olleen tarinan ymmärrettävästi, koskettavasti ja varmasti ajatuksia herättävästi. Ennen kaikkea minusta tuntuu, että takaumineen ja hieman yliluonnollisen tuntoisine elementteineen se on silti helposti käsitettävissä. Koen, että elokuva on yhtenäinen kokonaisuus, jossa on toki omat, pienet virheensä, mutta tarina välittyy silti uskottavasti. Suurin pelkoni tämän elokuvan kohdalla oli, että siitä tulee hieman falski,

groteskin dialoginsa takia, mutta niin en koe käyneen. Minusta näyttelijäntyö elokuvassa on luontevan oloista, vaikka elokuvan tyylilajille saa etsiä kategoriaa.

Olen huomannut elokuvan valmistumisen jälkeen, että se avautuu eri tavalla eri ihmisille, aivan, kuten oli tarkoituskin. Se ei silti ole liian monimutkainen. Hyväksikäytön teema avautuu ja tytön kokema posttrauma ei jää epäselväksi. Katsoja huomaa kyllä, että mies takapenkillä ei ole oikea, silloin kun katsojan on se tarkoitus hoksata. Minusta hyvänä mittarina toimii se, mitä näyttelijät ajattelevat elokuvan nähdessään, sillä he ovat paikalla vain kuvaukset ja näkevät elokuvan vasta kun se on valmis. Ensi-illassa luonnollisesti jännitti, mitä mieltä näyttelijät ovat. Pauli Hanhiniemi totesi, että vaikka hän istui kuvauksissa täyteen ahdatun auton takapenkillä, näytteli itse ja tiesi, mitä elokuvanteossa tapahtui, hän unohti katsoessaan kuvaustilanteen ja jäi miettimään, mitä tytölle tapahtuu.

6.1 Mitä olisi voinut tehdä toisin

Vaikka kaikki menikin hyvin, olisimme voineet sekä työryhmänä, että minä ohjaajana tehdä asioita toisin. On muutamia teknisiä asioita, jotka olisimme voineet miettiä tarkemmin. Näistä päällimmäisenä se, ettemme olleet ottaneet jäädytystä ajoradasta etukäteen selvää ja se esti meitä kuvaamasta osaa rekkakuvista. Elokuvasta jäi kokonaan pois lähestyvän rekan kuva, eli se missä tytön auto ja rekka ovat samalla kaistalla. Tämän kuvan jättäminen pois oli luonnollisesti ainoa oikea valinta, sillä tämän kuvan kuvaaminen olisi ollut hengenvaarallista. Ongelmaksi se tosin muodostui leikatessa kun kuvaa ei ollut, millä luoda tämä illuusio. Kuvaaja joutui lähtemään omalla ajallaan kuvaamaan extra kuvia lähestyvistä rekoista. Käytimme osaa lisäkuvista, mutta jouduimme rajaamaan ajoradalla kuvattuja rekkakuvia illuusion saavuttamiseksi. Hieman tämä tietenkin vaikuttaa lopputuloksen uskottavuuteen.

Päänäyttelijöiden kanssa olisi ehdottomasti pitänyt saada harjoitella ennen kuvauspäivää yhdessä. Harjoitukset ajoradalla olisivat tulleet tarpeeseen. Harjoitusten puute vaikutti sekä minun, että näyttelijöiden työskentelyyn. Tarkkojen fyysisten iskujen seuraaminen ja toteuttaminen tarvitsee toistoja, jotta ne jäävät

muistiin. Pikkutarkan liikehdinnän omaksuminen olisi säästänyt aikaa kuvauksissa sille, että olisimme voineet mennä ilmaisussa vielä pidemmälle tutkimaan vieläkin mielenkiintoisempia mahdollisuuksia. Niiden omaksuminen etukäteen olisi luultavasti rentouttanut näyttelijöitäkin ennen kuvauksia, sillä on omalla tavallaan ahdistavaa tulla paikan päälle tietämättä, mitä kaikkea joutuu tekemään.

