

# Näyttelijän ohjaaminen

Judith Westonin metodeja käyttäen

lyhytelokuvassa "Romka-97"



Tampereen ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö  
Valoilmaisu / Ohjaus  
Kevät 2007  
**Anastasia Lobkovski**

## OPINNÄYTETIIVISTELMÄ

Osasto Taide ja Viestintä	Erikoistumisala Ohjaus/ Valoilmaisu
Tekijä Anastasia Lobkovski	
Työn nimi Näyttelijän ohjaaminen Judith Westonin metodeja käyttäen lyhytelokuvassa ROMKA-97	
Lopputyön laji Mediateko	
Työn valmistumisaika 10.5.2007	Sivumäärä 54
Tiivistelmä	
<p>Lopputyöni mediateko-osuus on lyhytelokuva "Romka-97", joka on hyvin näyttelijäkeskeinen. Kirjoitettuani käsikirjoituksen tiesin, että tämä tarina vaatii hyvää näyttelijäntyötä ja aitoa ympäristöä ollakseen uskottava.</p> <p>Otin haasteen vastaan ja lähdin pyrkimään realistiseen kerrontaan sekä mahdollisimman luonnolliseen näyttelijäntyöhön. Tässä lopputyöni kirjallisessa tutkielmassa selvitän, millaisia keinoja käytin näyttelijöiden ohjaamisessa ja mitä olen oppinut työskentelemisestä näyttelijöiden kanssa.</p> <p>Romka-97 -lyhytelokuvassa pääosassa ovat lapset, Serjogan ja tytön äidin rooleissa venäläiset ammattinäyttelijät ja sivuosissa amatöörinäyttelijät. Käsittelen tässä kirjallisessa työssä myös näiden näyttelijäryhmien eroavaisuuksia ohjauksen kannalta.</p>	
Aineisto	
Asiasanat: elokuva, näyttelijän ohjaus, casting, ammattinäyttelijät, lapsinäyttelijät, roolihahmon rakentaminen.	
Säilytyspaikka	
Muita tietoja	

THESIS

SUMMARY

Department Media programme	Area of specialisation Lighting desing / Directing
Author Anastasia Lobkovski	
Title Directing Actors using Judith Westions methods in short film Romka-97	
Sort of Final Thesis (Written / Project / Portfolio) Project	
Date Spring 2007	Number of pages 54
<p>Summary:</p> <p>My graduation work is a short film Romka-97. The film is by nature really actor centric. After the script was ready I knew that the strory needed good acting and real locations to be believable. I took the challenge and went on with a focus on realistic storytelling and natural acting.</p> <p>In the written part of my graduation work I describe the methods used for actor direction and what I learned during filming. Leading roles of Romka-97 were played by children with no prior acting experience. Roles of Serega and Dinka's mother were played by professional Russian actors and the side roles were played by Russian amateur actors. In the work I also examine different approaches needed for dealing with these various types of actors.</p>	
Material (e.g. audio / video tape, photographs, slides, paintings, statues...)	
Key words directing actors, Judth Weston's methods, Konstantin Stanislavski's methods, directing children, professional actors, building the role.	
Filing	
Other information	

# Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Johdanto</b> .....	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Romka-97-projektin taustoja</b> .....	<b>5</b>
2.1	Näyttelijäkeskeinen käsikirjoitus.....	5
2.2	Improvisaatiosta ilmaisukeinona .....	7
2.3	Lapset, amatöörit ja venäläiset ammattinäyttelijät.....	9
<b>3</b>	<b>Työskentelytapana Judith Westonin metodi</b> .....	<b>11</b>
3.1	Näyttelijätyön kurssi .....	11
3.2	Verbit, faktat, emotionaaliset tapahtumat, fyysiset teot ja mielikuvat	12
<b>4</b>	<b>Lasten ohjaaminen</b> .....	<b>15</b>
4.1	Casting: roolituksen merkitys .....	15
4.2	Ilmapiirin luominen kuvauspaikalle.....	18
4.3	Mitä keinoja käytin ohjatessani lapsia .....	19
4.4	Harjoituksia vai ei? .....	21
4.5	Ohjeiden selkeys.....	22
<b>5</b>	<b>Venäläisten ammattinäyttelijöiden ohjaaminen</b> .....	<b>24</b>
5.1	Kaikki lähtee hahmosta .....	24
5.2	Keskustelu harjoitusten sijaan?.....	26
5.3	Venäläisten näyttelijöiden kanssa työskenteleminen .....	29
<b>6</b>	<b>Lapsinäyttelijöiden ja ammattinäyttelijöiden ohjaamisen eroavaisuudesta</b> .....	<b>31</b>
<b>7</b>	<b>Yhteenveto</b> .....	<b>33</b>
<b>8</b>	<b>Lähteet</b> .....	<b>38</b>
<b>9</b>	<b>Liitteet</b> .....	<b>39</b>

# 1 Johdanto

“Muistakaa vain se, että kaikki mitä sanotte on totta. ” - James Brooks



Miten näyttelijä ohjataan? Mikä on oikea tapa? Kuinka lähestyn aikuista ammattinäyttelijää ja miten saan hänet näyttelemään aidosti? Kuinka lapset saa näyttelemään aidosti?

Näyttelijän ohjaaminen oli aihealue, joka tuntui ensimmäisinä opiskeluvuosina salaperäiseltä ja työskenteleminen näyttelijöiden kanssa vaikealta, jopa pelottavalta. Itselleni ratkaiseva asia, joka selvensi mistä näyttelijän ohjaamisessa on kysymys, oli Arto Koskisen ja Esa Illin järjestämä näyttelijäntyön kurssi, jossa pääsin itse näyttelemään kohtauksia, niin yleisön edessä kuin kamerallekin. Kurssilla käytetty metodi pohjautui Judith Westonin oppeihin, kirjaan "Näyttelijän ohjaaminen" (1999).

Lopputyöni mediateko-osuus on lyhytelokuva "Romka-97", joka on hyvin näyttelijäkeskeinen. Kirjoitettuani käsikirjoituksen tiesin, että tämä tarina vaatii hyvää näyttelijätyötä ja aitoa ympäristöä ollakseen uskottava.

Otin haasteen vastaan ja lähdin pyrkimään realistiseen kerrontaan sekä mahdollisimman luonnolliseen näyttelijän työhön. Nämä olivat tavoitteet. Tässä lopputyöni kirjallisessa osuudessa selvitän, millaisia keinoja käytin näyttelijöiden ohjaamisessa ja mitä olen oppinut työskentelemisestä näyttelijöiden kanssa sekä arvioin prosessin kulkua ja lopputulosta.

## 2 Romka-97-projektin taustoja

### 2.1 Näyttelijäkeskeinen käsikirjoitus

Romka-97:ssä on näyttelijäkeskeinen käsikirjoitus. Se on myös ensimmäinen käsikirjoitukseni, jossa oli enemmän dialogia kuin vain pari lausetta. Lähdin kehittämään tätä tarinaa myös eri tavalla kuin aiemmat tekstini: hahmojen pohjalta enkä teeman ja tapahtumien pohjalta, kuten aiemmin olin tehnyt.

Käsikirjoituksen hahmot olivat oikeita hahmoja lapsuudestani, ja itse tarina pohjautui pitkälti omiin lapsuuden muistoihini. Tuloksena oli näyttelijäkeskeinen käsikirjoitus, ja koko leffan onnistumisen kannalta oli hyvin olennaista löytää hyvät hahmot pääosiin sekä panostaa näyttelijätyöhön.

Ennakkosuunnittelun alkuvaiheessa päätin, että haluan myös kokeilla jonkin verran improvisaatiota tässä projektissa. Tarkoitin tässä tapauksessa tietynlaista "suunniteltua ja ohjattua" improvisaatiota, jossa annan näyttelijöille tietyt toiminnat, raamit ja repliikit jokaiseen kohtaukseen, ja he voivat muokata sen perusteella kohtauksen itselleen sopivaksi ja luonnolliseksi näytellä. Halusin kokeilla tällaista "vapaampaa" tapaa, tavoitteenani hahmojen aitous ja luonnollisuus näyttelijäntyössä.

Kuvaajan kanssa käydyissä ennakkosuunnittelu-palavereissa tulimme myös siihen tulokseen, että kuvailmaisuus, valot ja tekniikka tulee tässä projektissa saada palvelemaan näyttelijätyötä, elämään näyttelijöiden ehdoilla.

Tämä oli aika lailla päinvastoin kuin mihin kouluprojektien puitteissa olimme tottuneet, mutta uskoimme, että tämä kyseinen projekti vaatii sitä. Sovimme, että näyttelijöillä pitää olla vapaus liikkua tilassa haluamallaan tavoilla, ja valotilanteet rakennetaan niin, että tämä liikkumisen vapaus on mahdollinen. Sovimme, että käytämme pitkälti luonnonvaloa, ja valaisua vain tarpeen mukaan.

Tämä oli olennainen seikka ennakkosuunnitteluvaiheessa oivaltaa, koska pääosaesittäjämme olivat lapsia, jotka eivät tietäisi elokuvanteosta, askelmerkinnöistä ja valaistuksen tarpeista mitään. Lisäksi kuvausaikataulumme olisi budjettisystä todella tiukka. Esa Illiä lainatakseni: "Elokuvateossa on tehtävä valintoja, mikä on tärkeää ja

mikä vähemmän tärkeää. Jos haluaa panostaa hyvään näyttelijätyöhön, pitää olla valmis luopumaan viimeisen päälle hienosti valaistuista kuvista. Kaikkea ei voi saada." (Illi & Koskinen, 2005) Koulussa varsinkin budjetit ovat erittäin tiukkoja ja rahaa täytyy sijoittaa mahdollisimman olennaiseen. On siis tehtävä valintoja. Halusimme ensisijaisesti pyrkiä luonnolliseen näyttelijätyöhön, koska se oli tärkeintä tarinan uskottavuuden ja näin ollen onnistumisen kannalta.

Yleensä improvisaation kanssa työskennellessä henkilöt ovat tärkeämpiä kuin kuvan ”taiteellisuus”. Robert Bressonin kanta oli: kauniiden kuvien sijaan välttämättömiä kuvia. (Bresson 1977, 45.)

Olimme yksimielisiä kuvaaja Jaakko Slotten kanssa siitä, että tässä projektissa kuvan täytyy palvella näyttelijöitä ja seurata niiden toimintaa, jolloin näyttelijät voivat keskittyä vain olennaiseen. Päätimme myös, että Slotte kuvaa kaiken käsivaralta. Tähän oli kaksi syytä. Ensinnäkin se mielestämme tukisi tyylivalintaamme – mahdollisimman luonnollista kerrontaa, ei valmiiksi harjoitellun tuntuista. Toiseksi se nopeuttaisi kuvausprosessia. Kumpikin oli tärkeä syy. Halusimme, että kuvaaja elää kuvauksissa näyttelijöiden kanssa tätä tarinaa ja reagoi vaistoimensa varassa siihen, mitä hänen edessään tapahtuu. Uskoimme, että tämä toisi omaa henkeä tarinaan ja täydentäisi valintaani näyttelijätyön metodissa. Lisäksi meille oli tulossa erittäin tiukka aikataulu budjettisyydestä, josta olisi vaikeampi selvitä muulla tavalla kuvattaessa. Tämä oli kuitenkin ennen kaikkea ohjaajan ja kuvaajan tietoinen valinta ja kokeilu, joten luultavasti olisimme joka tapauksessa valinneet kyseisen kuvaustyylin, vaikka budjetissa olisikin varaa väljempään aikatauluun.

Samat seikat vaikuttivat kuvausformaatin valintaan. Pohtiessamme kuvaajan kanssa kuvausformaatteja, oli alusta asti selvää, että tämä lyhytelokuva täytyisi kuvata videoformaatille. Improvisaation käyttäminen, lapset, vaikeat kuvausolosuhteet ja tiivis aikataulu eivät puhuneet filmille kuvaamisen puolesta. Budjetimme ei olisi antanut periksi kuvata paljon materiaalia filmille. Tämän takia päädyimme videoformaattiin. Lisärahoituksen varmistuttua, viikkoa ennen kuvauksia, meillä oli mahdollisuus saada käyttöömmekä mahdollisimman korkealaatuista videokalustoa - Sonyin HD - kalustoa.



## 2.2 Improvisaatiosta ilmaisukeinona

Improvisaatiolla haetaan usein muotoon tuoreutta, ehkä jonkinlaista aitoutta, ja asetetaan näyttelijän suoritus tekniikan edelle. Improvisaation käyttö sinänsä ei aseta tiukkoja sääntöjä. Terminä improvisaatio ei sisällä tekemisen teesejä. Vaikka Markku Pölösen ohjaamassa elokuvassa Emmauksen tiellä on dogma-tyyliä, sitä eivät sido edes dogma-säännöt. Se on tehty vapaalla kädellä ja pitkälle improvisoiden. (Satu Elo 2001, 45.)

