

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU  
Viestinnän koulutusohjelma / Audiovisuaalinen media

Tommi Yläoutinen

NÄYTTELIJÄN OHJAUS

Opinnäytetyö 2014

# TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestintä

YLÄOUTINEN, TOMMI

Näyttelijän ohjaus

Opinnäytetyö

33 sivua

Työn ohjaaja

Lehtori Jori Pölkki

Maaliskuu 2014

Avainsanat

lyhytelokuvat, ohjaus

Tässä opinnäytetyössä keskitytään näyttelijän ohjaukseen pienen budjetin lyhytelokuvassa. Produktiivinen osio on Liha ja viina -elokuvan ohjausprosessi, joka toteutettiin vuonna 2012.

Opinnäytetyössä käydään läpi ohjaajalle tärkeitä keinoja sekä ohjaustapoja ja lopulta paneudutaan itse kuvaustilanteeseen ja sen tuomiin haasteisiin.

Tärkeimpänä tavoitteena oli selvittää mitä kaikkea ohjaajan täytyy tehdä näyttelijöiden kanssa saavuttaakseen uskottavan lopputuloksen. Yksi tavoitteista oli myös syventää tekijän omaa osaamista näyttelijän ohjauksen osalta. Työ toteutettiin tutkimalla alan kirjallisuutta ja tekijän omien kokemusten avulla.

Tekijä pitää ohjaajan suhdetta näyttelijöihin ensiarvoisen tärkeänä ja painottaa sen olevan lyhytelokuvan ohjaamisen tärkein lähtökohta.

## ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Media Communication

YLÄOUTINEN, TOMMI

Directing Actors

Bachelor's Thesis

33 pages

Supervisor

Jori Pölkki, Senior Lecturer

March 2014

Keywords

short films, directing

This thesis focuses on directing actors in a low-budget short film. The productive part was to direct the actors in the *Liha ja viina* short film made in 2012.

This thesis defines the methods used in film directing and the challenges of the actual shooting process.

The objective of this thesis was to examine what the director has to do with the actors to reach a credible outcome. One of the objectives was to deepen the author's knowledge of directing. The research was done by examining literature on directing and film making.

The author of this thesis believes that the working relationship between the director and the actors is the most important starting point in the film directing.

# SISÄLLYS

## TIIVISTELMÄ

## ABSTRACT

1	JOHDANTO	5
2	MÄÄRITELMIÄ	6
	2.1 Ohjaaja	6
	2.2 Lyhytelokuvan määritelmä	6
	2.3 Ohjaajan ja näyttelijän suhde	7
3	VALMISTAUTUMINEN	8
	3.1 Tulosohjaaminen ja sen ongelmat	8
	3.2 Salaiset sopimukset	9
	3.3 Subteksti ja subdialogi	10
	3.4 Päämäärät ja toimintaverbien käyttäminen	11
	3.5 Fyysinen maailma, esineisiin suhtautuminen	12
	3.6 Stanislavskin ”Jos”	14
4	KUVAUSTILANTEESSA	15
	4.1 Näyttelijöiden huomiointi kuvauksien aikana	15
	4.2 Jännittäminen, miten siitä pääsee?	17
	4.3 Sisällön vastustaminen ja riitelemine	18
	4.4 Improvisointi	20
	4.5 Kohtausten ohjaaminen	22
	4.5.1 Saunakohtauksen ohjaus	23
	4.5.2 Riitelykohtauksen ohjaus	27
	4.6 Kuvauspäivän jälkeen	30
5	POHDINTA	30

## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni käsittelen näyttelijän ohjausta lyhytelokuvassa. Produktiivinen osio on lyhytelokuvan varsinainen ohjaustyö. Tavoitteenani on kertoa yksityiskohtaisesti ohjaajan tehtävistä pienen budjetin tuotannossa, joka eroaa isoista produktioista paljonkin.

Liha ja viina on vuonna 2012 kuvattu lyhytelokuva, jossa toimin ohjaajan roolin lisäksi myös yhtenä kolmesta käsikirjoittajasta. Elokuva kertoo kolmesta nuoresta viinaan menevästä miehestä, joilla jokaisella on jonkintyyppinen suhde samaan naiseen. Naista ei koskaan nähdä elokuvan aikana, vaan katsoja muodostaa mielipiteensä hänestä kuullun dialogin perusteella. Rooleihin löysimme kolme kesäteattereista lähtöisin olevaa näyttelijää.

Pidän ohjaajan ja näyttelijän hyvää ja toimivaa suhdetta ensiarvioisen tärkeänä. Käsittelenkin työssäni ohjaajan eteen mahdollisesti tulevia ongelmia, jotka voivat johtua näyttelijästä – tai ohjaajasta itsestään. Käyn läpi näyttelijän hermostumista ja sisällön vastustamista. Kerron myös miten näyttelijöitä autetaan jatkamaan vaikeassa tilanteessa. Tämän lisäksi käsittelen työssä ohjauksen kannalta tärkeitä asioita kuten tulosohjaamisen mahdollisia haittoja, subtekstin merkitystä elokuvassa ja henkilöhahmojen päämääriä ja tavoitteita.

Olen henkilökohtaisesti kiinnostunut siitä, mitä kaikkea ohjaajalta vaaditaan, että lopputuloksesta tulee uskottava. En kuitenkaan keskity työssäni niinkään teknisiin osa-alueisiin, vaan näyttelijäohjauksen kannalta lopputulokseen vaikuttaviin tekijöihin.

## 2 MÄÄRITELMIÄ

### 2.1 Ohjaaja

Ohjaaja on lähinnä vastuussa elokuvan, lyhytelokuvan, dokumentin tai muun tuotannon taiteellisesta puolesta, mutta hänellä on myös tuotannollista vastuuta. Ohjaaja on taiteilija ja työnjohtaja. Tehtävät vaihtelevat tuotannosta ja sen koosta riippuen, mutta yleisimmät tehtävät koskevat mm. työryhmän valitsemista, harjoitusten pitämistä ja varsinaista ohjaamista kuvauksissa. Ohjaajan täytyy hallita elokuvailmaisun perusteet, ja hänellä tulee olla taiteellista lahjakkuutta, persoonallista näkemystä sekä vuorovaikutus- ja johtamistaitoja. (Ammattinetti 2014.)

Ohjaajan ei välttämättä tarvitse hallita täydellisesti elokuvanteon teknisiä osa-alueita pärjätäkseen työssään. Riittää, että ohjaajalla on silmää elokuvan yksityiskohdille sekä aitoa kiinnostusta työskennellä näyttelijöiden parissa. (Thurlow 2008, 54.)

Anne Bogart muistuttaa (2004, 133) kirjassaan *Ohjaaja valmistautuu*, että ohjaajan vastuulla ei ole tuottaa tuloksia, vaan luoda olosuhteet, joissa jotakin saattaa tapahtua. Tiettyinä hetkinä ohjaajan tulee osata pysyä poissa näyttelijän tieltä. Mielestäni hyvä ohjaaja ei kontrolloi liikaa näyttelijää. Uskon, että jos näyttelijä pakotetaan johonkin tunteeseen, lopputuloksesta ei tule koskaan uskottava. Ohjaajan on näytettävä tietä näyttelijälle, mutta näyttelijän on silti löydettävä tunne itse. Ohjaaja ei siis tee varsinaista työtä, vaan auttaa haluttuun lopputulokseen pääsemisessä.

### 2.2 Lyhytelokuvan määritelmä

Lyhytelokuvan tärkein kriteeri on sen pituus. Yhdysvaltain elokuva-akatemian sääntöjen mukaan lyhytelokuvan mitta on kaikkine lopputeksteineen korkeintaan 40 minuuttia. (Oscars.org 2013.) Pituuden lisäksi muita varsinaisia kriteerejä lyhytelokuvalla ei ole. Vaikka elokuva kestäisi vain kaksi minuuttia, siinä voidaan käyttää silti samoja dramaturgisia sääntöjä kuin kokoillan elokuvassa.

Teknisesti ajatellen lyhytelokuvia koskevat samat säännöt kuin pitkiäkin elokuvia. Nathan Parker toteaa kuitenkin kirjassaan *Short Films* (2007, 167), että lyhytelokuvassa ohjaajan vastuu on yleensä pitkää elokuvaa paljon suurempi. Ohjaaja

on mukana alusta saakka aina tuotannon loppuun asti, toisin kuin välttämättä pitkässä elokuvassa.

Käsikirjoittaessa ja ohjatessa lyhytelokuvaa kannattaa muistaa, että lyhytelokuvissa panokset ovat usein pienempiä. Muutaman minuutin elokuvan ei välttämättä kannata kertoa murhasta, sillä aika ei riitä siihen. Leino kertoo kirjassaan *Sanoista eläviä kuvia* (2003, 53), että lyhytelokuva voi hyvin käsitellä arkipäivisiä asioita ja olla silti pitkää elokuvaa jopa inhimillisellä tasolla koskettavampi. Liian suurta palaa ei kannata turhaan koettaa haukata. (Leino 2003, 50 – 53.)

### 2.3 Ohjaajan ja näyttelijän suhde

Ohjaajan täytyy tietää, mitä haluaa, tai muuten näyttelijätkään eivät tiedä miten toimia. Näyttelijät haluavat saada tuntea, että ohjaaja tietää, mistä on kysymys, ja se näkyy parhaiten selkeitä ja nopeita ohjeita antamalla. Weston (1996, 28) toteaaakin, että näyttelijä suoriutuu omin neuvoin paremmin kuin sotkuisen ohjauksen avulla.

Näyttelijät myös toivovat, että heiltä vaaditaan paljon, ja on ohjaajan tehtävä löytää heissä piilevä potentiaali. Toisinaan ohjaaja saattaa pystyä kaivamaan esille kykyjä, joita näyttelijä ei edes tiennyt hallitsevansa. Tällöin voi rehellisesti sanoa kaiken menneen oikein.

Tyypillisessä amatööriproduktiossa kaikki näyttelyyn liittyvä tehdään juuri siten, miten ohjaaja haluaa, eikä sitä kyseenalaisteta. Jerzy Grotowski toteaa (2006, 76), että kysymys ei ole koskaan siitä, että näyttelijän tulisi tehdä kaikki, mitä ohjaaja hänelle ehdottaa. Näyttelijä voi itsekin ehdottaa asioita, ja vaikka niitä ei koskaan hyväksyttäisi, hänen tulee tietää, että niitä ei koskaan käytetä häntä itseään vastaan. Grotowskin mukaan (2006, 76) on luotava ilmapiiri, jossa näyttelijä tuntee, ettei mistään mitä hän tekee, tule ivanaurun kohdetta, vaikka tätä asiaa ei muuten hyväksyttäisikään. Näyttelijälle on luotava turvallisuuden tunne, jonka myötä hän kokee, että on rehellisesti sallittua epäonnistua ilman, että sitä tarvitsee pelätä.