Vielä täytyy nostaa esille, että toisin olisi voinut tehdä valitessa kuvataanko studiossa, vai liikkuvassa autossa. Mielestäni liikkuva auto oli ehdottomasti suunnitteluvaiheessa parempi, mutta nyt kun sitä miettii, ei studiokaan kuulosta huonolta vaihtoehdolta. Studion etuja ovat sisätilat, loistavat ääni-, kuva- sekä valaisumahdollisuudet. Me jouduimme jälkiäänittämään Paulin repliikit kolmesta eri syystä. Auton humina korruptoi äänen paikka paikoin, joten repliikeistä ei saanut kunnolla selvää esimerkiksi Kerlin hieman kiihdyttäessä. Paulilla oli jossain master-ottojen repliikkejä muistellessaan hieman epävarmuutta äänessään. Ne olivat kuitenkin ilmaisultaan parhaita ottoja, joten ne piti jälkiäänittää. Viimeinen syy, joka on ehkä hieman huvittava, liittyy puvustukseen. Paulilla oli nahkatakki ja minä itse sanoin, että ”Tuohan on loistava takki! Laitetaan se!”. Emme huomanneet sitä silloin, mutta se natisi kriittisissä paikoissa olleisiin mikkeihin niin pahasti, että osa repliikeistä meni pilalle.

7 Ammattilaisen haastattelu – Saara Cantell

Sovimme elokuvaohjaaja Saara Cantellin kanssa puhelinhaastattelun tueksi opinnäytetyöhöni. Kävimme puhelinkeskustelun 8.5.2019. Puhelua varten olin laatinut ennakkokysymyksiä liittyen opinnäytteeni aiheeseen, näyttelijöiden herkkyyteen. Puhelua ei taltioitu, eli tekstiä ei ole litteroitu. Opinnäytettä julkaistaessa Cantell on saanut käydä tämän osion läpi ja hyväksynyt sen julkaisukelpoisena.

Ensimmäinen asia, jota Cantellilta kysyin, oli: mitä on näyttelijöiden herkkyyks. Sain häneltä hienon vastauksen; *se on näyttelijän tärkein työkalu*. Näyttelijät tekevät työtään niin kehollaan, äänellään kuin mielellään, joten luonnollisesti se on toimivan näyttelijäntyön edellytys. Näyttelijä tarvitsee herkkyyttään, jotta pystyy kuuntelemaan vastanäyttelijäänsä, olemaan läsnä ja tekemään vakuuttavan roolisuorituksen. Kun kysyin, kuinka tämä herkkyyks ilmenee ulospäin, Cantell vastasi sen olevan hyvin yksilöllistä, toiset näyttelijät kun saattavat olla sosiaalisia, puhua ja vitsailla paljonkin, jotkut tarvitsevat oman tilan ja rauhan keskittyä työskentelelynsä. Ohjaajan tulee tunnistaa näyttelijöistä nämä yksilölliset piirteet ja mukautua niihin. Jos joku tarvitsee omaa rauhaa, sitä annetaan ja jos toisen kanssa on vaikka sama huumorintaju, voi huoletta vitsailla ja luoda näin hyvää työilmapiiriä.

Cantell painotti myös näyttelijän ja ohjaajan välisen luottamussuhteen tärkeyttä. Näyttelijällä täytyy olla uskallus avata itsensä ja se on herkkä tila. Mitä haastavampi kohtaaminen on kyseessä, ohjaajan tulisi aina pyrkiä suojelemaan näyttelijäänsä. Näyttelijän avautuminen sekä hyvä ilmaisuus tarvitsee suojellun ilmapiirin ja sen luominen on ohjaajan vastuulla. Cantell neuvoi, että vaikeastakin kohtauksesta saa paineet pois esimerkiksi käymällä sen läpi eritavoin, kuten puhumalla kohtauksen auki, kävelemällä sen rauhallisesti läpi ja totta kai, myös harjoittelemalla sen hyvin. Kun kysyin, mitä tehdä, jos vaikea kohtaaminen jää jumiin, Cantell kertoi, että kohtauksessa kuin kohtauksessa kiire on pahin näyttelijäntyön vihollinen. Kohtausta tehdessä täytyisi muistuttaa näyttelijää siitä, että tämä saa ottaa oman aikansa ja tehdä työnsä rauhassa.

