



Improvisaatio näyttelijänohjauksessa

Ohjaajan työkalu ennen kuvauksia

Sini Kaarivaara

Opinnäytetyö
Marraskuu 2013
Elokuvan ja television koulu-
tusohjelma
Kuvaus

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Kuvaus '09

SINI KAARIVAARA:
Improvisaatio näyttelijänohjauksessa
Ohjaajan työkalu ennen kuvauksia

Opinnäytetyö, 45 sivua, joista liitteitä 1 sivua
Toukokuu 2013

Tämä opinnäytetyö keskittyy avaamaan improvisaatiota käsitteenä ja kertomaan sen keskeisistä käytänteistä, niin että lukijan olisi helppo sisäistää improvisaation perusperiaatteet. Opinnäytetyöni keskittyy tutkimaan kuinka ohjaaja voi hyödyntää improvisaatiota näyttelijänohjauksessa ja ennen kuvauksia tapahtuvassa esityössä, harjoituksissa. Pääasiallinen tutkimuskohteeni on lopputyöelokuveni, ”Jukka tai Jaana”.

Opinnäytetyö on pääasiallisesti suunnattu ohjauksesta kiinnostuneille opiskelijoille, jotka mahdollisesti etsivät tapoja harjoittaa näyttelijöitä ennen kuvauksia, tai ovat kiinnostuneita improvisaatiosta ja haluavat nopean katsauksen sen työstämiseen.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree programme in Film and Television
Cinematografy

SINI KAARIVAARA:
Improvisation in Directing
Directors Tool Before the Shoots

Thesis, 45 pages, appendices 1 pages
November 2013

This thesis is focused on opening the word improvisation as a term and on explaining about its essential practices, so that readers will easily understand the basic ideas about improvisation. The work's focus is on how directors can use improvisation while directing actors and training method in rehearsals, before the actual film shoots. My final work, short movie "John or Jane", is my primary study subject.

The thesis is mostly directed to students who are interested in directing, who are possibly are trying to find methods to train their actors before the film shoots, or are just interested about improvisation and want to find a quick check up in the subject.

Key words:

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	6
1 IMPROVISAATIO	7
2.1 Mihin improvisoinnilla pyritään?.....	8
1.1.1 Intuitio.....	8
1.1.2 Spontaanisuus.....	9
1.1.3 Läsnäolo, ”Tässä ja nyt”.....	9
3 IMPROVISAATION KÄYTÄNTEET	10
3.1 Viola Spolin: Improvisaation 3 välttämätöntä peruseriaatetta.....	10
3.2 Keith Johnstonen peruskäsitteet.....	11
3.2.1 Hyväksyminen.....	12
3.2.2 Tyrmäminen.....	13
3.2.3 Statukset.....	13
4 NÄYTTELIJÄN IMPROVISAATIOTA TUKEVA OHJAUS.....	15
4.1 Ohjaajan rooli ja toimintamalli.....	15
4.2 Täsmäohjaus.....	15
4.2.1 ”Syötteet” eli näyteltävissä olevat ohjeet.....	17
5 IMPROVISAATIO HARJOITUSTEKNIKKANA.....	19
5.1 Parafraasit.....	19
5.2 Faktaimprovisaatio.....	20
5.3 Taustakertomuksen luonti.....	20
5.4 Kohtausta edeltävä biitti.....	21
5.5 Vastaava kohtaaminen.....	21
5.6 Sanattomat improvisaatiot.....	22
5.7 ”Kolmas henkilö” –improvisaatio.....	23
5.8 Subtekstin improvisointi.....	23
5.8.1 Subteksti.....	23
6 LOPPUTYÖPROJEKTI: JUKKA TAI JAANA	26
6.1 Näyttelijävalinnat.....	27
6.2 Käsikirjoituksen avaaminen.....	29
6.3 Harjoitukset.....	30
6.3.1 Vastaava kohtaaminen ja Taustakertomuksen luonti.....	31

	5
6.3.2 <i>Harjoituspäivä 1</i>	32
6.3.3 <i>Kolmas henkilö –improvisaatio</i>	34
6.3.4 <i>Harjoituspäivä 2</i>	34
6.4 Kuvaukset.....	38
6.5 Kokemukset, kehityskohdat	40
7 LOPUKSI	43
8 LÄHTEET JA LIITTEET	45

JOHDANTO

Improvisaatiota käytetään usein näyttelijöiden lämmittelyyn tai jännityksen avaamiseen. Niin teatterissa kuin elokuvassa on kuitenkin lukuisia eri metodeja ja käyttötarkoituksia improvisaatiolle, riippuen siitä mitä improvisaatiolla halutaan saavuttaa, esimerkiksi harjoittaa näyttelijäntaitoja, ryhmädynamiikkaa tai luoda sisältöä. Olennaista kuitenkin improvisaation käytölle on että sen harjoittamisella pyritään etukäteen määriteltyyn tavoitteeseen, jonka pohjalta metodit improvisaation käytölle määritellään.

Ohjaajan yksi tärkeimmistä tehtävistä on saada näyttelijät tuottamaan uskottavaa sisältöä elokuvaan. Erilaisilla työskentelytavoilla pyritään saamaan näyttelijästä irti paras mahdollinen näyttelijäsuoritus, ohjaajan ennakkosuunnittelu on olennaista hyvän lopputuloksen saavuttamisessa. On tärkeää tietää mitä ollaan tekemässä, minne ollaan pyrkimässä ja millä toimintatavoilla sinne päästään, kuin lähteä soitellen sotaan. Ohjaajakaan ei aina tiedä mitä tulee tapahtumaan, mutta hyvällä valmistautumisella ohjaaja minimoi pakkoratkaisut ja löytää toimivat ratkaisut.

Erilaisiin ohjauksellisiin toimintatapoihin perehtyessäni havaitsin, että improvisaation kautta näyttelijän on mahdollista päästä omien impulssiensa myötä lähemmäs aitoja tunteita. Aitoudesta puhuttaessa, voimme vain analysoida yleisön kokemusta näyttelijäntyön herättämistä tuntemuksista katsojassa. Sen sijaan että näyttelijät näyttelisivät henkilöitä, jotka tuntevat asioita, tuntemukset välittyvät katsojalle sitä paremmin mitä lähemmäksi itseään näyttelijä kokee tunteet, eli mitä aidompi kokemus näyttelijälle itselleen on. Lähdin kartoittamaan improvisaatiota ja sen käyttöä työvälineenä ohjaajan näkökulmasta ja päätin tutkia sen käyttöä käytännönläheisemmin. Ohjasin loppuetyöelokuvani ”Jukka tai Jaana”:n, jossa keskityin toteuttamaan näyttelijöiden valmistelua improvisaatiota hyödyntäen. Toteutin elokuvan päästäkseni lähemmäs aihetta, jotta tietämykseni ei jäisi vain teorian varaan ja ymmärtäisin asiaa syvemmin.

Opinnäytetyössäni avaan improvisaation käsitteenä, pohjustan hieman improvisaation käytänteitä, sekä kerron sen käyttömahdollisuuksista harjoitusmetodina. Luon pohjan omalle tutkimustyölleni, jonka kulusta kerron opinnäytetyöni loppupuolella. Toivon että tutkimuksestani on hyötyä minun lisäksi myös muille aloitteleville ohjaajille, jotka haluavat lähestyä improvisaatiota, ja kenties tutustua siihen myös käytännössä.

1 IMPROVISAATIO

Improvisaation voi määritellä monella tavalla. Etymologisesti termin 'improvisaatio' alku on latinan sanassa *improvius*, joka tarkoittaa ennalta näkemätöntä. Vanhan sivistyssanakirjan mukaan improvisaatio on valmistelematta tekaistu puhe tai jokin muu hengentuote, tuokiokyhäelmä. Uusi sivistyssanakirja vuodelta 1989 kertoo, että improvisaatiossa on kyse valmistelematta, usein itse esitystapahtuman lukiessa luodusta runosta, puheesta tai musiikkiesityksestä. Tuoreimman lähteen mukaan improvisoidessa luodaan, esitetään tai sepitetään esityksen yhteydessä valmistelematta ja järjestetään asiat mielikuvituksen ja tarjolla olevien keinojen avulla. (Koponen 2004, 18)

Käsitettä käytetään monissa asiayhteyksissä, itse olen törmännyt sen käyttöön jopa kirjallisen tekstin tuottamisen yhteydessä. Alkujaan improvisaation käsite on kuitenkin lähtenyt liikkeelle 1500-luvun Italian Commedia dell'Arte teatterista jossa näyttelijäntyö oli 'improvisaation taidetta' kunnes näytelmäkirjallisuus kehitettiin. Nykyään improvisaatio pikemminkin kuvaa esittävien taiteiden suuntausta.

Näyttelijäntyössä improvisaatio voidaan mielestäni jakaa kahteen päämääriltään erilaiseen improvisaatioon; improvisaatioteatteriin ja improvisaatioon työvälineenä. Molemmat toki käyttävät enimmäkseen variaatioita samoista tekniikoista, mutta päämäärä on mielestäni eri. Improvisaatioteatterissa pyritään saavuttamaan täydellinen improvisointikyky eli harjoitetaan itse 'improvisoinnin taidetta'. Improvisaatiota työvälineenä käytettäessä taas tähdätään, ei niinkään improvisaation harjoittamiseen vaan improvisaation avulla saavutettavaan "toiseen" lopputulokseen.

Improvisaatiota työvälineenä ja harjoitusmetodina käytettäessä rajaan aiheeni koskemaan kirjoitelmassani nimenomaan näyttelijänohjausta. Improvisaatiota käytetään yleisesti apukeinona valmennustilaisuuksissa tai esimerkiksi kevennyksenä työpaikan virkistyspäivillä, joissa pyritään yleensä saavuttamaan "toinen" tavoite, kuten työilmapiirin kohotus tai kommunikaatiotaitojen kehitys.

Näyttelijöiden valmennus ja harjoitusmetodina ohjaaja pyrkii pääasiallisesti auttamaan näyttelijöitä hahmon tai näiden suhteiden luomisessa, roolin omaksumisessa, materiaalin tuottamisessa sekä reaktioiden ja ilmaisun "uskottavuuden" (luontevuuden), ja kaikkiaan uskottavan ja syvällisen lopputuloksen saavuttamisessa.

Harjoitus- ja ohjausmetodeita on lukemattomia. Koen itse elokuvapuolella ennakkotyön, eli näyttelijöiden harjoitukset, oleelliseksi ja jopa usein jopa ratkaisevaksi tekijäksi lopullisten kuvausten sujumisen ja uskottavan näyttelijänsuorituksen saavuttamisen kannalta. Improvisaatio on yksi monista tavoista työstää teosta, valmentaa näyttelijöitä ja kehittää luottamussuhdetta ohjaajan ja näyttelijöiden välille.

2.1 Mihin improvisoinnilla pyritään?

Improvisaatiota ei kannata käyttää työvälineenä pelkästään improvisoinnin takia. Se saattaa pahimmassa tapauksessa johtaa hirvittävään määrään turhaa materiaalia, jolla ei ole mitään tarkoituksenmukaista hyötyä. Improvisaation käyttöönotossa ohjaajan tulee listata selkeät tavoitteet, mitä hän haluaa improvisaatiolla saavuttaa ja luoda käytettävät improvisointiharjoitteet sen pohjalta.

Improvisaation pääasiallinen tavoite on antaa näyttelijän toimia oman intuihionsa pohjalta, minkä avulla näyttelijän työssä päästään lähemmäs totuutta ja 'aitoa' eläytymistä. Mikäli näyttelijä reagoi omiin tunteisiinsa pohjaten, sen sijaan että tämä tekisi ja tuntisi jotain mitä ohjaaja on tämän käskenyt 'näytellä', eläytyminen korvaa yrittämisen. Näyttelijän on mahdollista kokea toiminnat syvällisempinä, eläytyä aidommin ja tuntea tunteet oikeina syvältä kumpuavina tunteina sen sijaan että hän miettisi 'miltä tämä tunne näyttää ulospäin', tai 'miten esitän tämän tunteen'. Improvisaation avulla pyritään löytämään aito kokemus, jolloin se näyttäytyy myös katsojalle uskottavana eikä tekaistuna.

Improvisaationäyttelemiseen liittyy sensuroimattomuus, vuorovaikutus, lukkojen avaaminen ja heittäytyminen. Valaistakseni improvisaation olemusta, avaan seuraavaksi improvisaatioon olennaisesti liittyviä käsitteitä, pohjautuen P. Koposen teokseen "Improkirja". (Koponen, 2004)

1.1.1 Intuitio

Kun puhutaan improvisoinnista, näyttelijän sisältä kumpuavat tunteet ovat keskeisessä roolissa.

Intuitio liittyy kiinteästi sensuroimattomuuteen. Se on osaksi tiedostamaton ihmisen toimintaa ohjaava tajunnan tila, joka vaikuttaa ihmisen tekemiin valintoihin. Kun ihminen ei improvisoidessaan arvota sanojaan tai tekojaan etukäteen, vaan tuottaa materiaalia ulos vapaalla virtauksella, hän on intuitionsa eli aistiensa, viettiensä ja vaistojensa varassa. Keskeistä on, että intuitio tapahtuu sanattomalla tasolla, tunteena. (Koponen 2004, 21)

Improvisoidessaan näyttelijän tulisi pyrkiä kuuntelemaan intuitiotaan ajatustensa sijaan.