En omaa aikaisempaa kokemusta oikeiden näyttelijöiden parissa, joten toisinaan saatoin jopa yllättyä siitä, miten positiivisella tavalla vaativia näyttelijät ovatkaan. Olin yhtäkkiä tilanteessa, missä minulle esitettiin jatkuvasti kysymyksiä ja ehdotuksia. Ohjaajan täytyy myös osata sanoa rehellisesti, minkä takia asia ei toimi. Varsinkin

ensimmäisinä kuvauspäivinä minulla oli paljon opeteltavaa. Weston (1996, 29) toteaa osuvasti, että ohjaajan ja näyttelijän suhde on kuin rakennus, johon on noustava kerros kerrokselta. On siis hiljalleen opittava toimimaan yhdessä, jotta voi saavuttaa huipun. Harva näyttelijän ja ohjaajan suhde toimii täydellisesti alusta alkaen.

Vaikka näyttelijä olisi ohjaajan ystävä tai sukulainen, tähän täytyy silti suhtautua kuvauksissa kuin kolleegaan. Dario Argento kertoo *An Eye for Horror* (2000) -dokumentissa työskennelleensä tyttärensä kanssa paljon, ja että se onnistui vain siten, että heistä tuli kollegapari. Heidän suhteensa oli täysin ammatillinen kuvauksissa, vaikka he kuvasivat jopa kohtauksia, joissa tytär oli alasti. Mielestäni tämä osoittaa sen, että läheistä henkilöä voi käyttää näyttelijänä omassa elokuvassaan, jos henkilökohtaisen suhteen pystyy sulkemaan kokonaan pois työpäivän ajaksi. Olisimme voineet lähteä helpolle linjalle roolituksen suhteen ja valita omia kavereitamme rooleihin, mutta mielestäni se ei tuntunut järkevältä. On helpompaa suhtautua ammatillisesti henkilöön, jota ei tunne entuudestaan täysin.

Ohjaajatyyppejä on monenlaisia. Jotkut ovat äärimmäisen vaativia ja jopa pelottavia, kun taas jotkut ovat enemmänkin ”kavereita”. Pyrin itse näiden kahden väliselle kultaiselle keskitielle. Haluan, että työt hoidetaan ammattimaisesti ja ajallaan, mutta en viitsi hermostua, jos joku ei onnistu kohtauksessa neljännelläkään yrityskerralla. Koetan pikemminkin kannustaa näyttelijää korjaamaan virheensä.

### 3 VALMISTAUTUMINEN

#### 3.1 Tulosohtaminen ja sen ongelmat

Westonin (1996, 33) mukaan moni ohjaaja hahmottaa mielessään elokuvan litteälle neliskulmaiselle elokuvaruudulle jo käsikirjoitusta lukiessaan. Tämän tyyppinen lukutapa on huono siinä mielessä, että ohjaaja alkaa tavoitella tiettyä rajoittunutta lopputulosta eikä välttämättä osaa enää antaa tilaa millekään muulle. Tämä saattaa lopulta ohjaajan ”tulosohtamaan”. Tulosohtauksella tarkoitetaan ohjaustapaa, joka kuvailee liikaa lopputulosta. Tulosohtajassaan ohjaaja saattaa esimerkiksi sanoa ”Tee vähän monipuolisempi tyyppi”, joka kuvailee lähinnä sitä, minkälaisen vaikutuksen näyttelijän pitäisi tehdä yleisöön. Näyttelijät eivät pidä tällaisista epämääräisistä ohjeista, sillä he eivät voi millään tietää, mitä ohjaaja näkee mielikuvassaan. Syntyy

arvausleikki, joka ei lopu koskaan – ellei ohjaustapaa vaihdeta. Ohjaajan halutessa tiettyä tunnelmaa kohtaukseen on parempi käyttää esimerkiksi salaista sopimusta.

Toinen hyvä esimerkki tulosohjaamisesta on tiettyjen tunnetilojen pyytäminen. Jos ohjaaja pyytää näyttelijää olemaan huolestunut, tämä ei tiedä mitä tehdä. Näyttelijän yrittäessä tuntea tiettyä tunnetta kaikki menee usein pieleen. Usein elokuvissa näkee näyttelijöitä, jotka eivät ole uskottavia. Tämä saattaa toisinaan johtua siitä, että tunne ei ole aito, vaan pitkän ponnistelun lopputulos. Ohjaajan ei ensinnäkään koskaan pitäisi pyytää tiettyä tunnetta, mutta toisekseen ohjaajan täytyy myös huomata, jos näyttelijä koettaa petkuttaa saavuttaneensa tietyn tunnetilan. Oikea tapa lähestyä tämänkaltaista tilannetta on miettiä miten tietyn tunnetilan voisi saavuttaa. Jotain näyttelijää voi pyytää vaikka ajattelemaan ventovierasta pyytämässä lastaan mukaansa koulumatkan varrella. Johonkin näyttelijään tepsii erilainen lähestymistapa. Tärkeintä on kuitenkin, että tunteet olisivat aitoja. (mts. 34 – 35.)

Jälkikäteen tajuan ohjanneeni ainakin toisinaan – todennäköisesti liian usein – tällä tavalla. Muistelen sanoneeni näyttelijälle, että tässä kohtauksessa hahmosi on vihainen, koska... Näyttelijät varmasti ymmärsivät mitä hain takaa ja osittain sen, mitä halusin lopputulokselta, mutta epäilemättä lopputuloksia olisi syntynyt helpommin järkevämpiä ohjausmetodeja käyttäen.

### 3.2 Salaiset sopimukset

Weston (1996, 153) kertoo, että salaiset sopimukset ovat keino puhua roolihenkilön käyttäytymisestä käyttämättä adjektiiveja. Ohjaajan ei tule koskaan pyytää suoraan näyttelijää esimerkiksi paheksuvaa, koska tällöin tunne harvemmin tulee olemaan aito. Parempi keino on luoda salainen sopimus ja kertoa näyttelijälle jotakin, joka saa tämän paheksumaan. Tässä tapauksessa hyvä keino voisi olla esimerkiksi kertoa, että vastaanäyttelijä on joutunut vankilaan jostakin äärimmäisen inhottavasta teosta. Salainen sopimus tarkoittaa tässä tilanteessa kuviteltua taustakertomusta, joka johdattaa näyttelijää oikeaan tunnelmaan. Taustakertomusta ei ikinä paljasteta katsojalle, sillä sen ainut tarkoitus on olla näyttelijän apuna.

Mielestäni Weston (1996, 153) tuo ilmi hienon esimerkin salaisesta sopimuksesta. Ohjaaja kertoo näyttelijöille, että yhdellä heistä on ase, ja hän on tunnettu siitä, että hän ampuu heti huomattessaan pienenkin epäkunnioituksen merkin. Todellisuudessa

mitään asetta ei tietenkään ole. Tämä virittää näyttelijät tiettyyn tunnelmaan, joka näkyy pelokkaana kunnioituksena katsojalle.

Eri henkilöille sopivat erilaiset salaiset sopimukset. Heinähattu ja Vilttitossu (2002) -elokuvan ohjaaja Kaisa Rastimo kertoo (Elokuvantaju 2003.) ohjanneensa lapsia piirtämällä maahan värikkäitä merkkejä, jotka esittivät koirankakkoja. Hän kertoi lapsille, että koirankakkaan ei kannata astua – ja lapset tottelivat. Lapset liikkuvat täsmällisesti maahan asetettujen merkkien mukaan. Salainen sopimus oli syntynyt. Kohtaus saatiin kuvattua siten, että lapset liikkuvat oikein ilman että katsoja koskaan saisi tietää koirankakoista tai värikkäistä merkeistä mitään. Tämä menetelmä olisi aivan hyvin voinut toimia aikuisellekin, mutta eritoten lapsen leikkisälle mielelle. On ohjaajan vastuulla luoda näyttelijälle sopiva salainen sopimus.

Ohjatessani Liha ja viina -lyhytelokuvaa en käyttänyt salaista sopimusta. Salainen sopimus olisi voinut toimia esimerkiksi kohtauksessa, jossa Johannes on napannut Esan kännykän ja sulkeutunut ulkoahuussiin soittamaan Esan ”tyttöystäväehdokkaalle” flirttailupuhelun. Tässä kohtauksessa olisin voinut pyytää Esaa ajattelemaan Johanneksen tilalle parhaan kaverinsa ja naisen tilalle tyttöystävänsä. Kyseessä on tunnelataukseltaan yksi elokuvan suurimpia kohtauksia ja selkeä käännekohta tarinassa. Tähän kohtaukseen kaivattiin siis kaikki mahdollinen energia ja tunnelma, mitä vain näyttelijöistä irti lähti. Tässä kohtauksessa kävi sinänsä tuuri, sillä näyttelijät kimpaantuivat toisiinsa oikeasti, tosin vain hetkellisesti. Tuntui kuin tämä pieni sanaharkka olisi virittänyt näyttelijät juuri optimaaliseen tunnetilaan. Aito epätoivo näkyi Esassa, eikä salaista sopimusta tarvittu. Kohtausta käsitellään laajemmin kappaleessa 4.5.2.

Salainen sopimus on hyvä keino saattaa pienellä vaivalla näyttelijä haluttuun tilaan, mutta tietenkään se ei ole aina tarpeellinen. Ohjaajan tulee osata punnita, mitä keinoa käyttää milloinkin. Tärkeintä on lopputuloksessa näkyvä uskottava tunnelma.

### 3.3 Subteksti ja subdialogi

Subtekstillä tarkoitetaan tarinan alatekstiä, eli yksinkertaisesti sanottuna katsoja saa itse päätellä elokuvan nähtyään mitä tarinalla oikeastaan tarkoitettiinkaan. Anders Vacklin kertoo kirjassa *Elokuvan runousoppia* (2007, 138 – 139), että subteksti asettaa katsojan samaan asemaan kuin elokuvan henkilö. Subteksti pakottaa katsojan

päättämään ja tulkitsemaan asioita, eikä vain anna kaikkea kerralla. Vacklinin mukaan tämä lisää jännitystä ja ohjaa katsojan osallisuutta tilanteeseen.