Puhuimme paljon ohjaajan vastuusta suhteessaan näyttelijään. Cantell sanoi, että näyttelijän herkkyyttä ei ehdottomasti, missään tapauksessa saa käyttää hyväkseen. Esimerkiksi näyttelijän väsymystä ei saa käyttää välineenä sille, että

näyttelijä ei tarkkailisi enää itseään ja suoritus olisi muka aidon tuntoisempi. Ohjaajan täytyy tunnistaa, mikä on näyttelijän vire, vaikka se voi joskus olla vaikeaakin. Cantellin mielestä ohjaajan täytyy pystyä erottamaan, milloin näyttelijälle on helpottavaa tehdä kohtaaminen uudelleen parantaakseen suoritustaan ja milloin väsynyt näyttelijä tekee, mitä pyydetään miellyttääkseen ohjaajaa. Näyttelijät kun pelkäävät hankalaksi leimautumista. Ohjaaja ei saa käyttää luottamussuhdetta väärin millään muullakaan tavalla, sillä näyttelijöiden hyvinvointi on ohjaajan vastuulla. Cantell tuumaa että, elokuvaa tehdessä ei ole tarkoitus käyttää kenenkään oikeita tunnetiloja hyväksi, varsinkaan negatiivisia tunteita, kuten vaikkapa tuskaa kuvatessa. Kaikki ne ovat näyteltävissä.

Kun kysyin, voiko näyttelijä olla liian herkkä, Cantell sanoi, että voi. Liikaa herkkyyttä voi olla vaikkapa se, että hakee rooliinsa jotain oman itsensä kautta, esimerkiksi elämällä ja käyttäytymällä, kuin roolihenkilö kuvausten ulkopuolella. Se, että näyttelijä pitää roolia päällä myös vapaa-ajalla, ei ole terveellistä eikä suotavaa. Se voi olla vaarallistakin, jos rooli on vaikkapa alkoholisti tai väkivaltainen henkilö. Liian herkkä näyttelijä voi siis alkaa leikkiä sekä fyysisellä- että mielen-terveydellään. Ohjaajan ei missään tapauksessa tule kannustaa näyttelijöitä tällaiseen toimintaan. Tästä aiheesta keskustellessamme Cantell nosti esille hyvän pointin, jota en itse ollut tullut miettineeksi: joskus ohjaajan tehtävänä on suojella näyttelijää näyttelijältä itseltään. Cantell antoi konkreettisen esimerkin: näyttelijä seisoo vähillä vaatteilla, hiyessä vedessä, kolealla ilmalla. Ohjaaja kysyy, onko tämän kylmä ja näyttelijä luultavasti vastaa, että ei, jottei hänen takiaan viivästyä aikataulusta. Tässä kohtaa ohjaajan on osattava suojella näyttelijäänsä, vaikka tämä kuinka väittäisi pärjäävänsä ja määrätä riittävät tauot.

Cantell sanoo, että näyttelijän tehtävänä on tarjota ja ohjaajan pyytää. Pyytämisellä ja pakottamisella on suuri ero ja elokuvaa tehdessä ketään ei tule asettaa vaaraan. Näyttelijöiden herkkyyks tulee ottaa huomioon ja sitä tulee varjella. Kun kysyin, että eikö ohjaajalla tosiaan ole mitään keinoa valjastaa tätä herkkyyttä jotenkin hyödyksi, Cantell kiteytti hienosti, että näyttelijöillä on kyllä itsellään keinot ja ammattitaito käyttää herkkyyttään, ei ohjaajan tarvitse siihen puuttua!

