

**PSYKOLOGISESTI REALISTINEN HAHMO VALKOKANKAALLE  
OHJAAJAN JA NÄYTTELIJÄN NÄKÖKULMASTA**

Miika Aranto

Opinnäytetyö  
Helmikuu 2014  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Käsikirjoittaminen

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Käsikirjoittaminen

ARANTO, MIIKA

Psykologisesti realistinen hahmo valkokankaalle ohjaajan ja näyttelijän näkökulmasta

Opinnäytetyö 37 sivua, joista liitteitä 2 sivua  
Helmikuu 2014

---

Opinnäytetyön tavoitteena oli koota toimintatapoja käsikirjoitetun roolihahmon psykologian ymmärtämiseen ja luomiseen kokopitkässä elokuvassa ohjaajan ja näyttelijän näkökulmasta. Työn tarkoituksena oli luoda roolihahmon psykologisesta rakennusprosessista, ja sen monista toteutustavoista, yhteenveto uransa alussa olevia sekä ohjaustyylilään etsiviä ohjaajia varten. Lisäksi huomioon otettiin näyttelijän näkökulma vastaavassa prosessissa, jotta ohjaajalle syntyisi kokonaiskuva roolin luomistyöstä. Aihetta käsiteltiin ohjaajan ja näyttelijän itsenäisen työn sekä yhteistyön kannalta. Roolihahmon psykologian luomisprosessia lähestyttiin elokuvatutkimuksen teorioihin sekä alalla toimivien henkilöiden mielipiteisiin tukeutuen. Lähdeaineistona käytettiin kirjallisuutta, haastatteluja sekä opinnäytetyön kirjoittajan omia kokemuksia elokuvaohjaajana.

Tutkimus keskittyi selvittämään työtapoja, joilla ohjaaja ja näyttelijä voivat ennen kuvauksia saavuttaa riittävän ymmärryksen elokuvan hahmon persoonasta. Opinnäytetyössä kävi ilmi, että riittävä tietomäärä roolihahmosta riippuu ohjaajan ja näyttelijän mieltymyksistä. Työssä esiteltyjä ohjaajia yhdisti kuitenkin tarve ymmärtää roolihahmojen keskeiset päämäärät.

Opinnäytetyössä käytetyn aineiston pohjalta voitiin tehdä johtopäätös, että onnistunut näyttelijäsuoritus on saavutettavissa useilla erilaisilla tavoilla. Näin ollen on haasteellista osoittaa hyviä tai huonoja tapoja tutkittavan asian lähestymiseen. Tietämys erilaisten ohjaajien toimintatavoista tarjoaa kuitenkin aloitteleville ohjaajille työkaluja itselleen sopivan työtavan löytämiseen.

---

Asiasanat: roolihahmon luominen, käsikirjoitusanalyysi, ohjaaja, näyttelijä

## **ABSTRACT**

Tampere University of Applied Sciences  
Degree programme in Film and Television  
Screenwriting

ARANTO, MIIKA

Psychologically Realistic Movie Characters to the Screen from Perspective of the Director and the Actor

Bachelor's thesis 37 pages, appendices 2 pages  
February 2014

---

The objective of the thesis was to gather practices regarding the understanding and creation process of a character's psychology in a feature length film from the perspective of both the director and the actor. The main goal of the process was to create a summary of the psychological building process, with its different methods of implementation, of a character for directors in the early stages of their careers. The actor's perspective in the corresponding process was also considered, so that the director could understand the entirety of the character's creation process. The subject was dealt with from the perspective of the independent work and cooperation of both the director and the actor. The creation process of the character's psychology was approached relying on the theories of film studies and opinions of the people working in that field. Literature, interviews and the personal experiences of the writer of the thesis as a director were used as source material.

The study concentrated on the finding out of the methods, which were used before the shooting by both the director and the actor to reach a sufficient understanding of the personality of the film's character. It was brought up in the thesis that the necessary information regarding the character depends on the preferences of both the director and the actor. The directors presented in the thesis were connected by the need to understand the main goals of the characters.

Based on the material used in the thesis, the conclusion is that the desired performance by an actor could be reached with many different methods. This considered, it is difficult to point out the good and bad methods in approaching of the studied subject. The knowledge of the methods of different directors, however, offers suitable instruments for beginner directors in their search for methods suitable for themselves.

---

Key words: creation of a movie character, script analysis, director, actor

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	ROOLIHAHMON RAKENNUSPROSESSI.....	8
3	OHJAAJAN KÄSIKIRJOITUSANALYYSI.....	10
3.1	Käsi­kirjoitus­analyysi on faktoja ja valintoja.....	10
3.2	Hahmon persoonallisuus tarkentuu valinnoilla.....	11
3.2.1	Kompleksinen hahmo.....	11
3.2.2	Yksinkertainen hahmo .....	13
3.3	Kun ohjaaja osallistuu käsi­kirjoitus­työhön.....	13
3.4	Hahmon luominen on toiminnan selvittämistä .....	14
3.5	Kun käsi­kirjoittaja ja ohjaaja ovat yksi ja sama.....	15
4	NÄYTTÉLIJÄN KÄSIKIRJOITUSANALYYSI .....	18
4.1	Erilaiset näyttelijätyypit.....	18
4.2	Käytännön opas näyttelijälle.....	19
4.2.1	Hahmon toiminta <i>kirjaimellisesti</i> .....	19
4.2.2	Hahmon <i>olennainen</i> toiminta.....	20
4.2.3	"Se on kuin..." eli toiminnan merkitys näyttelijälle .....	20
5	TAUSTATARINA .....	22
6	OHJAAJAN JA NÄYTTÉLIJÄN YHTEISTYÖ.....	24
6.1	Ohjaaja ja näyttelijät kohtaavat.....	24
6.2	Roolihahmon työstäminen näyttelijän kanssa.....	26
6.2.1	Monitasoinen päähahmo .....	26
6.2.2	Mysteriksi jäävä hahmo.....	27
6.2.3	Maneerien kautta henkiin heräävä hahmo.....	29
6.3	Kevyt ohjaustyyli .....	30
7	PÄÄTELMÄT .....	32
	LÄHTEET.....	34
	Liite 1. Haastattelukysymykset Antti-Jussi Annilalle .....	36
	Liite 2. Haastattelukysymykset Lauri Nurkselle .....	37

## 1 JOHDANTO

Kun ohjaaja on lukenut ensimmäistä kertaa tulevan elokuvansa käsikirjoituksen, hän on parhaassa tapauksessa hiukan ymmällään. Ainakin elokuvaohjaamisesta kirjan kirjoittanut Judith Weston (1999, 199-200) on sitä mieltä, että hyvät käsikirjoitukset ovat monimutkaisia, eivätkä selitä tarinaa ja roolihahmoja puhki. Tällaisessa tapauksessa roolihahmojen psykologian ja käyttäytymisen ymmärtäminen ei ole aivan mutkatonta. Mutta kuinka hyvin ohjaajan ja näyttelijän itse asiassa tarvitsee tuntea roolihahmo? Ohjaajalegenda Alfred Hitchcockin mielestä on sitä parempi, mitä vähemmän roolihahmoa luonnehditaan (Mamet 1991, 48 - 49.) Westonin (1999, 270) teoria puolestaan painottaa, että ainakin ohjaajan tulee tuntea roolihahmo läpikotaisin.

On valintakysymys, kuinka syvälle ohjaajat ja näyttelijät uppoutuvat roolihahmojen psykologian ja persoonallisuuden tutkimiseen. Valinta on kuitenkin kriittinen, sillä syväluotaavan hahmotuntemuksen tavoittelu vie ilman muuta enemmän aikaa ja resursseja kuin esimerkiksi Hitchcockin suosima kevyempi ohjaustyyli, jossa hahmon psykologinen analysointi tai esimerkiksi taustatarinan kaivelu eivät ole relevanttia. Ohjaamassani kokopitkässä elokuvassa *Teidät tuomitaan elinkautiseen* podin usein huonoa omatuntoa, kun ajanpuutteen vuoksi en ennättänyt syventyä roolihahmojen psykologiaan mielestäni riittävästi. Jälkikäteen olen kuitenkin pohtinut olisiko syvempi hahmoanalyysi tuonut mitään lisää, mitään parempaa, ohjaukseni ja sitä kautta lopullisiin roolisuorituksiin?

Opinnäytetyöni tavoite on koota erilaisia lähestymistapoja roolihahmon luomisprosessiin kokopitkän elokuvan ohjaustyössä. Esittelen joitakin huomion arvoisia seikkoja kaltaistani aloittelevaa elokuvaohjaajaa silmällä pitäen. Toivon tämän opinnäytetyön antavan ennen kaikkea ohjaajille eväitä oman ohjauksellisen tyylin löytämiseen hahmon rakentamisen saralla.

Työvaihetta, jolloin ohjaaja ja näyttelijä yrittävät ymmärtää käsikirjoitusta, nimitän opinnäytetyössäni *käsikirjoitusanalyysiksi*. Keskityn opinnäytetyössäni etupäässä ohjaajan osuuteen roolihahmon luomistyössä, mutta kannan mukana myös näyttelijän näkökulmaa, jotta prosessista syntyy kokonaiskuva.