1.1.2 Spontaanius

Improvisoidessa spontaaneihin mielenliikkeisiin tulisi tarttua mukisematta. Silloin toimitaan välittömien impulssien ja oman intuition pohjalta. Näyttelijän ensimmäinen mieleen juolahtava ajatus on oikea, sen hyväksyminen enempää analysoimatta tuottaa usein suuria vaikeuksia jos näyttelijä keskittyy liikaa ”hyvään” suoritukseen eikä usko ensin mieleen juolahtavien ajatusten toimivuuteen. Näyttelijältä vaaditaan improvisaatioissa spontaania kykyä tarttua ennen ajattelua.

1.1.3 Läsnaolo, ”Tässä ja nyt”

Läsnaolo on läheisessä yhteydessä tässä ja nyt –hetkeen, ennaltasuunnittelemattomuuteen ja tilaan. Hetkessä oleminen tarkoittaa sitä, että ihminen tiedostaa herkästi kullakin hetkellä sekä itsensä ja muissa että ympäristössä tapahtuvat asiat. Se vaatii itsekuria. Sisäiset ajatukset ja ulkoiset paineet täytyy vaientaa ja keskittyä kuuntelemaan toista ihmistä. (Koponen 2004, 22)

Improvisaatio vaatii äärimmäistä keskittymistä käsillä olevaan tilanteeseen. Ei pelkää omien ulkopuolisten ajatusten poissulkemista vaan ennen kaikkea vastaanäyttelijän toimintaan ja niihin tarttumiseen. Tässä ja nyt –hetki, rikkoutuu jos näyttelijä jättää jonkin vastaanäyttelijän ehdotuksista huomiotta ja keskittyy liikaa itseensä ja omaan suoriutumiseensa.

3 IMPROVISAATION KÄYTÄNTEET

Edellisissä kappaleissa kerroin improvisaation liittyvistä keskeisistä käsitteistä; intuitiosta, spontaaniusdesta, läsnäolosta sekä ”Tässä ja nyt” –hetkestä. Perehdyn nyt lähemmin improvisaation peruskäytänteisiin kuten Koponen on kirjassaan esittänyt.

Läsnäolon tärkein elementti on vastaanäyttelijän kuuntelu. Näyttelijän oma ajatus ei saa hetkeksikään erkaantua puhujan tarkoitusperistä. Läsnäolo rikkoutuu, mikäli näyttelijä jää odottamaan vastaanäyttelijältä hyvää tarjousta mihin tarttua tai vaihtoehtoisesti koittaa johdatella vastaanäyttelijää omaan suuntaansa. Näyttelijän tulee kuunnella vastaanäyttelijäänsä ja tarttua kaikkiin tarjouksiin mitään tyrmäämättä. Tätä kutsutaan ns. ”ei”-säännöksi. Improvisoidessa ei saa sanoa ei.

Suorituspainesta irti pääseminen on tärkeää improvisaation onnistumisen kannalta, jos näyttelijä esimerkiksi ajattelee pakonomaisesti, että on pakko olla hauska, suorituspainet heikentävät läsnäoloa. Improvisaation pääasiallinen tehtävä ei ole naurattaa, ellei näin ole ennalta sovittu. Monien improvisointi kaatuu tähän harhakäsitykseen ja he saattavat alkaa viljellä erilaisia sutkautuksia tai vääntämällä vääntää ”gägejä”. Intuutiolla on suuri rooli tiedostamattoman tajunnanvirran sensuroimattomuudessa. Näyttelijän tulee pyrkiä välittömyyteen ja tietoisesti ottamaan riskejä Siinä vaaditaan spontaania heittäytymistä tuntemattomaan, tapahtui mitä tapahtui. Läsnäolon ihme tapahtuu sillä hetkellä, kun näyttelijä ei tiedä mitä hän tekee.

3.1 Viola Spolin: Improvisaation 3 välttämätöntä peruseriaatetta

1) *Reagoinnin tärkeys.*

Näyttelijän pitää nähdä ja kokea itsensä osana kokonaisuutta. Tämä luo Spolinin mukaan luottamusta ja vapauttaa näyttelijän näyttelemisestä.

(Koponen 2004, 30)

Reaktio syntyy mikäli näyttelijä keskittyy syötettyihin impulsseihin. Mikäli näyttelijä keskittyy liikaa itseensä eikä ole ”osa kokonaisuutta”, impulssit eivät vaikuta tähän niin että siitä seuraisi aito reaktio.

2) *Rooleista vapautuminen.*

Näyttelijän tulee nähdä kanssänäyttelijänsä ilman mitään rooleja. Roolit, kuten oppilas/opettaja, saattavat vaikuttaa ihmisen keskittymiseen. Myöskään kanssänäyttelijöiden yksilöllisten kykyjen ei saa antaa vaikuttaa työskentelyyn. Rooleista vapautuminen tuo mahdollisuuden kohdistaa huomio pelkästään itsensä kokemiseen ja ongelmien ratkaisemiseen.

(Koponen 2004, 31)

3) *Eroon sensuurista*

Näyttelijän tulee päästä päänsä sisäisestä maailmasta pään ulkopuolelle. Sensurointi tapahtuu pään sisäisessä tilassa ajatustyön seurauksena.

Päästäkseen eroon spontaaniutta estävästä sensuurista, näyttelijän pitää keskittyä todelliseen tilaan jossa näyttelemine ja energian vaihto näyttelijöiden kesken tapahtuu.

Spolinin keskeisiin käsitteisiin kuuluu myös fokus, eli *keskittymispiste*. Fokus on se mikä keskittää huomion johonkin improvisoidussa tilanteessa olevaan asiaan tai henkilöön. Se voi olla henkilö, esine tai tapahtuma. Näyttelijän keskittyessä tarpeeksi käsillä olevan fokuksen säilyttämiseen, näyttelemine vapautuu ja kaikki muut osa-alueet täyttyvät itsestään.

Ohjaajan tehtävä sivustaohjaajana on kuljetella fokusta ja keskittää näyttelijät olennaiseen.

3.2 Keith Johnstonen peruskäsitteet

Kopola esittelee kirjassaan *Improkirja* (2004, 39-49) Johnstonen metodin kolme keskeisintä käsitettä; *hyväksyminen, tyrmääminen ja statukset*. Koposen mukaan nämä kolme muodostavat yhden olennaisimmista osista improvisoinnissa ja sen harjoittelemisessa.

Johnstone puhuu osin samoista asioista kun edeltäjänsä Spolin, mutta tämä on avannut ja kehittänyt näitä ajatuksia vielä pidemmälle.

Improvisaatiossa ei ole kyse mistään salatieteestä. Telepaattisilta vaikuttavat vuorovai-
kutustilanteet selittyvät vain ja ainoastaan *tarjouksen* hyväksymisellä. Se takaa toimin-
nan jatkumisen. Tarjouksista puhuttaessa on kyse kaikesta, mitä toinen sanoo tai tekee.
Pieni ele, yksi sana tai ilme riittää. Johnstone kehottaa näyttelijöitä ajattelemaan, että
pari tekee koko ajan tarjouksia ja tehtävänä on vain huomata ne ja reagoida niihin. Toi-
sin sanoen improvisoijan tulee olla kiinnostunut kaikesta, mitä hänen parinsa tekee.
(Koponen 2004, 40)

3.2.1 Hyväksyminen

Hyväksyminen yksinkertaisuudessaan tarkoittaa sitä, että näyttelijä reagoi parin teke-
mään tarjoukseen ja toimii sen mukaisesti. Hyväksymisen ei tarvitse olla aina puhetta,
vaan siihen voi reagoida myös toiminnalla. Tarjousten hyväksyminen kuljettaa tarinaa
eteenpäin ja vahvistaa kanssänäyttelijöiden uskoa itseensä, omaan panokseensa ja sen
toimivuuteen.

Ainoastaan tarjouksen hyväksyminen ei vielä rakenna varsinaisesti mitään, se pitää vie-
dä eteenpäin eli siihen tulee *reagoida*. Puhutaan ”*Joo, ja..*” –*säännöstä*. Improvisoija
vastaa tarjoukseen tekemällä vastatarjouksen. Improvisaatio on jatkumo. ”*Joo, ja..*”-
säännöllä pyritään pääsemään irti näyttelijän ”nynnyilystä”. Nynnyilyllä tarkoitetaan
sitä että tarjous näennäisesti hyväksytään, mutta vastaanäyttelijä ei ota vastuuta tarinan
eteenpäinviemisestä

Esimerkki: A: Katso! Lähetti toi sinulle kukkia! Mitä kortissa lukee?

B: Sade on sotkenut musteen.

A tekee tarjouksen, jonka B hyväksyy, muttei kannu vastuuta tarinan kehityksestä.

”*Joo, ja..*”-sääntö voi monesta kuulostaa siltä että improvisoidessa täytyy vastata jokai-
seen tarjoukseen innosta piukeana ”*JOO!*”. Säännöllä kuitenkin tarkoitetaan käytännös-
sä sitä, että vastaanäyttelijän tarjous huomioidaan, se sisäisesti hyväksytään, siihen rea-
goidaan (oli reaktio mikä tahansa) ja sitä viedään eteenpäin. Oikeastaan jo pelkkä rea-
gointi antaa vastaanäyttelijälle uuden tarjouksen, johon hän voi puolestaan reagoida.

Säännöllä ei siis tarkoiteta teennäistä innostumista kaikesta mitä toinen ehdottaa, vaan enemmänkin sisäistä innostumista asiasta johon voi tarttua.

3.2.2 Tyrmääminen

Tarjousten tyrmääminen on Johnstonen mukaan yksi aggression muodoista. Toisen toiminnan tukahduttamista tapahtuu koko ajan jokapäiväisessä elämässä. ... Muiden miellyttäminen, eteenpäin suunnitteleminen ja asioiden käsitteleminen negatiivisen kautta tuhoavat tarinan ja ihmisten välisen vuorovaikutuksen niin näyttämöllä, kuin sen ulkopuolellakin, tosin hieman eri muodossa. Negatiivisuus, toisen ideoiden tyrmääminen ja asioiden ylenpalttinen suunnittelu pitävät ihmisen turvassa. Hänen ei tarvitse muuttua tai kyseenalaistaa omia näkemyksiään. Hän välttyy paljastamasta itsestään mitään tai ainakin kaikki esille nousseet asiat ovat hänen hallinnassaan. Jos ei ota riskejä, ei tule epäonnistumisia, eikä vuorovaikutusta toisen kanssa. (Koponen 2004, 43)

Suunnittelulla Koponen viittaa esimerkiksi tilanteeseen kun näyttelijä saa lavalla idean ja hän lähtee johdattelemaan tarinaa haluamaansa suuntaan saavuttaakseen keksimänsä idean. Kun vastaanäyttelijän tarjoukset eivät istu tähän ideaan, näyttelijä tyrmää ne ja jatkaa kuljetteluä. Tällöin vastaanäyttelijälle herää helposti tunne etteivät hänen tarjouksensa ole tarpeeksi hyviä, kun niitä ei huomioida, ja improvisaatio heikkenee.

3.2.3 Statukset

Statukset vaikuttavat näyttelijän asenteeseen improvisoidessa. Jotkut ihmiset saattavat arkuuttaan toimia negatiivisesti, vaikeivät tietoisesti haluaisikaan. Statukset ovat rakentuneet näyttelijöiden sisään, mutta voivat erilaisissa vuorovaikutussuhteissa muuttua. Ne ovat niin kutsutusti nokkimisjärjestyksiä, eli voimasuhteita. Ajatus on selkeästi kehkeytynyt Spolinin näkemyksestä, että ihminen ilmentää itseään oman käyttäytymisensä kautta statusten muuttuessa tilannekohtaisesti.

Kun ylästatuksinen ihminen liikkuu, hän tekee sen hitaalla rytmillä hallitusti ja ryhdikkäästi, runsaasti tilaa käyttäen. Puhuessa hänen päänsä pysyy paikoillaan, ääni on kuuluva ja selkeä, katsekontakti on intensiivinen ja suora, ja silmien räpyttely on verkkaista. Vastaavasti alastatuksen omaava ihminen on jatkuvasti pienessä liikkeessä, hän pitää kätet lähellä kasvoja ja korjailee kokoajan hiuksiensa tai lasiensa asentoa. Tällaisen

henkilön puheesta saa häidin tuskin selvää, hän käyttää paljon välisanoja ja –äänteitä, ja kerronta on nopeatempoista ja hyvin hiljaista. Katsekontaktin luominen on lähes mahdotonta, vaikka positiivisen alastatuksen omaavalla henkilöllö halua siihen riittäisikin. (Koponen 2004, 47)

Omalla käytöksellään voi vaikuttaa toisen ihmisen statukseen. Ohjaajan tulisi pyrkiä nostattamaan näyttelijöiden statuksia ja rohkaista näitä antautumaan näyttämöllä.