Subdialogia taas voisi olla esimerkiksi se, että hahmo sanoo itkien ”Mene pois, minä vihaan sinua” ja tarkoittaa samalla ”Lohduta minua, ota minut syyliisi”. Subdialogia käytetään luomaan tunne pyrkimyksestä tai tarpeesta. Subtekstejä käytetään arkielämässäkin paljon. Joskus sanotaan leikkimielisesti ”Hyppää nyt jo sillalta”, jolla tarkoitetaan, että toisen pitää olla hiljaa tai lopettaa leikkiminen. (Weston 1996, 154.)

Käsikirjoituksessamme oli jonkin verran kirjoitettu subdialogia repliikeille. Alkukohtauksessa Johannes houkuttelee Esaa lähtemään kanssaan mökkiviikonlopulle mainitsemalla naiset ja viinan. Kumpikin roolihenkilöistä tiedostaa, ettei mitään naisia olekaan, on vain hyvän ystävän kutsu mökille. Toisessa kohtauksessa Johannes pyytää vastaavasti Juhoa mökille. Juholla on omat hommansa, joten hän keksii nopeasti sanoa, että ei voi lähteä, kun on tuoppikin kesken. Juholla on siis selkeä pyrkimys tai tarve olla lähtemättä mökille, joten hän sanoo syyksi kaljanjuonnin.

Subtekstin ja subdialogin käyttö on kannattavaa, sillä se luo hahmoista monipuolisemman oloisia ja uskottavampia. Hahmoille tulee selkeitä tavoitteita, jotka voivat olla ihan vain pelkästään kohtauksen sisäisiä pyrkimyksiä, joiden avulla katsoja uskoo paremmin heidän olevan oikeita henkilöitä, eikä vain näyttelijöitä. Tämä tekee myös katsojan roolista mielenkiintoisemman. Mikään ei ole tylsempää seurattavaa kuin valmiiksi pureskeltu elokuva.

### 3.4 Päämäärät ja toimintaverbien käyttäminen

Yksinkertaisesti selitettynä päämäärä on se, mitä henkilö tavoittelee ja haluaa, kun taas toimintaverbi on se, mitä hän tekee saadakseen tavoittelemansa. Koko tarinan kestävästä tavoitteesta kutsutaan ytimeksi tai syväksi päämääräksi. Ydin on asia, jota roolihenkilö haluaa enemmän kuin mitään muuta. Se on tavoite, joka ei heijastu jokaiseen tekemiseen. Henkilö saattaa tavoitella esimerkiksi tiettyä naista, mutta käydessään kavereidensa kanssa ulkona minkään hänen toimintansa ei tarvitse viitata tähän. Westonin mielestä (1996, 129) ydin kertoo, kuka henkilö on. Tavallinen päämäärä sen sijaan on yksittäinen kohtauksen sisäinen tavoite, joka voi olla fyysinen ja emotionaalinen samanaikaisesti. Fyysisellä päämäärällä tarkoitetaan selkeästi

havaittavissa olevaa asiaa, kuten esimerkiksi sitä, että vastaanäyttelijä nauraa, hymyilee tai suutelee. Emotionaalisella tavoitteella haetaan jonkintyyppistä muutosta kahden henkilön suhteessa. (Weston 1996, 129 – 131.)

Toimintaverbeillä voidaan auttaa näyttelijää pääsemään tavoitteeseensa. Ohjaajan ei kannata pyytää näyttelijää olemaan aggressiivinen, sillä tämä kuvailee liikaa lopputulosta, eikä näyttelijä välttämättä sisäistä mitä sillä haetaan takaa. Tässä tapauksessa ohjaaja voisi pyytää näyttelijää sanallisesti *hyökkäämään* vastaanäyttelijän kimppuun. Adjektiivista muutetaan verbi, koska selkeää fyysistä tekemistä on helpompi näytellä kuin lopputulosta kuvailevaa tavoitetta. Kappaleessa 3.1 käsittelen tulosohjausta ja sen ongelmia tarkemmin. (Weston 1996, 131 – 132.)

On järkevää luoda päämääriä ja tavoitteita roolihenkilöille. Johanneksen hahmon keskeinen päämäärä ensimmäisessä kohtauksessa on saada Esa suostuteltua mökille. Weston kutsuu (1996, 133) tämänkaltaista tavoitetta pehmeäksi tavoitteeksi, koska Esa suostuu lopulta pyyntöön, vaikka Johannes tekisi mitä. Kannattaa valita yksinkertaisempia, mutta silti koko kohtauksen kestäviä tavoitteita. Johanneksen tavoite voisi esimerkiksi olla tässä kohtauksessa saada Esa innostumaan. Tätä tavoittellessaan Johannes joutuu koko ajan keskittymään vastaanäyttelijäänsä ja miettimään mitä tekee. Tässä tapauksessa olisin voinut pyytää Johanneksen näyttelijää esimerkiksi *houkuttelemaan*. Tiettyä tuoreutta voi pitää yllä kokeilemalla eri toimintaverbejä. Esimerkiksi jos pyytäisin näyttelijää anelemaan Esaa lähtemään kanssaan mökille, lopputulos olisi varmasti hyvin poikkeava verrattuna houkuttelemiseen.

Päämäärä voi myös olla salaiseksi sopimukseksi muotoiltu sisäinen tavoite. Näyttelijän sisäinen tavoite voi olla esimerkiksi saada vastaanäyttelijä suuttumaan keinolla millä hyvänsä. Tämä tuo jännitettä hahmojen välille ja saa näyttelijän käyttäytymään tietyllä tavalla. Vastanäyttelijän on myös pakko reagoida jollakin tavalla tähän.

### 3.5 Fyysinen maailma, esineisiin suhtautuminen

Näyttelijän on oltava yhtä elokuvan fyysisen maailman kanssa. Tällä tarkoitetaan esimerkiksi sitä, että jos näyttelijä pelaa elokuvassa korttia, on hänen paneuduttava kortteihin ja niissä oleviin lukuihin oikeasti. Jos näyttelijä keskittyy vain

repliikeihinsä eikä siihen mitä roolihahmo tekee, lopputuloksesta tulee kevyen tuntuinen. Tärkeänä osana fyysistä maailmaa ovat esineet. Raija-Sinikka Rantala toteaa (2009, 122), että näyttämöllä jokainen esine saa merkityksen, joka on enemmän kuin vain sen käyttötarkoitukseen liittyvä. Rantalan mukaan näyttelijä saa myös tilaisuuden näyttää suhteensa esineeseen ja sen käyttöön. Esineellä täytyy olla tarkoitus. Se voi symbolisoida jotakin tai se voi kertoa hahmosta jotakin olennaista. Usein näyttelijä ilmaisee rekvisiitan käsittelyllä ajatuksia. Yksinkertainen ja jopa mielikuvituksen esimerkki elokuvastamme esineellä ilmi tuotavaan ajatukseen on kaljanjuonti monessakin kohtauksessa. Jos henkilöä on loukattu, hän saattaa vastaväitteen sijaan ottaa pitkän hörpyn oluesta. Tällä kuvataan vihaa ja sen nielemistä.

Weston kertoo (1996, 156) eräässä harjoituksessaan sanoneensa sanomalehden lukemista esittävälle näyttelijälle, että tämän tulee muistaa sanomalehdessä näkyvä teksti kohtauksen jälkeen. Kohtaus toimi tämän jälkeen erinomaisesti. Westonin mukaan esineillä voidaan helposti saada näyttelijästä hälvenemään irti tietty teennäisyys. Jos pistät näyttelijän voitelemaan leipää kohtauksen aikana, hän saattaa unohtaa sitä tehdessään näyttelevänsä. (mts. 156.)

Jo elokuvamme ensimmäisessä kohtauksessa Esa ojentaa tölkin olutta Johannekselle. Molemmat myös juovat olutta sekä tupakoivat runsaasti elokuvan aikana. Fyysisen maailman sisäistäminen tulee heti tärkeäksi näyttelijöille. On nimittäin mietittävä, miksi henkilö otti savut juuri ennen mitään repliikkiä. Tupakanpoltolla ja oluenjuonnilla voidaan rytmittää myös puhetta ja tuoda repliikille lisävaikutusta.

Syöminen ja juominen kannattaa toteuttaa elokuvassa oikeasti eikä muovisilla viinirypäleillä ja tyhjillä juomalaseilla. Näyttelijän juodessa oikeasti uskottavuus pääsee heti uudelle tasolle, eikä juominen enää näytä teatraaliselta. Jokainen osaa juoda, mutta harva osaa esittää juovansa. Aina kun näyttelyyn lisätään asioita, jotka vaativat keskittymistä, saattaa hyvä lopputulos olla askelta kauempana. Kaikkien moraalisten ja taiteen sääntöjen vastaisesti annoimmekin näyttelijöille oluet juotavaksi kohtauksen aikana.

On myös sisäistettävä se fakta, että eri henkilöt saattavat suhtautua eri tavalla täsmälleen samaan esineeseen. Esimerkiksi pitkään köyhyydessä elänyt henkilö suhtautuu todennäköisesti eri tavalla kadulta löytyvään kahdenkymmenen euron

seteliin kuin normaali työssäkäyvä ihminen. Saman esineen kohdalla ero voi olla huima. Westonin mukaan (1996, 154) näyttelijä voi käyttää salaista sopimusta saavuttaakseen oikealta tuntuvan suhteen esineeseen. Esimerkiksi työssäkäyvä ihminen voi ajatella löytävänsä viidensadan euron setelin, vaikka kyseessä olisikin oikeasti pienempi summa. Westonin mukaan tätä voisi ajatella kuviteltuna subtekstinä.

Yksi tärkeimmistä esineistä elokuvassamme on tavallinen kännykkä, jolla otetaan kaksi kertaa yhteyttä Liisaan. Liisaa ei nähdä elokuvan aikana, joten kännykästä kuultava ääni jää ainoaksi ”suoraksi” linkiksi häneen. Jokainen roolihahmoista tarttuu kännykkään kerran elokuvan aikana. Heillä jokaisella on eri motiivi sekä eri lähtökohdat käyttää puhelinta, joten jokaisen roolihenkilön näyttelijän tulisi suhtautua eri tavalla kännykkään. Jokainen, joka on joskus pelännyt soittamista, tietää, miltä tuntuu soittaa sopiakseen työhaastattelu. Se tuntuu lähtökohtaisesti aivan erilaiselta verrattuna siihen, jos soitat hyvälle ystävällesi. Ensimmäisessä kohtauksessa Esa soittaa ihastukselleen tavoitteenaan sopia tapaaminen illaksi. Ohjaajan olisi tässä tapauksessa hyvä saada näyttelijä ”pelkäämään” tai ”jännittämään” soittamista. Siinä mielessä tämänkaltaista suhtautumista soittamiseen ei tarvittu, sillä roolihahmolla on puhelin korvalla alusta lähtien, joten katsoja ei näe kauanko tällä meni valmistautua puheluun. Se, miten puhelu vaikuttaa hahmon käyttäytymiseen kohtauksen jälkeen, on ohjaajan harteille jäävä kysymys.