Mihin sitten koko roolihahmon psykologinen rakentaminen tähtää? Luonnollisesti rooli-suoritukseen elokuvassa, mutta mistä tietää ymmärtävänsä roolihahmon persoonaa ja psykologiaa siinä määrin, että riittävä tietopohja onnistunutta näyttelysuoritusta varten on olemassa? Yhdysvaltalaisen elokuvaohjaaja David Mametin mielestä roolihahmoa ei pitäisi edes *luoda*. Hänen mukaansa ei ole mitään sellaista kuin roolihahmo – on vain näyttelijä, joka suorittaa toimintaa. (Mamet 1991, 24.) Konstantin Stanislavskin opettaja puhui usein roolin näyttelemisestä totuudellisesti. Kun nuori Stanislavski kysyi mitä se tarkoittaa, hänen opettajansa Arkadi Tortsov vastasi: ”*Se tarkoittaa sitä, että näyttämölle tulee roolin elämän ehdoilla ja täysin sen mukaisesti ajatella, tahtoa, pyrkiä ja toimia inhimillisellä tavalla oikein, loogisesti ja johdonmukaisessa järjestyksessä*”. Näin tekemällä taiteilija pääsee lähelle rooliaan ja alkaa tuntea sen mukaisesti. (Stanislavski 2011, 56.) Osa opinnäytetyöhöni päätyneistä elokuvantekijöistä jakaa jossain määrin Mametin ajatuksen, mutta toinen osa puolestaan ei pidä ohjaamista ja näyttelemistä aivan niin suoraviivaisena – jos halutaan päästä Tortsovin kuvaamaan kokemukseen.

Käytän tässä työssä aineistona kirjallisuutta ja haastatteluja, joiden kautta useiden elokuvantekijöiden sana pääsee kuuluviin. Olen valinnut toisistaan työtavoiltaan eroavia henkilöitä, jottei käytössä olevista menetelmistä tulisi liian suppea kuva. Teksti sisältää poimintoja myös kahdesta käsikirjoitusanalyysin suorittamiseen laaditusta teoriasta, joiden takana ovat Judith Weston sekä Renée Harmon. Valitsin kyseiset teoriat, koska ne sisältävät aineistoa nimenomaan henkilöihahmojen avaamiseen.

Lisäksi kirjoitan omista kokemuksistani ohjaajana elokuvassa *Teidät tuomitaan elinkautiseen*. Elokuva on kokopitkä indie-elokuva, eli tuotantoyhtiöistä riippumaton pienen budjetin elokuva, jossa toimin sekä käsikirjoittajana että ohjaajana. Aloittelevana ohjaajana hypoteesini elokuvahahmojen rakentamiseen oli melko mustavalkoinen: Mitä enemmän minä ja näyttelijä ymmärrämme hahmon päänsisäistä maailmaa, sitä aidompi hahmo päättyy valkokankaalle. Vai pitääkö ajatus kuitenkin paikkansa?

Keskityn pelkästään selvittämään, mikä on sopiva tietomäärä roolihahmon persoonallisuudesta ja psykologiasta. Tutkin prosessia, jossa ohjaaja ja näyttelijä pyrkivät ymmärtämään roolihahmoa. En tutki sitä, mitä näyttelijän tarvitsee käydä läpi pystyäkseen

näyttelemään fyysisen roolisuorituksensa. Tutkin kaiken pohjalla olevaa tiedonhakuprosessia, sisältäen käsikirjoitusanalyysin sekä ohjaajan ja näyttelijän yhteistyön. Työssä käsittelemäni roolihahmon luomistyö päättyy viimeistään kameran käydessä. Siinä vaiheessa ohjaaja ja näyttelijä tietävät näyteltävästä hahmosta riittävästi, jolloin pohja onnistuneelle otokselle on olemassa.

## 2 ROOLIIHAHMON RAKENNUSPROSESSI

Elokuvan roolihahmon rakentaminen alkaa käsikirjoitusprosessista. Jossain vaiheessa elokuvatuotantoa mukaan luomistyöhön astuu ohjaaja, ja riippuu ohjaajasta, kuinka aikaisessa vaiheessa. Joskus käsikirjoittaja ja ohjaaja ovat sama henkilö, kuten itse olin tehdessäni *Teidät tuomitaan elinkautiseen* -elokuvaa.

Haastattelin opinäytetyötäni varten kahta suomalaista elokuvaohjaajaa, Antti-Jussi Annilaa (*Jadesoturi*, 2006. *Sauna*, 2008) sekä Lauri Nurksetta (*Sooloilua*, 2007. *Veijarit*, 2010). Keskustelumme myötä selvisi, että molemmat ohjaajat ovat tuotannoissaan tiiviisti käsikirjoittajan työssä mukana. (Annila, Nurkse, haastattelu 23.9.2012.)

Vuorovaikutus käsikirjoittajan kanssa ei kuitenkaan ole välttämätöntä, eikä aina mahdollistakaan. Judith Weston on sitä mieltä, että pelkästään tekstiä analysoimalla voidaan tavoittaa täysi ymmärrys henkilöihahmoista. (Weston 1999, 216.) Esimerkiksi Hollywoodin elokuvateollisuudessa on tyypillistä, että käsikirjoittajia edustaa agenttitoimistot ja managerit, jotka saavat palkkansa myymällä kirjoittajien käsikirjoituksia (latimes.com, www-sivut 18.01.2014). Tämä johtaa siihen, että ohjaajille päätyy ostettuja käsikirjoituksia, joiden luomisessa he eivät alunpitäen olleet mukana.

Käsikirjoittaja Anders Vacklin kuvailee, että kirjoittaja toimii prosessissaan ikään kuin ohjaajana, näyttelijänä ja leikkaajana. Vaikka käsikirjoittaja tekee valtavan ajatustyön tekstin eteen, on ohjaajan keksittävä pyörä uudelleen – analysoitava käsikirjoitus läpikotaisin omassa päässään. Vacklin kuvailee tätä vaihetta siten, että ohjaaja niin sanotusti kirjoittaa käsikirjoituksen uudestaan. (Vacklin 2007, 10.) Judith Weston käyttää tästä työvaiheesta nimitystä käsikirjoitusanalyysi. Jotta ohjaajasta tulisi tarinankertoja, hänen tulee käydä läpi käsikirjoitusanalyysi. Näin hän selvittää itselleen, keitä tarinan ihmiset ovat ja mitä heille tapahtuu. (Weston 1999, 199.)

Ohjaajan ja näyttelijän itsenäisen luomisprosessin lisäksi työhön kuuluu myös vuorovaikutteisempi osuus. Tämä voi tapahtua ennen kuin tuotanto etenee kuvausvaiheeseen. Lauri Nurkse pitää hyödyllisimpänä harjoituksena istua alas näyttelijöiden kanssa, mie-



lellään pienimmätkin roolit mukaan lukien, ja käydä käsikirjoitusta yhdessä läpi. (Nurkse, haastattelu 23.9.2012.) Amerikkalaisohjaaja Sidney Lumet (1995, 78) tekee samoin kuin Nurkse. Lisäksi hän tekee näyttelijöiden kanssa roolihahmojen fyysistämiseen tärkeitä harjoituksia. Tällaiset fyysiset harjoitukset jätän kuitenkin käsittelemättä tässä opinnäytetyössä.

### 3 OHJAAJAN KÄSIKIRJOITUSANALYYSI

Käsikirjoitusanalyysin läpikäymiseen on erilaisia tapoja. Lähestymistapa riippuu elokuvantekijästä, ja aiheesta on luotu myös teoriapohjia. Nostan seuraavaksi esille eri henkilöiden näkemyksiä, jotka joko eroavat toisistaan tai täydentävät toisiaan.

#### 3.1 Käsikirjoitusanalyysi on faktoja ja valintoja

Kun ohjaaja saa eteensä käsikirjoituksen, on hänen vuoronsa luoda tarinasta tulkinta. Judith Westonin mielestä on olennaista tuntea roolihahmot läpikotaisin. Käsikirjoitusanalyysi ei ole ”ennakko-ohjaamista”, vaan tarkoituksena on valmistautua kohtaamaan näyttelijät. Tämä edellyttää varmuutta siitä, että ohjaaja tuntee roolihenkilöt ja käsikirjoituksen läpikotaisin. (Weston 1999, 270.)

Judith Weston kuvailee kirjoitettujen repliikkien ja parenteesien toimivan johtolankoina henkilöhahmojen taustalla piilevän niin sanotun piilomaailman avaamiseksi. Ilman käsikirjoitusanalyysia kaikkea ei voi ymmärtää. Käsikirjoitukseen kirjoitettu teksti on vain jäävuoren huippu ja 90% tarinan ja henkilöhahmojen ymmärtämiseen liittyvästä aineistosta löytyy piilomaailmasta. Jotta ohjaajalle syntyy riittävän täydellinen kuva kustakin hahmosta, on kyettävä tutkimaan piilomaailman alueella. (Weston 1999, 199.) Tutkimusta tällä tulkintaa vaativalla alueella voisi kutsua myös niin sanotuksi rivien välien lukemiseksi.

On luontevaa analysoida ensiksi, mitkä asiat käsikirjoituksessa ovat *tosiasioita*. Käsikirjoitus sisältää runsaasti toiminnan kuvausta, joka voidaan helposti julistaa todella tapahtuvaksi. Judith Weston kuvaa tosiasioiksi olosuhteet, jotka ovat todellisia jo ennen kohtausten alkua. Olosuhteet muodostavat roolihenkilölle tilanteen, jossa tämä elää. Tosiasioita ovat myös konkreettiset tapahtumat, jotka käsikirjoituksen aikana muuttuvat todeksi. Voileivän syöminen on totta siitä hetkestä lähtien kun se tapahtuu. (Weston 1999, 228 - 229.)