Ihminen suunnittelee tietoisesti näyttelemistään ja toiminnan etenemistä, milloin osa vastaanäyttelijän tarjouksista jää väistämättä huomaamatta. Tämän oman improvisoimisen ”käsikirjoittaminen” johtuu turvallisuuden kaipuusta ja epävarmuudesta. Siksi on tärkeää että näyttelijän statusta pyritään kohentamaan, jotta hän pääsisi irti peloistaan epäonnistua ja näyttelemisen vapautuisi.

Ihmisen tietoisin ajattelun häiritseminen ja huomion jakaminen useaan eri asiaan samanaikaisesti vapauttaa hänen toimintaansa näyttämöllä. (Koponen 2004, 49)

4 NÄYTTELIJÄN IMPROVISAATIOTA TUKEVA OHJAUS

Ohjaustapoja on yhtä monta kuin on ohjaajiakin. Improvisaatiossa kuitenkin on äärimmäisen tärkeää, että ohjaajan tapa ohjata näyttelijöitä tukee improvisaatiota. Ohjaajan on oltava perillä, mitkä käskyt ja ohjeet kasvattavat ja edistävät improvisointia ja mitkä käskyt rajoittavat ja kuihduttavat sitä. Improvisaatiossa on kuitenkin lopulta kyse mahdollistamisesta. Ohjaajan tulee mahdollistaa tarinan eteneminen ja uuden syntyminen, näyttelijöiden omasta impulssista. Siksi on tärkeää, että ohjaajalle on selvillä mitä näyttelijä tältä tarvitsee ja mitä ei. Lähtökohtaisesti ajatellaan, ettei näyttelijää voi ohjata liikaa, heidän työnsähän helpottuu mitä enemmän heidän taakkaansa keventää. Liika ohjaaminen, ja vääränlainen ohjaaminen, kuitenkin vain lisäävät taakkaa ja hankaloittavat näyttelijäntyötä.

4.1 Ohjaajan rooli ja toimintamalli

Ohjaajan tehtävä on olla perillä käsikirjoituksen emotionaalisesta kulusta. Ohjaaja ei halua osoitella emotionaalista tapahtumaa, vaan panna sen tapahtumaan tässä ja nyt ja päästää yleisön osalliseksi siitä. (Weston 1996, 65)

Näyttelijän tulee kyetä luottamaan siihen että ohjaaja tarkkailee tämän suoritusta eikä päästä huonoja ottoja läpi tai anna näyttelijän näyttää huonolta. Koska ohjaaja on elokuvassa tarinankertoja, on tärkeää että ohjaaja saa näyttelijät näyttelemään haluamansa asian sillä näyttelijä ei ole vastuussa emootioiden kokonaiskuljetuksesta, vaan ainoastaan uskottavan käyttäytymisen luomisesta. Se miten ohjaaja tämän tekee, on keskeinen kysymys. Jos improvisaatiossa pyritään löytämään aitoa, sisältä kumpuavaa tunnetta, ohjaajan tulisi ohjauksellaan pyrkiä samaan. Improvisaatio itse ei tee työtä ohjaajan puolesta, se on vain väline jonka avulla ohjaaja voi yrittää päästä päämääräänsä. Ohjauksen tulee tukea improvisaatiota ja päinvastoin. Ohjauksessa tärkeintä, improvisaatiota harjoittaessa, on välttää tulosohjausta ja keskittyä oikeanlaiseen kommunikaatioon.

4.2 Täsmäohjaus

Lopputulokseen suuntautuvassa ohjaamisessa ohjaaja pyrkii antamaan näyttelijän esitykselle muodon kuvailemalla omaa päämääräänsä eli sitä, miltä hän haluaa esityksen

näyttävän tai kuulostavan valmiina. Läheistä sukua *tulosohjaamiselle* on *yleisohjaaminen*. Suositeltavampi vaihtoehto tulosohjaamiselle tai yleisohjaamiselle on *täsmäohjaus*, *näyteltävissä oleva ohjaus*. (Weston 1996, 34) Koin itse, että lopputyöni kannalta on paras pyrkiä juuri kyseiseen täsmäohjaukseen käyttäessäni improvisaatiota harjoitusmetodina.

Judith Weston kertoo kirjassaan, Näyttelijän ohjaaminen, pahimpia tulosohjauksellisia ongelmakohtia, joihin ohjaajat sortuvat ohjatessaan näyttelijöitä, sekä ohjeista joilla nämä sudenkuopat voidaan välttää. Pääpiirteittäin tulosohjaaminen ja yleisohjaaminen johtaa näyttelijän ”näyttelemiseen” tämän yrittäessä toteuttaa ohjaajan toiveita, joka taas estää näyttelijältä eläytymisen ja tilanteen kokemisen, kun tämä keskittyy tuottamaan pyydettyä asiaa.

Ohjaajan tulisi ohjatessaan välttää hahmojen psykologisoitua, eli tunteiden kertomista ja niiden selittämistä. Jos näyttelijälle sanotaan hahmon olevan onnellinen (koska tämä on juuri saanut kokea ensirakkauden, jota ei ole koskaan kokenut) tai että hahmo reagoi tapahtuneeseen onnellisesti, näyttelijä saa eteensä emotionaalisen kartan, jota hänen tulisi seurata. Näyttelijä ei keskity reagoimaan tilanteessa tapahtuvaan muutokseen hakemalla tunnetta sisimmästään, vaan pikemminkin odottaa lähtölaukausta ja näyttelee reaktion aiheuttaman *onnellisuuden*.

Ohjaaja ei myöskään saisi alkaa selittelemään hahmoa tai sitä minkälainen vaikutus sillä tulisi olla yleisöön. Tästä on enemmän harmia näyttelijälle kuin hyötyä. Näyttelijä joutuu tällöin ongelman ratkaisijaksi, kun hän alkaa miettiä miten saisi halutun reaktion tuotettua ja jälleen ajautuu kauemmas ”hetkestä”.

Kaikki ohjaajan kuvailut hahmosta ja ns. tuomiot, eivät vie näyttelijää lähemmäs hahmoaan, kertoi ohjaaja hahmon olemuksesta kuinka seikkaperäisesti tahansa. Jos ohjaaja tuomitsee hahmon, ei näyttelijäkään pidä hahmona olemisesta ja etäännyy siitä. ”Ei näyteltävissä olevat” ohjeet, kuten ”Hän on aggressiivinen, mutta kuitenkin haluaa miellyttää”, eivät sen enempää auta näyttelijää vaan pikemminkin hämmentävät häntä.

Pienemmin ja isommin –kehoitukset voivat toimia juuri niihin tarkoitetuissa hetkissä, mutta yleisohje ”pienemmin” saa helposti näyttelijän laskemaan panoksiaan, kun taas ”isommin” –ohje aiheuttaa useimmiten ylinäyttelemistä ja epävarmuutta näyttelijän omista kyvyistä.

Kaiken kaikkiaan ei ole näyttelijän tehtävä tuottaa toivottua tulosta, vaan ohjaajan. Näyttelijän tehtävä on ainoastaan eläytyä ja olla uskottava, kun ohjaaja keksii keinot päästä haluttuun tulokseen. Sen tähden kaikki kuvailut, psykologisoinnit, asennoneuvot, mielipiteet tai ”eteen näyttelemiset” tulisi jättää ohjauksesta kokonaan pois ja keskittyä sen sijaan niihin keinoihin, jotka aiheuttavat haluttua toimintaa. Kutsun näitä ohjeita syötteiksi.

4.2.1 ”Syötteet” eli näyteltävissä olevat ohjeet

Ohjaajan tulisi antaa näyttelijöiden näytellä ja löytää itse keinot miten saada näyttelijät reagoimaan haluamallaan tavalla, ilman että ohjaaja kertoo niille miten hän haluaisi näyttelijöiden näyttelevän. Syötteiden ajatuksena on suunnata näyttelijän toimintaa sen sijaan että häntä pyydetäisiin tekemään asia *jollakin tapaa*. Weston kehoittaakin ohjaajaa käyttämään adjektiivien sijaan verbejä.

Teot puhuvat enemmän kuin sanat. Verbit kertovat, mitä henkilö *tekee*, ne ovat aktiivisia eivätkä pysähtyneitä. Ne kuvaavat kokemusta, eivät käsitystä kokemuksesta. Kaikki verbit eivät kuitenkaan ole käyttökelpoisia tässä yhteydessä. Mielentilaa kuvaavat verbit kuten *pitää*, *suuttua*, *pelätä*, eivät välttämättä ole sen parempia kuin adjektiivit. Kutsun käyttökelpoisia verbejä ”toimintaverbeiksi” (action verbs). Toimintaverbi on transitiivi-verbi, joka vaatii objektin; joku tekee jotain toiselle. Tyypillisesti toimintaverbillä on sekä emotionaalinen että fyysinen puoli. (Weston 1996, 50)

Esimerkki toimintaverbin käytöstä; jos ohjaaja toivoo näyttelijän näyttelevän hahmoaan *seksikkäämmiin*, sen sijaan että ohjaaja pyytää näyttelijää olemaan seksikkäämpi, hän voi antaa näyttelijälle toimintaverbin ”flirttaile”. Tällöin näyttelijä keskittyy flirttailemaan dialogin ohessa, sen sijaan että tämä kokisi ohjaajan sanovan ”et ollut äsken tarpeeksi seksikäs, ole seksikkäämpi”. Toimintaverbit kantavat näyttelijöillä tietyn aikaa. Kun toimintaverbi ei enää kannaa, tai se kantaa liian pitkälle, ohjaajan tulee muuttaa toimintaverbiä tai antaa jokin muu syöte.

Toinen konkretiaan pyrkivä syöte on fyysinen tehtävä. Tulosohjaamista vastaan hyökkävillä vaihtoehdoilla on ollut tarkoituksena etsiä keinoja näyttelijän opastamiseksi tekemään jotakin, eikä olemaan jotakin. Silloin näyttelijä voi keskittyä siihen, mitä on tekemässä, ja silloin hän voi olla tässä hetkessä, toimia luonnollisesti ja spontaanisti. (Weston 1996, 65) Kyseessä on yksinkertainen asia mitä ohjaaja voi näyttelijältä pyytää.

Siihen on helppo vastata ja se ”harhauttaa” näyttelijän keskittymään muuhun kuin käsillä olevaan suoritukseen. Toiminnaksi muuttaminenkaan ei yksittäisenä tekona ole päämäärä. Tämäkin, kuten myös improvisaatio tässä kontekstissa, on väline, ei tavoite. Tärkeintä on antaa toetuttamiskelpoisia ohjeita ja samalla ymmärtää että pohjimmiltaan toiminalla haetaan repliikin sisältämään pyrkimystä, sen sijaan että kyettäisiin vain muuttamaan kaikki toiminnaksi. Toiminta tukee, joskus jopa korvaa, repliikkejä. Tärkeintä ei ole itse toiminta vaan repliikin sisältö.

Tämä ohjaustyyli ei ole yksinkertainen ja se vaatii ohjaajalta paljon etukäteen valmistautumista.

Hyvä, näyteltävissä oleva ohjaus luo *käyttäytymistä*, jolloin näyttelijän työ on aktiivista ja dynaamista eikä staattista; aisteihin vetoavaa eikä älyllistä; objektiivista ja yksilöityä eikä subjektiivista ja yleistävää. Adjektiivien ja selitysten tilalle saatte viisi vahvaa välinettä esityksen parantamiseen – *verbit, faktat, mielikuvat, emotionaaliset tapahtumat ja fyysiset teot*. (Weston 1996, 49)

5 IMPROVISAATIO HARJOITUSTEKNIKKANA

Ohjaaja ja näyttelijöiden esityöllä ennen kuvauksia, on keskeinen rooli näyttelijöiden hahmojen luonnissa. Improvisaatio on voi auttaa näyttelijää sisäistämään roolinsa ja luomaan hahmosta elävän ja uskottavan. Tätä tekniikkaa voidaan myös ajatella ikään kuin hahmon henkiin puhaltamisena.

”Yksi näyttelijän keskeisimmistä ja vaikeimmista tehtävistä on sanoa repliikkinsä, jotka hän on lukenut, oppinut ulkoa ja joita hän on käynyt läpi harjoituksissa, ikään kuin hän sanoisi ne ensimmäistä kertaa. Päästäkseen tähän näyttelijän tässä ja nyt läsnä oleva tunne-elämä ja subteksti täytyy improvisoida” (Weston 1996, 304).

Improvisoinnin avulla näyttelijöitä voidaan auttaa sisäistämään repliikkinsä ja sen avulla voidaan myös muuttaa tai lisätä repliikkejä valmiiseen tekstiin niin että ne ovat lähempänä näyttelijää ja näyteltävää hahmoa.

Improvisoidut harjoitukset voivat keskittyä joko käsikirjoituksesta löytyviin kohtauksiin tai niiden ulkopuolelle. Kerron seuraavaksi erityyppisistä improvisaatiosta Judith Westonin ja John Abbotin listausten pohjalta, jotka voivat olla hyödyllisiä hahmon syventämisessä.

5.1 Parafraasit

Tässä improvisaatiossa näyttelijä kertoo omin sanoin repliikkinsä käsikirjoituksesta. Tätä tekniikkaa on etenkin hyvä käyttää ennen kuin näyttelijä on opetellut repliikkinsä ulkoa, jolloin hän ennen pänttäystä sisäistää repliikkien sanoman ja sisällön sanarakenteiden sijaan.