### 3.6 Stanislavskin ”Jos”

Konstantin Stanislavski (1863 – 1938) oli tunnettu venäläinen teatteriohjaaja ja teoreetikko, joka kehitti näyttelijän ohjaukseen liittyviä menetelmiä uransa aikana. Hänen menetelmänsä ovat yhä tänä päivänä suuressa käytössä. Maaginen ”Jos” on Stanislavskin tunnetuimpia menetelmiä. Perusajatuksena on, että näyttelijän täytyy kysyä itseltään ”Mitä minä tekisin, JOS olisin tässä tilanteessa?”. Stanislavski havainnollistaa (2011, 80 - 95) JOS-sanan käytön yksinkertaisin esimerkein. Hänen ehkä parhaimmassa esimerkissään teatteriopettaja on asettanut oppilaan esittämään rekvisiittaa olevan takan sytyttämistä. Tilanne on epäuskottava ja teennäisen tuntuinen, koska oppilas ei tunne aitoa halua sytyttää takkaa. Hän ei osaa esittää takan sytyttämistä. Opettaja luo salamannopeasti toiminnan ympärille tarinan, jossa arvokkaita, kaikkien ihannoimia vieraita on tulossa taloon, ja takassa on märkiä puita.

Ainut ongelma on saada takka syttymään, tai muuten arvokkaat vieraat joutuvat pettymään, ja kaikki ajautuvat häpeälliseen tilanteeseen. Lopuksi opettaja kysyy oppilaalta, mitä tämä tekisi, JOS tämä tarina olisi totta. Oppilaan mielikuvitus alkaa laukkaamaan, ja hänet valtaa tunne ja epätoivo siitä, kuinka noloa ja epäkunnioitettavaa olisi saada arvovieraita jäätävän kylmään huoneistoon vierailemaan. Hän alkaa aidosti miettiä ratkaisua takan sytyttämiseen. Hän on löytänyt syyn saada takka syttymään ja toimii tämän kuvitellun tilanteen tuoman tunteen takia uskottavasti. (Stanislavski 2011, 80-95.)

Ville Sandqvist kysyy (Teatterikorkealehti 2011.) kirjoittamassaan artikkelissa ajatuksia herättävän kysymyksen, että olisiko aika vaihtaa JOS-sanan tilalle KUN. Hänen kokemuksiensa mukaan kysymällä itseltään "Mitä tekisin, kun olen tässä tilanteessa?", tilanne muuttuu näyttelijän kannalta läsnäolevammaksi. Kristiina Repo kuitenkin toteaa (2009, 75) maisterin tutkinnon opinnäytteessään, että JOSin vaikutusvoiman salaisuus on siinä, että se ei kerro tosiasioita. Se ei lyö mitään lukkoon, vaan antaa näyttelijälle mahdollisuuden ratkaista kysymys.

Repo toteaa (2009, 75) myös, että JOS herättää toiminnan ja suhtautumisen muuttumisen vaistomaisesti ja silmänräpäyksessä. Mielestäni tämä kiteyttää koko JOS-sanan periaatteen ja tekee sen käyttämisestä vähintään kokeilun arvoista. Se auttaa ennen kaikkea niinä hetkinä, kun jonkin fyysisen toiminnan kanssa tuntuu olevan ongelmia.

## 4 KUVAUSTILANTEESSA

### 4.1 Näyttelijöiden huomiointi kuvauksien aikana

Jopa silloinkin kun kamera ei käy, ohjaajan tärkein tehtävä on näyttelijöiden huomiointi. Heidän huomioimisensa olisi hyvä aloittaa jo ennen kuin he edes saapuvat paikalle. On nimittäin tärkeää, että kamera sekä muu kalusto on laitettu etukäteen kuvausvalmiiksi ennen näyttelijöiden saapumista. Ohjaajan tulee antaa näyttelijöille heidän ansaitsemansa ja tarvitsemansa huomio eikä keskittyä heidän kannaltaan epäolennaiseen. On järkevämpää antaa näyttelijöiden huomata, että heitä tarvitaan ja pitää heidät huomion keskipisteenä. Tämä lisää näyttelijöiden luottamusta ohjaajaan. (Film Directing Fundamentals 2008.)

Westonin (1996, 326) mukaan jokaiselle näyttelijälle kannattaa yrittää sanoa jotakin juuri ennen kuin kamera käy. Jos sillä hetkellä on mahdotonta sanoa mitään, tulisi heihin jokaiseen ottaa edes katsekontakti, joka saa heidät tuntemaan itsensä huomioiduiksi. Kuvaustilanteessa ohjaajan kannattaa seisoa kameran vieressä eikä tuijottaa monitoreja kauempana näyttelijöiden ulottumattomissa. On tärkeää, että näyttelijät tuntevat ohjaajan läsnäolon ja saavat tarvittaessa välitöntä palautetta. (mts. 331.)

Pidän itse palautteen antamista todella tärkeänä elementtinä melkein kaikessa missä voi kehittyä. Kukaan ei ole seppä syntyessään, mutta rakentavaa palautetta vastaanottamalla voi kuka vain kehittää itseään – tässä tapauksessa niin ohjaaja kuin näyttelijäkin. Motivoiminen on yksi huomioinnin kulmakivistä. Ohjaaja nimittäin ei saa jättää näyttelijää yksin omien ongelmiansa pariin, vaan häntä on rohkaistava.

Voi kuulostaa naurettavalta, mutta itse pyrin sanomaan kuvauksien aikana jokaiselle näyttelijöille sekä työryhmän jäsenelle jotakin positiivista tietyin väliajoin. Kuvauksissa saatoin mennä ja halata näyttelijää hyvän roolisuorituksen jälkeen. Varsinkin pienessä tuotannossa, jota kukaan ei tee rahan takia, on tärkeää, että ryhmähenki pysyy vahvana ja kaikki säilyttävät motivaationsa alusta loppuun. On ohjaajan tehtävä pitää huolta kaikista ja auttaa motivaation säilyttämisessä. Jos näyttelijä toteaa, että nyt ei oikein onnistu, niin sanon hänelle edellisestä suorituksestaan jotakin positiivista ja kannustan jatkamaan. Kannustan kokeilemaan hieman eri tavalla ja yritän ripotella sinne pieniä vihjeitä, joita noudattamalla näyttelijä voi itse löytää onnistumiseen johtavan avaimen. On tärkeää kertoa muille, että he osaavat, kunhan vain jaksavat yrittää.

Negatiivisen palautteen antaminen ei ole koskaan helppoa, mutta valitettavasti sekin täytyy tehdä, jos siihen on aihetta. Kuvaukset eivät voi jatkua, jos jostakin henkilöstä on selkeästi haittaa. Onnekseni varsinaista negatiivista palautetta ei jouduttu antamaan kuvauksien aikana. Toisinaan jouduin pyytämään kaikkia keskittymään enemmän, sillä huomasin, että ote alkaa herpaantua. Vastavuoroisesti minua pyydettiin välillä keskittymään lujemmin.

Ohjaajan kannattaa koettaa muistaa, että kaikki yrittävät parhaansa. Kun kaikilla on positiivinen mieli, työtkin sujuvat selkeästi helpommin. Usein tilanteesta kannattaa löytää edes jotakin positiivista, vaikka edellinen kohtaus ei olisi mennytkään

oikeastaan miltään osa-alueelta hyvin. Tämä voi kannustaa näyttelijää yrittämään kovemmin. Täsmälleen sama pätee myös jokaiseen työryhmän jäseneen. Mikään tehtävä kuvauspaikalla ei ole toista turhempi, sillä jos yksikin tehtävä laiminlyötäisiin, kuvauskoneisto pysähtyisi, jonka johdosta aikaa ja rahaa kuluisi turhaan. Ohjaajan on siis kannattavaa välillä motivoida näyttelijöiden lisäksi myös sitä hiljaisinta assistenttiakin. Itsensä motivoimistakaan ei kannata unohtaa.

#### 4.2 Jännittäminen, miten siitä pääsee?

Lähes jokainen näyttelijä on varmasti kokenut jännittämisen tuoman tuskan. Voisikin sanoa, että jännittäminen on ollut näyttelijöiden ongelmana aina, ja siihen onkin pyritty löytämään apukeinoja. Toiset näyttelijät saattavat olla niin jännityneitä, että he eivät voi toimia juuri lainkaan. Jerzy Grotowski kertoo (2006, 112 – 113) jo Stanislavskin aikoinaan havainneen, että ramppikuumeesta kärsivällä näyttelijällä on tietty kohta ruumiissaan, joka muuttuu ns. jännityksen keskukseksi. Stanislavski patistikin näyttelijöitä löytämään omasta kropastaan pisteen, josta paljastuisi koko jännitys. Se saattoi olla selässä, otsassa, jaloissa tai missä vain. Grotowski laajensi käsitettä havaitsemalla, että osalla näyttelijöistä on eksymispiste, joka näkyy siten, että ramppikuumeen vallassa heistä tulee omien sanojensa mukaan tahdottomia kuin lattialuuttu. Stanislavski ja Grotowski kokeilivat uransa aikana erilaisia keinoja jännityksen poistamiseksi, kuten esimerkiksi erilaisia lihasharjoitteita. Grotowskin mukaan moni näyttelijä huijaa itseään asettumalla esimerkiksi makuulleen lattialle harjoitellen rentoutumista, luullen tämän olevan toimiva keino jännityksen poistamiseksi. Tämä muuttuu tavallaan hahmottomaksi harjoitteluksi, josta ei loppujen lopuksi ole mitään hyötyä. Grotowskin mielestä tämänkaltaisia harjoitteita tulisi välttää, sillä niillä tuhlaa vain aikaansa. (mts. 115.)

Mielestäni Grotowski toteaa osuvasti, että jännitystä ja rentoumista ei voi aina ohjailla. Nämä asiat vain tapahtuvat. On silti totta, että jännitystä on poistettava, sillä se pilaa esityksen. Grotowskin mukaan (2006, 115) ihmereseptiä tähän ei kuitenkaan ole olemassakaan – ei ole keinoa, jolla jännitys poistetaan. Tarvitaan vain tietoisuutta, rohkeutta ja paljon pieniä toimintoja. Jännittävän näyttelijän täytyy ylittää itsensä. (mts. 115.)