Esa Illi pitää näyttelijäntyötä tärkeämpänä kuin hienoa kuvaa, mutta hänestä jokaisen tulisi tehdä omat teesit tekemiselleen. Hänen tapauksessaan siihen liittyy esimerkiksi se, ettei valoilla tai kuvauksella korosteta asioita tai ilmaisua, vaan tärkeämpää on henkilöistä itsestään tuleva informaatio. (Illi 2004.)

Siinä, miten improvisaatio käsitetään, on suuria eroja. Toinen ääripää improvisaation käytössä on, että ei ole mitään valmista ja ruvetaan vaan hakemaan ja kokeilemaan. Joillekin taas improvisaatio on sitä, että käytössä on käsikirjoitus, josta vähän poiketaan. Siihen väliin jää paljon. ( Pyylampi 2003.)

Romka-97:n tapauksessa improvisaatio oli läsnä monella tavalla.

Ennakkosuunnitteluvaiheessa tehty valinta improvisaation käyttämiseen ilmaisukeinona näyttelijöiden ja kameran kanssa oli kokonaisvaltaisesti läsnä myös

ennakkosuunnitteluun kuuluvalla Pietarin matkalla ja myöhemmin kuvauksissa.

Ensimmäisten Pietarissa käyntien jälkeen huomasimme, että tilanteet siellä saattavat muuttua hyvinkin nopeasti ja pitää olla tietyllä tapaa joka hetki valmistautunut siihen, että mitä vaan voi tapahtua.

Esimerkiksi toisella ennakkosuunnittelureissuilla olimme sopineet venäläisten journalistiikan opiskelijoiden kanssa, joiden kanssa teimme yhteistyönä tätä projektia, että he valitsevat meille ennakkoon lapsiehdokkaat ja aikuisnäyttelijäehdokkaat.

He lupasivat, että kaikki on järjestyy, ja sanoivat odottavansa meitä Pietarissa sovittuna päivänä. Kun tapasimme siellä, heidän casting-vastaavaansa ei kuitenkaan näkynyt ja meitä oli vastassa hänen sijaisensa Mila, joka kertoi, että aikuisnäyttelijöitä he eivät

saaneet järjestettyä ja muidenkin käytännön asioiden kanssa on ongelmia. Lasten casting kyllä onnistuisi, ja he olivat valinneet ehdokkaat. Päätimme tuotantopäällikkö Ilkka Raution kanssa keskittyä sillä reissulla lasten castingiin sekä kontaktien luomiseen muiden venäläisten kanssa, muuhun aika ei riittäisi.

Seuraavana päivänä tutustuimme casting-ammattilaiseen, Adrianaan, joka järjesti meille myöhemmin aikuisnäyttelijät.

Vastaavia tilanteita oli paljon projektin aikana. Kuvauksissa, edellisenä iltana ennen kuin varastokohtaus piti kuvata, meille ilmoitettiin, että meitä ei päästetäkään kuvamaan varastoon, josta olimme sopineet kahta kuukautta aiemmin tuttavieni kanssa. Yhdessä illassa varaston saaminen ilman budjettia saattaisi aiheuttaa harmaita hiuksia Suomessakin työskenneltäessä.

Varasto kuitenkin järjestyi seuraavaksi päiväksi isäpuoleni työkaverin pojan kautta, jolla sattui olemaan oma tehdas ja varasto.

Kun näyttelijäntyössä käytetään improvisaatiota, antaa se koko tekemiseen improvisaatiohenkeä. Kun tilanteet elävät, tuo yllätyksellisyys omat haasteensa niin kamerantyöskentelyyn, valaisuun kuin äänitykseenkin. Improvisaation käyttö kuvaustilanteessa on siis haaste ja rikkaus koko työprosessille ja tekijöille. Se ei vapauta suunnittelusta ja ennakkotyöstä, mutta jättää asioita enemmän auki, mikä pakottaa kaikki tuotantotiimin jäsenet joustamaan ja näin antaa tilaa luovalle toiminnalle. Kuvaustilanteesta tulee dynaaminen luomistapahtuma. Hedelmällistä olisi, että konventionaalisemminkin tehdessä kuvaustilanne olisi luova prosessi, eikä vain sovittujen nuottien suorittamista. (Arpalahti, 2005)

## 2.3 Lapset, amatöörit ja venäläiset ammattinäyttelijät



Romka-97:ssä pääosassa ovat yhdeksänvuotiaat lapset. Aikuiset ovat sivuosissa, tosin Romkan isän esittäjällä oli aika vaativa ja tärkeä rooli koko tarinan ja sen onnistumisen kannalta. En ajatellut etukäteen ennakkosuunnitteluvaiheessa, mitä merkitsee, että näyttelijöinä ovat samassa kohtauksessa lapset, amatöörinäyttelijät ja ammattinäyttelijät. Keskityimme vaan valitsemaan sopivat esittäjät rooleja varten.

Kuvausvaiheessa kuitenkin huomasin, että näille kolmelle eri näyttelijätyypille toimivat melko erilaiset ohjeet. Tämä seikka ei varsinaisesti vaikeuttanut prosessia, mutta vaatii sen, että jokaisen kanssa käytiin erikseen kohtaus läpi, näyttelijän tarpeiden mukaan.

Amatöörinäyttelijöistä tämän projektin puitteissa voin sanoa, että heidän ohjeistamiseensa meni kaikkein vähiten aikaa. Riitti että selitin tilanteen, repliikit ja toiminnot. He eivät tarvitse sen kummempin henkilöiden taustoja tai kohtausanalyysia. Amatöörinäyttelijöille riitti eläytymiseen faktat, loput he täydensivät itse.

Toisaalta selvennän, että tässä projektissa amatöörinäyttelijät esittivät sivurooleja, jotka eivät olleet erityisen vaativia, ja lisäksi he olivat elokuva-alan ihmisiä.

Amatöörinäyttelijät esittivät tässä projektissa kuskin ja poliisin rooleja. Minusta he esiintyivät hyvin aidosti näissä kohtauksissa.

Lapsinäyttelijöiden ja venäläisten ammattinäyttelijöiden ohjaamisen eroavaisuuksia käsittelen tarkemmin luvussa 6. Tässä vaiheessa totean, että lasten ohjaaminen ja

ammattinäyttelijöiden ohjaaminen eroavat pohjimmiltaan melko paljon toisistaan, vaikka monet keinot toimivat samalla tavalla kummallekin ryhmälle.

Tässä projektissa aloittelijana en osanut varautua näihin eroihin. Ensi kerralla tiedän jo vähän enemmän ja osaan valmistautua paremmin työskentelemiseen ammattinäyttelijöiden kanssa.



### 3 Työskentelytapana Judith Westonin metodi

#### 3.1 Näyttelijätyön kurssi

Elia Kazanin sanoin: "Elokuvaohjaajan pitäisi tuntea näyttelijäntyö, sen historia ja tekniikka. Mitä enemmän hän tietää näyttelemisestä, sitä luontevammaksi hän tuntee olonsa työskennellessään näyttelijöiden kanssa. Kehityksensä jossakin vaiheessa ohjaajan täytyisi pakottaa itsensä näyttämölle tai kameran eteen, jotta hän tuntisi näyttelemisen myös elämyksellisesti." (Weston, 1999, 71)

Itse ymmärsin ensimmäisen kerran jotakin näyttelijän työstä joutuessani näyttelemään kohtausharjoituksessa. Esa Illi ja Arto Koskinen järjestivät kolmannen vuosikurssin opiskelijoille näyttelijäntyön kurssin, jossa jokainen joutui näyttelemään yleisön edessä, sekä halutessaan myös kameralle. Kurssin metodi perustui Judith Westonin oppiin, jossa painotetaan toimintalähtöistä ajattelutapaa.

Westonin oppiin kuuluu välttää tunteiden selittämistä näyttelijöille sekä välttää adjektiivien käyttöä yleensäkin ohjeissa. Sen sijaan keskitytään vastaanäyttelijän kuuntelemiseen ja kontaktin luomiseen tämän kanssa. Lisäksi siinä painotetaan toimintaverbien, faktojen, mielikuvien ja salaisten sopimusten käyttöä. Judith Westonin opin perusteita selvitän tarkemmin seuraavassa luvussa.

Esa Illin ja Arto Koskisen kurssilla teimme erilaisia näyttelijätyöhön liittyviä harjoituksia sekä näyttelimme lyhyitä kohtauksia. Lisäksi tehtävämme oli päivässä tehdä jostakin annetusta aiheesta muutaman minuutin kohtauksia kameralle. Ohjasimme sekä näyttelimme kurssikavereiden kanssa näissä harjoitustöissä. Itse koin, että vasta joutuessani yleisön ja kameran eteen, pystyin ensimmäisen kerran kuvittelemaan, miltä näyttelijän asemassa tuntuu olla. Samalla näissä harjoituksissa huomasin, millaisista ohjaajan neuvoista on hyötyä ja mitkä vaan sekoittavat, sekä sen, kuinka tärkeää on saada palaute ohjaajalta.

"Ohjaajan on tärkeää ymmärtää, kuinka hillittömän pelottavaa näyttelemisen voi olla ja kuinka haavoittuva valokeilassa ihmisten edessä oleva näyttelijä on. Miten tuskallista on kuunnella arvostelua, ja miten helppo epäillä omia kykyjään. Näyttelijän kasvot, vartalo, ääni, ajatukset ja tunteet on pantu näytteille. Hänellä on sammumaton tarve kokea tavoittaneensa ydin, tuntea varmuutta ja arvostusta. Hän odottaa tätä ohjaajalta. Aito kiitos on hänelle välttämätön. Niin on myös avoin, tarkka ja rakentava kritiikki." (Weston, 1999, 73)

### **3.2 Verbit, faktat, emotionaaliset tapahtumat, fyysiset teot ja mielikuvat**

"Hyvä, näyteltävissä olevaa ohjaus luo käyttäytymistä, jolloin näyttelijäntyö on aktiivista ja dynaamista eikä staattista; aisteihin vetoavaa eikä älyllistä; objektiivista ja yksilöityä eikä subjektiivista ja yleistävää. Adjektiivien ja selityksien tilalle saatte viisi vahvaa välinettä esityksen parantamiseen – verbit, faktat, mielikuvat, emotionaaliset tapahtumat ja fyysiset teot." (Weston, 1999, 49) Näihin lauseisiin tiivistyy minusta hänen metodinsa.

## VERBIT JA FAKTAT

Weston kehottaa välttämään adjektiivejä: "Kannattaa olla epäluuloinen adjektiivejä (ja adverbejä) kohtaan ja jopa välttää niitä. Samoin selityksiä. Selityksillä (emotionaaliset kartat, psykologisointi) on samat huonot puolet kuin adjektiiveilla: ne ovat liian nokkelia, subjektiivisia, liikkumattomia, pinnallisia, älyllistäviä ja luokittelevia. Lisäksi ne ovat liian loogisia, liian suoraviivaisia. Ne eivät ole luovia. Lakimiehen ja tilintarkastajan kuuluu selitellä asioita. Taitelijat ovat sitä varten, että he tekevät ehdotuksia, valaisevat asioita, rinnastavat niitä ja antavat yleisön tehdä johtopäätökset." (Emt., 49)

## EMOTIONAALISET TAPAHTUMAT

Toisaalta Weston myös tarkentaa: "Ei kuitenkaan riitä, että ohjaaja muuttaa näppärästi adjektiivejä ja sävyjä toimintaverbeiksi. Se, että ohjaaja keksii sopivan toimintaverbin jokaiselle pyrkimykselle, joka näyttelijän pitäisi ilmaista, ei ole tärkeää. Tärkeää on ohjaajan kyky antaa eritellympiä, toteuttamiskelpoisia ohjeita ja ymmärtää, että hän ei hae sävyä, vaan repliikin sisältämää pyrkimystä." (Emt., 49)

Weston kehottaa adjektiivien sijaan käyttämään muita keinoja: "Verbit, faktat, mielikuvat ja fyysiset teot ovat helpompia näytellä kuin adjektiivit ja selitykset, koska näyttelijä voi itse valita ja toistaa niitä. Ne ovat yksilöidympiä kuin adjektiivit ja selitykset. Ne toimivat, koska ne ovat aktiivisia (verbit), objektiivisia (faktat), aisteihin vetoavia (mielikuvat), dynaamisia (tapahtumat) ja kineettisiä (teot)." (Emt., 49)