Sen sijaan Westonin näkemyksen mukaan mikään henkilöahmon mielentilaan liittyvä ei ole automaattisesti totta. ”Romeo pitää Juliasta” on tulkinta. Ohjaaja voi tehdä toki valinnan ohjata pitäen tätä tosiasiana, mutta käsikirjoitusanalyysin kannalta se ei ole osoitettavissa todeksi. (Weston 1999, 228 - 229.) Kysymys ei ole tosiasiaista, jos jokin seikka tekstissä on tulkinnanvarainen eli löydettävissä on monta vaihtoehtoista selitystä. (Weston 1999, 232 - 233.)

Esimerkiksi repliikit ovat aina tulkinnanvaraisia – ihmisethän eivät aina puhu totta. Repliikit ovat tästä huolimatta potentiaalista aineistoa hahmon ymmärtämisen kannalta, kuten kaikki muukin suorilta tosiasiaiksi kelpaamaton. (Weston 1999, 223 - 224.) Käsikirjoitus ei anna vastauksia kaikkiin kysymyksiin, joten ohjaajan roolina on tehdä valintoja. Mikäli ohjaaja ei luo mielessään useita tulkintoja ja selityksiä, ei ole mitään mistä valita. (Weston 1999, 232 - 233.) Kun tiedetään faktat, on hallussa runsaasti materiaalia tulkintojen valintaan.

### **3.2 Hahmon persoonallisuus tarkentuu valinnoilla**

Yhdysvaltalainen Renée Harmon tunnetaan mm. näyttelijänä, käsikirjoittajana ja ohjaajana. Harmon jatkaa Westonin teoriaa tarjoamalla ohjeita valintojen täyteiseen prosessiin, jossa hahmosta luodaan ehjä ja tarinaa ajatellen tarkoituksenmukainen persoona. Harmon kuitenkin huomauttaa, ettei pidä lukkiutua yhteen näkemykseen roolihahmoista ennen näyttelijöiden kohtaamista. (Harmon 1998, 112.)

Ensinnäkin on tärkeää valita onko roolihahmo *kompleksinen hahmo* vai *yksinkertainen hahmo*. Olen ottanut vapauden laatia suomalaiset termit vastineeksi Harmonin käyttämille englanninkielisille termeille.

#### **3.2.1 Kompleksinen hahmo**

Kompleksisella hahmolla on jokin *määrävä piirre* sekä *vastakkainen piirre*. Lisäksi näillä *pääpiirteillä* on *johdannaispiirteet*. Harmon käyttää esimerkkinä Kathy Batesin näyttelemää Annie Wilkes -hahmoa elokuvasta Piina (1990, ohj. Rob Reiner). Wilkesin piirteet on eriteltyä oheisessa taulukossa. (Harmon 1988, 115.)

Määräävä piirre		Johdannaispiirre
Huono itsetunto	→	Ujous
Vastakkainen piirre		Johdannaispiirre
Petollisuus	→	Ilkeys

(Harmon 1988, 115.)

Harmon varoittaa hahmon herättämistä henkiin maneerien kautta. Ujon hahmon ei tarvitse änkyttää ja hymyillä vaivautuneesti. Ennen kuin hahmolle ylipäänsä valitaan maneereja, tulee valita onko hahmo introvertti vai ekstrovertti. Tässä kohdin tukeudumme psykiatri Carl Jungin persoonallisuustyyppeihin. (Harmon 1988, 117.)

*Introvertti* on Harmonin kuvailun mukaan usein lämmin ja muut huomioon ottava hahmo. Vaatimattomalla tyylillään hän voi olla sosiaalisesti menestyksekkäs. Introverttia vaivaa kuitenkin itseluottamuksen puute päämäärien asettamisessa itselleen. Hyväuskoisena hän saattaa myös joutua muiden hyväksikäytön kohteeksi. Introvertti voi olla *ajattelevaa tyyppiä*, joka on yksin viihtyvä, mielellään logiikan ja ajattelun maailmassa elävä, persoona. Hänelle asiat ovat tärkeämpiä kuin ihmissuhteet. Toisaalta introvertti voi olla myös *intuitiivista tyyppiä*. Tällöin hän luottaa aavistuksiin, ja usein nämä aavistukset käyvätkin toteen. (Harmon 1988, 118.)

*Ekstrovertti* hahmo nauttii elämästä aistiensa kautta. Ekstrovertista pidetään, ja hän on ulospäinsuuntautunut. Tällainen hahmo voi olla itsekäs ja kylmä, jos hänen vaatimuksiinsa ei vastata. Häntä ajaa halu olla vallassa. (Harmon 1988, 117.)

Roolihahmot, kuten ihmiset ylipäänsä, ovat kuitenkin persoonallisuustyyppien yhdistelmiä. Keskeistä on hahmon määräävä piirre (Annie Wilkesillä huono itsetunto), joka ohjaa valintaa hahmon introversiosta tai ekstroversiosta. Muut piirteet tuovat lisäväriä hahmon persoonaan. (Harmon 1988, 118.)

Kompleksinen hahmo voi olla päähahmo, vastaanäyttelijä tai sivuosa, mutta Harmon varoittaa täyttämästä tarinaa niillä. Kompleksisen hahmon, kuten yksinkertaisenkin hahmon, tekemisen tulee olla perusteltua. Päätös hahmotyypistä perustuu hahmon *ytimeen*. (Harmon 1988, 115.) Hahmon ydin on alitajuinen päämäärä, joka on merkittävämpi kuin hahmon tietoinen motivaatio. (Harmon 1988, 35.)

### 3.2.2 Yksinkertainen hahmo

Yksinkertaiselle roolihahmolle laaditaan tarkat raamit, mutta on syytä välttää kliseitä. Hahmolle valitaan määräävä piirre, ja hahmosta tehdään sen perusteella joko introvertti tai ekstrovertti. Lopuksi hahmolle voidaan tehdä lista keskeisistä ominaisuuksista. (Harmon 1988, 122.)

Harmon varoittaa ohjaamasta hahmoa stereotyyppien suuntaan. Yksinkertaisen hahmon luomiseen ei pidä suhtautua kevyesti. Hahmosta tulee kerätä tietoa siinä missä kompleksisesta hahmostakin, ja luomistyö tehdään yhtä huolellisesti. (Harmon 1988, 121-122.)

Yksinkertaisen hahmon ei tarvitse olla sivuroolissa, vaan aivan yhtä hyvin se voi olla elokuvan päärooli. Osa yksinkertaisista hahmoista käsikirjoitetaan mittatilaustyönä suoraan tähtinäyttelijälle, ja elokuva jätetään tietoisesti tähden karisman varaan. (Harmon 1988, 121.) Tästä on esimerkkejä Hollywood täynnä.

### 3.3 Kun ohjaaja osallistuu käsikirjoitustyöhön

Ohjaajien Antti-Jussi Annilan sekä Lauri Nurksen käsikirjoitusanalyysi poikkeaa Westonin ja Harmonin tavasta siinä, että suomalaisohjaajat ovat tiiviisti mukana jo käsikirjoitusprosessissa. Heille on ominaista työskennellä yhteistyössä käsikirjoittajan kanssa.

Ohjaajan tulee ymmärtää käsikirjoitus yhtä hyvin kuin käsikirjoittajan – tätä mieltä on ohjaaja Antti-Jussi Annila, joka kokee tarpeelliseksi puristaa käsikirjoittajasta ulos kai-

ken mitä tämä pitää päässään. Käsikirjoittajalta tuleva informaatio sisältää Annilan mukaan runsaasti hyviä välineitä, joita myöhemmin ohjatessa saa siirrettyä eteenpäin näyttelijöille. Vaikka Annila ei pyri lyömään lukkoon mitään liian aikaisin, hän haluaa sisäistää hahmot ja tarinallisen kokonaisuuden mahdollisimman hyvin. Annila opettelee käsikirjoituksen ulkoa, joskaan ei sanasta sanaan, ja hahmottelee itselleen käsityksen ”mistä kaikki on tulossa ja mihin kaikki on menossa”. (Annila, haastattelu 23.9.2012.)

Ohjaaja Lauri Nurksen työtavassa on paljon samaa Annilan menetelmien kanssa. Niin Annila kuin Nurkse ovat mukana työstämässä käsikirjoitusta. Annila on luomassa hahmoja yhdessä käsikirjoittajan kanssa. Nurkse puolestaan kommentoi tekstiä sen luomisvaiheessa ja seuraa käsikirjoituksen kehittymistä mahdollisimman varhaisesta vaiheesta lähtien. Kommentoinnin lisäksi Nurkse keskustelee käsikirjoittajan kanssa hahmojen käytöksestä ja psykologiasta jo kirjoitusprosessin aikana pyrkien selvittämään syyt hahmojen toiminnalle. Sekä Nurkse että Annila keskustelevat runsaasti käsikirjoittajan kanssa pitkin tuotantoa. Annila tähdentää, ettei kommunikoi kenenkään kanssa niin paljon kuin käsikirjoittajan. Tämä johtuu Annilan tiiviistä osallistumisesta käsikirjoitusprosessiin sekä siitä, että käsikirjoittaja on ohjaajan tuotannoissa mukana aina kuvauksia myöten. (Annila, Nurkse, haastattelu 23.9.2012.)