Näin opinnäytetyöni loppuun haluaisin sanoa, että varsinkin nuorien ja aloittelevien ohjaajien kannattaa pyrkiä työskentelemään monien eri näyttelijöiden

kanssa. Kokemus näyttelijöistä ja heidän eri työtavoistaan kartuttaa ohjaajan ammattitaitoa. Teoria on hyödyllistä, mutta tässä ammatissa oppii parhaiten tekemällä ja harjoittelemalla. Näyttelijöiden herkkyydellä ei tule pelotella itseään, sillä se ei ole este tai hidaste. Herkkyys on se, mikä tekee esittävät taiteet mahdollisiksi. Eri ihmisten kanssa työskentely ja jutteleminen avartaa ketä tahansa, joten miksei myös ohjaajia. Kokematonkin ohjaaja osaa varmasti toimia oikein näyttelijöiden kanssa niin halutessaan. Kun käyttää päätään ja muistaa kunnioittaa muiden työtä, voidaan saada hienoja elokuvia aikaan!

LÄHTEET

Cantell, S. 2018. Lähikuvan lumo. Ohjaajan ja näyttelijän yhteistyö elokuvassa. 1. painos. Espoo: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Cantell, S. elokuvaohjaaja. 2019. Puhelinhaastattelu 8.5.2019. Haastattelija Säilynkangas, E. Tampere. Ei litteroitu.

Film Courage. Youtube. The Director's Director Mark W. Travis on Creating Authentic Acting Performances. Julkaistu 21.6.2017. Katsottu 6.5.2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=lg4yPWan1j4>

Film Courage. Youtube. What A Director Should Say To An Actor After Saying Cut by Mark W. Travis & Michael Hauge. Julkaistu 25.4.2014. Katsottu 6.5.2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=3D8yiDEWcA0>

Mamet, D. 2002. Tosi ja epätosi. Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. Suom. Kellomäki, V. 2. painos. Helsinki: Hakapaino. Alkuperäinen teos 1997.

Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Suom. Hartzell, P. 3. painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo. Alkuperäinen teos 1996.

LIITTEET

Liite 1. Elokuvan "Ehkä huomenna" tekijätiedot

ORIGINAL TITLE OF FILM: Ehkä Huomenna

ENGLISH TITLE OF FILM: Maybe Tomorrow

GENRE: Drama, Short film

YEAR OF PRODUCTION: 2018

COUNTRY OF PRODUCTION: Finland

DURATION OF THE FILM: 8 min 25 sek

SCREENING FORMAT: DCP (2K), H.264

SHOOTING FORMAT: digital, 2K, 4K

COLOR: color

SOUND: 5.1

RATIO: 16:9

FRAME RATE: 24 fps

ORIGINAL LANGUAGE: Finnish

SUBTITLED IN: English

PLACE OF FIRST PUBLIC SCREENING: Premiere in Tampere Niagara
4.3.2019

TV-SCREENINGS: Yle Areena

CREDITS:

DIRECTOR AND WRITER: Erika Säilynkangas

PRODUCER: Pasi Hakkio, Ada Pajari

CINEMATOGRAPHER: Henrik Mäki

EDITOR: Iina Vainionpää

SOUND DESIGNER: Janne Perttula

COMPOSERS: Tapio Värri, Marleena Rosengren

FINANCED BY: TAMK, OULAINEN, WACKY TIE FILMS

Liite 2. One liner, synopsis ja ohjaajan sana

ONE LINER:

Nuoren naisen unelmatreffit kariutuvat, kun menneisyys istuu takapenkille.

SYNOPSIS:

Tyttö (18 v.) työskentelee kioskissa, kun poika (20 v.) pyytää häntä treffeille. Samassa tyttö huomaa kioskin ulkopuolella tutun miehen (55 v.), joka saa hänet tolaltaan. Yllättäen tyttö kieltäytykin pojan pyynnöstä.

Tytön ajaessa töistä kotiin Mies ilmestyy takapenkille ja alkaa piikitellä tyttöä menneisyydestä. Mies puhuu heidän yhdessä viettämästään ajasta. Tytön äiti yrittää soittaa. Ajomatka muuttuu yhä ahdistavammaksi, tytön ahdistus kasvaa ja miehen kuiskutusten houkuttelemana hän siirtyy vastaantulevan rekan kanssa samalle kaistalle. Äiti soittaa jälleen. Tyttö empii ja viime hetkellä väistää rekan. Hän raivoaa miehelle, joka yllättäen häviää takapenkiltä.