Kyseistä harjoitusta voidaan myös viedä pidemmälle ja näytellä käsikirjoituksen kohtauksia ilman käsikirjoitusta. Tämän myötä näyttelijä ehkä pääsee irti ponnistelusta ja ”vakuuttelusta” ja kykenee osoittamaan että hänen repliikkinsä ovat tosia. Näyttelijä kykenee paremmin muuttamaan hahmonsa mielikuvat, mielijohteet ja toiminnat omakseen.

5.2 Faktaimprovisaatio

Lähtökohtana harjoitukselle poimitaan olevassa olevasta kohtauksesta vain faktat ja improvisoidaan kohtaus uudestaan käytettävissä olevien faktojen pohjalta. Ainoina rajoituksina on kaksi sääntöä: ”ei kieltämistä” ja ”ei velvoitteita”. Näyttelijöitä pyydetään pitämään faktoja totena, mutta kiertämään valmiit repliikit ja pyyhkimään kohtauksen alkuperäisen juonen.

”Tämä tutkiva lähestymistapa ilman rakennetta voi antaa ohjaajalle näkemyksen roolihenkilöiden päämäärästä, heidän tärkeimmistä ihmissuhteistaan, subtekstistä ja epäselvästä kysymyksestä, mikä lisää mahdollisuuksia ja kerroksia.” (Weston 1996, 305)

Uusien kerrosten pintaan nouseminen voi osoittautua hyödylliseksi kuvaustilanteessa jos ohjaaja poimii improvisoidusta kohtauksesta ns. ”salaisen sopimuksen”, mikä viittaa esim. tunnelataukseen: ”Olitte kuin isä ja tytär”. Ohjaaja voi tällöin palauttaa kyseisen ”sopimuksen” näyttelijöiden mieleen kuvauksissa ennen ottoa.

Esimerkki:

Kohtauksessa mies ja nainen kinastelevat lapsenhankinnasta. Mies haluaa lapsen, mutta naista ärsyttää miehen painostus. Kohtauksen päämääränä on riita. Harjoitustilanne on sujunut hyvin ja riita on saatu aikaiseksi.

Tämän jälkeen improvisoidaan faktoilla: pariskunnalla ei ole entuudestaan lapsia, he ovat muuttamassa uuteen asuntoon, pariskunta on keskustellut aiheesta aiemminkin, miehellä on vakityö, nainen on näyttelijä.

Kun näyttelijät improvisoivat kohtauksen seuraten vapaita mielihohteitaan, syntyy usein kohtaus joka ei ole ollenkaan riidanhaluinen. Uusia kerroksia on syntynyt, nyt pintaan nousee ehkä pikemminkin pelko, kannustus, ymmärrys ja hellyys. Ohjaajan on tärkeää poimia nämä kerrokset ja kyetä osoittamaan ne näyttelijöille.

5.3 Taustakertomuksen luonti

Kyseessä on otsikon mukaisesti improvisointia roolihenkilön menneisyydestä. Näyttelijät voidaan pyytää improvisoimaan kohtaus, joka tapahtui käsikirjoitusta edeltävänä

aamuna tai vaikka päiviä tai kuukausia aikaisemmin. Näin kyetään rakentamaan pohjaa sille, mikä on johtanut elokuvan tapahtumiin ja näyttelijän voi olla helpompi sisäistää ja ymmärtää elokuvan kohtauksia ja roolihenkilön toimintaa syvällisemmin.

”Kohtauksen voi improvisoida mahdollisuudesta, että Angel teki kouluaikana läksyt Stepheninkin puolesta. Tämä on hyödyllisempää kuin keskustella älyllisesti roolihenkilöiden menneisyydestä.” (Weston 1996, 306)

Ohjaaja voi siis historian tapahtumia improuttamalla joko johdatella elokuvan tapahtumiin tai rakentaa näyteltävien roolihenkilöiden suhdetta ja yhteistä historiaa. Tämä on eritoten hyödyllistä silloin, kun näyteltävät roolihenkilöt ovat tunteneet toisensa kauan.

Judith Westonin mukaan John Cassavetesillä oli tapana kirjoittaa kokonaisia kohtauksia, joita ei ollut aikomustakaan ottaa lopulliseen elokuvaan, ja hän antoi näyttelijöiden improvisoida näitä kohtauksia. (Weston 1996, 306)

5.4 Kohtausta edeltävä biitti

Kohtausta edeltävällä biitillä tarkoitetaan hetkeä, mikä tapahtuu juuri ennen kohtauksen alkua. Eli se on tavallaan kohtauksen alkupään pidentämistä niin, että varsinaisen kohtauksen alku on ikään kuin suora jatkumo sitä edeltävästä tapahtumasta (siis käytännössä samaa kohtausta).

Esimerkki:

”Miehuuskoe –elokuvan käsikirjoituksen perusteella ohjaaja voisi panna näyttelijät improvisoimaan Benjaminin Rouva Robinsonille antamaa autokyytiä. Jossakin vaiheessa improvisointia ohjaaja voi sanoa: ”Siirtykää kohtauksen repliikkeihin.” (Weston 1996, 307)

5.5 Vastaava kohta

Jos on käsikirjoitusta analysoidessaan miettinyt metaforan kohtauksen keskeiselle emotionaaliselle tapahtumalle, kuten: ”Sinun ja rekkakuskin välillä tapahtuu jotain samantyyppistä kuin postissa virkailijan sanoessa, ettei kahdenkymmenen sentin postimerkkejä ole”, näyttelijät voisivat improvisoida postitoimiston ja siirtyä seuraavaksi rekkakuski-kohtaukseen. Kohtauksen lakimiehestä ohjaaja voi ehdottaa improvisaatiota ”ei tästä lakimiehestä, vaan jostain toisesta, joka muistuttaa häntä”. (Weston 1996, 307)

Näyttelijät siis asetetaan samankaltaiseen tilanteeseen, joka on helpompi sisäistää tai on muuten tutumpi. Rinnastamalla tämän improvisoidun kohtauksen käsikirjoituksen kohtaukseen, näyttelijät saavat konkreettisen esimerkin ihmissuhteesta tai tilanteesta, joka tekee siitä helpommin käsiteltävän.

Eryityisesti vastaavaa tapahtumaa kannattaa harjoitella jos kyseessä on vahvoilla tunteilla ladattu kohtaus. Tällöin hyödyllistä on improvisoida vastaavaa tilannetta ”pienemmillä panoksilla”, mikä on käytännössä asetelmaltaan samanlainen kuin näyteltävä kohtaus mutta ei niin dramaattinen.

Myös ”suurten panosten” improvisointi voi olla hyödyllistä. Näyttelijät voivat silloin yksinkertaisesti vapautua repliikkien myötä tulleesta velvollisuuden tunteesta.

Esimerkki:

Kohtaus jossa mies joutuu ilmiantamaan veljensä viranomaisille murhasta voidaan valmistella samankaltaisen tilanteen improvisaatiolla, jossa on pienemmät panokset. Harjoituksena improvisaatiokohtaus, jossa mies joutuu ilmiantamaan kollegansa työpaikanäpistelystä.

Jos näyttelijän yritys luoda uskottavaa eläytymistä on johtanut ylinäyttelemiseen tai teennäiseen ilmaisuun, ohjaaja voi käyttää ”vastaava kohtaus” –tekniikkaa rinnastamalla tilanteen oikeaan elämään. Hän voi esimerkiksi sanoa ”Haluan että kiusoittelet vasta näyttelijääsi samalla tavalla kuin kiusoittelet jos olisit pukuhuoneessa kuullut että hän on ihastunut kuvaajaamme”.

5.6 Sanattomat improvisaatiot

Sanattomassa improvisaatiossa ohjaaja auttaa näyttelijäitä kuvailemalla fyysisen maailman ja antaa näyttelijöiden elää siinä puhumatta.

Sanattomat improvisaatiot auttavat näyttelijää laskeutumaan oikeaan mielentilaan ja näyteltävään tilanteeseen sekä ympäröivään maailmaan. Sitä käytetään useimmiten lyhyenä valmistautumisharjoituksia juuri ennen kuin kamera käy. Kuvausten aikana tämä improvisaatio on hyödyllinen keino saada näyttelijöille yhteys toisiinsa ja ympäröivään tilaan.

Harjoitus on hyvä esitellä näyttelijöille etukäteen, jotta he voivat saada siitä tarvitsemansa hyödyn irti.

5.7 ”Kolmas henkilö” –improvisaatio

”Ohjaaja voi pyytää näyttelijöitä esittämään kohtauksen ikään kuin ”kolmas henkilö”, josta he puhuvat tai jota he ajattelevat, todella olisi läsnä samassa huoneessa. Olen nähnyt tämän tekniikan muuttavan kohtauksen uskomattoman eläväksi.” (Weston 1996, 308)

Itse muokkasin kyseisen improvisaation konkreettisemmaksi. Toin kohtaukseen todellisen kolmannen henkilön.

5.8 Subtekstin improvisointi

5.8.1 Subteksti

Tulen myöhemmässä vaiheessa kirjoitustani viittaamaan käsitteeseen subteksti, joten avaan sen tässä yhteydessä lukijoille.

Subteksti on pään sisäinen dialogi, asia jota ei sanota ääneen. Repliikin sävy ja ilmaisuusmuoto, jonka näyttelijä lukee ääneen, riippuu hyvin pitkälle subtekstistä. Näyttelijälle on äärimmäisen tärkeää että tämä tiedostaa käsikirjoituksen subtekstin, jotta hän osaa ilmaista itseään oikealla tavalla.

Kun Yelena kysyy voiko tämä saada Astrovin kynän Vanja-eno –näytelmässä, hän tarkoittaa sillä Astrovia itseään. Hän on epätoivoinen, mutta tietää ettei voi saada tätä itselleen. Kaksi minuuttia myöhemmin he jättävät lopulliset hyvästinsä. Vääjäämättä Yelena kaappaa Astrovin jäähyväissuudelmaan, mutta hän tietää tämän olevan suhteen loppu, jota heillä ei koskaan varsinaisesti ollutkaan. Suudelma symboloi sellaista mitä heillä he eivät olisi koskaan saaneet ja kynä on ainoa asia minkä hän voi Astrovilta saada omakseen. (Abbot 2009, 174)

Kun näyttelijät näyttävät kyseisen kaltaista kohtausta, heidän tulee ymmärtää mitä tuolloin tapahtuu syvällä hahmon sisimmässä. Totta kai he tietävät. Heidän tulee tuntea subteksti. Sen tulee virrata heidän suonissaan kuten veri, mutta he eivät saa *esit-*

tää subtekstiä. Heidän tulee pitää se salassa. Mitä heidän tulee näyttellä on itse teksti kuten se on kirjoitettu. Kun Yelena kysyy kynää, hänen tulee ainoastaan kysyä kynää. Kynä on se mitä tämä haluaa. Monesti ihmiset oikeassa elämässä yrittävät piilottaa mitä he todella haluavat ja se on sitä mitä näyttelijöiden tulee myös tehdä. Mitä hienovaraisemmin ja herkemmin Yelenan näyttelijä näyttelee subtekstin halunsa Astrovia kohtaan, sitä suuremmin yleisö liikuttuu hänen tilansa toivottomuudesta. Subtekstin tulee olla ”sub” (ala-). Sitä ei saa demonstroida; muutoin siitä tulee vain uusi *teksti*. (Abbot 2009, 174)

Subtekstiä käytetään apuna asioiden ilmaisussa. Tärkeimmillään se on kohtauksissa, joissa repliikit ovat vähäisiä tai niitä ei ole ollenkaan. Jos näyttelijän käsikirjoituksessa lukee ”he tuijottavat toisiaan, kunnes Maija kääntyy ja juoksee pois”, kohtauksesta tulisi epäilemättä aika sisällötön jos näyttelijöillä ei olisi selvillä kyseisen tilanteen subtekstiä.

Subteksti on käyttökelpoinen tapa luoda tunne pyrkimyksestä tai tarpeesta. Lyhyeen listaan toimintaverbejä on lisätty jokaisen verbin viereen esimerkkilauseita, joita kutsutaan ”ankkuroiviksi subteksteiksi”. Jos ohjaaja haluaa näyttelijän ilmaisevan verbin *vähätellä*, hän voi sanoa: ”Subtekstisi on ’sinä olet arvoton’.” (Weston 1996, 154)

Harjoituksia John Abbottin esimerkin mukaan:

Harjoitus 1: Subtekstin ääneen lausuminen

Harjoituksen periaatteena on lausua päänsisäiset ajatukset ääneen repliikkien välissä.

Esimerkki:

”Näytät hyvältä.” (Voice-over: ”Jesus kuinka hän on vanhentunut!”)

”Niin sinäkin.” (Voice-over: ”Ämmä! Hän tietää että olen harmaantunut!”)

”Mistä olet tuollaisen mekon löytänyt?” (Voice-over: ”Hyväntekeväisyydestä?”)

”Tämä vanha riepuko?” (Voice-over: ”Maksoin tästä yli 250 euroa!”)

Tähän harjoitukseen on helppo heittäytyä mukaan, sillä se on tuttu elävästä elämästä. Ihmisten arkikeskustelu on väritynyt lukuisilla päällekkäisillä ajatuksilla.