Annilan ja Nurksen käsikirjoitusanalyysi ei kuitenkaan tavoitteeltaan eroa esimerkiksi Judith Westonin analyysistä. Sekä Annila että Nurkse hankkivat mahdollisimman täyden ymmärryksen tarinasta ja hahmoista ennen kohtaamista näyttelijöiden kanssa. Vain tie tähän ymmärrykseen poikkeaa käsikirjoittajan tiiviin läsnäolon vaikutuksesta. Judith Westonin tapaan myös Annila pysyy avoimena useille erilaisille tulkinnoille roolihahmoista. Vaikka Annilla on valinnut oman tulkintansa, hän ei lukkiudu siihen, vaan sallii lopullisen tulkinnan syntyä näyttelijöiden ideat kuultuaan. (Annila, Nurkse, haastattelu 23.9.2012.)

### **3.4 Hahmon luominen on toiminnan selvittämistä**

Yhdysvaltalaisen elokuvaohjaaja David Mametin käsikirjoitusanalyysi vaikuttaa päällisin puolin suoraviivaisemmalta kuin edellä mainittujen elokuvantekijöiden. Mametin

(1991, 18) mukaan ohjaajan esityössä tärkeintä on rakentaa otoslista käsikirjoituksen perusteella. Elokuva ohjataan otoslistaa tehdessä.

Mametin roolihahmon luomisprosessi on hahmon toiminnan selvittämistä. Käsikirjoituksesta analysoidaan hahmon ylätavoite kohtauksittain, ja hahmo on tismalleen sitä mitä tämä kirjaimellisesti tekee pyrkiessään kohti tätä tavoitettaan. Ei ole olemassa mitään sellaista kuin roolihahmo, on vain tavanmukaista toimintaa. Niin kauan kuin hahmo tavoittelee eli haluaa jotakin, myös yleisö haluaa jotakin. (Mamet 1991, 24 - 25.)

Äsken mainitun voisi kiteyttää näin: Jotta Mamet voi tehdä käsikirjoituksen pohjalta otoslistan, johon hänen koko ohjaustyö kulminoituu, hän selvittää itselleen roolihahmojen tavoitteet ja niihin tähtäävän toiminnan. Mamet (1991, 49) tähdentää ajatustaan vielä siten, ettei hahmon tavoitteen tarvitse olla edes spesifisti määritelty. Tavoite voi olla tuntematon, kunhan se on. Tällaisesta epämääräisestä tavoitteesta käytetään nimitystä *MacGuffin*. Termillä tarkoitetaan tavoitetta, jonka yleisö tuottaa itse, kukin itselleen. Roolihahmon toiminta on selvää, mutta tavoite voi olla MacGuffin – jolloin näyttelijänsäkään ei tarvitse tuntea selkeästi määriteltyä tavoitetta. Hän yksinkertaisesti tavoittelee toiminnallaan MacGuffinia. (Mamet 1991, 49.)

### **3.5 Kun käsikirjoittaja ja ohjaaja ovat yksi ja sama**

Oma ohjaukseni *Teidät tuomitaan elinkautiseen* on kokopitkä draamaelokuva. Elokuvan tarina kertoo bisnesmiehestä nimeltä Elias, jonka elämäntyö uran parissa katkeaa elinkautiseen vankeustuomioon. Syyttömänä kärsimänsä vankeusvuoden jälkeen Elias saa takaisin ulkoisesti menestyksekkään elämänsä – mutta vankisaarelle jää elämän rakkaus, jonka vapauttamiseksi mies toteuttaa kaiken riskeeraavan suunnitelman.



Kuva 1. Elokuvan markkinointiin ja visualisointiin käytetty kuva. (Aranto)

Toimin elokuvassa ohjaamisen lisäksi käsikirjoittajana. Tämän vuoksi käsikirjoitusanalyysissä on eroavaisuuksia edellä esitettyihin skenaarioihin. Käsikirjoituksen valmistuttua siirryin ohjaajan tehtävään, ja roolinvaihdoksen myötä ajauduin tässäkin tapauksessa lukemaan käsikirjoitusta uusin silmin – ohjaajan silmin. Koska roolihahmojen käyttäytyminen ja persoonallisuus olivat itselleni jo ymmärrettävää, keskityin David Mametin lailla käsikirjoitusanalyysissäni lähinnä näyttelijöiden fyysisiin toimiin kameran edessä. Tein itselleni kohtauksittain selväksi hahmon päämäärän ja siihen liittyvän toiminnan. Nämä seikat eivät useinkaan olleet itsestään selviä, vaikka teksti oli omani.

Jälkikäteen ajateltuna olin tarinan kanssa hiukan hukassa. Käsikirjoitus oli pitkä ja tapahtumarikas, enkä ehtinyt saada tekstiin juurikaan etäisyyttä. Kirjoitusprosessin jälkeen kuvaukset koittivat hyvin nopeasti.

Judith Weston (1991, 202 - 203) toteaa, että käsikirjoittaja ei ole aina luotettava tekstiensä tulkki ja kirjoittaminen kumpuaa usein alitajuisemmalta tasolta. Käsikirjoitukseen saattaa tällöin päätyä muutakin kuin tietoisien tarkoituksen mukaista tekstiä.



Allekirjoitan täysin Westonin ajatuksen. Kuvausjakson loppusuoralla ja sen jälkeen olen usein havahtunut tunteeseen, jossa ymmärrän täydellisesti jonkun roolihahmon tunteet ja ajatukset – tunnen esimerkiksi samaistumista elokuvan päähenkilöön Eliakseen. Tämä on tietysti luonnollista, koska käsikirjoitus on minun kirjoittamani ja siinä on sen myötä paljon itseäni. Mutta vielä käsikirjoitusanalyysissä tai välttämättä kuvausvaiheen alkutaipaleellakaan en ymmärtänyt tekstiäni yhtä konkreettisesti kuin vasta myöhemmin. Aloin jossain vaiheessa tajuta, että olen tekstissä käynyt läpi sellaisia henkilökohtaisia asioitani ja tunteitani, joiden kanssa käsikirjoitusvaiheessa kamppailin. Toki kärjistin ja siirsin kokemuksiani aivan erilaiseen kontekstiin. Kirjoittaminen oli ollut minulle terapiaa, ja kuvausten loppusuoralla aloin kokea myös kuvaukset jonkinlaisena terapiana. Aloin nähdä kohtauksilla yhteyttä omiin elämäkokemuksiini, ja sain kohdata tunteet uudelleen turvallisemmissa olosuhteissa.

## 4 NÄYTTELIJÄN KÄSIKIRJOITUSANALYYSI

Kuten ohjaajilla, näyttelijöilläkin on useita mahdollisia lähestymistapoja roolihahmon rakentamiseen käsikirjoitusanalyysin aikana. Lauri Nurkse (haastattelu 25.09.2012) painottaa, että näyttelijät miettivät omaa hahmoaan hyvin eri kantilta kuin ohjaaja.

### 4.1 Erilaiset näyttelijätyypit

Konstantin Stanislavski jakaa näyttelijät kolmeen tyyppiin roolihahmon luomistyön suhteen. Ensimmäinen näyttelijätyyppi luo ritualisoidun ja pinnallisen tavan esittää näyteltävää hahmoa. Näyttelijä luo hahmonsä matkien muita huonoja näyttelijöitä ja tarjoaa vakiotulkinnan kulloinkin tarvittavasta tunteesta. (Mamet 1991, 92-93.)

Toinen tyyppi analysoi käsikirjoitusta ja keksii oman ainutlaatuisen ja kiinnostavan version hahmon käyttäytymisestä. (Mamet 1991, 93.)

Kolmas näyttelijä tajuaa, ettei teksti vaadi mitään käyttäytymistä tai tunnetta – että teksti on vain toimintaa. Näyttelijä saapuu näyttämölle valmiina toimimaan hetkestä toiseen sen perusteella mitä esityksessä tapahtuu. Tällaista näyttelijää Stanislavski kuvaa orgaaniseksi. Orgaaninen näyttelijätyyppi on se, jonka kanssa ohjaaja haluaa tehdä töitä. (Mamet 1991, 93.) David Mamet jatkaa ajatusta toteamalla, ettei analysoitavaa roolihahmoa voi seurata syrjästä. Sen sijaan tämän tarinaan on mentävä mukaan. Kun siihen menee mukaan, tapahtumat alkavat alitajunnan kautta merkitä itselle jotain. (Mamet 1991, 92.) Toisin sanoen pelkkä roolihahmon ymmärtäminen ei riitä. Vasta toimiessaan ja tavoitellessaan hahmon lailla näyttelijä tavoittaa esitettävän henkilön olemuksen.

## 4.2 Käytännön opas näyttelijälle

Näyttelijän käsikirjoitusanalyysiin on olemassa teoriapohja kirjassa *Practical handbook for the actor*. Kirja on mm. ohjaaja David Mametin (1991, 91) suosittama. Referoin seuraavassa kirjan keskeistä sisältöä liittyen näyttelijän käsikirjoitusanalyysiin.

Näyttelijän työ on suorittaa jotakin fyysistä päämäärään tähtäävää toimintaa. Mahdollisia näyttämöllä (tässä tapauksessa kameran edessä) suoritettavia toimintoja voi olla useita, joten oikean kohtaukseen sopivan toiminnan valinta on korvaamaton taito. (Bruder 1986, 23.) Näyttelijälle käsikirjoitusanalyysi on hahmon päämäärän ja toiminnan valitsemista tekstin pohjalta.

On erityisen tärkeää, että näyttelemisen on linjassa käsikirjoituksen tarkoituksen kanssa – valitun toiminnan tulee tukea tekstin tarkoituksia. (Bruder 1986, 28.) Katsotaan seuraavaksi, miten voidaan valita käsikirjoituksen kannalta *oikea* toiminto kuhunkin kohtaukseen. Käsikirjoituksen analysoinnissa on kolme tärkeää kysymystä.