Näyttelijä Sara Havas toteaa (Hyvä terveys 2011.), että edes esiintymiskokemus ei välttämättä pelasta pelolta. Havaksen mukaan jännittäminen näkyy usein ulospäin,

esimerkiksi tärinä. Rento ja mukava ilmapiiri saattaa kuitenkin helpottaa näyttelijän esiintymisjännitystä.

On ohjaajan tehtävä huomata, jos näyttelijää pelottaa tai jännittää. Jännitys saattaa näkyä siten, että näyttelijä ei esimerkiksi keskity. Hänen katseensa saattaa harhailla minne sattuu. David Mametin mukaan (1999, 120) keskittymistä ei voi pakottaa, sillä jännitys on henkiinjäämis- ja sopeutumismekanismi, joka ei lopeta toimintaansa silloin, kun käsketään. Tämän tiedostaen itse ottaisin jännityksestä kärsivän näyttelijän sivummalle, jotta voisimme keskustella kahden. Näyttelijälle kannattaa kuitenkin tehdä selväksi, että kyseessä ei ole puhuttelu, joka on aiheutunut hänen ”virheestään”. Ei ole tarkoitus pelotella, vaan pikemmin rauhoittaa. Kannattaa ottaa asia puheeksi sanomalla esimerkiksi ”Huomaan, että sinua jännittää. Se on ihan OK.”. Tilanne saattaa helpottua ihan tälläkin, sillä näyttelijän ei tarvitse enää taistella sitä vastaan, että muut eivät huomaisi jännitystä. Omista kokemuksistani olen huomannut, että jännittäessä on hyvä mainita asiasta kuulijoille tai ympärillä oleville. Näyttelijälle voi myös kertoa vaikka vitsin tai salaisuuden. Joskus pieni olalle taputus ja rohkaiseva sana sivummalla voi olla se juuri se juttu, joka saa jännityksen tunteen hälvenemään. Pieni yhteinen kommunikaatio saattaa pelastaa koko tilanteen.

#### 4.3 Sisällön vastustaminen ja riiteleminen

Weston (1996, 314) toteaa, että toisinaan eteen tulee tilanteita, joissa näyttelijä vastustaa kohtauksen sisältöä. Esimerkissä näyttelijä ei suostu näyttämään kohtausta, koska ei hyväksy sitä minkälainen hänen hahmonsansa on. Näyttelijää voi tässä tilanteessa ohjata ajattelemaan asiaa eri kantilta. Tälle voi sanoa esimerkiksi: ”Kuvittele, että rakastit vastaanäyttelijääsi ennen, ja se tunne ei ole kokonaan poistunut”. Näyttelijä alkaa ajattelemaan kohtausta ja sen sisältöä eri tavalla ja saattaa hyväksyä helpommin sen sisällön.

Westonin (1996, 314) mielestä ohjaajan ei ole kuitenkaan syytä ottaa itseensä, jos näyttelijä vastustelee hahmoansa. Näyttelijää pitää rohkaista eikä syyttää. Ohjaaja voi kysyä suoraan: ”Sinulla näyttää olevan ongelma tämän kohtauksen kanssa, haluatko miettiä sitä yksin, vai työstämmekö sitä yhdessä?”. Jos näyttelijä on arka tai amatööri, hän ei välttämättä tunnusta ongelmaansa. (mts. 314.)

Kuvauksissa minulle tuli muutaman kerran vastaan tilanne, jossa näyttelijä kyseenalaisti roolihahmonsa tekemisen tai tunteen. Koetin perustella parhaani mukaan, mitä hain takaa, mutta se ei aina onnistunut helposti. Lopulta saatuani näyttelijän uskomaan tunteeseen, joka minulla oli mielessä, näyttelijä teki kohtauksen. Silti en voinut olla täysin varma, uskoiko näyttelijä täysin tähän tunteeseen, koska oli kuullut sen minulta ja oli itse alun perin toista mieltä. Tämän takia ohjaajan tulisi olla hyvä ihmistuntija. Jos näyttelijä "valehtelee", ohjaajan tulisi huomata se viimeistään siinä vaiheessa, kun kamera käy. Epäaito tunnetila ei ole ikinä hyväksi lopulliselle elokuvalle.

Toisinaan vastaan saattaa tulla ilkeä näyttelijä, joka vastustaa kaikkea, mitä ohjaaja sanoo. Hän valittaa monista asioista ja keksii aina syyn, minkä takia joku asia ei toimi. Joskus voi auttaa, kun tulee vastustelevaa näyttelijää vastaan ja antaa hänelle luvan käyttäytyä haluamallansa tavalla. Näyttelijä saattaa silti muistaa ohjaajalta saadun neuvon ja toteuttaa sen tiedostamattaan ajan myötä. Westonin mukaan (1996, 316) näyttelijää ei myöskään pidä pelätä, vaikka tämä sanoisi mitä. Kaikki ongelmat tulee ratkaista perääntymättä tilanteesta. Epävarmaa näyttelijää pitää rohkaista, esimerkiksi sanomalla: "Hyvä, että toit asian esiin!". (mts. 316.)

Joskus saattaa myös käydä niin, että joku hermostuu tai jopa suuttuu. Näyttelijä ei esimerkiksi pidä tavasta, jolla häntä ohjataan tai hän kokee, että ei saa tarpeeksi huomiota. Hermostumiseen voi johtaa moni asia, eikä siitä kannata ottaa itseensä liikaa. Syynä voi olla esimerkiksi liian kuuma päivä tai liian vähäinen uni edellisenä yönä. Tähän ohjaaja ei pysty kuitenkaan etukäteen valmistautumaan oikeastaan muuten kuin hoitamalla omat työnsä. Ohjaajan on pidettävä huoli tarpeellisista tauoista ja rytmittävistä ne oikein, huolehdittava näyttelijöistä sekä työryhmästä ja muutenkin huolehdittava, että kaikki on yleisesti ottaen kunnossa.

Mamet kertoo (1999, 93) kuulleensa monien ohjaajien sanovan näyttelijöille heidän heikolla hetkellään lauseita kuten: "Ota itseäsi niskasta kiinni" ja: "Rupea taas arvostamaan itseäsi". Tämänkaltaiset lauseet eivät tarkoita yhtään mitään eikä niitä voi toteuttaa. Ne päinvastoin tuhoavat näyttelijän syvää sisintä siinä epätoivon hetkessä, joka heidät on vallannut. Mametin mielestä tämänkaltaiset lauseet ovat sama kuin sanoisi näyttelijälle: "Hitostako minä tiedän ja hittojako minä sitä myönnän". (mts. 93.)

Kappaleessa 3.2 kerroin salaisista sopimuksista, minkä ohella tuli ilmi kohtausta, jossa näyttelijät hermostuivat. Tämä on oiva esimerkki siitä, että oikein valjastettuna pieni raivonpuuska saattaa kääntyä jopa hyväksi. Kun näyttelijät hetkellisesti kimpaantuivat toisiinsa, menin heidän väliinsä ja sanoin, että nyt kumpikin lopettaa, jotta voimme kokeilla uudestaan. Hetken tauon jälkeen kokeilimme uudestaan ja siitä tuli melkein pä elokuvan paras otos näyttelytyön kannalta – tai selkeästi ainakin yksi parhaista. Kohtauksessa oli alun perinkin kyse purkautuvasta raivosta, johon oli johdateltu hahmoa elokuvan ensimmäisestä kohtauksesta lähtien. Melkein pä voisi sanoa, että tässä tapauksessa meillä oli onni matkassa – tai sitten näyttelijät vain olivat niin aidosti mukana tarinan tapahtumissa, että löysivät todellisia tuntemuksia, jotka täsmäsivät halutun lopputuloksen kanssa mainiosti.

Ehdottoman tärkeää on ratkaista riidat heti perusteellisesti. Niitä ei missään nimessä pidä jättää muhimaan, tai niistä saattaa kasvaa jotakin suurempaa näyttelijöiden tai ohjaajan päässä, mikä voi vaikuttaa huonolla tavalla elokuvaan. Kannattaa myös selvittää, mistä riita tai ärsyntyminen sai alkunsa. Taustalta voi löytyä esimerkiksi ohjaajan tekemä virhe tai huono käytös. Ohjaajankin on osattava mennä itseensä ja tarvittaessa pyytää anteeksi. Hyvät välit näyttelijöiden kanssa ovat ehdottoman tärkeitä.

Olen ylpeä näyttelijöistäni sekä työryhmästä, joka meillä oli kasassa. Kaikki hoitivat hommansa ja kuvauksia siivitti naurunremakka ja hauska jutustelu, mistä näki, että olimme kaikki tekemässä elokuvaa samoilla tavoitteilla. Kaikki halusivat samaa eli onnistunutta lopputulosta. Sanoisin, että tällöin lähtökohdat ja perustekijät olivat paremmin kuin kunnossa.

#### 4.4 Improvisointi

Improvisoinnilla on pitkä historia elokuvataiteessa. Jo mykkäelokuvan aikana mm. Charlie Chaplin käytti improvisointia apunaan sekä näytellessään että ohjatessaan. Jopa Robert de Niron "Are you talking to me?" -kohtausta on improvisoitu vuoden 1976 elokuvassa Taksikuski. Tämä osoittaa mielestäni sen, että joskus improvisoimalla voidaan päästä sellaiseen lopputulokseen, jota ei muuten voitaisi saavuttaa. (Tosiasiat.fi 2014.)

Improvisoinnin etuja ovat selkeästi uskottavat vastareaktiot. Tarkoitan tällä sitä, että jos näyttelijälle sanoo jotakin, mitä hän ei ole ennen kuullut, hän todennäköisesti myös reagoi siihen eri tavalla verrattuna siihen, jos hän olisi kuullut täsmälleen saman repliikin vaikka kaksitoista kertaa aiemmin. Tilanne saattaa alkaa mennä improvisoimalla paremmin.

Improvisoinnilla on elokuvassa suuret mahdollisuudet. On kuitenkin tärkeää tiedostaa se, milloin sitä tulee käyttää. Mielestäni improvisointi toimii parhaiten pienenä piristysruiskeena näyttelijöille kohtauksessa, joka on jouduttu ottamaan monta kertaa uudelleen, ja joka on aina kuitenkin mennyt pieleen. Joskus saattaa käydä niin, että näyttelijät eivät vain saa millään kiinni käsikirjoituksesta löytyvistä repliikeistä, vaikka ohjaaja sanoisi tai tekisi mitä. Tällöin voi olla järkevää koettaa improvisoida repliikkejä. Käsikirjoituksen sisältöä ei kannata kuvauspaikalla lähteä kuitenkaan äkkiseltään muuttamaan tai lopputuloksesta voi tulla harkitsematon.