Kotiin päästyä äiti lohduttaa tyttöä ottamaan päivän kerrallaan. Ehkä menneisyyden haamut antaisivat pian jo periksi. Ehkä huomenna tyttö olisi valmis yrittämään rakastua.

OHJAAJAN SANA:

Viimeisimpiä versioita kirjoittaessani opettajani kysyi minulta miksi elokuvassa ei ole yhtään nimeä. Se kun on siinä mielessä eriskummallista, että nimien kautta samaistutaan henkilöihin ja tuodaan fiktiiviset hahmot lähemmäksi katsojaa. Minä vastasin, että tämä on kaikkien niiden tarina, joille mitään vastaavaa on sattunut - sisaruksesi, naapurisi, unohtunut ystävä tai joku, jonka viereen istuit aamulla ruuhkabussissa, koska yhtään ikkunapaikkaa ei ollut vapaana, jopa sinä itse. Mikä minä siis olen nimeämään vain yhden?

Tämä elokuva on kenen tahansa tarina. Se on sitä sekä valitettavasti, mutta myöskin toivottavasti. Liian usein jäämme yksin toivottomuuden ja pahojen asioiden kanssa. Ikävän muiston voi laukaista hyväkin kokemus, siksi ahdistus on niin juonikas tapaus.

Raiskaus on iso juttu. Se vie pohjan kaikelta. Ennen kaikkea se vie omanarvontunteen ja uskon siihen, että voisi enää koskaan olla puhdas. Se tekee yksinäiseksi, vaikka ympärillä olisi auttajia. Syyllisyys siitä mitä on tapahtunut saa uhrin kantamaan taakkaansa yksin, sillä pahinta on katsoa silmiin ihmisiä jotka rakastavat. Vanhempien, ystävien ja seurustelukumppanin katseista paistaa se epätoivo, ettei voinut auttaa. Toisaalta kaikesta voi selvitä, jos ei luovuta. Kuten alussa totesin, että tämä on tarina joka pitää paikkaansa myös ”toivottavasti” tahtoisin uskoa, että tuolla on joku juuri tällä hetkellä, joka ei vain suostunut antamaan periksi. Joku joka antaisi itselleen mahdollisuuden olla onnellinen.

Kirjoitusprosessi oli raskas. Se vei monta kertaa pimeään paikkaan, tumman veden alle, josta tuntui mahdottomalta nousta. Tämä on kauhukertomus, mutta toisaalta myös tarina selviytymisestä. Ei saa antaa periksi. Ei saa antaa jonkun ihmisen mielivaltaisen pahuuden voittaa. Minäkin selvisin ja olen täällä nyt siitä kertomassa.

Liite 3. Käsikirjoitus

Ehkä huomenna (Versio 6.4)

By

Erika Säilynkangas

9.10.2018

1.INT. PIENI KIOSKI - ILTA

TYTTÖ, 18, istuu kioskin kassalla. POIKA, 20, seisoo lähellä kassaa olevan hyllyn edessä ja katselee tyttöä. Hänellä on sylissään muutamia ostoksia. Tyttö nostaa katseensa kohti poikaa.

Poika hymyilee tytölle. Tyttö hymyilee tälle takaisin, mutta laskee katseensa ujona kohti kassaa, hymyn pysyessä yhä hänen kasvoillaan.

Poika katsoo ostoksiaan ja kerää rohkeutensa. Hän suoristaa ryhtinsä, tulee kassalle ja laskee ostoksensa siihen.

POIKA

Moi!

TYTTÖ

Moi.

Tyttö ryhtyy piippaamaan pojan ostoksia. Poika vilkuilee tyttöä, kun tämä tekee työtään. Hän hieroo niskaansa hieman hermostuksissaan ja miettii jotain sanottavaa. Tyttö saa ostokset piipattua.