## FYYSISET TEOT

Tätä tekoihin perustuvaa ohjausmetodia Weston pohtii viitaten oikeaan elämään: "Emme voi päättää tunteistamme, mutta voimme päättää teoistamme. Verbi, se mitä teemme, johtaa näyteltävissä olevaan ohjaukseen. Toimintaverbit kuvailevat emotionaalista vuorovaikutusta; kun ihmiset tekevät asioita toisilleen, jotakin tapahtuu, ja toimintaverbit luovat emotionaalisen tapahtuman." (Emt., 52)

## MIELIKUVAT

Westonin ajatukset näyttelijänohjaamisesta perustuvat pitkälti havaintoihin todellisuudesta, oikeasta elämästä. Käsikirjoittajan, ohjaajan ja näyttelijän pitää muistuttaa roolihahmoa rakentaessa, että roolihahmon ei tarvitse olla johdonmukainen, tietynlainen luonteeltaan ja toiminnaltaan, koska eivät oikeatkaan ihmiset yleensä ole kovinkaan johdonmukaisia. "Näyttelijät ja ohjaajat, jotka miettivät, "millainen roolihenkilö on", eivät ymmärrä, että ihminen on täynnä vastakohtaisuuksia. Kasaamalla roolihenkilöiden päälle mutkikkaita tasoja toistensa jälkeen he psykologisoivat tätä kuoliaaksi. Se, että roolihahmo tekee eri asioita eri aikoina, tekee hänestä moniulotteisen. Gene Hackman on tässä mestari, hän muuttaa tarkoitusperiään (verbejä) silmänräpäyksessä. Hän voi hurmata, haastaa, ruikuttaa, käskeä, vietellä – ei kaikkea kerrallaan, mutta vaihtaen verbejä hyvin tiuhaan. Tämä tekee hänen hahmoistaan monimielisiä ja arvaamattomia." (Emt., 55)



## 4 Lasten ohjaaminen

### 4.1 Casting: roolituksen merkitys

Casting oli kolmivaiheinen. **Ensimmäinen vaihe** oli alkukarsinta, jonka teki Pietarin yliopiston kansainvälisen journalistiikan opiskelijat, joiden kanssa teimme yhteistyötä tässä projektissa. He valitsivat kahdesta koulusta ohjeideni mukaan innokkaimmat ja luontevimmat ehdokkaat. Yhteensä kaksikymmentä tyttöä ja kaksikymmentä poikaa. Tämän jälkeen minä ja tuottaja Ilkka Rautio menimme huhtikuussa viikoksi Pietariin varsinaiseen koe-esiintymiseen.

Journalistiikan opiskelijat eivät olleet koskaan aiemmin olleet tekemisissä audiovisuaalisten tuotantojen kanssa, eikä heillä ollut kokemusta castingin tekemisistä. Siitä huolimatta heidän valitsemansa neljäkymmentä ehdokasta olivat todella hyviä. Opiskelijoiden valitsemat lapset olivat persoonallisia ja luontevia lähes kaikki.

Toinen vaihe järjestettiin Pietarin yliopiston TV-studiolla, joka paljastui yhdeksi isoksi huoneeksi. Käytävää ei ollut, joten kaikkien lasten vanhempineen piti odottaa samassa huoneessa. Kysyimme, onko paikassa mitään toista huonetta, jossa voisimme tavata lapset yksi kerrallaan. Sellaista ei ollut.

Toimme mehua, vettä ja pientä naposteltavaa mukaanamme, ja paikassa oli valmiiksi paljon tuoleja, joten tilanne oli periaatteessa ihan hyvä. Kuitenkin ajatus siitä, että meidän täytyisi haastatella lapset koko väkijoukon kuullen, ei ollut hyvä. Olisi lähes mahdoton saada parissa minuutissa yhteys yksittäiseen lapseen, muiden lasten riehuessa ympärillä.

Löysin lopulta pienen taukokuoneen, jossa oli kaksi tuolia, muuta sinne ei juuri mahtunut. Päätimme Ilkan kanssa että se oli kuitenkin parempi tila haastatteluun.

**Toinen vaihe** oli lähinnä jutustelua yksitellen lasten kanssa ja lisäksi pieniä harjoituksia.

Kyselin harrastuksista, lempielokuvista, joista sitten pyysin esittämään jonkin kohtauksen, sekä esitin kysymyksiä, kuten milloin olet viimeksi nauranut, milloin olet viimeksi itkenyt ja vastaavia. Koska lapset olivat hyvin erilaisia, kaikki haastattelut olivat myös erilaisia. Kysymykset ja tehtävät muotoutuivat yleensä minun ja lapsen kontaktin pohjalta. Ilkka kuvasi kaiken nauhalle, ja päivän päätteeksi teimme valinnat jatkoon päässeistä. Avoimuus, luonnollisuus, rehellisyys ja läsnäolo olivat asioita, jotka vaikuttivat eniten valintoihin, sekä ulkoinen olemus.

Toiseen vaiheeseen tuli myös yksi "ylimääräinen" poika, joka oli isäni työkaverin serkku. Isäni työkaveri oli kertonut tarinoita pojasta ja poika halusi kovasti koe-esiintymiseen. Pyysin hänet mukaan, ja hän erottui heti joukosta. Pojan nimi oli Dima ja hän oli todella avoin, rento ja läsnä. Hän pääsi jatkoon.

Minusta castingin kaikissa vaiheissa on hyvin tärkeää luoda lapsille turvallinen ja avoin ilmapiiri, jotta he vapautuisivat ja viihtyisivät sekä yleensäkin haluaisivat sen jälkeen tulla elokuvaan. Uskon, että koe-esiintymisen on oltava mukava ja antoisa kokemus lapsille.

Venäläiset kollegat ihmettelivät, miten eri tavalla me järjestimme koe-esiintymisen kuin he. Seurasin venäläisen casting-ammattilaisen järjestämää koe-esiintymistä, ja se oli lapsille rankka kokemus. Casting-vastaava saattoi huutaa lapselle: vapaudu, älä ole noin jumissa. Siinä vaiheessa lapsi meni vielä enemmän jumiin ja sulkeutui.

Itse ajattelen castingia enemmän leikkinä, jota järjestän lapsille, jossa tärkeintä on luoda lapsen yhteys ja ilmapiiri, jossa kaikilla on mukavaa.

Elia Kazanin sanoin "Ohjaajan täytyy tietää, kuinka hän voi kannustaa, jopa inspiroida näyttelijää. Hänen täytyy tietää, miten näyttelijä saadaan toimimaan ikään kuin tämä ei näyttelisi, tuntemaan olonsa kotoisaksi, miten hänet saa sellaiseen rentoutuneisuuden tilaan että luova kyky vapautuu." (Weston, 1999, 71)

**Kolmas vaihe** oli yhteisleikkejä ja improvisaatio harjoituksia. Jatkoon valitsimme pääosaehdokkaiksi kaksi tyttöä ja neljä poikaa. Harjoittelimme pieniä toimintakeskeisiä kohtauksia, sekä tunnetilakohtauksia, joissa lapset saivat improvisoida jonkin tilanteen pohjalta.

Yksi toimivaksi osoittautunut harjoitus oli sellainen, että yksi lapsi on vienyt toiselta kissan, ja kissan oikean omistajan täytyi saada kissa takaisin. Kokeilimme erilaisia variaatioita tästä, millä keinoin hän saa sen takaisin. Ja vastaavast seurasimme, miten toinen lapsi, joka on varastanut kissan, selviää tilanteesta. Kaikki keinot olivat sallittuja, paitsi väkivalta. Sen jälkeen vaihdoimme roolit ja jatkoimme leikkiä. Tämän jälkeen vaihdettiin parit. Tässä harjoituksessa huomasin miten lapset reagoivat ohjeisiin, eläytyivät ja käyttäytyivät suhteessa muihin lapsiin.

Pojille teetin myös harjoituksen, joka liittyi lähinnä siihen, että kenestä löytyy itsenäisyyttä ja niin sanottua johtaja-ainesta, jota Romkan esittäjässä täytyi olla luonnostaan. Romkan piti erottua muista, joten testasin poikia "Kukkulan kuningas" -leikillä. Pyysin heitä vuoronperään kiipeämään korokkeelle ja improvisoimaan rahanpolttkohtausta, jossa pihan lapset seisovat ja huutavat törkeyksiä Romkalle, kun tämä polttaa rahojaan heidän nenänsä edessä. Tässä kohtauksessa yksi poika erottui joukosta ylitse muiden, ja hän oli meidän jokeritulokaamme Dima. Hän oli muiden edessä luonteva ja varma itsestään.

Ilkka kuvasi videolle kaikki harjoitukset ja venäläinen journalistiikan opiskelija Mila valokuvasi. Lopulliset valinnat teimme Ilkan kanssa vasta Suomessa kuvamateriaalin katsottuamme. Hyviä poikaehdokkaita oli kaksi. Ja kumpikin täysin erilaisia. Toinen oli 11-vuotias traagisen näköinen Nikolai, hyvin venäläinen ja väkivaltaan taipuvainen, mikä tuli ilmi harjoituksissa. Hän eläytyi hyvin, mutta häneltä puuttui täysin se sisäinen vapaus, jonka halusin Romkan hahmossa olevan vallitseva piirre. Nikolai oli myös melko sulkeutunut luonteeltaan. Koska päähenkilöiden olisi toimittava keskenään, Nikolain parina olisi vanhempi tytöistä eli Veronika. Hän eläytyi todella hyvin ja reagoi ohjeisiin. Hän oli 11-vuotias, todella venäläisen näköinen, kovaluonteinen tyttö. Veronikasta kuitenkin puuttui herkkyys ja kaipaamamme kontrasti Romkan hahmolle. Veronika oli itse niin vahva hahmo että hän ei ollut Dinka. Jos Veronikalta viettäisi kissa, hän ei kaipaisi ketään Romkaa avukseen. Hän olisi itse sankaritar.

Toinen vahva Romka-ehdokas oli yhdeksänvuotias, sisäisen vapauden omaava Dima, joka ei pelännyt mitään ja erottui vahvasti muista pojista olemuksellaan. Dimassa oli paljon positiivista energiaa, hän kuunteli hyvin ohjeita, lisäksi hän heti ystävystyi meidän toiseen suosikkityttöön, Anastasiaan, eikä välittänyt riehua muiden poikien kanssa. Dimassa oli luonnostaan sellaisia ominaisuuksia, mitä halusimme Romkan esittäjässä olevan. Anastasia taas oli hyvin erilainen kuin Veronika. Hän oli todella

avoin, eläytyväinen ja ulkonäöllisesti todella viattoman näköinen. Hän olisi hyvä kontrasti Dimalle. Tämän tytön mielikuviutus oli myös hyvin vilkas ja hän kuunteli ohjeita ja eläytyi aidosti tilanteisiin.

Pohdimme pitkään Ilkan kanssa kumman parin valitsemme. Mietin, millaiseksi tarina muokkautuu näillä valinnoilla. Myös omat kokemuksemme, nämä kaksi reissua mitä olimme tehneet Pietarissa kevään aikana ja tapaamamme ihmiset vaikuttavat valintaan. Käsikirjoitusvaiheessa halusin tarinasta surullisen rankan kertomuksen, jossa olisi mukana lasten välistä ystävyyttä ja anarkiaa. Käytyäni nyt uudestaan Venäjällä halusin näyttää enemmän köyhyyttä ja kurjuutta, kuin mitä ajattelin tarinasta alunperin. Halusin näyttää tässä tarinassa jotakin uudesta Venäjistä, jonka näimme ja koimme. Dima ja Anastasia edustivat tätä uutta Venäjää. Tämän takia valitsimme nämä lapset pääosiin.

## 4.2 Ilmapiirin luominen kuvauspaikalle

Vaikka aiheeni käsitteleekin "näyttelijän ohjausta", koen tärkeäksi kirjoittaa myös ilmapiiriin luomisesta kuvauspaikalla. Ohjaajan työ on olla ihmisten kanssa tekemisessä, ja näyttelijän ohjaaminen vaatii minusta ohjaajalta myös kykyä ja halua luoda oikea ilmapiiri kuvauspaikalle.

Suomalainen työryhmämme oli todella pieni, yhteensä yhdeksän henkilöä. Kaikki olivat asiaansa osaavia ja hyviä tyyppejä. Venäläiseen työryhmään kuului kahdeksan henkeä, kaikki myös todella hyviä tyyppejä ja lisäksi elokuva-alan ammattilaisia: järjestäjä Viktor Gailunas, järjestäjä Vitalij, apulaisohjaaja ja casting-vastaava Adriana, kaksi valomiestä, kuski ja tuotannon puolen apulainen Natasha sekä still-kuvaaja Mila Kononova. Eli yhteensä meitä oli seitsämäntoista, lisäksi näyttelijät.