### 4.2.1 Hahmon toiminta kirjaimellisesti

Näyttelijän on katsottava, mitä paperilla kirjaimellisesti lukee, tulkitsematta tai kaunistelematta. Osa hahmon tekemisistä ja sanomisista voi olla näennäisesti ristiriidassakin. Näyttelijän tehtävä on tästä huolimatta etsiä *yksi* asia yhdistämään tätä kaikkea. Lopuksi hahmon toiminta puristetaan yhteen lauseeseen, unohtamatta mitään tapahtumia, kuulostivat ne sitten kuinka hölmöiltä tahansa. (Bruder 1986, 30.)

Edellinen ilmenee esimerkiksi kohtauksessa, jossa *mies saapuu huoneeseen, etsii piippunsa, ottaa tupakanpurut pöytälaatikosta, jonka jälkeen hän täyttää piipun*. Se mitä hahmo kirjaimellisesti tässä tekee on: *Valmistautuu polttamaan piippua*. (Bruder 1986, 30.)

#### 4.2.2 Hahmon olennainen toiminta

Nyt on kiteytetty, mitä hahmo kirjaimellisesti tekee. Seuraavaksi näyttelijä ottaa selvää, mikä on olennaista hahmon toiminnassa. Olennainen toiminta saadaan selville, kun näyttelijä riisuu hahmolta käsikirjoituksen ehdottamat mielikuvat hahmon tunteista. (Bruder 1986, 31.)

Kohtauksen tilanne voisi olla: *Mies yrittää saada naisen unohtamaan toisen miehen saadakseen naisen itselleen.* Miestä esittävän näyttelijän olennainen tavoitteellinen toiminta kohtauksessa on: *Saada rakkauden kohde valitsemaan hänet.* (Bruder 1986, 31.)

Tarkoitus on luoda toiminta, joka on konkreettisesti näyteltävissä. Rakastuneen näyttelemisen olisi vain teeskentelyä, ellei mies ole todellisuudessa rakastunut vastaanäyttelijäänsä. Tunteet eivät ole vallassamme. Näyttelijä voi vain riisua kohtauksesta tunteet ja keskittyä siihen, mitä hahmo yrittää saada aikaan. Idea on siinä, ettei hahmon tarvitse muistuttaa yleisöä tunteestaan: Tunne välittyy kyllä tarinan olosuhteiden ja hahmon toiminnan kautta. (Bruder 1986, 31-32.)

#### 4.2.3 ”Se on kuin...” eli toiminnan merkitys näyttelijälle

Kuvitellaan tilanne, jossa roolihahmo anelee rakastaan Stellaa tulemaan kotiin luokseen.

1. Mitä hahmo kirjaimellisesti tekee? *Anelee Stellaa palaamaan kotiin luokseen.*
2. Mikä on olennainen toiminta? *Anella rakkaan anteeksiantoa.*
3. Mitä toiminto merkitsee minulle (näyttelijälle)? *”Se on kuin olisin rikkonut äidin perintöesineen, ja äiti olisi heittänyt minut ulos. Minun tulee anella anteeksiantoa päästäkseni takaisin kotiin.”*

(Bruder 1986, 37-39.)

”Se on kuin” -metodi tarkoittaa jonkin samaistumispuolelman löytämistä käsillä olevaan kohtaukseen. Se on jotain tuttua, joka voisi tapahtua näyttelijälle itselleen, ja siihen on

mahdollista eläytyä nopeasti. Hyvä ”se on kuin” -ajatus on yksinkertainen, suora ja se ei monimutkaista kohtausten toimintaa. (Bruder 1986, 39.)

## 5 TAUSTATARINA

Judith Westonin mukaan roolihahmolle voidaan luoda taustatarina, ja sitä voidaan pitää tosiasiana. Yksi keino taustatarinan luomiseen on esittää kysymyksiä liittyen hahmojen menneisyyteen. Kun kysymykset on laadittu, jatketaan käsikirjoituksen lukemista tutkimalla sisältääkö se vastauksia kysymyksiin tai todisteita, jotka tukisivat ideoita. (Weston 1999, 243.) Tulee muistaa, ettei hahmojen muistoja voi pitää tosiasioina. Henkilö saattaa muistaa väärin tai värittää puheitaan. Weston ajaa takaa tarinoita, jotka tuovat näyttelijälle uskoa roolihenkilöön. Taustatarinan tarkoitus on toimia nopeana eläytymisen apuna roolihahmon tilanteeseen. (Weston 1999, 244.)

Antti-Jussi Annilalle on tärkeää, että näyttelijä saa niin halutessaan itse rakentaa hahmonsensa taustatarinan. Joissain tapauksissa Annila työstää taustatarinan käsikirjoitusvaiheessa yhdessä kirjoittajan kanssa. Tarina syntyy vähitellen lukuisten kirjoittajan kanssa käytyjen keskustelujen tuloksena. (Annila, haastattelu 18.10.2012.) Annilan toisessa kokopitkässä elokuvassa *Sauna* (2008) päähahmot kantavat synnin taakkaa mukanaan ja joutuvat elokuvan kuluessa kohtaamaan menneisyyden painolastin.

Joskus käsikirjoittaja on jo itsenäisesti luonut taustatarinoita. Käsikirjoittaja Anders Vacklinin mielestä kiinnostava henkilöahmo syntyy taustatarinalla, johon liittyy trauma tai tunteiden muodostama painolasti. Jollakin tavalla hahmo sitten joutuu kamppailemaan psyykkisten ongelmiansa kanssa elokuvan tapahtumissa. (Vacklin 2007, 25 - 26.)

David Mametin ja Renee Harmonin kanta taustatarinan tarpeellisuuteen on kielteisempi. Harmon (1998, 113) myöntää, että taustatarina voi joskus olla tärkeä, mutta sillä on siitä huolimatta hyvin vähän tekemistä näyttelemisen kanssa. Mamet on ehdottomampi. Hänen mielestään oppimattomat puhuvat taustatarinasta – sitä ei tarvita. (Mamet 1991, 53.)

Elokuvassani *Teidät tuomitaan elinkautiseen* loin poikkeuksellisen laajan taustatarinan elokuvan päähahmolle. Taustatarina piti sisällään hahmon historian syntymästä eloku-

van tarinan alkuun saakka, ja taustatarina kattoi näin ollen 20 - 30 vuoden ajanjakson. Kehittelin taustatarinan hyvin seikkaperäisesti sisältäen kaikki päähahmon elämän käännekohtat. Halusin selventää itselleni, millaiset tapahtumat ovat muokanneet hahmosta juuri sellaisen jollaisena hänet elokuvassa nähdään. En koskaan kertonut taustatarinaa pääosan näyttelijälle – en pitänyt sitä tarpeellisena. Mielestäni oli järkevintä sallia näyttelijän luoda itse oma taustatarinansa, mikäli hän sellaisen haluaa luoda. Kuten Judith Weston määrittelee hyvän taustatarinan nopeaksi eläytymisen avuksi, halusin minäkin sallia näyttelijälle juuri tällaisen tarinan. Taustatarina ei välttämättä toimisi niin, jos se olisi minun keksimäni ja näyttelijälle pakkosyöttämäni. Ohjaajana minulle sopi hyvin, vaikka näyttelijä kieltäytyisi luomasta taustatarinaa. Näyttelijöistä valtaosan kanssa päädyimmekin ajattelemaan, että hahmon menneisyys on synkkä – ja tämä riitti. Keskityimme nykytilanteeseen, jossa useat elokuvan elinkautiseen vankeusrangaistukseen tuomitut hahmot elävät vankilan arkea taustallaan määrittelemätön synkkä menneisyys.

## 6 OHJAAJAN JA NÄYTTELIJÄN YHTEISTYÖ

Seuraavaksi käyn läpi eri elokuvantekijöiden näkövinkkelistä ohjaajan ja näyttelijän vähemmän itsenäistä työvaihetta eli näiden kahden taiteilijan yhteistyötä. Tämän työvaiheen suorittamiseen on kaksi ääripäätä. Asiaan voi suhteutua kuten esimerkiksi Hollywood-ohjaajat David Mamet ja Alfred Hitchcock, jotka vähät välittävät roolihahmon luomisesta – merkityksellistä on vain oikea toiminta, jonka näyttelijä mekaanisesti suorittaa. Toisessa ääripäässä on täydellinen psykologinen ymmärrys roolihahmosta, jollaiseen tuskin on mahdollista päästäkään.

### 6.1 Ohjaaja ja näyttelijät kohtaavat

*Teidät tuomitaan elinkautiseen* -elokuvaa tehdessä järjestimme muutamaa kuukautta ennen kuvauksia yhteistilaisuuden, jossa mahdollisimman moni näyttelijä oli paikalla lukemassa käsikirjoitusta ääneen. Luin itse parenteesit ja näyttelijät lukivat omat repliikkinsä.



Kuva 2. Näyttelijät kokoontuneena saman pöydän ääreen. (Simpura)

Ennen yhteistä lukutilaisuutta olin keskustellut kunkin näyttelijän kanssa vain lyhyesti, ja käsikirjoituksesta oli keskusteltu korkeintaan pintaraapaisun verran. Yhteistilaisuudessa luimme käsikirjoituksen läpi kokonaisuudessaan, ja keskustelimme sen jälkeen tekstistä. Näyttelijät nostivat esille heitä askarruttavia kysymyksiä, ja päädyimme kes-



kustelemaan mm. hahmojen käytöksestä ja motiiveista. Käsikirjoitus on pitkä, yli 120 sivuinen, joten lukutilaisuudessakin keskustelu ennätti vain pintatasolle. Uskon, että tilaisuus kuitenkin täytti tehtävänsä: Käsikirjoituksen kokonaisuus tuli tutummaksi, ja ihmiset pääsivät tutustumaan toisiinsa.