Harjoitus 2: Subtekstin näytteleminen

Tästä harjoituksesta on eri variaatioita. Lähtökohtana on hylätä repliikit ja näyttellä subteksti. Tämä antaa näyttelijöille informaatiota, siitä mitä tilanteessa oikeasti tapahtuu pinnan alla.

Harjoitus 3: Subtekstin fyysistäminen

Äskeisen harjoituksen jatkumona, näyttelijät voivat nyt näyttellä kohtauksen mutta ilmaista kirjoitettujen repliikkien ohella subtekstiä fyysisesti.

Harjoitus 4: Subtekstin ajattelu

Seuraavaksi näyttelijöiden tulee näyttellä kohtaus kuten se on kirjoitettu, mutta tällä kertaa koittaen piilottaa subtekstin ja pitää sen ainoastaan mielessään.

(Abbot 2009, 175-178)

6 LOPPUTYÖPROJEKTI: JUKKA TAI JAANA

Toteutin lopputyökseni kokeellisen draaman ”Jukka tai Jaana”. Lopputyöelokuva kertoo naisesta, äidiksi tulemisen pelosta ja näiden pelkojen kohtaamisesta. Elokvassa kuvataan naisen kamppailua mielensä syövereissä siitä, kykeneekö hän hyväksymään mahdollista äitiyttään ulkopuolisen painostuksen kasvaessa. Kirjoitin elokuvaa vuoden ajan käsikirjoittajaopiskelija Raila Hännisen kanssa ja kuvallisen puolen toteutin kanssaopiskelijani Tanja Gladin kanssa, joka teki opinnäytetyönsä kyseisen elokuvan kuvauksesta. Tanja Glad jakoi myös tuotannollisen vastuun elokuvasta kanssani, sillä intressit elokuvan valmiiksi saattamiseen olivat yhtäläiset.

Aikomuksenani oli keskittyä lopputyössäni tutkimaan ohjaustyötä tiettyjä metodeja käyttäen ja siksi en perehdy käsikirjoitusprosessiin tai visuaaliseen toteutukseen tässä lähemmin. Aikomuksenani oli kirjoittaa itselleni elokuva, jossa pääsisin nimenomaan tutkimaan näyttelijänohjausta ja ohjauksessa käytettävää improvisaatiota, sekä sitä tukevaa ohjausmetodia. Halusin päästä lähemmäs käytäntöä, sillä uskon, että vain kokemuksen kautta asiat todella avautuvat ja sekä ymmärrys että oivallus löytyvät tekemisen kautta. Teoreettinen tieto on hyvä pohja ohjaustyölle, mutta käytännössä ohjaustyö on kehittyvä prosessi, mitä ei voi oppia ainoastaan teoriaa opiskelemalla. Elokuvaa ”Jukka tai Jaana” on siis alunalkaen luotu tätä tarkoitusta varten, että minulla olisi elokuva, jossa voin tutkia aiheitani käytännönläheisemmin.

Keskitynkin seuraavassa kappaleessa kertomaan läpikäymääni harjoitusprosessia lyhytelokuvassa ”Jukka tai Jaana”, sen vaiheista ja ongelmakohdista.



(kuvakaappaus elokuvasta Jukka tai Jaana)

6.1 Näyttelijävalinnat

Mietin ennen kyseistä tuotantovaihetta minkälaisia näyttelijöitä tarvitsin työhöni. Nopeasti oli selvää että omalle työlleni on hyödyllisempää käyttää amatöörinäyttelijöitä ammattinäyttelijöiden sijaan. Ammattinäyttelijöillä ei välttämättä ole aikaa harjoituksille, jotka olivat keskeinen osa omaa tutkimustyötäni. Lisäksi tulin siihen tulokseen, että ammattinäyttelijöillä on liian suuret edellytykset päästä käsiksi uskottavaan näyttelemiseen, eikä omalle tutkimukselleni ja ”parannusyrityksilleni” ole tarvetta. Ammattinäyttelijöiden kohdalla en välttämättä olisi päässyt havittelemieni ongelmien äärelle, joten päätin järjestää casting-tilaisuuden ja kiinnittää elokuvaan amatöörinäyttelijät omaksi hyödykseni.

Toteutimme näyttelijävalinnat yhdessä isossa castingtilaisuudessa, jossa jaoimme osallistujat kahteen osaan, suuren osanottajamäärän tähden. Lähtökohtaisesti olimme hakemassa miestä ja naista elokuvan päärooleihin, joten päätin jakaa hakijat mies-nais – pareihin. Loin listan niistä asioista, joita halusin löytää näyttelijöistäni ja kokosin casting -tilaisuuden sisältämät harjoitteet näiden listausteni pohjalta.

Päällimmäisenä halusin nähdä millaisia valmiuksia kullakin hakijalla oli improvisaatioon, jota halusin käyttää harjoitusmenetelmänä. Karsin jo suurimman osan hakijoista kertomalla ilmoituksessani, että hakijalta toivotaan innokkuutta improvisaatiota kohtaan. Päädyin käyttämään tilaisuudessa pelkästään improvisaatioharjoitteita, sillä uskoin että näiden avulla näen sekä valmiuden improvisaatioon, että muut hakemani ominaisuudet samalla kertaa. Tavoitteeni ei ollut lähteä opettamaan improvisaatiota näyttelijöille, vaan käyttämään sitä hyväksi harjoitteissa. Siksi tarvitsin näyttelijöitä joille improvisaatio on jo ennestään tuttu, ja jotka eivät vierasta sitä.

Toisena ominaisuutena näyttelijöissä hain yhteistyökyvykkyyttä. Halusin nähdä kuinka näyttelijät reagoivat antamiini ohjeisiin ja ottavat vastaan syötteitä. Näiden kahden tavoittelemani ominaisuuden, sekä toki hakijoiden näyttelijäkykyjen, perusteella laadin harjoitukset, joista pääsisin näkemään löytyykö hakijoista toivomiani asioita.

Lähdin liikkeelle perusharjoituksesta lämmitelläkseni näyttelijöitä. Annoin näyttelijöiden vaeltaa vapaasti tilassa ja muokata omaa liikehdintäänsä ja toimintaansa huutamani miljöön mukaan. Harjoitus oli helppo, näyttelijät pääsivät toimimaan rentoutuneesti, sillä he eivät ensimmäisenä joutuneet yksin tarkkailunkohteeksi, ja harjoituksesta pystyi

selaamaan hakijat rauhassa ja havainnoimaan heidän fyysistä olemustaan sekä liikkumistaan.

Toisena harjoituksena käytin tunnenurkka –harjoitusta. Olin lukenut käsikirjoitusta ja poiminut sieltä keskeisiä tunteita, joita näyttelijät joutuvat käymään läpi ja kirjannut ne ylös. Kirjoitin tunteet lapuille ja sijoitin ne eri kohtiin huonetta ja annoin hakijoiden iskusta vaeltaa eri tunteiden välillä. Tämä oli hyvä harjoitus siksi, että pääsin tarkkailemaan näyttelijöiden kykyä eläytyä ja päästä sisälle tunteeseen sekä sitä hetkeä kun he vaihtavat tuntemustaan toiseen.

Kolmas harjoitus oli pareittain tapahtuva tilanneimprovisaatio. Annoin näyttelijöille tilanteen (nainen on tehnyt raskaustestin, puoliso ei tiedä asiasta), josta he saivat vapaasti lähteä improamaan dialogia toistensa kanssa. Tarkastelin näyttelijöiden reaktiokykyä toisiinsa, tilannetajua sekä reagointia ohjaajan heittämiin syötteisiin: ottivatko he sen vastaan, muuttuiko toiminta? En halunnut käyttää valmista kohtausta tekstistä, mutta teemallisesti halusin päästä aihetta lähelle. Lisäksi teimme jatkoimme improvisaatiokohtausta eri tunnenurkissa.

Harjoitteiden myötä kävi ilmi heti, ketkä istuivat rooliin parhaiten ja keiden kanssa työskentely tuotti tulosta. Osa vastasi hyvin syötteisiin, osa ei kyennyt tarttumaan niihin. Osa improsi nokkelasti, mutta yliampuvasti ja tyyli ei sopinut lainkaan elokuvan synkkään teemaan. Toiset improvisoivat hätäisesti ja heitä tilanne selvästi ahdisti. Löysin kaksi naista, jotka tekivät minuun vaikutuksen ja yhden miehen. Lopulta päädyin naiseen, joka oli toiminut valitsemani miehen parina, koska tiesin heidän pelaavan jo hyvin yhteen.

Jälkeenpäin videomateriaalia tilaisuudesta tarkastellessani tulin siihen tulokseen, että tilaisuudessa oli kaksi ongelmakohtaa. Ensimmäinen oli se että tilaisuuteen otti osaa jokunen näyttelijä, joilla ei ollut rahkeita näyttelemiseen lainkaan. Heidän parinsa olivat todella pulassa improvisaationsa kanssa, sillä oli kuin he olisivat näyttelleet tyhjän seinän kanssa. He eivät saaneet vastaanäyttelijöiltään mitään, eikä vastaanäyttelijä tarttunut heidän tarjouksiinsa. Näiden näyttelijöiden kohdalla minua jäi harmittamaan, etten nähnyt heidän todellista potentiaaliaan, sillä tilaisuus oli jo menetetty parivalinnassa. Tulevaisuudessa aion käyttää vastaanäyttelijöinä erillisiä, osaavia näyttelijöitä, jotta kaikilla olisi samat mahdollisuudet onnistua castingissa.

Toinen ongelmakohta oli tunnenurkka. Tunteiden näyttelemistä pyritään välttämään ohjauksessani, joten sitä ei tulisi käyttää harjoitteenakaan. Toimivampi vaihtoehto klas-

siselle tunnenurkalle voisi olla esimerkiksi eri päämäärät tai erilaiset salaiset sopimukset.

6.2 Käsikirjoituksen avaaminen

Koska toimin itse käsikirjoittajana elokuvassa, minun ei ollut tarvetta analysoida käsikirjoitusta ennen harjoituksia. Koin tarpeelliseksi avata käsikirjoituksen näyttelijöiden kanssa ennen kuin lähdimme työstämään hahmoja. Käsikirjoitus oli täynnä absurdeja tapahtumia ja uskon, että jokaisen sen ensikertaa lukevan on vaikea pysyä kärryillä kaikissa tapahtumissa. Lisäksi näyttelijöille oli kirjoitettu paljon toimintaa, joita ei ollut alleviivattu erillisin repliikein. Jotta toiminnalle saataisiin jonkinlainen punainen lanka, oli oleellista käydä käsikirjoitus läpi ennen harjoittelua.

Koska olin kirjoittanut viimeisen version käsikirjoituksesta, olin jo huolehtinut ettei käsikirjoitus sisällä mitään kuvailevia adjektiiveja tai tunnelatauksia. Teksti oli suoraa ja se sisälsi ainoastaan repliikkejä ja toimintaa. Siitä lähdimme rakentamaan hahmoja.

Ensimmäisenä harjoituspäivänä aloitimme työskentelyn istumalla alas ja keskustelemalla ensivaikutelmasta. Olin lähettänyt käsikirjoituksen näyttelijöille viikkoa aiemmin ja he olivat ehtineet lukea sen rauhassa läpi ja muodostaa siitä kokonaiskuvan. Kävimme keskustelua siitä, miten he kokivat käsikirjoituksen ja millaisina he näkivät hahmonsensa. Lähtökohtaisesti asennoiduin tähän istuntoon niin, etten itse kertonut omia mielipiteitäni käsikirjoituksesta tai toiminnasta lainkaan, vaan annoin näyttelijöiden itse kertoa omista tulkinnoistaan.

Luimme läpilukuna eleettömästi ääneen jokaisen kohtauksen järjestyksessä. Jokaisen ääneen luetun kohtauksen jälkeen keskustelimme toiminnasta ja mietimme kunkin henkilön tahdonsuuntaa. Näyttelijät kertoivat minulle mikä heidän mielestään heidän hahmonsensa tahdonsuunta on ja muuttuiko se kohtauksessa. Jos koin, että heille ei avautunut kohtaus kuin pintapuolisesti, esitin lisäkysymyksiä ja pyysin heitä tarkastelemaan hahmojensa toimintaa eri kantilta tai nostin esiin joitain faktoja käsikirjoituksesta, mikä johdatti heitä syvemmälle hahmon ymmärtämisessä.

Samalla kun tutustuimme lähemmin hahmojen olemukseen, näyttelijät pääsivät lähemmäs roolihenkilöidensä ”omistamista” ja aloimme lähestyä hetkeä, jolloin voisimme irrottaa hahmot käsikirjoituksen sivuilta antaaksemme niille kehot.

Avauksen jälkeen keskustelimme uudelleen henkilöhahmoista ja siitä mistä käsikirjoitus kertoo.

Yhteinen käsikirjoitusanalyysi auttaa näyttelijöitä ymmärtämään hahmoaan, mutta samalla kun näyttelijät kertovat omia mielikuviaan ja ajatuksiaan, se avartaa myös ohjaajan katsantokantaa. Näyttelijä saattaa nähdä hahmossa jotain, mitä ohjaaja ei ole tullut ajatelleeksi ja sitä kautta moninaistaa ja syventää hahmoa molemmille.