Venäläiset eivät puhuneet englantia eivätkä suomalaiset venäjää, joten yhteiskieltä ei ollut. Ainoastaan Mila osasi englantia. Ilmapiiri oli kuitenkin alusta loppuun todella hyvä. Uskon, että ihmisten kemiat vaan pelasi yhteen ja oli molemmin puolista kunnioitusta ja kiinnostusta. Apulaisohjaaja Maarik auttoi minua organisoinnissa ja tulkkaamisessa ja huolehti, että tieto kulkee. Lisäksi esimerkiksi valoporukka pääsi ele-kielellä aika pitkälle. Parissa päivässä ihmiset alkoivat ymmärtää hyvin toisiaan.

Ensimmäiset päivät olivat kaikista rankimmat, koska ei ollut rutiinia miten toimia kahdella kielellä. Jouduin itse tulkkaamaan jatkuvasti, eikä ollut selkeää metodologiaa, miten kannattaa koordinoita tiedonkulkua. Alku oli vaikea senkin takia, että kaikki lapset tulivat eri aikaan kuvauspaikalle, monet myöhästyivät kaksikin tuntia. Siitä kuitenkin selvittiin.

Toisena päivänä keksittiin Maarikin kanssa toimiva järjestely ja sovittiin porukalla tietty "hierarkia-asetelma", kenen kautta mikäkin tieto kulkee ja kenelle. Näin saatiin toimiva systeemi, jota ilman olisi mahdotonta työskennellä. Tämän sovittuamme työskentely nopeutui ja helpottui. Ilman suomea ja venäjää puhuvaa apulaisohjaajamme Maarik Leppää olisi ollut erittäin vaikeaa selviytyä näistä kuvauksista.

Vaikka ensimmäinen päivä oli todella hankala ja hektinen, yritimme pysyä rauhallisina ja hyväntuulisina koko ajan. Uskon, että ilmapiiriin vaikutti paljon myös se, että kuvauspaikalla oli lapsinäyttelijöitä. He olivat niin avoimia, energisia ja hyväntuulisia koko ajan, että kaikilla oli hyvä olla. Lisäksi lapset vaikuttivat olemassaolollaan siihen, että vaikka kuinka jokin ärsyttäisi tai olisi huonosti, kukaan ei vaan voinut huutaa tai kiroilla. Joten kaikki asiat sovittiin puhumalla ja järjeilemällä.

Improvisaation kuvaaminen voi antaa uusia ajatuksia ja näkemyksiä kuvaajalle kuvaamisesta ja ryhmässä työskentelemisestä. Ryhmän on pelattava yhteen ja tämä korostuu kun tekeminen on "vapaampaa". Vapaus on oikeastaan kurinalaisuutta. Kuvaajan on oltava aistit herkkinä mukana tilanteessa, tanssissa, jossa näyttelijät vievät kuvausryhmää. Tilanne herättää henkiin kuvan, jonka kuvaaja yrittää parhaansa mukaan pyydystä. (Arpalahti, 2005)

### **4.3 Mitä keinoja käytin ohjatessani lapsia**

Halusin kokeilla tässä projektissa improvisaatiota ilmaisukeinona. Se tuntui sopivimmalta vaihtoehdolta tähän, koska halusin tarinaan realismia ja aitoutta. Improvisaatiolla, en tarkoita tässä täydellistä vapautta näyttelijöille kehittää tilanteista mitä tahtovat, vaan tiettyä tarkkaan ohjattua improvisaatiota.

Lapset eivät tienneet tarinasta juuri mitään, ainoastaan roolihahmonsa. He oppivat repliikit vauhdista, ennen kohtauksen kuvaamista.

Kun lapset saapuivat kuvauspaikalle, selitin mitä sinä päivänä Romkalle ja Dinkalle tarinassa tapahtuu. Sen jälkeen käytiin toiminta väljästi läpi ja opeteltiin repliikit. Tämän jäkeen kuvattiin. Yleensä otimme monta ottoa ja kaikki harjoitukset kuvattiin.

Otot vaihtelivat todella paljon keskenään ja leikkausvaiheessa huomasin, että vaikka materiaalia oli yli neljä tuntia, käyttökelpoisen materiaalin löytäminen oli vaikeaa. Näyttelijäntyo vaihteli erittäin paljon otosta toiseen. Joissakin otoissa lapset katsoivat kameraan, toisissa eivät olleet lainkaan läsnä tai näyttelivät "yli".

Kuvauspaikalla kuitenkin otimme monta ottoa, kunnes näyttelijäntyo oli hyvää, ja leikkausvaiheessa jokaisesta kohtauksesta, vaikka pitkän etsinnän jälkeenkin, löytyivät ne oikeat hetket.

Ohjatessani lapsia käytin aika yksinkertaisia ohjeita. Toimivimmaksi osoittautunut ohje oli, kun pyysin Romkaa ja Dinkaa tekemään jotakin niin, että minä uskoisin, että se tapahtuu oikeasti. Oton jälkeen Romka saattoi kysyä minulta, uskoitko nyt? Ja, jos en uskonut vieläkään, kerroin totuuden ja pyysin tekemään uudestaan. Siitä tuli heille haaste ja he halusivat tehdä paremmin.

Jonkun verran käytin myös salaisuuksia, joita kerroin lapsille heidän roolihahmoistaan ja muista. Käytin myös salaisuuksia ja asioita heidän omasta elämästään. Juteltiin lasten kanssa tauoilla usein ihan muista asioista ja siinä opittiin tuntemaan toisiamme.

Yksi ylitse muiden oli ohje Dimalle, Romkan esittäjälle: muistutin vain häntä, että Romka on pihan kovin jätkä. Saatoin sanoa oton jälkeen: "Hyvä, mutta muista, että Romka on pihan kovin jätkä." Sitten otettiin uusiksi ja lähes aina tuli sen jälkeen parempi veto Romkalta, joka on oikeassa elämässä kuitenkin hyvin kiltti poika.

Uskon, että todella tärkeä juttu oli myös se, että lapset tulivat keskenään todella hyvin toimeen. He tukivat toisiaan ja haastoivatkin toisensa olemaan parempia. Esimerkkinä vaikka kuvaamamme käärme kohtausta. Kun käärmeenpurema-kohtausta piti alkaa kuvata ja käärme tuotiin paikalle, kukaan ei uskaltanut aluksi koskea käärmeeseen.

Kysyin käärmevastaavalta, joka oli eläintarhasta tuonut meille käärmeen, oliko se varmasti vaaraton. Hän vastasi, että katsotaan nyt ja lasi leikkiä, että saattaaahan se hyvinkin olla myrkyllinen.

Tämän jälkeen kukaan ei uskaltanut koskea käärmeeseen, joka vaan kiemurteli käärmemiehen käsissä. Meidän piti alkaa kuvata kohtausta, mutta Romka, Dinka ja minä itse vaan huusimme säikähdyksestä. Tämän jälkeen meille vakuutettiin, että käärme on varmasti vaaraton. Romka ei uskaltanut koskea käärmeeseen... Ja hänen olisi pitänyt pitää se kädessä ja uhkailla vakuuttavasti miliisiä siinä kohtauksessa. Minäkään en uskaltanut koskea käärmeeseen.

Dinkan esittäjä Anastasia kuitenkin innostui siitä, että me Romkan kanssa pelkäsimme käärmettä niin paljon. Hän otti käärmeen käärmevastaavan käsistä omiinsa ja silitti sitä. Sen jälkeen Romkan oli tietenkin pakko voittaa pelkonsa. Ja näin kohtaus pelastui.

Kaiken kaikkiaan ohjatessani lapsia käytin selkeitä ja yksinkertaisia ohjeita, jotka liittyivät konkreettisesti toimintaan tai heidän hahmoihinsa. En pyytänyt heitä tuntemaan mitään syviä tunteita ja ajattelemaan suuria asioita, vaan yritin pelkästään kertoa, mitä tässä tarinassa tapahtuu ja millaiset Romka ja Dinka ovat. Ja lapset eläytyivät.

#### **4.4 Harjoituksia vai ei?**

"Sydney Pollackilla on näyttämötausta, hänellä oli tapa varata pitkiä harjoitusaikoja, mutta viime vuosina hän on pitänyt parempana työskennellä ilman harjoituksia. Hän on varma, että hän tavoittaa tarvitsemansa hetket sanomalla sanan tai pari juuri ennen kuin kamera käy. Jotkut ohjaajat, kuten Ken Loach ja Woody Allen, eivät anna näyttelijöille koko käsikirjoitusta." (Weston, 1999, 193)

Tarvitaanko harjoituksia vai ei, ja kuinka paljon, riippuu varmasti aina tilanteesta ja projektista. Tässäkin projektissa joitakin kohtauksia harjoiteltiin ja toisia ei. Tärkeää on kuitenkin päättää, mitä kannattaa harjoitella, jotta säästyy aikaa kuvaustilanteessa ja mitä taas kannattaa jättää harjoittelematta, jotta tuore ilmaisu tallentuu kameralle.

Esimerkiksi pihakohtaus, jossa oli paljon lapsia ja vähän aikaa kuvata, oli harjoiteltu valmiiksi. Se, että lapsille tilanne oli tuttu ja he tunsivat toisensa, helpotti työtä ja nopeutti kuvausta. Harjoittelimme lasten kanssa jo casting-vaiheessa kyseistä pihakohtausta. Tilanne oli kaikille tuttu, ja lapset saivat huutaa ja olla niinkuin olisivat normaalistikin pihassa.

Ennen harjoituksia apulaisohjaajamme leikkii vielä lasten kanssa pihaleikkejä, jotta saisi oikean pihatunnelman. Tämän jälkeen annoin muutamille repliikit ja alettiin harjoitella kohtausta.

Vasta sen jälkeen, kun kaikki tiesivät varmasti mitä tehdä ja sanoa, kuvattiin. Silti, välillä osa lapsista unohteli repliikinsä, seisoj vääriissä paikoissa jne.

Kaikki eläytyivät kuitenkin hyvin ja olivat aitoja. Uskon, että tässä tapauksessa, kun aikaa kuvaukseen oli todella vähän, auttoi se että oltiin harjoiteltu kohtausta valmiiksi.

Toisaalta monet muut kohtaukset eivät vaatineet ollenkaan harjoittelua. Harjoittelu olisi pilannut ne ja vienyt aitouden. Me kuvasimme oikeissa paikoissa kaduilla, sisäpihoilla, ambulanssissa, eläinvarastossa jne, ja nämä paikat loivat oman ilmapiirin kuvaukseen. Monia kohtauksia ei olisi ollut uskottavaa edes harjoitella jossakin tyhjässä huoneessa.

Esimerkiksi varastokohtaus, jossa Serjoga vahingossa melkein ampuu Romkan, olisi ollut mahdoton harjoitella etukäteen. Oikea varasto, ase ja itse tilanne Serjogan ja Romkan välille syntyi siinä paikassa. Se rakentui näyttelijöiden vuorovaikutuksesta ja meidän keskusteluista siitä, miten tarinan henkilöt toimivat ja miksi.

#### **4.5 Ohjeiden selkeys**

Itse uskon, että lasten (ja miksei aikuistenkin, mutta erityisesti lasten) yliohjaaminen on kahlitsemista, se ei toimi. Uskon, että erityisesti lasten kohdalla ohjeiden selkeys on ensisijaisen tärkeää. Ohjeita ei saisi olla liikaa. Olennaista eläytymisen kannalta on vaan ymmärtää oma hahmo ja tilanne, mitä kohtauksessa tapahtuu.

Ylimääräinen informaatio saattaa aiheuttaa enemmän haittaa kuin hyötyä. Jos alkaa selittää tilannetta puhki, helposti katoaa lapsen kannalta mielenkiinto kohtaukseen.



Lisäksi, jos tilanne on ladattu täyteen ohjeita, eläytyminen estyy ja kaikki toiminta tapahtuu järjen varassa, mistä harvemmin seuraa hyvää näyttelemistä. Ainakaan lapsilla, joilla eläytyminen pohjautuu enemmän suoraan tunteisiin kuin loogiseen järkeilyyn ja päättelyyn. Itse uskon selkeyteen ja konkreettiseen toimintaan.