Sami Keski-Vähälä toteaa (Yle Areena 2014.) Ylen Tehdään elokuva - ohjaus ja käsikirjoitus -ohjelmassa, että omaa elokuvaa kuvatessa käsikirjoituksen ei välttämättä tarvitse olla niin tarkka, vaan riittää, että itse tietää tarkasti, keitä henkilöt ovat ja mitä kohtauksissa tapahtuu. Riittää, että paperille hahmottelee repliikkejä, joita voi sitten tarvittaessa muuttaa. Toimimme tällä tavalla, ja itselleni oli selkeää, että jokainen repliikki olisi vaihdettavissa vielä kuvauspaikallakin, jos siltä tuntuisi. Tärkeintä on, että sisältö pysyy samana ja lopullinen repliikki vaikuttaa tulevan uskottavasti näyttelijän suusta. Sanoin heti alusta lähtien näyttelijöille, että repliikit ovat suuntaa antavia, ja niitä voi myös improvisoida ja muokata haluamallaan tavalla. Mielestäni tämä toi joihinkin kohtauksiin lisäpontta. Repliikkien vaihtaminen vielä kuvauspaikalla vaatii ohjaajalta äärimmäisen lujaa kykyä tarkastella saamiaan ehdotuksia objektiivisesti. Ehdotettua repliikkiä ei pidä hyväksyä siksi, että ohjaaja vaikuttaisi näyttelijän mielestä hyvältä tyypiltä. Repliikkejä vaihdettaessa pitää aina ajatella pääasiallisesti lopputulosta.

#### 4.5 Kohtausten ohjaaminen

Westonin mielestä (1996, 325) kuvaukset tulisi toteuttaa lähinnä harjoitusten jatkona – paineettomina ja tutkivina. Hän tarkoittanee tällä sitä, että ei ole järkevää kasata paineita näyttelijöiden harteille hokemalla heille, että kamera käy, ja rahaa palaa. Ohjaajan tehtävä on pitää kuvauksissa kaikkia lankoja tiivistä käsissään. Virheen tai ongelman syntyessä kannattaa käyttää tarvittava aika sen korjaamiseen eikä ajatella liikaa muuta. Joskus kannattaa antaa näyttelijälle aikaa, vaikka sitä ei olisi yhtään.

Jos ohjaajan ja näyttelijöiden välinen suhde toimii, näyttelijät ovat tavallaan riippuvaisia ohjaajasta. He haluavat hänen olevan läsnä, ja he haluavat häneltä palautetta ja huomiota, sillä heillekin lopputulos on tärkeä. Westonin mukaan (1996, 330) ohjaajan tulee pitää huoli, että näyttelijät saavat palautetta vain ja ainoastaan ohjaajalta. Valitukset ja kehut tulee ohjata ohjaajalle eikä kenellekään muulle – ja ne tulisi pyytää antamaan ohjaajalle kahden kesken. On tärkeää, että ohjaaja voi hallita kokonaiskuvaa. Jos on jokin ongelma, ohjaaja päättää, tarvitseeko siihen reagoida. Ohjaajan kannattaa myös sanoa näyttelijöille, että näyttelyä tulee jatkaa niin kauan kunnes heitä kiitetään ja pyydetään lopettamaan. (mts. 330 - 331.)

Ei ole kuitenkaan olemassa mitään tiettyä keinoa tai ohjetta, joka pätsi jokaiseen ohjaustilanteeseen. On vain tilanteita, joissa edetään sen mukaan, mitä eteen tulee. Tarkoitan tällä sitä, että ohjaaja ei pysty vain valitsemaan muistikirjastaan lausetta, joka pitää sanoa tietyllä hetkellä, jonka jälkeen kaikki toimii kuin taikauskusta. Kannattaa ennemmin panostaa pohjatöihin eli hahmojen motiiveihin, tavoitteisiin ja liikkeisiin kohtauksessa. Itse huomasin ohjatessani *Liha ja viina* –elokuvaa, että ne kohtaukset, joissa olin kotiläksyni tehnyt, etenivät oikeastaan omalla painollaan.

Kohtauksen ohjaamisessa itsessään on periaatteessa vain yksi huolenaihe, nimittäin uskottavuus. Millään muulla kuin lopputuloksella ei ole loppujen lopuksi väliä. On esimerkiksi sinänsä aivan sama, vaikka kohtauksen tekeminen kestäisi kauan, kunhan vain lopputulos on hyvä. Selvennän seuraavaksi kahden peräkkäisen kohtauksen ohjausprosessin tarkemmin keskittyen siihen liittyviin työvaiheisiin ja ongelmiin.

## 4.5.1 Saunakohtauksen ohjaus

Suunnitellessani ohjausta luen aina ensin käsikirjoituksen kyseisen kohtauksen osalta, vaikka tuntisin sen kuin omat taskuni.

INT. SAUNA - ILTA

Pojat saunovat ja juttelevat

JOHANNES

No etkö sie nyt muka oikeesti  
meinaa tehdä yhtään mitään?

ESA

Hoida sie vaa omat juttus.

JOHANNES

Koht mie hoidanki, nimittäin ton  
Liisan... (naurahtaa  
ivallisesti) Juho heittää  
löylyä kiukaalle.

JUHO

Kuule Esa, miten hyvin sie ees  
tunnet koko Liisan?

JOHANNES

Eihän tää meiän nössykkä tunne  
koko naista. Se vaa itkee täällä  
saunassa miesten välissä eikä saa  
mitään aikaan.

ESA

Katoku jotkut muut haluaa  
tytöiltä muutaki ku vaa pillua.

JOHANNES

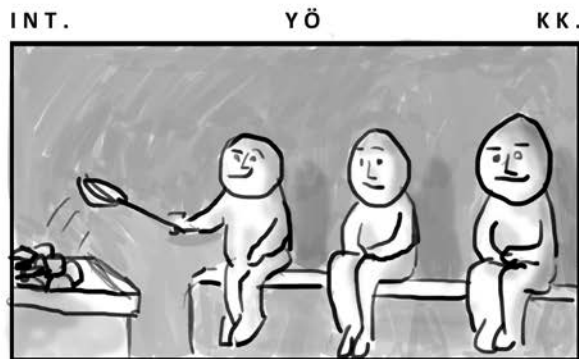
No katotaa sitten et kumman tyyli  
puree paremmin! Johannes nousee  
lauteilta ja lähtee kohti  
pukuhuonetta.

ESA

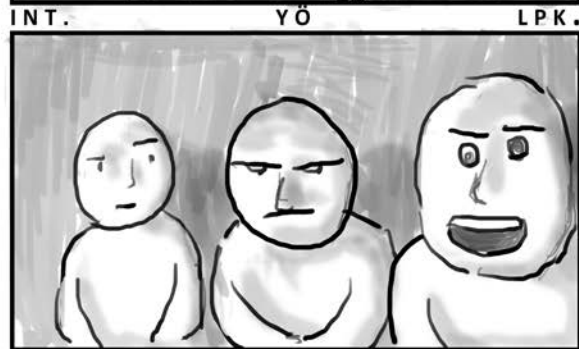
Hei, mitä sie nyt!

Kuva 1. Ote käsikirjoituksesta

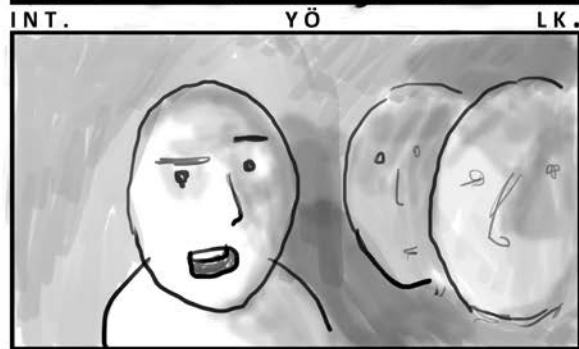
Käytän ensimmäisessä esimerkissäni muutaman lauseen (ks. kuva 1.) kohtausta, jossa kaikki kolme hahmoa istuvat saunassa. Kohtausta on esimerkkinä loistava, sillä siinä jokaisella hahmolla on eri pyrkimys. Tämä on myös sikäli tärkeä kohtausta, että tilanne Esan ja Johanneksen välillä kärjistyy melkein huippuunsa kohtaustuksen aikana.



Pojat saunoo, kaikki kolme kuvassa.

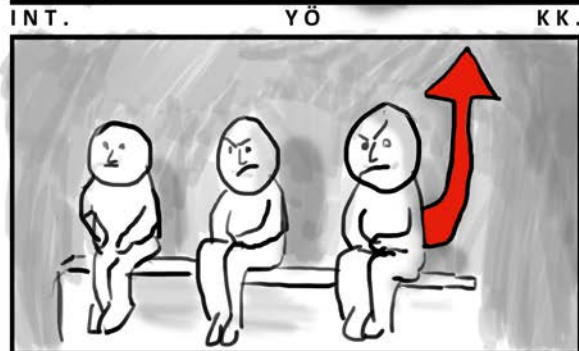


Johannes puhuu Esalle. Focus Esan kasvoissa.



Juho kysyy Esalta Lisistä.

Esa ja Johannes epätarkkoina etualalla.



Johannes suututtaa Esan ja nousee lauteilta, kävelee ulos.

Kuva 2. Ote kuvakäsikirjoituksesta

Kuvakäsikirjoitusta (ks. kuva 2.) on myös hyvä pitää silmällä jo kohtausta suunniteltaessa, jotta nähdään tarkemmin, keneen kuvaus keskittyy milläkin hetkellä. Esimerkiksi tässä kohtauksessa Juhon kasvoista otettu kuva on kohtauksen ainut lähikuva, josta voidaan päätellä, että eritoten hänen suoritukseensa tulee panostaa. Aluksi täytyy kuitenkin sisäistää, mitä kaikkea kohtauksessa tapahtuu ja miksi. Tämä tarkoittaa lähinnä sitä, että ohjaajan täytyy tietää jokaisen repliikin tarkoitus. Yleensä hyvässä käsikirjoituksessa ei viljellä turhia repliikkejä.