Seuraavassa käsikirjoituksen avaamisessa, aion käyttää myös parafraaseja hahmojen omaksi ottamisen tukemiseksi. Pyydän näyttelijöitä kertomaan omin sanoin sisällön muodossa ”Minä en kuunnellut saarnaa koska...”. Näin näyttelijät näkevät hahmonsa sisimpää ymmärtäväisemmin, kun he selittävät toimintojaan minämuodossa sen sijaan että tuomitsevat hahmonsa; ”Elisa ei kuuntele muita ihmisiä koska on itsekäs ämmä.”.

6.3 Harjoitukset

Lähtökohtaisesti käsikirjoituksemme dialogiosuudet olivat äärimmilleen supistettu. Dialogit olivat pääasiallisesti yhden tai kahden lauseen pituisia, joita seurasi toiminta. Kahden päänäyttelijän välinen kommunikaatio ja reagointi oli pääsääntöisesti pelkkää elehdintää. Lähtiessäni rakentamaan harjoituksia pohdin, minkälaiset harjoitteet olisivat mielekkäitä, jotta niistä olisi hyötyä käsikirjoituksen eteenpäinviemisen kannalta. Ei tuntunut kovin mielekkäältä harjoitella kohtauksia, joissa on kaksi sanaa ja tuijotusta ja poispäin kääntymistä. Halusin kuitenkin antaa kohtauksille jotain pohjaa niin, että juuri nämä katset ja tuijotukset ja poispäin kääntymiset kumpuaisivat jostakin olemassa olevasta. Niin että niillä olisi tunne ja merkitys, eikä vain visuaalinen olemus. Kaikki näyttelijät osaavat pyydetessä tuijottaa ja kääntyä pois, mutta jos näyttelijästä ei tunnu että hän ei voi kääntää katsettaan pois tai hänen on pakko kääntyä koska ei voi katsoa enää. Fyysisillä toiminnoilla ei ole vaikutusta katsojaan, eikä tämä ”osta” näyttelijää.

Päälause itselleni ryhtyessäni rakentamaan harjoituksia oli siis *Luo pohja kohtausten toiminnalle ja kommunikaatiolle*. Tämä oli mielestäni tärkein asia mitä meidän tuli harjoitella. Jos olisin harjoituttanut päänäyttelijääni kohtaukseen, jossa tämä lähestyy peiloissaan ovea, olisin tuhlannut kummankin aikaa.

Tällaiseen käsikirjoitukseen sopii hyvin improvisaatio harjoitustekniikaksi, sillä sitä kautta voidaan antaa näyttelijöille sanat, jotka kuvauksissa jätetään lausumatta.



(kuvakaappaus: kuvamateriaali harjoituksista 2/2013)

6.3.1 Vastaava kohtaaus ja Taustakertomuksen luonti

Purin käsikirjoituksen ja poimin sieltä kohtaukset, joissa kummatkin päänäyttelijät ovat. Etsin näiden väliltä draamankaaren ja kirjasin jokaisen kohtauksen sisältämän tunnelatauksen näyttelijöissä ja niiden muutoksen. Koin, että parhaiten pääsisin päämäärääni keskittymällä kahteen, minulle mielekkääseen, improvisaatioharjoitukseen; taustakertomuksen luontiin ja vastaavaa kohtausta – improvisaatioon. Jokainen harjoitteeni oli näiden kahden hybridi. Siinä luotiin näyttelijöille vastaava kohtausta, joka sijoittui heidän kahden väliseen historiaan. Harjoituskertani rakentuivat tilkkutäkkimäisesti harjoitteita yhdistelemällä lopulta kietoutuen yhtenäiseksi kokonaisuudeksi.

Lähdin liikenteeseen tunnelatauksista ja niiden muutoksista. Minkälaisessa tilanteessa naishenkilö voi tuntea esimerkiksi syyllisyyttä, joka muuttuu epätoivoksi, kun taas mies on vihainen ja syyllistävä. Näiden pohjalta kehittelemäni lähtötilanteen, jota koitin kuljettaa toivomaani suuntaan niin, että ensin saavutettu tunnelataus muuttuu seuraavaan. Kirjoitin kustakin käsikirjoituksen kohtauksesta vastaavan kohtauksen ja asettelin tapahtumat aikajanelle, jotka sitten kävimme yksitellen läpi lähtien liikkeelle päivästä, jolloin Elisa ja Kake alkoivat seurustella.

Samalla kun improsimme dialogia vastaaviin kohtauksiin, kehittelemäni yhdessä hahmoille tarinaa. Hahmot ovat kokeneet välillään vallitsevan erilaisia jännitteitä aiemminkin ja toivomani mukaan heidän olisi kuvauksissa helpompi samaistua annettuun tilanteeseen.

Päämääränäni oli luoda asetelma, joka mahdollistaisi esille kumpuavan niitä tuntemuksia, joita rinnastettavassa kohtauksessa pyrin herättämään.

6.3.2 Harjoituspäivä 1

Harjoitus 1.

Tilannefaktat: Kake on pyytänyt Elisaa kolmansille treffeille, mutta Elisa on kieltäytynyt. Kake lähtee tapaamaan Elisaa selvittääkseen tilanteen mahdollisuudet.

Impro lähti etenemään hyvin. Kake hiillosti ja Elisa vältteli. Kuitenkin niin pitkään että tilanne ei tahtonut edetä. Teimme Elisan kanssa *salaisen sopimuksen*; Elisa tuntee syvää seksuaalista vetovoimaa Kakeen. Tilanne sai uuden suunnan ja Kake alkoi kääntyä pois päin samalla kun Elisa pyrki välttämään suhteen vakavoitumisen mutta saamaan Kaken sänkyyn. Saavutin mielestäni harjoituksella Elisan kahtia jakautumisen ja Kaken pois päin kääntymisen (totaalinen luovutuskin oli lähellä), kunnes tilanne kääntyi siihen että Elisa suostui treffeille. En päässyt harjoituksessani Elisan epätoivoon asti enkä saanut tuotua esiin surua.

Harjoitus 2.

Tilanne: Suhteen alkuaika. Kaken tahdonsuunta on harrastaa seksiä. Elisa on juuri saanut tietään kantavansa alapääherpestä.

Improssa koin saavuttavani Elisan välttelyn tunteen ja lievän ahdistuneisuuden. Kake saavutti täydellisen huolenpidon. Kuitenkin päätin vielä kokeilla toisenlaista asetelmaa, jossa olisin päässyt lähemmäs Elisan epävarmuutta. Elisa oli saanut viestin vieraasta numerosta, jossa viitattiin Kakella olevan satiaisia. Impro sai ihan oman elämänsä, johon en osannut enää puuttua. Pääasiassa pääpaino oli joissain ihan muissa tunteissa kuin olin toivonut, toisaalta se ohikiitävien hetkien ajan kävi vahvasti sellaisissa tunteissa joita hain. En kyennyt johdattamaan tilannetta eteenpäin, joten kohtauksen lopussa pointtasin näyttelijöille ne hetket, joihin pyrin, jotta voisin muistuttaa heitä niistä vielä myöhemmin.

Harjoitus 3.

Tähän kohtaukseen yhdistin kaksi käsikirjoituksen kohtausta ja päätin yrittää saada niiden välille tunnemuutoksen. Kaavailin tilanteen, jota juonellisesti eteenpäin viemällä toivoin voivani kuljettaa tunnelatauksen toiseen.

Tilanne: Elisa on eksynyt jatkoille miespuolisen teatteritoverinsa viereen ja palaa aamupäivällä kotiin. Elisalla on kaulassaan huivi.

Alkupuolella päästiin toivomiini tunteisiin ja ehkä liian pitkään annoin näyttelijöiden velloa siinä tunnetilassa mihin olin heidät saattanut, sillä tunnelataukset lähtivät oma-toimisesti kulkemaan omaan suuntaansa tämän jälkeen. Toki siinä kohtaa ymmärsin antaa tilanteenmuutoksen; *Kake löytää Elisan kaulalta fritsun*. Välissä oltiin kuitenkin jo ehditty poiketa toisissa tunteissa, eli kuljetus ei ollut ihan yhtä suoraviivainen kuin mihin olin pyrkinyt.

Loppupuolisko eteni toivomaani suuntaan, mutta lopullista pakenemisreaktiota ei saatu kasvatettua, eli en osannut ohjata sitä tapahtuvaksi. Uskon että tähän vaikuttivat myös se seikka että näyttelijät tiesivät, että pari haluaa käsikirjoituksessa lasta, eivätkä halunneet erota tai katkaista suhdettaan, ja siksi välttelivät negatiivista lopputulosta.

Päivän päätteeksi teimme vielä improvisaatiokohtauksen, jossa Elisa kosii Kakea. Koko harjoituspäivä on pitänyt sisällään kohtauksia, joissa Elisaa syytetään tai tämä on toiminut huonosti. Päätin improvisoida vastapainoksi kohtauksen jossa Elisa saa olla rakkauksen antaja ja Kake vastaanottaja pitääkseni hahmot tasapainossa ja roolin miellyttävänä, ettei näyttelijä käänny hahmoaan vastaan.

Jälkituntemukset:

Selasin omia muistiinpanojani kyseisistä harjoituksista ja muistan elävästi kuinka turhauttavaa ja vaikeaa oli löytää oikeat syötteen, jotta saisin tilanteen sysättyä tahtomaani suuntaan. Se mitä halusin tapahtuvan oli täysin selvää päässäni, mutta miten saisin sen tapahtumaan kertomatta sitä näyttelijöille selostaen, oli äärimmäisen haastavaa. Se että jokin ohje toimi ja onnistuin viemään kohtausta tahtomaani suuntaan sai minut tuntemaan äärimmäistä onnistumisen tunnetta. Jos syötteeni ei ollutkaan oikea, tai en löytänyt mitään ehdotettavaa, se oli mitä kuluttavinta ja voimia vievää. Siksi etukäteen valmistautuminen ja toimintastrategiat ovat ohjaajalle elinehto, etenkin jos ohjaaja on vielä kokematon, eikä kykene tuottamaan päässään ratkaisuja samaa tahtia kuin etenevä improvisaatio.

Näin jälkikäteen tarkastellessani kuvamateriaalia harjoituksistamme, havaitsin valtavasti asioita ja virheitä joita tein ohjatessani näyttelijöitä ja jopa jo harjoituksia selostaessani. Ensinnäkin minua hermostutti harjoitustilanne huomattavasti enemmän kuin itse elokuvan ohjaus. Tiedän, että jos kuvauksissa eksyn harhapoluille, tulee ohjaus kyllä rutiinilla

yleisohjauksena, jos ei muuten. Tämä oli ensimmäinen kertani kun ohjasin improvisaatiota ja välillä tuntui, että selvätkään ratkaisut eivät auenneet minulle, koska olin liian hermostunut ja jouduin pinnistelemaan keksiäkseni ratkaisuja. Selvisin kuitenkin kunnialla läpi ja sain harjoituksista jopa muistiinpanoja joiden pohjalta pääsin kehittämään harjoitteita seuraavaa kertaa varten.

Suurin epäonnistumiseni lienee improvisaatiokohtausten asettelussa. Sorruin nimittäin selittämään tilanteita hermostuspäissäni aivan liian pitkälle ja annoin jopa muutamiin kohtauksiin tunnetiloja näyttelijöille valmiiksi. Lähtötilanteista tuli liian täyteen ahdettuja ja se supisti improvisaation mahdollisuuksia. Toiseksi myös omalta osaltani estin improvisaatiota kasvamasta täyteen mittaansa vastaamalla näyttelijän esittämiin kysymyksiin historiasta. Tarkoitukseni oli antaa heidän improvisoida historiaa, mutta sen sijaan improvisoinkin sitä itse lennossa vastaamalla tarkentaviin kysymyksiin. Ohjaajakin voi sanoa: ”En tiedä”.

6.3.3 Kolmas henkilö –improvisaatio

Toisen päivän harjoituksiin liitin osittain kolmas henkilö –improvisaation. Käytin edelleen vastaavaa tilannetta ja taustakertomuksen luontia kohtausteni runkona, mutta viimeisiin kohtauksiin lisäsin vielä konkreettisesti kolmannen osapuolen. Uskoin tämän edistävän eläytymistä ja keskittymistä, sillä paikalla oli joku, joka heidän oli välttämättöntä ottaa huomioon improvisoidessaan. En ohjeistanut kolmatta henkilöä näyttelijöiden kuullen, vaan olin ohjeistanut tätä erikseen, jotta näyttelijät eivät tienneet mitä heidän tuli tältä odottaa.

6.3.4 Harjoituspäivä 2

Edellisestä harjoituspäivästä jäi kaksi kohtausta improvisoimatta. Kirjoitin uudelleen kohtauksen 3, sillä mielestäni emme saavuttaneet tavoittelemiani tunteita tarpeeksi ja uskoin että paremmalla alkuasetelmalla voisimme päästä haluamaamme.

Harjoitus 1.