Antti-Jussi Annilan visio roolihahmoista syventyy, kun hän kohtaa näyttelijät. Tässä vaiheessa uusi ihminen (näyttelijä) alkaa tuottaa omia ajatuksiaan hahmosta, ja Annilan pyrkimys on pysyä avoimena kaikille ehdotuksille. Tämän prosessin kautta roolihahmosta saadaan kokonainen. (Annila, haastattelu 18.10.2012.)

Niin ikään Nurkse tapaa näyttelijöitä ennen kuvauksia keskustellakseen käsikirjoituksesta ja sen hahmoista. Nurkse käy näyttelijöiden kanssa kohta kohdalta tekstiä läpi, ja epäselvistä kohdista keskustellaan. Olennaista on löytää ymmärrys, miksi käsikirjoitukseen on kirjoitettu jotakin. Keskustelun kohteeksi päätyvät ajatukset repliikkien takana, mitä rivien väleistä löytyy ja miksi hahmot käyttäytyvät kuten käyttäytyvät. Esimerkiksi, jos parenteesiin on kirjoitettu ”huokaisee”, voidaan keskustella, miksi niin on kirjoitettu – mitä sen taustalla on, ja taustalla on aina jokin ajatus. Nurkse pyrkii itseni lailla järjestämään käsikirjoituksen lukutilaisuuden, johon kerätään paikalle mahdollisimman moni näyttelijä. (Nurkse, haastattelu 25.09.2012.)

Edellä kuvatun dialogin tarkoitus Nurkselle on ensinnäkin kertoa näkemyksensä näyttelijöille, mutta ennen kaikkea on tärkeää kuulla näyttelijöiden näkemykset. Ohjaajan tehtävänä on kuunnella ovatko näyttelijöiden ajatukset loogisia. Käsikirjoituksen läpiluvussa näyttelijöillä voi tulla kehitysideoita esimerkiksi repliikkeihin, ja tässä yhteydessä ohjaajakin kuulee ovatko repliikit toimivia vai liian paperin makuisia. (Nurkse, haastattelu 25.09.2012.)

Tapasin lähes jokaisen näyttelijän vielä lukutilaisuuden jälkeen henkilökohtaisesti. Tarkoitukseni oli käydä keskustelua hahmokohtaisesti ja selvittää, että minulla ja näyttelijällä on sama suunta hahmon luomisessa. Elokuvan keskiössä on päähenkilö Elias, näyttelijänä Jere Saarela, joka tuomitaan elokuvan alussa elinkautiseen vankeusrangaistukseen syytettynä murhasta. Hänet sijoitetaan vankisaarelle, jossa hänen keskeiseksi vastavoimaksi muodostuu vanginvartija Markus, jota näyttelee Jussi Tuohimaa. Lisäksi tari-

naan hivuttautuu vaivihkaa vankilanjohtaja-hahmo, jota näyttelee Mika Melender. Näiden kolmen hahmon psykologisessa rakentamisessa oli kenties eniten tekemistä.

Ohjaajan ja näyttelijän kohtaamiset ovat Lauri Nurksen mielestä tärkeitä, koska rooli-hahmon rakentamisen tulee olla dialogia. Työskentely ei koskaan saa olla monologia, jossa ohjaaja yksin sanelee kuinka tehdään. Roolihahmojen työstäminen näyttelijöiden kanssa yhteistyössä on tärkeää, mutta Nurkse lisää, että näissä tapaamisissa vähintään yhtä tärkeää on ohjaajan ja näyttelijän tutustuminen toisiinsa. (Nurkse, haastattelu 25.10.2012.)

Myös Antti-Jussi Annila järjestää tapaamisia ja pitää yhteyttä näyttelijöihin esituotannon aikana. Tapaamismäärään vaikuttaa näyttelijä ja se, onko rooli-hahmon ja tarinan suhteen epäselvyyksiä. Tavallisesti Annilalle riittää pari tapaamista ja puhelinsoittoa. Niiden yhteydessä hoituvat keskustelut sekä käsikirjoituksen lukuharjoitukset. Näissä tapaamisissa Annila keskustelee näyttelijöiden kanssa tarinalähtöisesti varmistuakseen, että jokainen näyttelijä tietää oman funktionsa kohtauksissa. Keskustelun ohella tärkeää on ennen kaikkea konkreettiset asiat kuten rekvisiitan ja valmiin kuvauspaikan esittely näyttelijälle. (Annila, haastattelu 18.10.2012.)

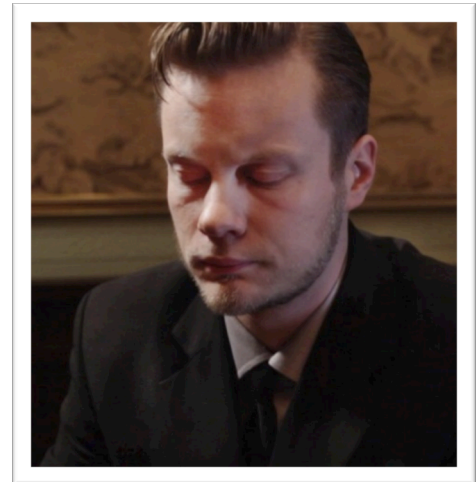
## **6.2 Roolihahmon työstäminen näyttelijän kanssa**

Kerron rooli-hahmon rakennusprosessista ohjaajan ja näyttelijän yhteistyössä käyttäen esimerkkeinä työskentelyäni näyttelijöiden kanssa elokuvassa *Teidät tuomitaan elinkautiseen*.

### **6.2.1 Monitasoinen päähahmo**

*Teidät tuomitaan elinkautiseen* -elokuvan käsikirjoitus sisältää paljon tapahtumia ja käännteitä, ja tapahtumat koetaan kautta linjan päähenkilön Eliaksen kautta. Elias on lähes jokaisessa kohtauksessa mukana. Näin ollen tuotti paljon työtä luoda ymmärrys

hahmon käytöksestä ja valinnoista läpi tarinan. Elias kehittyy tarinan aikana voimakkaasti, joten oli haasteellista ymmärtää, millaisesta ajatusmaailmasta käsin hahmo kussakin kohtauksessa tekee valintojaan. Hahmosta olisi voinut keskustella näyttelijän kanssa vaikka kuinka pitkään. Pohdittavaa olisi kuitenkin ollut niin paljon, että se olisi varmasti turhauttanut nopeasti. Sen sijaan tapasimme Jeren kanssa pari kertaa, keskustelimme muutamasta kohdasta kuinka hahmon käytöstä voisi käsikirjoituksellisesti kehittää, ja seuraavaksi kohtasimme kuvauksissa. Keskustelujen perusteella olimme mielestäni samoilla linjoilla hahmosta, ja kuvauksissa hahmo näyttäytyi minulle juuri mielikuvani kaltaisena, joten en yllätyksekseni jäänyt kaipaamaan sen suurempaa syväanalyysiä hahmosta.

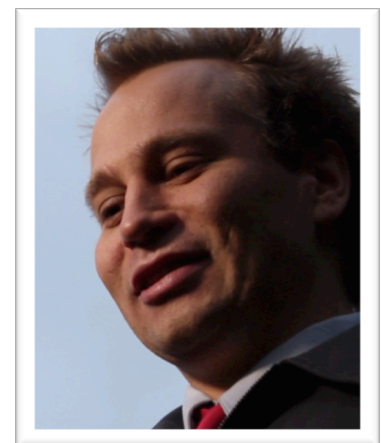


Kuva 3. Elias oikeusistunnossa kuullessaan viettävänsä loppuelämänsä vankisäällä. (Vakkuri)

Aloin ymmärtää, että varsinkin kokopitkässä elokuvassa, hahmojen määrän ollessa suuri, käy jo pelkästään ajanpuutteen vuoksi mahdottomaksi analysoida hahmoja kovinkaan syvälle. On tyydyttävä kiteytyksiin ja ohjaajan ja näyttelijän väliseen luottamukseen, että molemmat ovat tavoittaneet saman hahmon. Elokuvan tuotannon edetessä minua rupesi jopa kiinnostamaan ohjausmetodi, jossa hahmoon jätetään tarkoituksella aukkoja.

### 6.2.2 Mysteeriksi jäävä hahmo

Vanginvartija Markus on suoraviivaisempi hahmo, jossa ei tapahdu kehitystä tarinan aikana. Hän on läpi tarinan itsekäs ja vallanhimoinen, täynnä narsistisia ja sosiopaattisia piirteitä. Hahmon luomisprosessissa itselleni tärkeimmäksi kysymykseksi nousi, kuinka tunneköyhä hahmosta tehdään. Jätin lopullisen valinnan näyttelijän harteille. Koska valinta ei vaikuttanut hahmon toimintaan, vaan lähinnä näyttelijän tapaan



Kuva 4. Pirullinen Markusvartija. (Aranto)

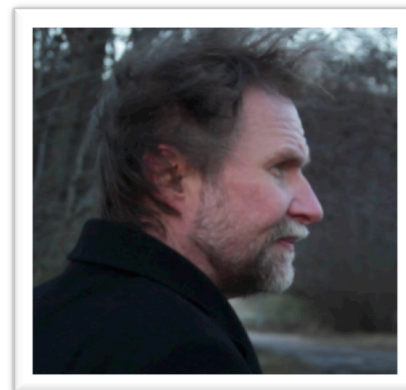
eläytyä hahmoon, pidin tärkeänä antaa näyttelijän valita hahmon psykologia mieleisekseen – tai sitten olla miettimättä sitä. Jätin asoita auki senkin vuoksi, että toivoin saavani hahmoon yllätyksellisyyttä, ja halusin yllättyä itsekin. Tämän vuoksi olin valinnut rooliin juuri Jussin, joka itse asiassa ei vastannut alkuperäistä käsitystäni Markus-hahmosta. Kaiken tämän seurauksena sain juuri sitä mitä tilasin. Jussi näytteli Markusta yllätyksellisesti ja sopivasti improvisoiden. Lopputulos oli parempi kuin olisin osannut käsikirjoittaa. Antti-Jussi Annila (haastattelu 18.10.2012) jakaa tätä ajatusta: Näyttelijät osaavat olla yllättäviä ja arvaamattomia, ja hahmojen pitää yllättää katsojan lisäksi myös ohjaaja äkkiarvaamatta.