TYTTÖ

Noniin, tää ois sitte..

POIKA

Oota! Tää vielä.

Tyttö katsoo kysyvästi poikaa. Poika ottaa kassalla olevasta hyllystä karkkirasian ja ojentaa sen tytölle. Tyttö tarttuu karkkirasiaan ja poika ei ihan heti päästäkään siitä irti.

POIKA

Sulla on sitten kivat.. korvikset!

Tyttö menee onnesta hämilleen. Poika päästää irti karkkirasiasta. Tyttö piippaa sen.

TYTTÖ

Ai, noh, kiitos. Tää ois kakstoista euroa ja kolkyt senttiä.

Tyttö ojentaa kätensä poikaa kohden ja hymyilee. Poika antaa tälle kahdenkympin setelin ja katsoo tyttöä suoraan silmiin.

POIKA

Rupesin tässä miettimään, että lähtisitkö kahvittelemaan mun kanssa

joku päivä? Tai jotain..

Tyttö ilahtuu tästä, hymyilee pojalle ja ottaa tämän ojentaman rahan. Hän avaa kassalippaan, laittaa rahan sinne.

TYTTÖ

Aijaa, noh..

Hiljaisuuden vallitessa tyttö laskee vaihtorahoja kassasta. Hän hengittää sisään, nostaa katseensa ja avaa hieman suutaan vastatakseen. Ilme synkistyy, sillä tytön katse osuu pojan takana olevaan ikkunaan.

Ikkunan ulkopuolella seisoo MIES, 55, joka vilkaisee ikkunaan ja kävelee äkkiä pois paikalta.

Tyttö nojautuu eteenpäin nähdäkseen paremmin. Hän katsoo ikkunaa siihen saakka, että poika hieman rykäisee. Tyttö katsoo taas poikaa, joka odottaa edelleen vastausta kysyvä ilme kasvoillaan.

Tyttö vilkaisee ikkunaan vielä nopeasti ja katsoo sitten poikaa.

TYTTÖ

Empä tiiä. Katsotaan joku toinen kerta.

Tyttö tyrkkää vaihtorahat pojalle.

Pojan hymy hyytyy ja tämä koettaa peitellä pettymystään. Hän ryhtyy keräämään ostoksiaan.

POIKA

Juu, ehkä toiste sitte.

Poika tekee lähtöä. Tyttö ei katso enää tätä päin.

POIKA

Öö.. Moikka nyt sitten.

TYTTÖ

Moi.

Poika poistuu. Tyttö jää kassalle istumaan.

2.EXT. KIOSKIN PARKKIPAikka - ILTA

Tyttö lukitsee kioskin oven, jää sen luo hetkeksi seisomaan ja tähyilee ympäri parkkipaikkaa.

Ketään ei näy missään.

Hän lähtee ripeästi kävelemään kohti parkkipaikan ainutta autoa ja etsii samalla autonavaimia laukustaan.

Hän löytää avaimet, painaa avaimen nappia. Auton valot vilkkuvat ja tyttö nousee autoon.

3.INT. AUTO - ILTA

Tyttö laskee laukkunsa viereiselle istuimelle ja asettaa avaimet virtalukkoon. Hän tiirailee vielä kerran parkkipaikan läpi eikä ketään näy. Tyttö on laittamassa turvavyötä kiinni, mutta se on jumissa. Hän kiskaisee sitä voimalla, eikä se vielääkään liiku.

Hän kääntyy hieman katsoakseen, mistä turvavyö on jumittunut ja näkee vasemmallaan miehen käden. Tyttö katsoo taustapeiliin ja näkee sen kautta kuinka takapenkillä, turvavyötä kiinni pitäen, istuu sama mies, joka oli aiemmin ikkunan takana.

MIES
YLLÄTYYYYYYYYYS!

Mies naureskelee voitonriemuisena. Tyttö käynnistää auton. Mies päästää turvavyön otteestaan ja siirtyy nojailemaan toista etupenkkiä vasten, tyttö antaa vyön olla.