Judith Weston varoittaa kirjassaan "Näyttelijän ohjaaminen" (1999) ylioheistamaan näyttelijöitä: "Tätä kutsutaan täyteen ahdetuksi emotionaaliseksi kartaksi. Se on yhteenveto kaikista niistä tuteista ja reaktioista, joita roolihenkilöllä pitäisi olla kohtauksessa ohjaajan mielestä.--) Emotionaalinen kartoittaminen aiheuttaa paljon ongelmia. Se on väsyttävää ja pitkäveteistä. Ohjaajan pitäisi aina katsoa, ettei aikaa kulu hukkaan. Näyttelijät reagoivat parhaiten ohjeisiin, jotka ovat yksinkertaisia ja käyvät suoraan asiaan. Haluan opettaa nopeita, jänneviä tapoja hahmottaa roolihenkilöitä, en eksyttää emotionaalisiin karttoihin. (--)) Emotionaalinen kartta on melkein aina keinotekoinen analyysi käsikirjoituksesta, yleensä sen juonen tai dialogin uudelleen kirjoittamista. Kun näyttelijät yrittävät seurata emotionaalista karttaa, esitys rappeutuu emotionaaliseksi "yhdistä pisteet" -leikiksi, pakotetuksi ja ennalta arvattavaksi. Esitys ei voi virrata, koska siitä puuttuu johtoajatus (through-line)". ( Emt., 40)

## 5 Venäläisten ammattinäyttelijöiden ohjaaminen

### 5.1 Kaikki lähtee hahmosta

Aikuisten castingista vastasi Adriana de Vetter. Selasimme hänen kanssaan näyttelijäkansioita ja kutsuimme valokuvien ja muiden tietojen perusteella muutamia ehdokkaita jokaista roolia varten. Suurin osa näyttelijöistä oli ammattinäyttelijöitä, jotka olivat tehneet paljon teatteria ja elokuvia. Koe-esiintymisessä kerroin tarinasta, projektista ja itsestäni, minkä jälkeen teetin pieniä harjoituksia tai vaan keskustelin ehdokkaiden kanssa hahmoista.

Keskustelin ehdokkaiden kanssa heidän roolihahmoistaan, millaisia he ovat, millaiset suhteet heillä on muihin tarinan henkilöihin. Miksi he toimivat tarinassa, niin kuin toimivat. Mitkä ovat heidän taustansa ja motiivinsa. Monesta näyttelijäehdokkaasta huomasin pelkästään keskustelemalla, kuinka he eläytyvät.

Serjogan esittäjä löytyi heti. Jo hänen olemuksensa ja tapa miten hän oli vakuutti minut välittömästi. Hän halusi lukea käsikirjoituksen ja annoin hänen lukea, ennen kuin alettiin puhumaan edes mistään. Käsikirjoituksen luettuaan Serjogalta tuli tulva kysymyksiä tarinan logiikasta ja hänen hahmostaan. Kerroin mitä olin miettinyt Romkan ja Serjogan suhteesta sekä Serjogan elämäntavoista. Sitten harjoiteltiin Serjogan kanssa alkukohtaus ja keskusteltiin ampumiskohtauksesta.

Serjoga ei suostunut harjoittelemaan ampumiskohtausta, koska se olisi hänen mielestään teennäistä ja turhaa ilman oikeaa kuvauspaikkaa ja Romkan esittäjää. Hän totesi, että ilmapiiri ei synny pelkästään tyhjistä, vaan vuorovaikutuksessa miljööseen, olosuhteisiin ja erityisesti vastaanäyttelijään. Hän oli oikeassa, joten me vain keskustelimme kohtauksesta.

Puhuttiin siitä, miksi Serjoga ammuttuaan Romkaan reagoi niin väkivaltaisesti, ja onko se oikea reaktio. Tämän kohtauksen avainasioita on se, että Serjoga ymmärtää, että hän todella välittää pojastaan. Pohdittiin Serjogan reaktiota, miksi hän ei halua poikaansa, vaan lyö? Päädyttiin siihen, että vaikka ensimmäiseksi tulee mieleen, että välittäminen

kuuluu osoittaa hellyydellä, tässä tapauksessa oikeampi tapa on juuri tämä päinvastainen, brutaali reaktio.

Vastakohtat ovat näyttelijän paras ystävä. Ne ovat hyviä keinoja, kun käsikirjoitusta analysoidaan – idean synnyttyä kannattaa miettiä sen vastakohta. Jos kohtaus ei toimi se pitää tehdä väärin! Vastakkainen valinta pitää näyttelijän kiinni tässä hetkessä, koska se hämmästyttää häntä itseäänkin. (Weston, 1999, 124)

Keskustelimme Serjogan esittäjän kanssa hänen hahmonsensa taustasta ja väleistä Romkan kanssa. Serjogan esittäjä alkoi heti luoda hahmoa ja eläytyä tarinaan. Hän kyseenalaisti joitakin kohtia tarinassa ja hahmossaan ja esitteli paljon ideoita.

"Näyttelijät voivat yrittää muuttaa käsikirjoitusta ("tämä repliikki on liian vaikea sanoa" tai "roolihenkilöni ei sanoisi näin"). Se vaatii ohjaajalta päätöksiä. Joskus repliikkejä täytyy muuttaa, joskus käsikirjoituksessa on väärä sävel – käsikirjoittajalla on ollut jokin muu kuin tarinan ja roolihenkilöiden välttämättä vaatima syy. Erinomainen näyttelijä, joka on älykäs ja työskentelee rehellisesti ja kokonaisvaltaisesti, saattaa kompastua sellaiseen repliikkiin ja osaa ottaa sen puheeksi ohjaajan kanssa, mikä voi olla arvokas asia. Välillä testi on ehjää, ja näyttelijä ei ole saanut välttämättä siihen sellaista yhteyttä, että hän pystyisi näkemään mielekkyyden repliikin takana. Jos ohjaajalla on aikaa ja taitoa (mitä enemmän hänellä on taitoa, sitä vähemmän menee aikaa), hän voi antaa näyttelijän roolisuoritukseen valtavan sysäyksen vaatimalla, että tämä keksisi keinon tehdä repliikistä itselleen mielekäs, tunkeutuu sen piilomaailmaan ja löytää sille oikeutuksen. Jos ohjaaja on todella taitava hän osaa, hän voi ehdottaa, kuinka sen voisi tehdä. " ( Emt., 146)

Ensimmäisten tarinaa kyseenalaistavien kysymysten jälkeen olin vähän hämilläni, koska en ollut odottanut, että näyttelijä heti koe-esiintymisessä alkaa puuttua näin paljon tarinaan ja kyseenalaistaa hahmoja. Hämmennyksen jälkeen toivuin ja kiinnostuin miettimään yhdessä tulevan "Serjogan" kanssa tarinaa ja hahmoa lisää, sekä selittämään näkemykseni käsikirjoituksesta. Serjogan hahmon valinta oli heti selvä. Heti hänen tapaamisensa jälkeen kerroin casting-vastaavalle, että nyt löytyi Serjoga.

Dinkan äidin rooli ei ollut yhtä vaativa ja ratkaiseva kuin Serjogan. Kyseessä oli yksi kohtaus, jossa äiti vie tytöltä kissan. Repliikkejä ei ollut paljon, mutta hahmon olisi oltava luonnollinen ja aito. Dinka äidin roolin valintaa mietin pitkään, ja meillä oli monta hyvää ehdokasta. Monet ehdokkaat olivat todella hyviä ja minua harmitti, että

rooli olisi niin pieni, mutta koska tarina oli vain kolmetoistaminuuttinen, ei ollut aikaa syventää kyseistä hahmoa tarinassa.

Monista hyvistä ehdokkaista valitsin Inessa Pereligina -nimisen näyttelijän, joka oli koe-esiintymisessä todella läsnä ja kiinnostunut pohtimaan hahmoaan sekä eläytyi tarinaan keskustellessamme. Hän oli lisäksi melko samannäköinen kuin Dinkan esittäjä.

## 5.2 Keskustelu harjoitusten sijaan?

Venäläinen ohjaaja Konstantin Stanislavski, joka loi aikanaan Venäjällä järjestelmän, jossa pyrittiin herättämään alitajunta luovaan toimintaan, toteaa kirjassaan, Näyttelijän työ: Kannattaa palauttaa mieleen meidän taidesuuntauksen peruseriaate: "alitajuinen saavutetaan tietoisien avulla." (Stanislavski, 1951, 248)

Venäläisten ammattinäyttelijöiden kanssa työskenneltäessä, Romka-97:n tapauksessa, kaikki lähti pitkistä keskusteluista hahmoista ja hahmojen välisistä suhteista.

Serjogan ja Dinkan äidin esittäjien kanssa kävimme pitkät keskustelut heidän hahmojensa elämästä ja taustoista, ennen kuin näyttelijät suostuivat edes harjoittelemaan.

Venäläiset ammattinäyttelijät halusivat aluksi perusteellisesti sisäistää käsikirjoituksen ja mielikuvani hahmoista. Tämän jälkeen me lähdimme kehittämään tilanteita ja heidän hahmojaan. Millaiset suhteet hahmoilla on toisiinsa ja millaista elämää he viettävät kotona ja muualla. Tämä kaikki käytiin läpi jo koe-esiintymisen aikana, mutta tämä keskustelu myös jatkui kuvauksissa.

Näyttelijä voi elää uudestaan ainoastaan omia tunnetilojaan. Mitä tahansa te haaveilettekin tai elätte niin todellisuudessa kuin mielikuvituksessa, te pysytte omana itsenänne. Älkää kadottako omaa itseänne näyttämöllä! Toimikaa aina oma itsenne lähtökohdistanne. Oman minänsä menetyksellä näyttämöllä merkitsee sitä taitekohtaa, jolloin eläytyminen lakkaa ja ulkonainen pelehtiminen alkaa. Senpä vuoksi: mitä tahansa te näyttelettekin, mitä tahansa tulkitsettekin, teidän tulee ilman mitään poikkeuksia turvautua omiin tunteisiinne! Tämän lain rikkominen on samaa kuin

näyttelijä surmaisi kuvaamansa henkilön ja riistäisi häneltä värisevän, elävän ihmissielun, joka yksin antaa elämän kuolleelle roolille. (Stanislavski, 1951, 249)

Venäläisten ammattinäyttelijöiden kanssa Stanislavskin oppi näkyi vahvasti, he lähestyivät hyvin omakohtaisesti tarinan hahmoja ja koko tarinaa.

Stanislavskin sanoin näyttelijän työstä: Äly, tahto ja tunne. Ne ovat sielunelämämme liikkeellepanevia voimia. (Stanislavski, 1951, 326) Useimmissa tapauksissa näytelmän teksti omaksutaan määrättyyn rajaan saakka älyn avulla, joka panee tunteen liikkeelle ja aikaansaa epämääräisiä, hajanaisia virikkeitä ja toiveita. Tai puhuaksemme uuden määritelmän mukaisesti, tekijän draamaan tutustumisen alkuvaiheessa syntyy hämärä mielikuva ja melko pinnallinen arviointi siitä. Tahto-tunne vastailee epävarmasti ja niinikään vain osittain ensimmäisiin vaikutelmiin; näin roolin elämästä muodostuu ylimalkainen sisäinen näkemys.

Toisenlaista tulosta ei voida aluksi odottaakaan näyttelijän tajutessa roolin elämän varsinaisen ytimen vain ylimalkaan. Enimmissä tapauksissa pääsee tehtävän ytimeen ainoastaan pitkäaikaisen työn jälkeen, kun näytelmään on perusteellisesti syventynyt ja näyttelijä siten on kulkenut läpi saman tien luomistapahtumaan kuin näytelmän tekijäkin. (Stanislavski, 1951, 336)

Seuraavan kerran tapasin näyttelijät vasta kuvauspaikalla, milloin sain taas tulvan kysymyksiä Serjogaltan esittäjältä. Hän kyseenalaisti paljon ja pohti perinpohjin kaikki mahdolliset vaihtoehdot näytellä kyseinen kohtaus. Monella tapaa oli hyvin mielenkiintoista kokeilla erilaisia juttuja ja katsoa mikä toimii ja kuinka kohtaus muuttuu hyvin pienistäkin asioista. Ongelmana oli kuitenkin aikataulut, jotka olivat todella tiukat, meillä ei ollut yhtään ylimääräistä aikaa, jos halusimme pysyä aikatauluissa. Ja me halusimme, koska ihmisten työaika ja kalusto maksoivat.

Jos olisin osannut valmistautua paremmin ja olisin tiennyt kuinka venäläiset ammattinäyttelijät työskentelevät, olisin käyttänyt vielä enemmän aikaa niin henkilökohtaisesti pohtiessani tarinan hahmoja ja heidän välisiä taustoja ja suhteita, kuin myös varannut huomattavasti enemmän aikaa tutustumiseen ja hahmoista keskustelemiseen näiden ammattinäyttelijöiden kanssa. Ensi kerralla käytän aikaa näihin asioihin huomattavasti enemmän. Kuvauksissa keskustelujen ja erilaisten

kokeilujen jatkuessa minun oli valitettavasti jossakin vaiheessa sanottavaa, että nyt ei mietitä yhtään enempää vaan kuvataan, koska se toimii. Ja sitten kuvattiin.