Päätin yrittää luoda näyttelijöille tuntemusten tueksi mielikuvan fyysisestä rinnastuksesta. Halusin aiheuttaa Elisalle mielikuvan, että pariskunta kulkee suolla kohti paikkaa x, Kakella on jalassaan leveät kumisaappaat, mutta Elisalla sen sijaan korkokengät joiden

kanssa Elisa uppoo joka askeleella polviaan myöten suohon. Tämä oli lähtötilanne. Aurinko alkaa painua mailleen ja Kakella on jo kiire kotiin. Teimme tätä harjoitusta, kunnes näyttelijät pääsivät oikeaan mielentilaan ja sitten pyysin heitä jatkamaan harjoitusta dialogilla, Kake haluaa ehdottaa Elisalle lasta.

Harjoitus eteni hyvin. Näyttelijät pääsivät tunnetiloihin fyysisen mielikuvaharjoitteen kautta ja alkutilanne lähti oikeilla mielialoilla liikkeelle. Koska kuitenkin Elisan tunnelataukset ovat olleet vaikeampia saavuttaa, en ollut keskittynyt luomaan mitään korjaus ehdotuksia Kaken hahmolle. Havaitsin vasta harjoituksen puolivälissä, että Kaken innostus laantuu ja Elisan puolustautuminen ottaa alaa. Sain kuitenkin ensi kertaa keksittyä toimivan korjausehdotuksen kun pyysin Kakea kuvailemaan Elisalle kaikki ihanat asiat mitä lapsi tuo tullessaan.

Harjoitus 2.

Loin erillisen improvisaatioharjoituksen lujittamaan parisuhteen tuntua, ja herättämään improvisaation välittömyyttä. Tavoitteeni oli saada Elisan näyttelijä vapautumaan ja valmistamaan tätä kohtaukseen, jossa hahmo kokee pienen raivopurkauksen Kakea kohtaan. Harjoitteen nimi oli kilpahuutoharjoitus. Asetin näyttelijät vastatusten, käskin näiden huutaa toisilleen kurkkusuorana ja pyrkimään saamaan oman äänensä kuuluviin. Kun ohjaaja huutaa toisen nimen, tämä saa laittaa käden toisen suulle 15 sekunniksi. Ensimmäinen kilpahuuto oli aiheilla ”miksi lapsi vs. miksi ei lasta”. Toinen kilpahuuto oli ”mikä sinussa mättää”. Harjoitus sai todella suuren energiaryöpyn näyttelijöissä aikaan ja puhe soljui kuin vettä vaan. Molempien lukot häipyivät ja huuto kävi kiivaana. Parasta oli kun näyttelijät haukkumisensa ohessa viittasivat aikaisempiin harjoituksiin ja lisäsivät tapahtuneisiin tilanteisiin omia tulkintojaan. Koin että yhteisen historian sisäistäminen oli omaksuttu.

Harjoitus 3.

Kolmanteen harjoitukseen päätin lisätä kolmannen henkilön, saattamaan tilannetta eteenpäin ja tekemään sen eläydyttävämmäksi.

Tilanne oli päivällinen Kaken mummon luona. Hyvin sairas mummo utelee ehtiikö tämä nähdä mahdollista perheenisäystä.

Valmiiksi annettu historia: Kake välittää mummostaan syvästi ja pyrkii ilahduttamaan tätä. Kuvaajani sai olla yllätysvieras improvisaatiossa.

Tämä kolmannen henkilön lisä toimi ällistyttävän hyvin. Kolmas henkilö toi kohtaukseen lisää jännitettä ja impulsseja. Näyttelijöiden oli reagoitava kahteen henkilöön samanaikaisesti. Pyysin mummoa poistumaan paikalta aika-ajoin, jolloin Elisa ja Kake pääsivät viemään neuvottelua paljastuksesta eteenpäin. Kolmas henkilö loi tunnelmaa ja elävöitti näyttelijäparia. Puolessa välissä tein ratkaisun Kaken puolesta ja pyysin tätä tekemään päätöksen paljastaa mummolle mahdollisuudesta saada lapsenlapsi. Kun sain tämän ääneen, Elisa tajusi tilanteen vakavuuden ja koitti parhaansa mukaan evätä Kakelta suunvuoron, mikä taas aiheutti Kakessa kasvavaa halua paljastaa asia. Lopputulos oli toivotunlainen.

Harjoitus 4.

Toteutin kolmannen henkilön harjoituksen tässäkin harjoitteessa, mutta päätin pitää tämän asian salassa näyttelijöiltä. Kerroin kolmannelle näyttelijälleni mitä tämän tulee tehdä kun annan tälle iskun. Halusin luoda yllätyselementin luomaani kohtaukseen, joka toimisi tarpeeksi kovana efektinä laukaisemaan tunteita, jotka olivat äärimmäisen vaikeita saavuttaa. Tämä harjoitus oli uusintaversio ensimmäisen päivän harjoituksesta nro. 3. En kokenut saavuttaneeni sillä harjoituksella tarpeeksi syviä tunteita, joten päätin lisätä panoksia, jottei tilanne luiskahda komedian puolelle. Kyseessä oli siis kahden kohtauksen yhdistelmä ja tunnelatausten kuljetus. Loin tilanteen, joka oli lähtökohtaisesti synkkä. Olin edellisessä harjoitteessa tutustuttanut näyttelijät mummoon, nyt aion tappaa tämän.

Tilanne: Kake ja Elisa olivat sairaalassa. Mummo oli joutunut onnettomuuteen. Elisan oli pitänyt käydä moikkaamassa mummoa päivällä, mutta tämä oli siirtänyt käyntiään myöhemmäksi. Sairaala oli kuitenkin ehditty soittaa ennen sitä. Tilasta ei ole tietoa. Harjoituksen alkuosa saavutettiin näyttelijöiden välille haluttu tunnelataus. Alussa saavutettiin epävarmuuden ilmapiiri tilanteessa kun näyttelijät eivät vielä tieneet mitä mummolle on sattunut. Kake heitti hieman syyllistävästä asennesta Elisaa kohtaan. Kun koin, että oli aika lisätä panoksia, annoin kolmannelle näyttelijälle merkin, jolloin tämä asteli sairaanhoitajan asemassa paikalle ja kertoi mummon tilan olevan epävakaa. Mummo oli kurottanut penkiltä ylähylylle ja kaatunut pahasti. Isku aiheutti välittömästi syyttelyreaktion Kakessa ja Elisa koki säikähdyksen ja hermostuneisuuden. Kun tilanne oli jälleen mielestäni saavuttanut korkeimman lakipisteensä, annoin jälleen kolmannelle näyttelijälle merkin. Tämä kävi kertomassa näyttelijöille mummon kehon pettäneen ja tämän kuolleen. Reaktio oli käsinkosketeltava. Molemmat murtuivat tilanteen seurauk-

senä kunnes Kake kääntyi Elisasta pois ja sanoi tämän olevan syyllinen, jonka jälkeen Elisa itki syyllisyyttään. Jälkimmäisessä osiossa kumpikaan ei enää puhunut toisilleen. Kaken loppurepliikki oli ainoa dialogi minkä näyttelijät kävivät, mutta tunnelataus kantoi kohtausta todella pitkään, kunnes Kake jätti Elisan ja lähti pois.

Kyseinen harjoitus oli koko ohjaushistoriani onnistunein kohtaus, jonka olen näyttelijöiden kanssa saavuttanut. Näyttelijät olivat niin syvällä tunteessaan että heillä kesti vielä hetki toipua kyseisestä kohtauksesta, ennen kuin he olivat valmiita keskustelemaan kanssani siitä. Tällä hetkellä todella tapahtui improvisaation taika.

Jälkituntemukset:

Jälkimmäisen ohjauspäivän koin henkilökohtaisesti todella onnistuneeksi. Olin päässyt jo yli ensimmäisen päivän hermostuksestani, aivoni työskentelivät luovemmin ja ohjeeni olivat toimivampia. Lisäksi ensimmäinen harjoituspäivä oli antanut niin paljon informaatiota, että minun oli helpompi rakentaa kohtauksia, jotka saisivat halutut tunteet esiin. Jos ensimmäisenä päivänä pääsin tavoitteessani ”hieman siihen suuntaan”, niin toisena päivänä koin jo saavuttaneeni mitä tavoittelinkin.

Kolmannen henkilön käyttö osoittautui äärimmäisen tehokkaaksi keinoksi antaa iskuja näyttelijöiden tunteiden kuljetukseen. Sen sijaan että keskeytän näyttelijät ja annan heille sanallisen käskyn, harjoitus ei keskeydy, vaan syöte syötetään niin, että tilanne jatkuu katkeamattomana. Näyttelijät kokivat aiota surua mummon puolesta, koska olivat juuri päässeet tutustumaan hahmoon ja kokeneet tämän oikeaksi henkilöksi. Naisnäyttelijäni kommentti harjoituksen jälkeen olikin ”Miten julmaa tappaa joku, josta oikeasti oppi edellisessä kohtauksessa tykkäämään”. He kokivat mummon menetyksen konkreettisenä asiana.

Keskustelimme näyttelijöiden kanssa kohtauksista ja muistelimme niiden tunnelatausta. Rinnastin improvisoimamme kohtaukset käsikirjoituksen kohtauksiin, jolloin heillä oli valmiina jokin ”edeltävä tapahtuma”, joihin he kohtauksen istuttivat.

Videokameran käyttö oli erittäin tehokas ratkaisu ohjaajan kannalta. Nyt kun videomateriaalia tarkastelee kuukausien jälkeen, huomaa paljon enemmän virheitä omassa ohjauksessaan, joita ei paikanpäällä itse havainnut alkuunkaan. Suosittelen tätä käytäntöä kaikille jotka todella haluavat ottaa asiakseen kehittyä ja nähdä omat kehityskohtansa.

6.4 Kuvaukset

Ohjaustyöni tutkinnallinen osuus painottuu pääasiassa näyttelijäohjauksen ennakkotyöhön, mutta muutama sananen kuvauksista. Pitkälle mietityssä visuaalisessa ulkoasussa ja tarkassa kuvakäsikirjoituksessa, jonka olimme kuvaajani kanssa laatineet, ei ole suuria mahdollisuuksia antaa vapautta fyysiseen improvisaatioon. Sanallista improvisaatiota käytimme tietyissä kohtauksissa, mutta liikkeet ja asemat olivat tarkkaan mietittyjä.

Näyttelijöiden kanssa lähdimme jokaiseen kohtaukseen niin, että puhuin heidän kanssaan setin ulkopuolella kohtauksen sisällöstä ja poimimme muistista siihen rinnastettavan kohtauksen ennekuin siirryimme paikan päälle. Näin näyttelijät saivat latautua jo valmiiksi tulevaan ja hakea oikeaa mielentilaa ennen varsinaista läpikäyntiä. Kamera oli usein mukana tässä kuivaharjoittelussa.



(Valmistautumista ottoon. Kuva: Sasu Riikonen)

Ensimmäinen otto oli aina ensimmäinen tunnelatautunut läpimeno. Tällainen toimintamalli pienen budjetin kanssa on ainoastaan mahdollista digitaalisella kameralla, jolloin ei tarvitse miettiä filmin kulutusta. Meillä oli kuvauksissa mukana aina ditti, joka tyhjensi kortteja koneelle sitä mukaan kun niitä täyttyi. Tällöin meidän ei tarvinnut harkita jokaista kertaa kun pistämme kameran pyörimään, vaan otimme mahdollisimman paljon

materiaalia talteen. Tämä oli myös aikataulua hyödyntävä asia, sillä kuva saattoi syntyä yllättävän nopeasti kun kamera iskettiin heti alkuun päälle ja yllättäen ensimmäinen otto olikin täydellinen. Näillä tekijöillä maksimoimme ajankäyttöämme.

Kuvaukset sujuivat mutkitta ilman suurempia katastrofeja, mikä yllätti tekijätkin, sillä olimmehan kuvaajan kanssa myös tuottajia. Suurin ohjauksellinen haaste oli pienen kaksivuotiaan tytön ohjaus, joka oli tilanteesta syvästi järkyttynyt, eikä kyennyt toimimaan niin jännittävissä tilanteissa. Päätimme tuolloin pistää kameran käyntiin ilman etikettiä ja ohjasimme ja melusimme ja keskustelimme ja hääräsimme kameran kokoajan pyöriessä. Onneksi kohtaus oli mykkä, jolloin tämä kyettiin toteuttamaan. Toteutus sai aikaan lapsessa rentoutumisen, kun hän ei tiennyt että häntä kuvataan. Lapsi leikki näyttelijättäremme kanssa, ja minä ohjeistin näyttelijää millaiseen asemaan hänen tulisi lapsi saada leikin yhteydessä.