Yhdysvaltalaiset ohjaajaveljekset Ethan ja Joel Coen kokeilivat selittämättömän hahmon luomista. Elokuvasa *Menetetty maa* (2007, ohj. Ethan & Joel Coen) Javier Bardem näyttelee roolissaan pakkomielteistä tappajaa. Niin näyttelijä kuin ohjaajaveljekset ovat kertoneet haastatteluissa, että Chigurh säilytettiin melko selittämättömänä rooli-hahmona heille itselleenkin (Näin tehtiin *Menetetty maa* 2007). Taustatarinaakaan ei pohdittu. Javier Bardemin mukaan hän valmistautui rooliin omaksumalla hahmolle ominaisen kehonkielen ja muuttamalla ulkonäköä. (About.com, www-sivut 30.10.2012.) ”Näyttelijänä yritän ymmärtää hahmon tilanteen. Coenien kanssa ymmärsimme, ettei meidän tarvitse tietää kaikkea...” toteaa Javier Bardem (Näin tehtiin *Menetetty maa* 2007). Bardem voitti roolistaan parhaan miessivuosan palkinnon sekä Golden Globe- että Oscar-gaalassa.

Antti-Jussi Annila piti mielenkiintoisena kysymystäni, jossa pohdin voisiko joskus olla lopputuloksen kannalta edullista, jos hahmon mielenliikkeet säilytettäisiin melko selittämättömänä ja mysteerisenä niin näyttelijälle kuin kenties ohjaajallekin. Annila vastasi, että ohjaajan on tärkeää itse ymmärtää rooli-hahmon psykologia, mutta on myös yhtä tärkeää pitää se omana tietonaan. Moni näyttelijä luottaa vaistoihinsa ja menee rohkeasti tilanteeseen. Annila näkee, että on tärkeää olla sotkematta näyttelijän työtä ohjaajan ennakkokäsityksillä. Jotakin yllättävää voi syntyä, kun näyttelijöistä ei puristeta kaikkea valmiiksi irti. (Annila, haastattelu 18.10.2012.)

### 6.2.3 Maneerien kautta henkiin heräävä hahmo

Elokuvani vankilanjohtaja-hahmon toiminta on psykologisesti sen verran poukkoilevaa, että käsi-kirjoitettuani hahmon sain itsekin monet kerrat palautella mieleeni hahmon motiivit. Tästä syystä koin tarpeelliseksi selittää hahmon mielenliikkeet melko seikkaperäisesti myös näyttelijä Mika Melenderille. Hahmon motiivit ja tavoitteet käytiin pikaisesti läpi, eikä niihin kuitenkaan juututtu pidemmäksi ajaksi. Mielenkiintoisemmaksi pohdinnan aiheeksi nousi hahmon maneerit ja tapa olla. Halusin hahmoon eleiden kautta tietynlaista mystisyyttä ja intensiteettiä – jotain samaa kuin useissa Hollywood-näyttelijä Anthony Hopkinsin tulkitsemissa hahmoissa. En puhunut Mikalle mitään Hopkinsista. Siitä huolimatta Mika ilmoitti jossain vaiheessa, että voisi käyttää roolissaan samanlaista kikkaa kuin Anthony Hopkins roolissaan Hannibalina: olla räpäyttämättä silmiään puhuessaan ja pitää katseen suunta intensiivisesti paikoillaan. Tämä viimeistään vahvisti itselleni, että olemme luomassa samaa hahmoa. Mielestäni vankilanjohtajan hahmo todentui kuvaustilanteessa hienosti juurikin hyvin valittujen maneerien ansiosta.



Kuva 5. Vankilanjohtaja. (Vakkuri)

Antti-Jussi Annila pitää tärkeänä etsiä juurikin konkreettisia kulmia mitä vasten näytellä. Hahmojen psykologiasta puhuminen ei ole mielekäästä, sillä jokaisella on niistä asioista niin omanlaisensa käsitys. Mitä konkreettisemmissä asioissa pysytään, sitä selkeämpi keskustelu ja lopputulos syntyy. Annila kertoo esimerkin Ville Virtasen valmistelusta rooliinsa elokuvassa *Sauna*. Annila ja Virtanen määrittelivät hahmon sotaveteraaniksi, joka oli sokeutumassa, ja oikeiden silmälasien löytäminen oli tärkeää. Puvustuksen sekä tämän kaltaisten, mahdollisimman konkreettisten, asioiden kautta hahmo parittiin kokoon. (Annila, haastattelu 18.10.2012.)

### 6.3 Kevyt ohjaustyyli

David Mamet, sekä Alfred Hitchcock omana aikanaan, ovat olleet Hollywoodin esimerkkejä kevyestä ohjaustyylistä, jossa hahmojen psykologiasta ei keskustella näyttelijöiden kanssa lainkaan. *Kevyellä* työtavalla en väitä ohjaajien suhtautuneen ohjaamiseen kevyesti tai välinpitämättömästi – termi vain osui usein silmään lukiessani Hitchcockin elämästä kertovaa kirjaa *Se on vain elokuvaa* (kirj. Charlotte Chandler), johon on haastateltu useita Hitchcockin työtovereita.

David Mamet (1991, 103) painottaa, ettemme samaistu roolihahmossa tämän luonteenpiirteisiin – samaistumme hahmon tavoitteluun saavuttaa jokin päämäärä. Ohjaajan rooli harjoituksissa on kertoa näyttelijälle täsmälleen tarvittavat liikkeet tahti tahdilta (Mamet 1991, 80). Näyttelijän ohjaaminen on samanlaista kuin kuvaajan ohjaaminen. Ohjaajan on viitattava roolihahmon päämäärään, joka voi olla esimerkiksi ”saada vastaanäyttelijä perumaan päätöksensä”. Kohtaukselle valitun päämäärän perusteella ohjaaja käskee näyttelijää toteuttamaan vain tarvittun toiminnan – ei mitään ylimääräistä. Näytteleminen tulee Mametin mukaan olla yksinkertaista fyysistä toimintaa. Riittää, kun ohjaaja käskee näyttelijää ”mennä ovelle, kokeilla ovea ja istua”. (Mamet 1991, 76 - 77.)

Mamet, kuten varmasti kuka tahansa ohjaaja, tietää, että näyttelijät kyselevät ohjaajalta paljon kysymyksiä: ”Mitä ajattelen tässä kohtaa? Mikä on motivaationi? Mistä olen juuri tullut?”. Tällaisiin kysymyksiin ohjaajan tulisi vastata, ettei sillä ole väliä. Tämä perustuu siihen, ettei tällaisia asioita voisi kuitenkaan näytellä. Mamet haastaisi kenet tahansa näyttelemään taustatarinaansa. Jos sitä ei voi näytellä, miksi ajatella sitä? (Mamet 1991, 78.)

Näyttelijä James Stewart muistaa kerran kysyneensä Hitchcockilta jostakin roolihahmoon liittyvästä seikasta. Hän kysyi, vaikka tiesi, ettei sellaisia kysymyksiä pitäisi missään nimessä esittää Hitchcockille. Stewart katui kysymystä heti saatuaan sen sanotuksi. Hitchcock katsoi tuskaisesti ja vastasi jokaista tavua painottaen ”Ole vain oma itsesi”. (Chandler 2007, 264.) Vastaavista tilanteista on paljon esimerkkejä. Kun näyttelijä Kim Novak pohti ääneen hahmonsensa vaikuttimia, hän kuuli Hitchcockin vastaavan: ”Eipäs nyt mennä liian syvälle yksityiskohtiin, Kim. Tämä on vain elokuvaa.” (Chandler 2007,

278.) Paul Newman puolestaan halusi pohtia roolihahmoaan ennen kuvauksia, ja hän lähetti Hitchcockille monisivuisen muistion esitelläkseen ehdotuksiaan. Tällainen oli Newmanin tapa toimia myös muiden ohjaajien kanssa, mutta Hitchcock otti sen henkilökohtaisena loukkauksena. (Chandler 2007, 322 - 323.)

Hitchcockilla on selkeä perustelu kevyelle henkilöohjaukselle: Mitä vähemmän roolihahmoa koristellaan ja luonnehditaan, sitä enemmän elokuvan katsoja antaa hänelle omia sisäisiä merkityksiään. Tämän myötä hahmoon on helpompi samaistua, ja katsoja ikään kuin kokee olevansa itse elokuvan sankari. David Mamet jakaa tämän mielipiteen Hitchcockin kanssa. (Mamet 1991, 48 - 49.)