Opin siinä, että perusteellisiin hahmojen luomiskeskusteluihin ja kohtausten purkuun joidenkin näyttelijöiden kanssa kannattaa varata paljon aikaa ja tehdä se ennen kuvauksia. Ammattinäyttelijät tarvitsevat haasteita, he eivät halua, että heitä päästetään liian helpolla. Ohjaajana joudun yhtä aikaa miettimään hyvin monta asiaa, ja näyttelijäntyössä pyrin antamaan selkeitä ja toimivia ohjeita. Itse en yleensä selitä perinpohjaisesti kaikkea rooliin ja taustaan kuuluvia pohdintojani, kerron vain olennaiset faktat, päämäärät ja fyysiset toiminnat, joihin tarpeen mukaan lisään sisäisiä ristiriitoja ja mahdollisia salaisuuksia. Tässä opin, että ammattinäyttelijät saattavat kaivata roolin rakentamista varten enemmän materiaalia, jos he ovat tottuneet luomaan hahmoa tällä tavoin todelliseksi ja aidoksi, eläväksi hahmoksi. Ohjaajana täytyy ottaa huomioon eri näyttelijöiden koulutus ja osata vastata näyttelijöiden tarpeisiin ja haasteisiin ja auttaa heitä tekemään hyvää työtä. Tai vaihtoehtoisesti haastaa näyttelijät muuttamaan omaa tapaansa rakentaa roolia ja antaa heille toisenlainen toimintamalli ja metodi.

Stanislavski kirjoittaa: "Tekijä ei kuitenkaan viitoita roolin koko elämän linjaa yhtenäiseksi ja katkeamattomaksi, hän tekee sen vain osaksi, jättäen suuria aukkoja. Kirjailija ei tarjoa näytelmässä ja roolissa kaikkea, vain ainoastaan ne kohdat, jotka tapahtuvat näyttämöllä. Kirjailija jättää sanomatta paljon siitä, mitä tapahtuu toiminnan paikkaa esittävän lavastuksen rajojen ulkopuolella. Kirjailija vaikenee usein siitä, mitä on sattunut kulissien takana, so. siitä, mikä aiheuttaa toimivien henkilöiden ne teot, joita näyttelijät esittävät näyttämöllä. Meidän itsemme tulee omin kuvitelmin täydentää se, minkä tekijä on jättänyt sanomatta näytelmänsä painetussa kappaleessa. Muuten ei saada syntymään näyttelijän yhtenäistä ihmiselämää roolissa, vaan joudutaan tekemään sen yksityisten kaistaleiden kanssa." (Stanislavski, 1951, 341-342)

### 5.3 Venäläisten näyttelijöiden kanssa työskenteleminen

Näyttelijä, joka tarkkailee häntä ympäröivää elämää sivulta ja kokee pinnallisesti näkemänsä ilot ja murheet, mutta ei syvenny niiden monimutkaisiin syihin eikä huomaa niiden takana elämän suuria tapahtumia, jotka ovat täynnä mitä suurinta dramaattisuutta, suurinta sankaruutta - sellainen taiteilija on todelliselle taiteelle kuollut. Voidakseen elää taiteelleen hänen tulee hinnalla millä hyvänsä tunkeutua ympäröivän elämän syvimpään olemukseen, jännittää älyään, täydentää itseään puuttuvilla tiedoilla, tarkistaa omia katsomuksiaan. (Stanislavski, 1951, 269)

Serjogan ja Dinkan äidin esittäjien työskentelytapa oli hyvin aktiivista, Serjogan jopa hyökkäävää. Se oli minulle ohjaajana haastavaa ja mielenkiintoista. Haastavaa, koska se oli niin erilainen tapa kommunikoida kuin mihin olin Suomessa tottunut. Näyttelijät vaativat minua ylittämään omia kykyjäni haastamalla perusteellisiin keskusteluihin ja vaatimalla vastauksia, joita minulla ei aina ollut valmiina. Mietimme paljon hahmoja uskottavuuden ja todentunnun lähtökohdista.

Keskusteluissa kummatkin näyttelijät käyttivät paljon viittauksia omaan ja tuttaviensa elämään, etsiessään miten tarinan hahmot tekisivät oikeasti, jos olisivat todellisia.

Niin kuin tiedätte, ovat aineksena lähinnä meidän omat vaikutelmamme ja elämyksemme. Niitä me ammennamme niin todellisuudesta kuin kuvitteellisesta elämästä, muistoista, kirjoista, taiteesta, tieteestä, käytännön aineista, matkoilta, museoista ja pääasiallisesti yhteydestämme ihmisiin. (Stanislavski, 1951, 268)

Pakettiautokohtauksessa, jossa Serjoga antaa Romkalle rahaa ja lähtee, Vitaly Pichik vastusti kohtauksen toimintaa. Keskustelimme pitään Serjogan motiiveista, menne hänellä on kiire ja miksi hän antaa pojalleensa rahaa, kun tämä kysyy "Milloin sä tuut kotiin?" Pichik kyseenalaisti pitkään onko rahan antaminen oikea reaktio, kunnes löysi Serjogan motiivit rahan antamiselle.

Joskus näyttelijä ei hyväksy repliikkiä, koska hän vastustaa jotakin puolta roolihenkilössä. Tätä tapahtui usein minulle itselleni. Jokaisessa roolissa, jonka otin vastaan, oli repliikki, joskus kokonainen kohtaus, jota en ymmärtänyt tai josta en pitänyt. Koska minut oli koulutettu noudattamaan teatterin kuria, en yrittänyt koskaan saada repliikkiä muutetuksi, mutta usein olin salaisesti varma, että vaikka olisin

näytellyt kuinka loistavasti, se ei kuitenkaan toimisi, koska repliikki oli väärä, ei minun roolisuoritukseni. Joka kerta, joskus harjoituksissa, joskus esityksessä, ymmärsin lopulta "ratkaista" repliikin tai tilanteen, ja ratkaisu antoi minulle näkemyksen koko rooliin. Olin vastustellut juuri sitä osaa itsestäni, joka oli keskeinen roolihenkilölleni. Sellaisen vastustuksen takana on paljon energiaa. Kun vastustus onnistutaan murtamaan, suunnaton emotionaalinen ja psyykinen energia vapautuu ja siitä on seurauksena roolin välitön tajuaminen ja yhteyden löytäminen. (Weston, 1999, 148)



## 6 Lapsinäyttelijöiden ja ammattinäyttelijöiden ohjaamisen eroavaisuudesta

Tässä luvussa haluan erityisesti korostaa sitä, että en halua yleistää näitä pohdintojani, vaan selvennän johtopäätökseni, jotka koskevat lähinnä lyhytelokuvaa "Romka -97".

Tiivistän ajatukseni muutamaaan lauseeseen.

Ammattinäyttelijät työskentelevät järjen kautta rakennetussa roolissa, joka muuttuu tunteeksi ja esitykseksi. He rakentavat roolia pitkälti järjen varassa, logiikalla ja kokemukseen perustuvalla muistilla, sekä älyllä.

Lapsinäyttelijät taas pääsevät kiinni mielikuvitukseensa ja tunteisiinsa suoraan, heillä ei ole tarvetta työstää roolihenkilön elämää järjen logiikan lakeja seuraten.

**Lapsinäyttelijöiden** kanssa työskentelemisessä on tärkeää, että ensinnäkin roolihahmo on lähellä näyttelijää itseään ja että ohjaajan ja lapsen välillä on yhteisymmärrys ja luottamus. Itse huomasin, kun olin avoin lapsia kohtaan, he oli vuorostaan avoimia minua kohtaan ja yhteistyömme toimi näin aika mutkattomasti. Yleisesti ottaen uskon, että lapsia ohjattaessa pitää olla selkeä ohjeissaan, pyrkiä keskittymään konkreettisiin toimintoihin ja faktoihin, sekä luoda turvallinen ilmapiiri kuvauksissa, jotta lapset eivät pelkäisi epäonnistumista. Ennen kaikkea lasten kanssa työskenneltäessä on tärkeää pitää mielessä, että kuvaukset ovat monella tapaa leikki, jossa pitää viihtyä, jotta lapset haluaisivat itse elää kyseistä tarinaa.

**Ammattinäyttelijöiden** kanssa työskenneltäessä ohjaajan on tehtävä perinpohjainen pohjatyö ja analyysi käsikirjoituksesta ja hahmoista. Ammattinäyttelijän on ymmärrettävä ja uskottava tarinaa ja hahmoaan, voidakseen tulkita niitä. Ammattinäyttelijä kaipaa haasteita, eikä halua, että häntä päästetään liian helpolla.

Ohjaajan pitää osata tehdä selväksi oma näkemyksensä ja perinpohjainen tulkinta tarinasta, hahmosta ja tämän suhteista muihin hahmoihin näyttelijälle, jotta näyttelijällä on varma pohja lähteä yhdessä ohjaajan kanssa rakentamaan ja tulkitsemaan hahmoaan.

Paul Mazurskyn sanoi “Melkein jokainen näyttelijä menee lähes jokaisen elokuvan kuvauksiin kauhuissaan. Hän on varma, ettei kerta kaikkiaan suoriudu roolistaan. Mitä suurempi tähti, sitä enemmän hän pelkää.” (Weston, 1999, 72)

Ohjaajan on tärkeää ymmärtää, kuinka hillittömän pelottavaa näyttelemisen voi olla ja kuinka haavoittuva valokeilassa ihmisten edessä oleva näyttelijä on. Miten tuskallista on kuunnella arvostelua ja miten helppo epäillä omia kykyjään. Näyttelijän kasvot, vartalo, ääni, ajatukset ja tunteet on pantu näytteille. Hänellä on sammumaton tarve kokea tavoittaneensa ydin, tuntee varmuutta ja arvostusta. Hän odottaa tätä ohjaajalta. Aito kiitos on hänelle välttämätön. Niin on myös avoin, tarkka ja rakentava kritiikki. (Weston, 1999, 73)

Palautteen saaminen oton jälkeen on tärkeää niin lapsinäyttelijöille, kuin ammattinäyttelijöille. Myös kummallekin on tärkeää ymmärtää täysin oma hahmo.

Kyse on vaan siitä, että ammattinäyttelijä ja lapsinäyttelijät tarvitsevat aika erityyppistä tietoa ja ohjeistusta ohjaajalta sisäistääkseen tarinaa ja roolihahmojaan.



## 7 Yhteenveto

Tämän lyhytelokuvan kuvaukset olivat minulle viikon mittainen näyttelijänohjauksen Masterclass, opettajina pietarilaiset ammattinäyttelijät sekä avoimet ja rohkeat lapset.

Kun kiteytän ajatukseni näyttelijän ohjaamisesta tätä projektia esimerkkinä käyttäen, siitä tulee ristiriitainen monella tapaa, niin keinojen, kuin metodien suhteen. Minulla ei ollut vain yhtä toimintaperiaatetta, mitä käytin ja joka olisi toiminut aina. Uskon, että metodit, mitä kannattaa käyttää, riippuvat aina roolien esittäjistä (iästä, persoonasta) sekä tietenkin ohjaajasta; samoin kuin kyseessä olevien näyttelijöiden ja ohjaajan välisestä suhteesta. Itse ajattelen, että ohjaajan ensisijainen tehtävä on kohdata näyttelijät ja pyrkiä luomaan jokaisen kanssa yhteys.

### Casting

Casting on aivan ratkaisevan olennainen osa roolia ajatelleen. Uskon, että onnistunut näyttelijätyö on aika pitkälti kiinni siitä, että näyttelijät sopivat juuri kyseiseen rooliin. Tämän tärkeys korostuu entisestään lapsinäyttelijöiden ja amatöörinäyttelijöiden kanssa työskennellessä.

## **Hahmon luominen - jatkuva prosessi**

Kaiken perusta on miettiä ennen kuvauksia jokainen hahmo itselleen selkeäksi, oikeaksi hahmoksi, jonka taustat ja toiminnot ymmärrät ohjaajana perinpohjin.

Näyttelijät saattavat vaatia sitä ja ovat oikeassa vaatiessaan vastauksia roolihahmoa rakentaessaan. Ohjaajalla pitää olla selkeä idea mitä kyseinen hahmo on ja miksi se on sellainen, mutta samalla täytyy jatkuvasti olla avoin uusille ideoille, oivalluksille mitä kuvauspaikalla voi syntyä. Se on ristiriitaista, mutta täytyy tasapainottaa näitä kahta.