Heti alussa Johannes ottaa Esalle vaikean aiheen, Liisan, puheeksi kiertoilmaisua käyttäen. Kaikki silti tietävät heti mistä puhutaan. Esa on kuunnellut Johanneksen nälvimistä pitkin päivää ja hermostuu. Juho rauhoittaa tilanteen heittämällä kauhallisen löylyä kiukaalle. Pojat rauhoittuvat, ja Juho saa näin puheenvuoron. Juho käyttää sen kysymällä Esalta, miten hyvin tämä tuntee Liisan. Esa ei ehdi vastata ollenkaan, sillä Johannes ehtii ensin ja jälleen kerran tekee sen pilkaten. Esan vastatessa tähän, Johannes vetää tilanteen astetta pidemmälle ja toteaa Esalle, että heidän pitäisi katsoa kumman keinot tepsivät Liisaan paremmin. Johannes poistuu saunasta soittaakseen Liisalle Esa kintereillään. Tämä kaikki on se, mitä nähdään pelkästään käsikirjoituksen sivua lukemalla. Ohjaajan tulee kuitenkin päästä syvemmälle hahmojen motiiveihin, jotta voi ohjata näyttelijöitä.

Johanneksen ulkoisesti näkyvä motiivi on ilmeisesti pidemmän aikaa ollut mollata Esaa leikkimielisillä vitseillään. Syvemmälle katsottuna Johannes lienee kuitenkin mustasukkainen parhaasta kaveristaan Esasta, joka on saamassa työpaikan ja koettaa treffailla Liisankin kanssa. Esa menettää saunassa hermonsensa totaalisesti, sillä Johannes leikkii väärällä aiheella. Hiljaisen Juhon motiivi kohtauksessa on yrittää kertoa Esalle, että Liisa ei välttämättä olekaan aivan sitä miltä näyttää. Liisa nimittäin käyttää Juholta ostettuja huumeita. Esa ei tiedä tästä mitään.

Tässä kohtauksessa vaikein hahmo ohjata lienee Juho, sillä hänellä on selkeä piilotettu motiivi. Näyttelijän pitäisi pystyä tuntemaan huolta vastaanäyttelijästään, eli tässä tapauksessa Juhon tulisi pelätä, että Esasta tulee liian läheinen huumekoukussa olevalle Liisalle. Esa taas ei tiedä asiasta, joten näyttelijän pitäisi saada suoritukseensa se näkyville aidosti. Periaatteessa yksi keino olisi ollut jättää kertomatta Esan näyttelijälle koko asiasta. Joskus ohjaaja voi tarkoituksellisesti jättää kertomatta asioita, jotta näyttelijä ei reagoisi asioihin väärin. Johanneksen hahmo on

ainut kolmesta, jolla ei varsinaisesti ole suurempia taka-ajatuksia kuin Esan huomion saaminen. Kohtauksessa on myös hyvin vahvassa roolissa neljäs henkilö, Liisa, jota ei nähdä koko elokuvan aikana kertaakaan. On sinänsä mielenkiintoista nähdä, miten näyttelijät suhtautuvat olemattomaan päähahmoon. Mielestäni jokaisen on äärimmäisen tärkeää kuvitella Liisa oikeana henkilönä eikä vain tekstinä paperilla. Jokainen voi vaikka ajatella miltä tuntuu, kun Aku Ankkaa lyödään halolla päähän sarjakuvassa. Sen ei pitäisi tuntua kovinkaan merkittävältä. Kun taas ajattelet vaikka äitiäsi tai lastasi lyötävän halolla, sinun tulisi sinänsä tuntea jotakin. Liisaa ei siis pidä ajatella kuin Aku Ankkaa, vaan häntä tulee ajatella jonakin tärkeämpänä ja isompana, jotta voi saavuttaa häneen liittyvät tunteet ja reaktiot uskottavan oloisina.

Olen kuullut, että jotkut ohjaajat eivät tuo käsikirjoitusta enää kuvauspaikalle, jotta tietyn tyyppinen spontaanius ja tuoreus saataisiin lopulliseen elokuvaan jättämällä käsikirjoituksen kaavamainen seuraaminen kokonaan pois. Tämä ajatus lähtee siitä faktasta, että ohjaaja osaa käsikirjoituksen ulkoa ja tietää siitä kaiken mahdollisen. Ohjaajan kannalta tärkeintä onkin selvittää etukäteen pieninkin yksityiskohta. Jos ohjaajalta kysytään kysymys, siihen tulee osata vastata. Aina ei kuitenkaan välttämättä tarvitse olla selkeää vastausta, vaan vastaus voi esimerkiksi olla: ”Sano sinä. Miltä se tuntuu sinusta?”. Jos näyttelijä esimerkiksi kysyy ohjaajalta haluttua tunnetta, ei tähän juuri koskaan tule vastata lopputulosta kuvailemalla. Käsittelen kappaleessa 3.1 tulosohjaamista ja siihen liittyviä ongelmia tarkemmin. Mielestäni on joka tapauksessa järkevää ottaa käsikirjoitus mukaan kuvauspaikalle ihan vain varmuuden vuoksi.

Kun olin selventänyt itselleni kaiken aiemmin mainitun, olin mielestäni valmis ohjaamaan kohtauksen. Ennakkosuunnitteluun kannattaa käyttää enemmän aikaa kuin varsinaiseen ohjaukseen. Ohjaustapoja on monia, mutta mielestäni järkevintä on aloittaa kuvaukset puhumalla kaikille työryhmän jäsenille sekä näyttelijöille yhteisesti. Ohjaajan kannattaa tässä vaiheessa kertoa kohtauksen lähtökohdat ja faktat, eli kaikki se, mitä hahmot tässä vaiheessa elokuvaa tietävät, ja mitä kukin fyysisesti ajatellen tekee. Tunteisiin en kehoita menemään sen syvemmälle, sillä on parempi antaa näyttelijän itse löytää tunnetila. Työryhmänkin kanssa voi vaihtaa muutaman sanan ja tsempata kaikkia. Näyttelijät voivat pikaharjoitella keskenään tai ohjaajan kanssa, kun työryhmä laittaa tekniikkaa kuvausvalmiiksi. Sen jälkeen kohtaus ohjataan kerran läpi ja mietitään mikä meni pieleen. Tarvittaessa voi pitää pienen tauon tai vetää yksittäisiä näyttelijöitä sivummalle.

Jälkikäteen ajateltuna kohtaus meni äärimmäisen hyvin, ja siitä tulikin mielestäni yksi elokuvan onnistuneimpia kohtauksia. Kun olin tehnyt aiemmin mainitun analyysin kohtauksen sisällöstä, tiesin tasan tarkkaan mitä kohtauksella haetaan. Jos näyttelijä kysyi jotakin, osasin heti vastata.

#### 4.5.2 Riitelykohtauksen ohjaus

Toisessa esimerkissäni selvennän edellisen kohtauksen jatkon eli sen, mitä tapahtuu kun Johannes on tullut saunasta ulos Esa kintereillään. Aluksi on taas hyvä tarkastella käsikirjoitusta (ks. kuva 3.) tämän kohtauksen osalta. Kohtauksen aikana Esan tuntemuksissa tapahtuu isohko muutos, joten tarkastellaan aluksi vain alkua.

EXT. MÖKIN PIHA - ILTA

Pojat siirtyvät saunasta ulos. Johannes on napannut pukuhuoneesta puhelimen käteensä ja näppäilee sitä.

JOHANNES

Katos ku isä hoitaa.

ESA

Et soita kenellekään!

Esa tarttuu kiinni Johannekseen yrittäen estää tätä soittamasta Liisalle. Johannes juoksee huussiin karkuun ja lukitsee oven.

JOHANNES

Miepä nyt soitan LIISALLE, heh heh.

ESA

Vitun runkku, et soita!

JOHANNES

Tää soittaa jo.... Jahas, liisako se siellä, mitäs suttura?

ESA

Voi helvetti!

JOHANNES

Vai että sellasta. No mut hei pitäskö mein vaikka nähä tässä joku päivä?

Kuva 3. Riitelykohtauksen alku käsikirjoituksessa

Kohtaus alkaa siten, että Esa on yltäpäältä vihassa, koska Johannes on päättänyt leikkiä hänelle elintärkeällä asialla. Periaatteessa voisi sanoa, että Liisa on Esalle tässä

tarinassa ydin tai syvempi tavoite (kappaleessa 3.4 käsitellään ydintä ja roolihenkilön tavoitteita tarkemmin) eli tavoite, jonka vuoksi henkilö tekisi lähes mitä vain. Esa kyseenalaistaa hetkellisesti jopa koko hänen ja Johanneksen välisen ystävyuden, koska tämä on mennyt liian pitkälle. Esan tavoite on pyrkiä alkukohtauksen aikana estämään Johanneksen puhelu Liisalle. Tämä on kuitenkin mahdotonta, koska Johannes soittaa lukitun oven takana. Roolihenkilön pitäisi siis pystyä samaistumaan tilanteeseen, jossa hän on samanaikaisesti raivoissaan ja voimaton. Johannes taas lienee niin mustasukkainen parhaasta kaveristaan, että on keksinyt sairaan pilan. Hän on soittavinaan Liisalle ärsyttääkseen Esaa. Johannes kaipaa lähinnä huomiota ystävältään.

ESA  
Nyt vittu turpa kiinni!

Esa hakkaa huussin ovea.  
Lopulta ovi  
avautuu ja Johannes tulee ulos.

JOHANNES  
Vitun apina. En mie nyt oikeesti  
soittanu sille.

JOHANNES  
No tää asia kuitenkin selvitetää  
nyt. Homma on nyt näin, et se  
kumpi uskaltaa uida pidemmälle ja  
takas saa Liisan.

Johannes hyppää  
veteen ja lähtee uimaan täyttä  
häkää.

ESA  
Elä nyt käy hölmöilee. Tuu takas  
sieltä.

Johannes katoaa Esan  
näkökentästä eikä myöskään tämän  
huhuiluihin.

Kuva 4. Riitelykohtauksen loppu käsikirjoituksessa

Kohtauksen edetessä (ks. kuva 4.) Johannes tulee ulos huussista ja paljastaa puhelun pilaksi. Johannes kuitenkin haastaa Esan uimakilpailuun, jonka voittaja saisi Liisan. Todellisuudessa Johannes ei ole kiinnostunut Liisasta. Hänelle on tärkeää saada kaverinsa huomio keinolla millä hyvänsä. Tässä vaiheessa Esa häkeltyy. Hän tajuaa,

ettei asioiden pitänyt niin mennä. Hänen täytyy unohtaa äskeinen ja juosta Johanneksen perään. Esa näkeekin lopulta Johanneksen hyppäävän veteen ja uivan pimeyteen. Johannes voittaa kohtauksessa käydyn kamppailun saaden Esan huomioimaan hänet aidosti.