Jälkikäteen jäi ohjaajana vaivaamaan eräs päätös, minkä tein ennen kuvauksia tuotantopalaverissa. Lavasteiden kannalta oli tärkeää, että laitamme elokuvan vaativimman kohtauksen, näyttelijän loppuromahduksen, kuvausviikon ensimmäiselle päivälle. Yritin pitkään taistella tätä vastaan, sillä olin varma siitä että se on liian varhaista näyttelijälle, enkä uskonut että hän kylmiltään pääsee haluttuun tilaan, saatikka että kykenisin häntä siinä auttamaan ennakkotyöstä huolimatta. Kuitenkin ymmärsin, ettei budjetti, eikä päivät anna myöten, vaan meidän on pakko sijoittaa kohtauksen kuvaus ensimmäiseen päivään. Tulos oli sen mukainen. Näyttelijä ei ollut valmis niin rankkaan kohtaukseen ensimmäisenä kuvauspäivänämme; kaikki oli hektistä, kuvausryhmä jännittynyttä ja sähköläsi, ohjaaja hermostunut, näyttelijät epävarmoja eikä luottamus ollut vielä kehittynyt niin suureksi, että heittäytyminen olisi ollut mahdollista. Niinpä kyseinen romahdus jätettiin elokuvasta pois, koska se ei mielestäni saavuttanut tarvittavaa tunnelatausta. Pitää siis aina luottaa omaan vaistoonsa ja keksiä tapa jolla sen pystyy toteuttamaan, ellei halua elokuvaan mitään puolivalmista.

Ohjaus sujui jouhevasti. Välillä jouduin hieman kamppailemaan miten saan näyttelijästä ulos toivotunlaista käytöstä. Osa kohtauksista meni paremmin, osan en kokenut saavuttavat täydellisyyttä. Kuvaukset ovat aina opettavaiset, enkä usko, että olisin saanut työstä enää parempaa näillä rahkeilla mitä minulla siinä hetkessä oli. Siksi tulee aina viimeimpään työhönsä olla tyytyväinen, kun kokee että on yrittänyt ja antanut parhaansa.

6.5 Kokemukset, kehityskohdat

Prosessin jälkeen on hyvä kartoittaa onnistumiset ja epäonnistumiset. Lopullista tuotosta tarkastellessa voi nähdä näyttelijöiden suorituksissa täydellisiä napakympejä ja toisaalta ajoittain lievästi vaisuiksi jäänyttä ilmaisua. On vaikeaa suoralta kädeltä sanoa mistä mikin asia juontaa, sillä suoritus koostuu monesta tekijästä, kuten näyttelijän henkilökohtaisesta vireystilasta, ulkoisista häiriötekijöistä, käsikirjoituksesta ja sen taipumisesta sekä näyttelijöille, että kameralle, valmistautumisesta (harjoitukset, henkilökohtainen valmistautuminen), ohjaajan suoriutumisesta ja ohjeiden näyteltävyydestä. Vaikka itse koen harjoitusten edesauttaneen kuvauksia, perustuen aikaisempiin ohjaukokemuksiini, en voi silti tehdä suoraa johtopäätöstä improvisaatioharjoitusten vaikutuksista lopputulokseen. Siksi koin tarpeelliseksi kuulla näyttelijöiden kokemuksia ja tuntemuksia projektista ja sen toimivuudesta, joten kävimme sanallisesti läpi projektin purun. Pyysin vielä päähenkilöltä erillistä vapaamuotoista, kirjallista palautetta laatimieni kysymysteni pohjalta.

Kummankin näyttelijän välitön kokemus oli se, että harjoitusten ansiosta kynnys laski ja jännitys hälveni, kun he olivat päässeet jo työskentelemään ohjaajan ja vastaan näyttelijänsä (sekä kuvauksissa olleen kuvaajan) kanssa. Eli lähtökohtaisesti voimme todeta, että harjoitukset yleisesti ovat jo auttaneet heitä lämpenemään kuvauksia varten. Kaikkiaan kummallakin oli jäänyt erittäin positiivinen olo siitä, että he olivat päässeet harjoittelemaan ennen kuvauksia.

Päänäyttelijä Elli Maanpää kirjoitti palautteessaan, että yhteisen historian luominen ja elokuvassa läpikäytävien tunteiden ”petaamisen” seurauksena hän oli kyennyt kehittämään roolilleen tunnemuistin, joka auttoi kuvauksissa.

”Nämä tunteet tulivat omakohtaisimmiksi, kun niitä oli syntynyt aidosti ja ”luonnostaan” improttavissa tilanteissa. Lisäksi ylipäätään Kaken ja Elisan läheisyys – pitkään jatkunut ja jo vähän tylsistynyt parisuhde – näkyy Kaken ja Elisan yhteisissä kohtauksissa, vaikka itse elokuvassa heidän suhteestaan kerrotaan verrattain vähän. Kaikki on luettavissa Elisan absurdeista harhakuvitelmissa: vaikka tilanteet eivät ole aitoja, tunteet ovat.” (Maanpää, 2013)

Improvisoidusta yhteisestä historiasta oli siis hyötyä sekä näyttelijän henkilökohtaisen eläytymisen kannalta, että myös näyttelijöiden välillä näkyvässä suhteessa. Jos toisilleen

tuntemattomien näyttelijöiden tulee näytellä pariskuntaa, joilla on takanaan muutaman vuoden historia, on oletusarvoisesti uskottavampaa yhdessä oloa odotettavissa, jos näyttelijät ovat päässeet jo kokemaan historiaa yhdessä (harjoituksissa).

Elli mainitsi myös sanan ”turvassa” moneen otteeseen. Hän koki olevansa ohjaajan siipien alla läpi kuvausten ja kertoi, että oli vapauttavaa näytellä, kun tiesi että ohjaaja tarkkailee silmä kovana miltä suoritus ja kokonaisuus näyttää. Osa tästä oli myös harjoitusten aikaansaannosta, missä näyttelijä-ohjaaja suhde oli jo pantu alulle. Tämä kommentti on varmasti mitä imartelevinta kenen tahansa ohjaajan kuulla, sillä ohjaajan tulisi nauttia näyttelijän luottamusta, saadakseen työskentelystä irti parhaan mahdollisen tuloksen. Näyttelijän luottamus ei ole suinkaan itsestänselvyys ja jos näyttelijä kokee ohjaajan olevan kykenemätön selviämään ja toimimaan ongelmanratkaisijana, alkaa hän ohjata itse itseään, mikä pääsääntöisesti johtaa huonoon eläytymiseen ja liikaan itsetarkkailuun. Elli koki olevansa vapaa keskittymään omaan tunnetilaansa ja toiminnallisiin iskuihin.

”Onneksi ne kohdat, joista jäi itselle epävarma oli, oli myös niitä jotka jäi ohjaajaa mietityttämään ja siksi pä niihin löydettiin myös ratkaisu. Esimerkkinä toisen kuvauspäivän pimeässä vessassa käyty Elisan tunteenpurkaus, jossa itselleni alkoi tulla kylmä hiku kun replikointi ja toiminta ei alkanut vaan toimia yhdessä. Hyvä veto ohjaajalta oli se, että äänitettiin repla-tajunnanvirta vielä erikseen äänityskopissa ja sain keskittyä vain puheen tuottamiseen. Helpotti olo!” (Maanpää, 2013)

Ellillä oli myös vähemmän imartelevia kommentteja ohjauksesta. Ohjaus oli innostavaa positiivisen palautteen vuoksi, mikä lisäsi näyttelijän itsevarmuutta ja edesauttoi näyttelijän heittäytymistä. Kuitenkin äänenpainostani oli kuullut jos jokin otto ei miellyttänyt. En ollut tehnyt tätä tietoisesti, mutta sen oli kuitenkin kuullut äänestä jos olin päästänyt kohtauksen läpi ”ok-tasoisena”. Tähän seikkaan minun tulee kiinnittää huomiota entistä enemmän, sillä tiedän että jos näyttelijä kuulee pettymyksen ohjaajan äänestä, häntä itseään jää vaivaamaan oma suoriutumisen ja se vaikuttaa taas seuraavaan kohtaukseen. Lisäksi jälkepäin keskustellessamme kävi ilmi, että kysymykseni ”haluatko ottaa vielä uudestaan?” merkitys oli mennyt täysin näyttelijöiltä ohi, koska en ollut selvittänyt tätä kysymystä ja sen sisältöä heille. Tarkoitukseni oli kysyä ”uskotko että voit tehdä sen vielä paremmin?”, sillä en tuntenut näyttelijöitä entuudestaan, enkä tiennyt mihin asti heidän ilmaisunsa riittää, ja niinpä käytin tuota kysymystä muutamia kertoja

kuvausviikon aikana kun en tiennyt pitäisikö minun vielä koittaa pusertaa heistä enemmän, vai haaskaanko siinä aikaani. Näyttelijät eivät olleet ymmärtäneet ja kynnyks pyytää uutta ottoa oli heillä sen verran suuri, että he pääasiassa kieltäytyivät.

Kokonaisuudessaan uskon harjoitusten ja harjoitteiden edesauttaneen elokuvamme syntyä, ja aion tulevaisuudessakin järjestää harjoituksia mahdollisuuksien mukaan. Haluan työskennellä improvisaation kanssa edelleen ja syventää ymmärrystäni ja osaamistani sen avulla. Uskon että työstämisen kautta opin käyttämään sitä joka kerran paremmin, kunnes lopulta hallitsen improvisaation työvälineenä. Tulevaisuudessa minun on keskityttävä eritoten käskyjeni ja kommunikoimisen muotoon, jotta kykenen käyttämään oikeankaltaista termistöä ohjatessani näyttelijöitä. Uskon myös, että kokemuksen kautta alan hallita tätä ohjauksen muotoa paremmin, kunnes se ei enää aiheuta minulle niin suurta kamppailua.

7 LOPUKSI

Improvisaatiosta ei ole olemassa mitään varsinaista kaavaa millä sen saa toimimaan. Improvisaatio ei välttämättä aukene kaikille hetkessä tai ehkä koskaan. Kuitenkin osalle ihmisistä se aukenee ja siitä voi jopa parhaassa tapauksessa nauttia. Tällaisessa tapauksessa improvisointi voi olla oivallinen työkalu lähteä kehittämään ilmaisullisia taitoja, sekä vastavuoroisesti kuuntelun taitoa. Improvisointia työvälineenä käytettäessä ohjaajan täytyy itse kehittää oma kaava, jonka hän katsoo toimivaksi. Lisäksi ohjaajan tulee olla valmis muuttamaan käytänteitään tarpeen vaatiessa ja välillä ilman varoitusta, eli improvisoimaan!

Näyttelijänohjauksessa improvisaatiosta voi ammentaa paljon apua tulevaan työhön tai sisällön luontiin. On kuitenkin hyvä pitää mielessä, että sieltä ei välttämättä löydy kaikkia ratkaisuja ja harjoituksen eivät aina saavutakaan sitä mitä niillä lähdettiin hakemaan. Tästä ei pidä lannistua heti ensi yrittämällä. Yritysten kautta kulkee tie voittoon. Jos näyttelijöillä ja ohjaajilla on tarpeeksi aikaa ennen kuvauksia, ohjaaja voi harjoituksista oppineena analysoida itsekseen miksi jokin harjoitteista ei toimi ja seuraavalle harjoituskerralle rakentaa uuden, samaan tavoitteeseen tähtäävän harjoituksen, tällä kertaa ongelmien kautta uudelleenmuotoiltuna.

Näyttelijöiden kanssa improvisoiden harjoitellessaan ohjaaja saattaa huomata eriävyyksiä näyttelijöiden valmiuksissa. Jos näyttelijä selkeästi ei toimi improvisoinnissaan käytänteiden mukaisesti, on aiheellista palata alkuun ja harjoittaa näyttelijää perus improvisaatioharjoituksilla, niin että improvisaatio itsessään alkaa sujumaan luontevammin, eikä aiheuta paniikkireaktioita. Kyseisiä harjoituksia löydät esimerkiksi Pia Koposen Improkirjan loppuliitteistä. Improvisaatiota harjoittavat harjoitukset valmentavat improvisaatioon, jonka jälkeen voidaan siirtyä käsikirjoitusta valmisteleviin improvisaatioharjoituksiin. Kuitenkin ohjaajan tulee pitää mielessään, ettei improvisaatio ole välttämättömyys. Tutustumiseen joutuu käyttämään aikaa ja energiaa, jotta improvisaation hyödyt tulevat esiin ja kokeneempi improvisoija tietää tarkkaan miten tätä tulee hyödyntää. Improvisaatiosta voidaan löytää nopea parannusratkaisu, mutta tämäkin edellyttää sitä, että aiheeseen on aikaisemmin tutustunut syvemmin, jotta osaa sitä käyttää. Jos improvisaatio ei toimi, eikä siitä saa mitään irti, vaan se on näyttelijöille ja ohjaajalle vain lisätaakka, on siitä silloin parempi luopua. Pääasia kuitenkin on löytää itselleen

toimivat metodit ja pitää näyttelijöiden kanssa harjoituksia, jotta näitä metodeja on mahdollista kehittää ja kokemusta kasvattaa.

Toivottavasti tästä koosteesta on hyötyä muillekin improvisaatiota harjoitustekniikaksi harkitseville ohjaajille. Heittäytykää!

8 LÄHTEET JA LIITTEET

Koponen, P. 2004. Improkirja. Helsinki: LIKE.

Weston, J. 1996. Directing actors: creating memorable performances for film & television. California: Michael Weise Productions

Abbot, J. 2009. Improvisation in Rehearsal. London: Nick Hern Books

Karppinen, A (toim.) 2004. Improvisaatioelokuvaa tekemässä. Tampere: Tampereen ammattikorkeakoulun julkaisuja

Kuvamateriaali harjoituksista. Lyhytelokuvasta Jukka tai Jaana. 2013

Näyttelijähaastattelu, Elli Maanpää. 2013