Selkeäksi muokattu, loppuun asti mietitty roolihenkilö paperilla täytyy pitää selkärankana mielessä, mutta samalla pitää elää hetkessä kuvauksissa ja luoda näyttelijöiden kanssa roolihahmo, joka saattaa tehdä aivan uusia juttuja ja toimia eri tavalla kuin käsikirjoituksessa lukee. Ja silti pitää olla uskollinen käsikirjoituksen hahmolle. Oikeat ihmiset ovat täynnä ristiriitoja ja usein toimivat kummallisesti. Ristiriitainen, monisävyinen roolihenkilö on aito, koska ihmiset ovat oikeassakin elämässä täynnä ristiriitoja.

## **Näytellä tunnetta vastaan?**

Kannattaa miettiä tarkkaan kohtausta rakentaessaan, millä tavalla tunteet purkautuvat ja näkyvät hahmojen toiminnasta tai repliikeistä. Harvoin ensimmäiseksi mieleen tullut ratkaisu toimii, kannattaa käyttää aikaa pohdintaan ja kokeilla täysin vastakkaisiakin reaktioita ja toimintoja mitä olit alunperin ajatellut.

Tunteita ei koskaan pidä päästää valloilleen tai yrittää saada aikaan niiden itsensä vuoksi. Jos näyttelijä nauttii kyynelistään ja pitää kiinni emootiosta sen tekemän vaikutuksen vuoksi, esitelläkseen tunteidensa määrää, näyttelemisestä tulee huonoa. Tuntiessaan näyttelijän täytyy käyttää tunteen energia tehtävään tai tilanteeseen. Oikeassa elämässä ihmiset eivät yritä saada aikaan tunteita, tavallisesti he yrittävät

välttää niitä. Esitykset onnistuvat yleensä paremmin, kun näyttelijät näyttelevät omaa tunnettaan vastaan, olipa se mikä vaan. (Weston, 1999, 187)

Kuvatessamme Romkan ja Dinkan loppukohtausta ymmärsin tämän periaatteen. Kohtaus oli vaativa ja lapset olivat väsyneitä, koska oli kuvattu koko ilta ja sen jälkeen odotettu läpi yön auringon nousua, että pääsisimme kuvaamaan. Auringon nousu tapahtuu todella nopeasti, on minuuteista kiinni, milloin on juuri oikea valaistus. Eikä ole varaa mokata viimeistä kohtausta. Kun aloitimme kuvamaan, Romka, joka on koko ajan näyteltyt hyvin, näytteli väsyneenä yli, eikä kohtaus toiminut ollenkaan. Selitin Romkan esittäjälle, että tässä kohtauksessa Romka antaa Dinkalle käärmeen, koska siitä ei tule allergiaa. Sain Romkalle: "Annat käärmeen, sanot repliikit ja katsot Dinkaa." Romka ylinäytteli ihastumista, mikä ei toiminut ollenkaan. Säikähdän, enkä tiennyt mitä tehdä. Aikaa oli todella kortilla. Otimme monta ottoa, kokeilemme erilaisia juttuja, mutta mikään ei toiminut.

Sitten vedin Romkan syrjään ja sanoin "Vältelee katsomista Dinkaan, vilkaiset vaan kerran." Sovittiin, että hän vaan potkii aitausta ja keskittyy siihen, eikä mieti mitään muuta kuin potkimista. Sain myös juuri ennen kuin alettiin kuvata: "Muista vaan, että olet pihan kovin jätkä."

Sitten otettiin uudestaan ja Romka teki todella hienon tulkinnan loppukohtauksesta.

### **Fyysiset suoritukset pelastajina**

Judith Weston painottaa kirjassaan "Näyttelijän keskittyessä fyysiseen suoritukseen keskittyminen voi johdattaa kohtauksen emotionaalisten ongelmien jäljille. Fyysinen toiminta vie näyttelijän huomion repliikeistä, koska vuorosanat nousevat toiminnasta. Keskittyminen vuorosanoihin – tai niiden muistaminen tai ilmaiseminen "oikealla" tavalla – tekee esityksestä jäykän, harjoitellun tuntuksen." (Weston, 1999, 65)

### **Kuunteleminen**

Ohjaajan tärkeä tehtävä on myös pitää huoli siitä, että näyttelijät kuuntelevat toisiaan ja reagoivat toisiinsa. Joskus näyttelijät eivät kuuntele toisiaan, vaan keskittyvät omaan suoritukseensa ja pahimmillaan ennakoivat valmiiksi mitä toinen näyttelijä pian sanoo.

"Hyvä ohjaaja pitää huolen siitä, että näyttelijät kuuntelevat toisiaan. Pahimmassa tapauksessa näyttelijät kuuntelemisen sijasta "ennakoivat". Näyttelijä voi reagoida ennalta ajatteleamalla tavalla vastaanäyttelijän repliikkiin, ennen kuin tämä on edes ehtinyt sanoa sitä. Näyttelijän on kuunneltava paljon tarkemmin kuin ihmiset tavallisesti tekevät. Stanislavski käytti sanaa "yhteys" kuvaillessaan tätä, mitä nimitän kuuntelemiseksi. "Yhteys" kääntää huomion kokemuksen syvyyteen ja siihen, että näyttelijät kuuntelevat. Yleisö tuntee näyttelijöiden puhuvan toisilleen eikä syöttävän toisilleen vuorosanoja." (Emt., 104-105)

Vastanäyttelijöiden kuunteleminen ja tarinaan eläytyminen kuuluvat yhteen, koska silloin kun näyttelijä oikeasti kuuntelee, hänen huomionsa menee pois hänestä itsestään ja vuorosanojen muistelemisesta kohti vastaanäyttelijää.

Uskon, että tämä on yksi tärkeä syy, miksi ohjaajat haluavat käyttää improvisaatiota pyrkiessään hyvään näyttelijätyöhön. Kun näyttelijät improvisoivat, he joutuvat kuuntelemaan toisiaan paljon tarkemmin, koska tilanteet elävät ja muuttuvat. Kun tilanne on näin vähemmän suunniteltu ja enemmän hetkessä kiinni, improvisaation näytteleminen lähenee aitoa kanssakäymistä ihmisten välillä. Puhumme, kuuntelemme ja reagoimme tilanteen mukaan.

Weston painottaa: "Usein näytteleminen elokuvassa on huonoa, koska näyttelijät eivät kuuntele toisiaan. Opiskelijoiden elokuvissa ja ensimmäisissä kokoillan elokuvissa tämä on kaikkein silmiinpistävin heikkous. Rytmii ja ajoitus, energian väheneminen, väärät sävyt, puutteet kohtauksen rakenteessa, näyttelijöiden latteus, jäykkyys, ilmeettömyys, pahvimaisuus, kohtauksen "läpi käveleminen", toistuva ilmaisu, näyttelijöitä jotka ovat kuin eri elokuvasta – nämä ovat ongelmia, jotka tavallisesti johtuvat kuuntelemisen puutteesta. Samoin kuin ylinäytteleminen. Pyytäessään näyttelijää tekemään "vähemmän" ohjaajan pitäisi sanoa, että tämä kuuntelisi enemmän." (Emt., 109)

Minusta Dinkan ja Romkan esittäjät onnistuivat rooleissaan, koska he ottivat toisensa ja muut näyttelijät huomioon, ja oikeasti kuuntelivat.

## **Loppusanat**

Jos pelkistän, mistä minun mielestäni näyttelijän ohjaamisessa on kysymys, voisin palata James Brooksinkin sanoihin: "Muistakaa vain se, että kaikki mitä sanotte on totta. "

Ohjaajan tehtävä on auttaa näyttelijää luomaan uskottava roolihenkilö, jota kyseinen näyttelijä ymmärtää ja jonka kokee aidoiksi ja johon hän onnistuu näin olleen samaistumaan.

## 8 Lähteet

**Arpalahti, Laura.** 2005. Silmää improvisaatiolle, improvisaatio fiktioelokuvassa kuvaajan näkökulmasta. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viestinnän osaston tutkintotyö.

**Bresson, Robert.** 1977. Notes on Cinematography. New York. Urizen Books.

**Elo, Satu.** 2001. Elokuvat. Emmauksen tiellä. Filmihullu, 2001/6, 45

**Illi, Esa 2004.** Improvisaatio on tutkimista. Julkaisussa: Karppinen, Anneli (toim.). Improvisaatioelokuvaa tekemässä. Tampereen ammattikorkeakoulu. Sarja C, oppimateriaaleja 11.

**Illi, Esa & Koskinen, Arto.** 2005. TAMK:n viestinnän koulutusohjelman näyttelijäntyyön ohjauksen kurssi.

**Pyylampi, Jani.** 2002. Improvisaation käyttö elokuvatuotannossa. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viestinnän osaston tutkintotyö.

**Stanislavski, Konstantin.** 1951. Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi. Jyväskylä. Osuuskunta Työn Voima.

**Weston, Judith.** 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luodaan vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Helsinki. Nemokustannus.



## 9 Liitteet

"Romka - 97" lyhytelokuvan käsikirjoitus. Kirjoittanut Anastasia Lobkovski, 2006

# ROMKA -97

Versio 5

lyhytelokuvakäsikirjoitus

Anastasia Lobkovski

## 1. EXT. KATU. AAMU.(VENÄJÄ. KESÄ 2007)

Musta pakettiauto on parkeerattu rähjäisen varaston eteen. Romka (9) seisoo vahtina kadulla. Serjogan (35) sätkä palaa. Hän ähkii. Puinen laatikko on painava. On pimeää. Laatikosta kuuluu paviaanin huutoa. Kontti on täynnä laatikoita. Suhisee.

Serjogan saappaat ovat korkeat ja mustat. Hän hyppää alas kontista. Kuski kävelee Serjogan viereen ja ojentaa paksun rahanipun. Serjoga ottaa muutaman setelin päältä ja antaa Romkalle.

SERJOGA

Käys vähän ostaa itselles jotain.

ROMKA

Millois sä tuut kotiin?

SERJOGA

Myöhään.

Menehän siitä, mä tuun sitten.

Serjoga silittää Romkan päätä, ja antaa pari seteliä lisää. Romka ottaa vastahakoisesti vastaan. Serjoga menee autoon, kuskin viereen.

Romka kaivaa taskustaan mustan tussin ja kirjoittaa isoin kirjaimin pakettiauton takaoveen:

**ROMKA-97**

(alkutekstit)

Auto kaasuttaa paikalta. Romka jää seisomaan kadulle.

## 2. INT. ETEINEN. PÄIVÄ

Kissanpentu huutaa. Dinka (9) pitää sitä tiukasti rintaansa vasten. Harmaaseen jakkupukuun pukeutunut Dinkan äiti kävelee hänen viereensä ja tarttuu kissanpennusta. Dinka pussaa kissanpennun selkää ja puristaa sitä yhä tiukemmin itsensä vasten.

Dinkan hiukset peittää kissan lähes kokonaan näkyvistä. Hän aivastaa monta kertaa, ja kissanpentu yrittää päästä irti.

ÄITI

Annatko sen mulle.

Sä tukehdut kohta!

Äiti repäisee kissan Dinkan käsistä. Dinka itkee ja katsoo äitiään.

ÄITI

Et sä voi elää kissan kanssa samassa asunnossa.

Ymmärrätkö?

Dinka aivastaa voimakkaasti ja purskahtaa itkuun.

Äiti laittaa kissanpennun häkkiin, sulkee kannen ja menee ulos ovesta.

Dinka juoksee ovea vasten. Hakkaa nyrkillä ovea.

DINKA

Murzik!!!

Dinka juoksee itku kurkussa ikkunan viereen. Katslee pihan poikki, kori käsissään loitonevaa äitiä.

Painaa kämmenensä ikkunalasiin hyvästellessään Murzikia.

### 3. EXT. PIHA. ILTA

Kerrostalon pihassa on vanha liukumäki, rautaset keinut ja hiekkalaatikko pikkupenskoille. ROMKA (9v) seisoo liukumäen päällä. Hän pitää käsissään paksua rahanippua. Toisessa kädessä sytkärin. Piha on täynnä 6 – 13 vuotiaita penskoja, jotka seisovat suut auki ja tuijottavat Romkaa.

Romka eroaa joukosta vaatetuksella, hänellä on ulkomaalaiset merkkifarkut ja -farkkutakki päällä. Muilla lapsilla tavalliset neuvostovaatteet, joillakin itsetehdyt ja kuluneet.

TIMUR

Älä viitti, Romka, hei!

Anna ne mielummin mulle!

Romka ottaa nipustaan yhden setelin. Polttaa sen.

Joukossa kuuluu huutoja.