## 7 PÄATELMÄT

Sillä kuinka tarkka analyysi roolihahmon psykologiasta ja persoonasta tehdään, ei liene juuri tekemistä elokuvayleisön silmin onnistuneen roolisuorituksen kannalta. Esimerkiksi Alfred Hitchcock, joka jopa kieltäytyä keskustelemasta roolihahmoista, on moninkertaisesti palkittu ja Oscar-ehdokkuuksilla huomioitu ohjaaja. Tässä valossa vaikuttaisi siltä, ettei Hitchcockia pääsääntöisesti pidetä epäonnistuneena henkilöohjaajana.

Tavalla valmistautua rooliin on vaikutusta ennen kaikkea elokuvan tekovaiheeseen. Se, millä tavoin roolihahmoon perehdytään, vaikuttaa työskentelyyn elokuvan kuvauksissa. Näyttelijäntyön opettaja Arkadi Tortsov kuvaili, että näyttämöllä tulee toimia täysin roolin elämän ehdoilla eli ajatella, tahtoa ja pyrkiä kuten roolihahmo. Jo maalaisjärjellä voidaan ajatella, että pystyäkseen suoriutumaan tästä haasteesta, näyttelijän on tiedettävä roolihahmon mielenliikkeistä edes jotakin. Yhteistä opinnäytetyössä esille nostamilleni elokuvantekijöille onkin, että vähimmillään roolihahmosta tulee tietää tämän päämäärä tai funktio, tai mitä termiä itse kukin käyttääkään, kulloinkin käsillä olevassa kohtauksessa. On ohjaajasta ja näyttelijästä kiinni, kuinka paljon syvemmälle analyysissä mennään.

Vielä aloittaessani tekemään *Teidät tuomitaan elinkautiseen* –elokuva minulla oli kovat paineet päästä käsikirjoittamieni hahmojen ”päiden sisälle”. Hypoteesini oli pitkään, että roolihahmoista tulee psykologisesti realistisemman tuntuisia, jos tavoitan yhdessä näyttelijän kanssa hahmojen persoonallisuuden koukerot mahdollisimman täydellisesti. Osa ohjaajista onkin sitä mieltä, että ainakin ohjaan tulee tietää hahmosta niin sanotusti kaikki. Minulle on kuitenkin ollut helpottavaa huomata, että tämä on vain yksi tapa toimia – eikä mikään tapa automaattisesti johda hyvään tai huonoon lopputulokseen. Nuorena aloittelevana ohjaajana joudun vielä työskentelemään oman tyylini löytämisen eteen.

Tämä opinnäytetyö on lyhyt läpileikkaus tavoista tutkia ja luoda roolihahmoa kokopitkää elokuvaa tehdessä. Tekstini ei todennäköisesti synnytä täydellistä kokonaiskuvaa aiheesta, sillä erilaisia ohjaajia ja näyttelijöitä on maailma väärällään. Opinnäytetyöni kuitenkin toivon mukaan tarjoaa ajateltavaa aloitteleville ohjaajille. Näyttelijäntyötä käsittelevä osuus tuonee valoa ohjaajille työvaiheesta, jossa näyttelijä toimii itsenäisesti. Kiteytykseni näyttelijän käsikirjoitusanalyysistä tarjonnee myös näyttelijöille eväitä



oman työnsä kehittämiseen – ainakin, jos kyseessä on kouluttamaton näyttelijä tai opinnoista on vierähtänyt jo tovi. Mikäli edellä mainitut toiveeni täytyvät, on opinnäytetyö täyttänyt tehtävänsä. Haastattelemani ohjaajat olivat sattumalta hyvin samankaltaisia toimintatavoiltaan, joten jälkiviisaana olisin toivonut käyttäneeni enemmän aikaa mahdollisimman erilaisten ohjaajien löytämiseksi. Toisaalta kirjallisuuden kautta löysin myös toisen ääripään ohjaajia, joten työni ei tämän ansiosta jäänyt liian yksipuoliseksi. Lähdemateriaalini laatuun ja määrään olen kuitenkin loppujen lopuksi tyytyväinen, vaikka lähteitä olisi ollut tarjolla runsaasti enemmänkin. Työn pitkittämistä en kuitenkaan pitänyt tärkeänä, sillä työtapojen moninaisuus avautui itselleni jo tällä aineiston määrällä. Opinnäytetyö-prosessi kehitti omaa ymmärrystäni ammattimaailman käytännöistä, ja toivon osanneeni kiteyttää olennaisen myös tässä tekstissä.

## LÄHTEET

### Lähdekirjallisuus

Bruder, Melissa, 1986. A Practical Handbook for the Actor. New York: Random House, Inc. Viitattu 01.02.2014.  
<https://play.google.com/books>

Charlotte, Chandler, 2007. Se on vain elokuvaa: Alfred Hitchcockin elämäkerta. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.

Harmon, Renée. 1998. Film directing: Killer Style & Cutting Edge Technique. Los Angeles: Lone Eagle Publishing Co.

Lumet, Sidney. 2004. Elokuvan tekemisestä. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.

Mamet, David, 2001. Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä. Helsinki: Sivutaitto Tmi Datata.

Stanislavski, Konstantin, 2011. Näyttelijän työ. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Vacklin, Anders. 2007. Elokuvan runousoppia. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.

Weston, Judith. 1999. Näytelijän ohjaaminen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

### Verkkolähteet

Javier Bardem Talks About No Country for Old Men. 2012. About.com. Luettu 30.10.2012. <http://movies.about.com/>

Screenwriters' hard lesson of doing business in Hollywood. 2013. Los Angeles Times. Luettu 01.02.2014. <http://latimes.com>

### Haastattelut

Annala, Antti-Jussi. elokuvaohjaaja. 2012. Haastattelu 23.9.2012. Haastattelija Aranto, Miika. Litteroitu. Vantaa. Vernissa-Kahvila Oy.

Annala, Antti-Jussi. elokuvaohjaaja. 2012. Kysymyksiä ohjaamisesta. Sähköpostiviesti. Luettu 18.10.2012.

Nurkse, Lauri. elokuvaohjaaja. 2012. Haastattelu 23.9.2012. Haastattelija Aranto, Miika. Litteroitu. Vantaa. Vernissa-Kahvila Oy.

### **Videotallenteet**

Näin tehtiin *Menetetty maa* [dvd-levy] 2007. Suomi: Menetetty maa [dvd-levy] Suomi: Paramount Home Entertainment OY.

### **Kuvat**

Kuva 1: Aranto, Miika. 2013.

Kuva 2: Simpura, Milka. 2013. (Kuvan käyttöön on lupa.)

Kuva 3: Vakkuri, Onni. 2013. (Kuvan käyttöön on lupa.)

Kuva 4: Aranto, Miika. 2013.

Kuva 5: Vakkuri, Onni. 2013. (Kuvan käyttöön on lupa.)

Liite 1. Haastattelukysymykset Antti-Jussi Annilalle

**Kysymykset 23.9.2012**

Harjoitteletko näyttelijöiden kanssa esituotannon aikana?

Miksi et harjoittele?

Jos käsikirjoituksen luvun ja keskustelut laskee harjoitteluksi – silloin harjoittelet?

Eli roolisuorituksen fyysistämiseen tähtääviä harjoituksia ei ole?

Mistä keskusteleet näyttelijöiden kanssa esituotannossa?

Teillä ei ole mitään improvisaatio-harjoituksia esituotannossa?

Kerro jotakin valmistautumisestasi näyttelijän ohjaamiseen.

Kuinka paljon kommunikoit käsikirjoittajan kanssa?

Kuinka tärkeänä pidät sitä, että näyttelijä kykenee kameran edessä mahdollisimman aidosti tuntemaan hahmon tunteita?

Jos tuotannossa on metodinäyttelijä – ohjaatko häntä jontekin eri tavalla?

**Kysymykset sähköpostilla 18.10.2012**

Kuvailisitko kuinka tarkasti haluat tuntea käsikirjoitetun roolihahmon psykologian ennen varsinaista näyttelijän ohjaamista?

Millä tavalla visiosi roolihahmosta kehittyy, kun näyttelijä osallistuu prosessiin?

Miten ratkaiset tilanteen, jossa sinulla ja näyttelijällä on erilainen käsitys hahmosta?

Kertoisitko kuinka usein ennen kuvauksia tapaat keskeisiä näyttelijöitä tai olet muutoin yhteydessä?

Millaisia asioita näissä kohtaamisissa tehdään liittyen hahmon luomiseen?

Jos luot hahmolle taustatarinan, kuinka tämä syntyy?

Koetko, että joskus on syytä tuntea roolihahmon psykologia tarkasti? Onko joskus edullisempaa, että hahmo säilyy jossain määrin vieraana ja selittämättömänä ohjaajalle/näyttelijälle?

## Liite 2. Haastattelukysymykset Lauri Nurkselle

### **Kysymykset 23.9.2012**

Kerro lyhyesti miten harjoittelet näyttelijöiden kanssa?

Jos vertaillaan kohtausharjoittelun ja keskustelu-tyyppisen harjoittelun suhdetta, painotat keskustelua?

Miten paljon mietit hahmojen psykologiaa ennen varsinaista näyttelijän ohjaamista?

Kuinka paljon keskustelet käsikirjoittajan kanssa?

Kuinka tärkeänä pidät, että näyttelijä tuntee kameran edessä mahdollisimman aidosti roolihahmon tunteita?

Jos joku näyttelijäsi on selkeästi metodinäyttelijä, ohjaatko häntä kuten ketä tahansa vai pystytkö tarjoamaan hänelle ohjauksessasi jotain muuta?