Kohtaus oli lähtökohdiltaan hankala toteuttaa, ja se jouduttiinkin ottamaan monta kertaa uudelleen. Kohtauksen toteutusta ei helpottanut vesisade ollenkaan. Sauna oli lämmitetty näyttelijöitä varten, sillä he joutuivat olemaan kohtauksessa alasti. Epäilemättä epämukavat olosuhteet saivat pientä kiivastuneisuutta aikaan kaikissa, joka lopulta päättyi siten, että näyttelijöiden välillä tuli pientä sanaharkkaa. Kerron kappaleessa 4.3 riitelystä ja sen hoitamisesta tarkemmin.

Mielestäni kohtauksen tärkein yksittäinen tapahtuma on Esan muutos – se, miten ”viha” tai ärtymys toista ihmistä kohtaan voi sekunnin murto-osassa muuttua aidoksi välittämiseksi. Kyseessä ei ole välttämättä näyttelijälle tai ohjaajalle helpoin mahdollinen kohtaus, mutta mielestäni onnistuimme hyvin. Itse asiassa sateen piiskaamalla kuvauspaikalla Esan näyttelystä kumpusi aito epätoivon ja ahdistuneisuuden tunne, joka sai minut hetkellisesti koskettumaan. Tunsin todellista myötätuntoa Esaa kohtaan, jolloin tajusin, että senhetkinen kohtaus oli onnistunut todella hyvin. Näin myöhemmin ajateltuna tähän kohtaukseen olisi hyvin voinut soveltaa Stanislavskin Jos-käsitettä, josta kerroin tarkemmin kappaleessa 3.6. Esan näyttelijältä olisi voinut kysyä, mitä hän tekisi, jos hänen paras kaverinsa oikeasti hyppäisi kännipäissään veteen tavoitteenaan uida vastarannalle.

Jälkikäteen ajatellen Johanneksen hahmolle olisi voinut sopia sisäiseksi tavoitteeksi saada Esa esimerkiksi lyömään häntä. Näin ei tietenkään kävisi, koska sitä ei oltu käsikirjoitettu, mutta toisinaan tämänkaltaiset kirjoittamattomat tavoitteet parantavat näyttelyä. Westonkin toteaa (1996, 133), että tavoite ei ole sama asia kuin päämäärä.

Ottaen huomioon sen faktan, että kohtausta ei oltu harjoiteltu etukäteen ollenkaan, olin ällikällä lyöty. Uskoin siihen paikoitellen todella vahvasti. Tietenkin lopputuloksen pitäisi olla jokaisen sekunnin osalta uskottava, mutta aina näin ei käy. Eniten kohtauksessa harmittaa näyttelyn osalta se, että se jättää monet edellisistä kohtauksista liian vahvasti taakseen. Se on tietenkin pääosin ohjaajan vika – eli minun vikani.

Se, mitä itse kuvauksissa tapahtuu käytännössä, on hyvin tapauskohtaista, ja sitä on vaikeaa tarkemmin eritellä tekstissä. Kaiken mennessä täydellisesti kohtaukset kuvataan, kaikilla on hauskaa, ja tunnelma on rento.

#### 4.6 Kuvauspäivän jälkeen

Periaatteessa se, mitä tapahtuu kuvaustilanteen jälkeen, on aivan työryhmästä kiinni. Ohjaajan on kuitenkin suotavaa kiittää kaikkia yhteisesti ja ohjeistaa tulevista kuvauspäivistä. Koska kuvauspaikkamme oli automatkan päässä, varmistimme myös, että näyttelijät saivat nopeasti kyydin pois paikalta.

Jokaisen kuvauspäivän päätteeksi meidän työryhmämme paineli vielä tietokoneille katsomaan päivän tuotokset. Usein niistä koostettiin viimeistään seuraavan päivän aikana raakaleikkaus, joka pyrittiin jakamaan näyttelijöille katsottavaksi ennen seuraavia kuvauksia. Kaikista oli mukavaa nähdä jotakin konkreettista. Kuulin myös näyttelijöiltä, että heistäkin tämä oli mukava tapa, joka kannusti jatkamaan elokuvan kuvauksia.

### 5 POHDINTA

Suurin virhe, jonka tein koskien Liha ja viina –elokuvaa oli se, että luulin olevani valmis ohjaamaan sen jo vuonna 2012. Myöhemmin tutustuin ohjaukseen ja sen tuomiin haasteisiin monipuolisemmin kuin koskaan ennen, ja tajusin tehneeni typerää aloittelijan mokia. Olin toki aiemminkin ohjannut muutamia lyhytelokuvia, mutta vasta seminaarityötä tehdessäni todella tajusin kuinka paljon aiheesta löytyy vielä ammennettavaa.

Mielipiteeni lopputuloksesta eli valmiista elokuvasta on varsin ristiriitainen. Jos voisinkin, niin kuvaisin ainakin osan kohtauksista kokonaan uudelleen, mutta se ei ole ikävä kyllä enää mahdollista eikä välttämättä edes järkevääkään. Toisaalta olen joihinkin pieniin hetkiin todella tyytyväinen, ja väittäisinkin, että uudelleen kuvaaminen vain huonontaisi niitä.

Uskottavan lopputuloksen saamiseksi tarvitaan monia asioita. Jos unohdetaan kokonaan työryhmää ja teknisiä asioita koskevat osa-alueet, väittäisin, että uskottavan lopputuloksen lähtökohta on näyttelijän ja ohjaajan toimiva suhde. Jos he osaavat

pelata yhteen ja kuuntelevat toisiaan, voi lopputuloksesta hyvinkin tulla uskottava. Tajusin elokuvaa kuvattaessa, että ohjaaja saattaa joutua monien luovien ja epäluovien, hyvin sekä huonojen ideoiden eteen, joita saattaa tupsahdella vähän joka suunnalta. Ohjaajan on kuitenkin itse tehtävä päätökset. Elokuva ei voi olla soppa, jota kaikki käyvät hämmentämässä. Ohjaajan on kuitenkin osattava kuunnella näyttelijää ja reagoitava hänen esittämiinsä kysymyksiin ja huolenaiheisiin. Sain tajuta ohjaajan harteille nousevan vastuun hyvinkin vahvasti. Ihmiset kyselivät asioita, enkä tosiaankaan aina tiennyt mitä sanoa. Nykyään ehkä tietäisin. Liha ja viina on ollut erittäin mallikelpoinen oppimisprosessi itselleni, ja on äärimmäisen hyvä, että se tehtiin.

Alan kirjallisuutta lukiessa tuntuu usein siltä, että ohjaajan työ on enemmänkin psykologin työtä. On osattava analysoida tunteita, ja vedettävä oikeista naruista oikealla hetkellä, jotta tietty tunne saadaan kammettua esiin. On tiedettävä ja tajuttava, mistä jokin tietty tunnereaktio syntyy, mikä sen aiheuttaa, ja miksi yleensäkin käy miten käy. On oltava taitava ihmistuntija. Kuvauksien käynnistyessä tämä tuntemus onneksi vähän hälvenee, ja työskentely näyttelijöiden kanssa voi parhaimmillaan olla äärimmäisen antoisaa ja todella mukavaa.

Kirjoista oppii hyvän pohjan, mutta käytännön kokemus on silti ohjaustyössä aina tärkeintä.

## LÄHTEET

An Eye for Horror. 2000. DVD-julkaisu (2005). Futurefilm.

Ammattinetti. 2014. Elokuvaohjaaja. Saatavissa:

[http://www.ammattinetti.fi/ammattit/detail/185\\_ammatti](http://www.ammattinetti.fi/ammattit/detail/185_ammatti) [viitattu 7.1.2014].

Bogart, A. 2003. Ohjaaja valmistautuu. Helsinki: LIKE.

Elokuvantaju. 2003. Heinähattu ja Vilttitossu. Saatavissa:

[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/tuotanto/artikkelit/rastimo\\_heina\\_ja\\_viltti.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/tuotanto/artikkelit/rastimo_heina_ja_viltti.jsp) [viitattu 4.3.2014].

Grotowski, J. 2006. Kohti köyhää teatteria. Keuruu: LIKE.

Hyvä terveys. 2011. Miten pääsen eroon esiintymisjännityksestä?. Saatavissa:

[http://www.hyvaterveys.fi/artikkeli/mika\\_vikana/miten\\_paaasen\\_eroon\\_esiintymisjannityksesta\\_nayttelija\\_sari\\_havas\\_neuvoo](http://www.hyvaterveys.fi/artikkeli/mika_vikana/miten_paaasen_eroon_esiintymisjannityksesta_nayttelija_sari_havas_neuvoo) [viitattu 13.3.2014].

Leino, T. 2003. Sanoista eläviä kuvia. Helsinki: Otava.

Mamet, D. 1999. Tosi ja epätosi. Helsinki: Terra Cognita.

Oscars.org. 2013. Rule Nineteen: Special Rules for the Short Film Awards Saatavissa: <http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/rule19.html> [viitattu 26.1.2014].

Parker, N. 2007. Short Films. Harpenden: Kamera Books.

Proferes, N. 2008. Film Directing Fundamentals. Burlington: Focal Press.

Rantala, R-S. 2009. Klovni: Kun käänsin toisen posken. Keuruu: LIKE.

Repo, K. 2009. Johdatusta Stanislavskin järjestelmään ja toiminta-analyysin metodiin. Saatavissa:

[http://www.teak.fi/general/Uploads\\_files/johdatusta\\_stanislavskin\\_jarjestelmaan\\_9\\_11\\_2011.pdf](http://www.teak.fi/general/Uploads_files/johdatusta_stanislavskin_jarjestelmaan_9_11_2011.pdf) [viitattu 27.3.2014].

Stanislavski, K. 2011. Näyttelijän työ. Helsinki: Tammi.

Teatterikorkealehti. 2011. Nykynäyttelijä. Saatavissa:  
<http://www.teatterikorkealehti.fi/42-vanhat-lehdet/teatterikorkea-2-2011/artikkelit/94-nykynayttelija.html> [viitattu 27.3.2014].

Thurlow, C. 2008. Making Short Films. Oxford: Berg.

Tosiasiat.fi. Improvisointi. Saatavissa:  
[http://tosiasiat.fi/improvisaatio#Improvisointi\\_elokuvataiteessa](http://tosiasiat.fi/improvisaatio#Improvisointi_elokuvataiteessa) [viitattu 4.3.2014].

Yle Areena. Tehdään elokuva - Ohjaus ja käsikirjoitus. Saatavissa:  
<http://areena.yle.fi/tv/2116924> [viitattu 4.3.2014].

Vacklin, A., Rosenvall, J. & Nikkinen A. 2007. Elokuvan runousoppi. Keuruu:  
LIKE.

Weston, J. 1996. Näyttelijän ohjaaminen. Helsinki: Nemo.