Sivummalla seisoo tummatukkainen tyttö DINKA (9v).

Dinkan vieressä 10- vuotiaat Marinka ja Aljonka juoruilevat.

MARINKA

Sen isä on kuulemma, joku rikollinen.

ALJONKA

Ei kun se salakuljettaa jotain.

Aljonka luo Marinkaan, merkittävän katseen. Romka nostaa hitaasti koko nipun.

Gasijev huutaa.

GASIJEV

Vittu, mä hakkaan sut jos poltat ne!

Romka sytyttää sytkärillä koko rahanipun tuleen.

ROMKA

Ei o sun rahoja.

Tuhkat tippuvat Gasijevin päälle.

DINKA katsoo Romkaan ja hymyilee. Romka hymyilee takaisin.

#### 4. EXT. KERROSTALON SISÄPIIHA. ILTA

Dinka nojaaa betonisen kerrostalon seinään. Hänellä on kammattu ruskea tukka, punainen takki ja äidin ompelemat siniset farkut. Hänen naamansa on itkusta punainen, hän puree alahuuliaan ja potkii kengällään asfalttia. Romka seisoo hänen vieressä, kädet taskussa, polttaa röökiä.

ROMKA

Mä en ois ikinä antanut viedä mun kissaa!

Dinka pyyhkii kyöneleet ja niistää. Kaivaa taskustaan purkan. Laittaa yhden suuhun ja toisen tarjoa Romkalle.

Romka heittää loppuunpalaneen tumpin maahan ja sylkäisee sen päälle.

ROMKA

Ooksä ikinä kuullut Efasta?

Dinka katsoo muualle. Hän yrittää tehdä kuplan, mutta ei onnistu, purkka repeä, ennen kuin hän ehtii puhaltaa sen täyteen mittansa.

ROMKA

Se on maailman myrkyllisin käärme. Sen puremaan ei o olemassa mitään vastalääkettä.  
Ihminen kuolee siihen alle 5 minuutin.

DINKA

Mistä sä oot sellaista kuullut?

Romka kohauttaa olkapäitään.

ROMKA

Serjoga hommas sellaisen Aasiasta...

DINKA

Kukas se Serjoga on?

ROMKA

Se on mun faija.

Romka tekee ison kuplan. Dinka katsoo ihailien Romkan tekemää kuplaa.

ROMKA

Haluuksä tulla kattoo se?

Dinka onnistuu tekemään ison kuplan. Se räjähtää kasvoille.

DINKA

Milloin?

#### 5. EXT. KATU. YÖ

On pimeää. Romka kaivaa taskustaan paksun avain-nipun. Romka vilkuilee taakseen varmistaaksen, ettei kukaan näe. Dinka puhaltaa käsiin lämpöä.

Romka kääntää avaimen lukossa ja nojaa oveen. Ovi narisee ja avautuu.

#### 6. INT. VARASTO. YÖ

Romkan taskulampun valo valaisee eläinvarastoa. Varasto on täynnä erilaisia häkkeitä ja terraarioita, joissa kuhisee elämä.

Romka kävelee huonetta eteenpäin ja valaisee taskulampulla häkkejä. Dinka katselee peloissaan ympärilleen.

Häkissä istuva apina huutaa.

Dinka tuijottaa apinaa. Apina paskantaa tuijottaessaan Dinkaa. Dinka nyrpistää nenänsä ja kävelee ohi. Romkan taskulampun kiila valaisee lasin sisällä makaavan jättiläisen boa-käärmeen.

ROMKA

Tää on Adolf. Se syö vain elävää ravintoa. Hiiriä ja tipuja.

Dinka katsoo lumoutuneena Adolfia. Jatkavat huoneen päätyyn. Romka pysähtyy pienen terraarion eteen.

ROMKA

Se on tässä.

DINKA

Mikä?

Romka valaisee taskulampulla terraarion, jonka kyljessä on iso värikynillä piirretty kuva käärmeestä.

Käärme sihisee terraariossa lasin takaa. Dinka koskettaa terraarion pintaa.

Oven takaa kuuluu askeleita. Romka kääntyy ovelle päin. Avain kääntyy lukossa.

ROMKA

Sssh!



Romka piiloutuu ison puulaatikon taakse. Vetää Dinkaa takinhelmasta mukanaansa matalaksi.

Ovi avautuu. Serjoga ryntää kiireisenä sisälle. Ottaa kärryt ja alkaa lastaamaan siihen puolenmetrin kokoisia eläinlaatikoita. Ulkoa kuuluu auton moottorin ääni.

Romka istuu hiljaa ja puree kynsiään. Dinka tarkkailee kauhuissaan Serjogan tekemisiä laatikoiden välistä.

Varastossa on pölyistä ja haisee eläimille. Dinkan jalka puutuu ja hän vaihtaa asentoa. Samalla hänen jalkansa osuu lattialla seisovaan lasipulloon. Pullo kaatuu betonilattialle...

Serjoga säpsähtää. Hänen katseensa kohdistuu piilopaikkaan. Serjoga kaivaa taskustaan aseensa. Avoimesta ovesta tuleva valokiila piirtää Serjogan silhuetin tämän hiipiessään kohti laatikoita, joiden takaa ääni kuului. Romka ja Dinka yrittävät pysyä mahdollisimman hiljaa. Romka puristaa käsiään nyrkkiin ja Dinka pitää hänestä kiinni. Serjoga näkee laatikon takana liikkuvat hahmot.

Dinka kuulee Serjogan hengityksen tämän lähestyessä. Serjoga lataa aseensa. Osoittaa kohti piilopaikkaa. Käsi liipaisemiella, hän on ampumaisillaan. Romka hyppää samalla sekunnilla piilostaan. Serjogan sormi painaa liipaisimesta. Ase laukeaa.

ROMKA

Älä, se on mä!

Serjoga heilauttaa viime tingassa käden sivulle, laukaus menee ohi.

Eläimet nostavat mellakan, apina huutaa ja lintujen höyhenet lentävät.

Romka seisoo hetken hiljaa paikoillaan. Serjoga näyttää olevan shokissa.

ROMKA

Vittu sä oot seko!

Serjoga juoksee Romkan viereen, lyö häntä avokämmennellä kasvoille ja ottaa rinnuksista kiinni. Tuijottaa Romkaa silmiin. Serjogan jalat tärisyvät, kun hän puristaa Romkan rintansa vasten.

Molemmat ovat hiljaa.

## 7. INT. ELÄINVARASTO. YÖ

(10 minuutin kuluttua.)

Serjoga seisoo Romkan ja Dinkan vieressä. Nämä istuvat laatikon päällä.

Ovelta kuuluu koputus. Serjoga juoksee laittamaan ovia kiinni, hänen käsissään on ase. Ei ehdi. Kaksi miliisiä astuvat sisään. Miliisit katsovat Serjogaan. Samalla hetkellä kun huomaavat Serjogan aseensa, ottavat omat aseet ja tähtää niillä Serjogaa.

Serjoga kiroilee itseksensä ja pudottaa aseensa maahan. Miliisit kävelevät eteenpäin, kohti Serjogaa.

NUOREMPI MILIISI

Saatiin hälytys.

Täältä kuului aseiden laukauksia.

Kulkiessa miliisit valaisevat taskulampuilla varastossa olevia hakeja. Kuuluu eläinten ääniä.

#### VANHEMPI MILIISI

Mikäs tää paikka oikein on?

Romka katsoo Dinkaan, kuiskaa ”mennään!” , nappaa pöydältä pienen Efa-käärmeterraarion mukaansa ja lähtee juoksemaan. Dinka seuraa perässä takaovelle.

#### SERJOGA

Ei tästä tarvi kenenkään tietää. Mehän voidaan sopia jotenkin tää juttu...

Serjoga ojentaa setelinipun miliiseille. Nuorempi miliisi ottaa setelit vastaan. Vanhempi miliisi huomaa takaovesta livahtavan Dinkan. Naulitsee karkurit valokiilaan. Romka vetää Dinkan hihasta mukaansa ulos.

#### 8. EXT. KATU. YÖ

Dinka kiipeä alas tikkailta. Romka pitää käsissään Efa-terraariota. He juoksevat niin kovaa kuin lähtee. Kortelli, toinen. Asfaltin pinta on kiiltävä.

Se heijastaa katulamppujen valoja ja heidän peilikuviaan.

Miliisin pilli viheltää yössä. Heidän takaa kuuluu juoksu-askleet.

Dinka kaatuu vesilammikkoon.

Miliisi tarttuu häneen käsivarresta. Sattuu. Dinka huutaa. Romka kääntyy. Pysähtyy.

Dinka yrittää päästä irti miliisin otteesta, huonolla menestyksellä.

Romka tuijottaa Dinkaa ja miliisia.

Romka nostaa lasiterraarionsa korkealle, jotta miliisi näkisi.

ROMKA

Mullon tos maailman myrkyllisin käärme. Efa.

Ihminen kuolee sen puremaan alle 5 minuutin.

Päästä Dinka menee.

Miliisi katsoo Romkaan sanomatta sanaakaan.

Romka laskee paljaan kätensä terraarioon, nostaa sieltä käärmeen. Lähtee kävelemään miliisiä kohti.

ROMKA

Päästä Dinka menee.

VANHEMPI MILIISI

Poika hei, laita se käärme takas mihin se kuuluu. Heti.

Romka kävelee lähemmäksi aivan miliisin viereen, käärme ojennettuna kädessään.

ROMKA

Päästä se menee.

Miliisi perääntyy peloissaan. Käärme kiemurtelee.

Miliisi siirtyy kauemmaksi.

Käärme pistää Romkaa. Hän huutaa ja puristaa kättään. Kaatuu maahan. Sätkii.

Dinka tuijottaa kaatuvaa Romkaa. Huutaa.

DINKA

Sä tapoit sen!!

Miliisi seisoo lamaantuneena paikallaan.

Dinka juoksee Romkan viereen.

DINKA

Älä kuole Romka!

ET SAA!!!

9. INT. AMBULANSSI. YÖ

Valkopukuinen hoitaja asettaa Romkalle happinaamarin. Romka makaa silmät kiinni.

Valkopukuinen kääntyy pois.

Dinka itkee. On itkenyt koko matkan.

Ambulanssin ikkunat ovat kosteudesta ja pölystä harmaat. Dinka pyyhkäisee ikkunalasiin pienen aukon ja katselee ulos. Kaupungin valot vilkkuvat yössä. Neva-joki, sillat, hienot rakennukset, koirat, ihmiset, yksinäiset ja kaverin kanssa kulkevat....

Hoitaja on torkahtanut. Kuuluu vaimea kuorsaus.

Dinka kääntää itkuiset silmänsä sisälle.

Kohtaa Romkan silmät.

Dinka pyyhkii kyynleet ja tuijottaa Romkaa. Romka siirtää happinaamarin sivuun.

ROMKA

Ihan paskaa tää happi täällä.

Dinka tuijottaa silmät pyöreinä Romkaa.

ROMKA

Ny mennään.

Romka repii alle sekunnin happinaamarin naamastaan. Nousee jaloilleen, kuin ei mitään. Dinka avaa oven. Hyppäävät vauhdista asfaltille.

## 10. EXT. KATU. YÖ

Pari naarmua. Ambulanssin ovet heiluvat tuulessa. Auto loitonee.

He juoksevat niin kovaa, että Dinkasta tuntuu, että hänen keuhkonsa räjähtävät. Asfaltti on kovaa tennareiden alla. Tuulee.

He pysähtyvät sivukadulle roskisten viereen. On pimeää. Romka nauraa hengästyneenä.

Dinkaa ei naurata. Hän katsoo maahan.

DINKA

Eihän se oikeesti ollut maailman myrkyllisin käärme?

Romka avaa takkinsa taskun ja nostaa sieltä pienen kiiltävän käärmeen.

Dinka vetäytyy taakse.

ROMKA

Ei ku tää on lemmikkikäärme. Vaselisa.

Romka ojentaa Dinkalle käärmettä. Romka silittää sen pintaa, joka tuntuu lämpimältä ja kuivalta.

ROMKA

Saat sen jos haluat.

Se on tosi kiltti, eikä siitä tuu allergiaa.

Dinka silittää käärmeen pehmeää nahkaa ja hymyilee.

Romka potkaisee tyhjän säilykepurkin jalallaan, niin että kaikuu. Alkaa nauramaan. Hänen naurunsa tarttuu Dinkaan. Molemmat nauravat niin kauan, että mahaan alkaa koskea.

Dinka katsoo ihailien Romkaa. Hän on rohkein hänen tuntemansa poika.

Musta kissa juoksee tien ohi jahtaen rottia.

Kylmä ilma pitää heidät hereillä.