MIES
Mitäs se juippi sinusta halusi?
Pyysikö se sinua oikein ulos?

Tyttö pysyy hiljaa ja ajaa vain pois parkkipaikalta. Mies hekottelee ja nojautuu rehvakkaasti vieläkin lähemmäs tyttöä.

MIES
Hei..älä nyt oo tollanen! Kerro nyt!
Onko se sun fani? Pidätkö sinä siitä?

Tyttö pysyy hiljaa. Mies hymyilee pahaenteisesti ja painautuu takapenkkiä vasten.

MIES
Vaan eipä taida poika-parka tietää
millainen tyrkky sinä pohjimmiltasi
oikein olet. Tai ehkä sinä voisit
kertoa sille kaikesta siitä mukavasta
mitä me tehtiin yhdessä!

Tytön puhelin alkaa soida laukussa. Hän kaivaa sen esille ja

ruudulla lukee ÄITI. Mies vilkaisee puhelinta.

Mies ryhtyy puhumaan tyttömäisesti ja elehtii, kuin pitelisi puhelinta.

MIES

Hei, sinun kannattaisi vastata. Sano vaikka jotakin että säärittävä pikku lutka puhelimessa.

Tyttö pysyy vaiti, hiljentää puhelimen, laittaa sen auton keskikonsoliin ja ajaa pois kaupungin keskustasta valtatielle.

MIES

Oletko muuten tullut ajatelleeksi, että äitisi soittelee sinulle vain siksi, että on pakko, ei siksi että se oikeasti haluaisi puhua sinun kanssasi. Kuka järjissään oleva ihminen nyt haluaisi sin..

Miehen lause jää kesken, sillä tyttö laittaa radion päälle.

RADIOJUONTAJA

Iltaa vaan kaikille vanhoille ja uusille kuulijoille! Toiveena meille studioon on tullu soittaa vähä vanhempaa rokkia niin eiköhän pistetä Lou Reedin Perfect Day soimaan!

Kappale ei ehdi alkaa, sillä tyttö sammuttaa sen. Mies nojautuu jälleen kohti tyttöä ja pudistelee päätään, hymyssäsuin, muka epäuskoisena ja huudahtaa.

MIES

Mitä sinä oikein luulet tekeväsi!
Nehän soittavat meidän laulua!

Miehen koko olemus muuttuu leppoisasta naureskeliasta kovin synkäksi ja vieläkin uhkaavammaksi.

Mies ryhtyy kailottamaan kovaan ääneen kertosaettä.

MIES

OH, IT'S JUST A PERFECT DAY! I'M GLAD..

Mies hiljenee hetkeksi, ikäänkuin hengittääkseen, mutta on lähellä sipaista tytön hiuksia ja kuiskaa.

MIES
..I spent it with you.

Tyttö raivostuu, hakkaa rattia ja huutaa.

TYTTÖ
Saatanan saatana! Voi vittu! Turpa
kiinni NYT!

MIES
Kappas vaan, sitähän herätettiin eloon!
Nyt kun vain keskität tuon yhtäkkisen
mielenlujisuuden tuohon vastaantulevien
kaistalle!

Suuri rekka ilmestyy näköpiiriin.

MIES
Tuossa on sinulla tilaisuus lopettaa
kaikkien kärsimys.

Mies ryhtyy huutamaan takapenkiltä.

MIES
Aja, aja, aja!

Mies jatkaa kannustustaan ja ravistelee penkkejä.

TYTTÖ
Lopeta!

Tyttö hengittää raskaammin, raivoissaan.

TYTTÖ
Ajetaan sitten saatana!

Kaukana, vastaantulevien kaistalla, rekka lähestyy yhä.

Tyttö kääntää rattia voimakkaasti väärälle puolelle,
ryhmittäen siihen.

MIES
Hyvä tyttö! Noin sitä pitää!

Rekka tööttäilee kauempana ja vilkuttaa valojaan.

Tyttö hyperventiloi, puristaa rattia tiukemmin.

Rekka lähtyy uhkaavasti.

Puhelin soi. Soittaja on jälleen ÄITI.

Tyttö säpsähtää, kuin transsista, kun puhelin alkaa soida ja vilkaisee näyttöä. Mies myös katsoo puhelinta ja sitten tyttöä, erittäen yhä käskeä tätä.

MIES

Älä siihen keskity! Jatka ajamista!

Tyttö tekee viimehetken korjausliikkeen omalle kaistalleen.

Rekka sujahtaa ohi edelleen tööttäillen ja valojaan räpsytellen

Tyttö näkee suoraa edessään levähdyspaikan. Hän pysäyttää autonsa nopeasti siihen.

4. INT. AUTO PARKISSA LEVÄHDYSPAIKALLA - ILTA

Puhelin soi yhä.

Tyttö pitää kiinni ratista, eikä edes katso mieheen. Hän sammuttaa moottorin. Auton ulkovalot jäävät päälle.

Puhelin lakkaa soimasta.

Tyttö tuumaa miehelle liiallisen rauhallisella äänellä.

TYTTÖ

Ulos autosta.

MIES

Nyt sä mokasit. Ja pahasti.

Tyttö nostaa hitaasti katseensa ratista taustapeiliin, jonka kautta katsoo miestä.

TYTTÖ

Mä sanoin, että ulos mun autosta.

Tyttö katsahtaa hetkeksi eteensä, pimeälle tielle. Sitten hän nostaa katseensa takaisin taustapeiliin.

Miestä ei näy, takapenkki on tyhjä. Tyttö laittaa auton sisävalon päälle, kääntyy kokonaan takapenkille päin tarkistaakseen myös jalkatilan. Hän vetäytyy takaisin istumaan omalle penkilleen.

Tyttö ottaa puhelimen keskikonsolista ja soittaa äidilleen.

ÄITI VOICE OVER

Vihdoinki! Missä sä olet? Oletko sä kunnossa?

TYTTÖ

Olen tulossa ihan just.

ÄITI VOICE OVER

Oletko sä nyt aivan varmasti..

TYTTÖ

OLEN! Olen. Mä tulen nyt kotiin.

Tyttö sulkee puhelimen ja laittaa sen takaisin keskikonsoliin. Hän sammuttaa sisävalon, käynnistää moottorin, vilkaisee, ettei muita autoja ole tiellä ja tekee u-käännöksen.

5. INT./EXT. AUTO/KOTIPIHA - ILTA

Tyttö ajaa autonsa kotipihaan. Samantien, kun auto kaartaa pihalle, ulko-ovi avautuu ja tytön ÄITI, 49, ja ISÄ, 51, ryntäävät tyttöä vastaan. Tyttö sammuttaa moottorin sekä valot ja nousee autosta. Hän kävelee pää painuksissa vanhempiaan vastaan.

TYTTÖ

Niin se turvavyö ei toimi vieläkään.

Tyttö ojentaa avaimia isälleen, joka katsoo niitä hetken, ottaa ne vastaan ja halaa sitten tyttöä pitkään. Tyttö ei aluksi vastaa halaukseen, mutta sulkee sitten silmänsä, painaa päänsä isäänsä vasten ja halaa lujasti takaisin. Yhä halaten isä sanoo.

ISÄ

Minä laitän sen kuntoon.

Isä päästää tytön halauksesta ja katsoo tätä. Tyttö nyökkää, pitäen katseensa maassa. Isä menee autolle ja tyttö kävelee äitiään kohti, joka jäi hieman kauemmas.

Äiti ojentaa kätensä tyttöä kohti halatakseen ja kysyy.

ÄITI

Mistä tämä taas lähti?

Tyttö kävelee samalla äitinsä luo ja vastaa halaukseen.

TYTTÖ

Kun se kiva poika pyysi mua ulos. Ja jos se tietäis, se inhois mua.

Äiti päästää tytön syleilystä ja katsoo tätä silmiin.

ÄITI

Sun täytyy nyt olla armollinen
itsellesi. Sillä tavoin me saadaan
kaikki kuntoon.

Äiti ja tyttö kävelevät kohti kotiovea.