



Koekuvaukset, harjoitukset ja niihin liittyvät valinnat

Erään ohjaajan ja elokuvan eteneminen castingista
kuvauksien alkuun

Viestinnän koulutusohjelma
Av-mediatuotanto
Opinnäytetyö
26.4.2010

Inari Niemi

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestintä		Suuntautumisvaihtoehto Av-mediatuotanto	
Tekijä Inari Niemi			
Työn nimi Koekuvaukset, harjoitukset ja niihin liittyvät valinnat. Erään ohjaajan ja elokuvan eteneminen castingista kuvauksien alkuun			
Työn ohjaaja/ohjaajat Annakaisa Sukura			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 26.4.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 29	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Tämä on toiminnallinen opinnäytetyö, joka koostuu kirjallisesta tutkielmasta ja teososasta, kirjoittajan ohjaamasta 25-minuuttisesta lyhytelokuvasta <i>Kurjet</i>. Kirjallisessa osassa keskitytään analysoimaan näyttelijöiden ohjaamiseen liittyviä valintoja, joita ohjaaja tekee, ja metodeja, joita tämä käyttää. Työssä käydään läpi elokuvan koekuvaus- ja harjoitusvaiheet ja pohditaan näitä erityisesti amatööri- ja lapsinäyttelijöiden kanssa työskentelyn kannalta.</p> <p>Työn tavoite on analysoida ohjaajan kannalta sitä osaa näyttelijöiden kanssa työskentelystä, joka tapahtuu ennen kuvausten alkua. Työssä kerrataan, minkälaisen prosessin kautta ohjaaja päätyi valitsemiinsa näyttelijöihin. Siinä selvitetään myös yleisimpiä tapoja harjoituttaa näyttelijöitä ja kerrotaan erilaisista harjoittelumetodeista ja harjoitusjaksojen rakenteesta. Työssä käydään läpi myös niin tekijän kuin joidenkin ohjausoppikirjojen näkemyksiä harjoitusten tarpeellisuudesta ja riskeistä. Ohjaajan kuvauksia edeltävien työvaiheiden kautta pohditaan myös mm. eroja aikuisen ja lapsen ohjaamisessa, käsikirjoituksen vaikeiden teemojen analysoimista lapsinäyttelijän kanssa ja tutun näyttelijän kanssa työskentelemisen etuja ja haittoja.</p> <p>Kirjallisen osion lähtökohtana on ollut analysoida kirjoittajan omia työskentelytapoja ammattilaisten näkemysten pohjalta ja tutkia eri tyylejä harjoitella näyttelijöiden kanssa. Tavoitteena on ollut myös löytää joitain ohjeita ja yleisiä käytäntöjä koskien sellaisia ohjauksellisia päätöksiä ja alueita, jotka tuntuvat usein kovin intuitiivisilta.</p> <p>Työn lopputulos on pohdiskeleva ja käytännönläheinen tutkielma ohjaajan työstä näyttelijän kanssa, ennen kuin kamera käy. Se tarjoaa erilaisia vaihtoehtoja ja ideoita näyttelijöiden koekuvaukseen ja heidän kanssaan harjoittelemiseen. Nämä ideat voivat olla käyttökelpoisia kaikille näihin vaiheisiin osallistuville, mutta erityisesti kuitenkin ohjaajille.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Lyhytelokuva <i>Kurjet</i> (kesto 26'46)			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Koekuvaukset, elokuvaohjaus, harrastajanäyttelijät, lapsinäyttelijät, harjoitukset			

Degree Programme in Film and television		Specialisation Production
Author Inari Niemi		
Title Casting process, Rehearsals and the Choices the Director makes		
Tutor(s) Annakaisa Sukura		
Type of Work Bachelor 's Thesis	Date 26 April 2010	Number of pages + appendices 29
<p>The thesis consists of a short film, "Kurjet", which was directed by the author, and a written part, which analyzes the process of making the movie. In the written part the main focus is on the casting process and the rehearsals. It examines the choices that are made by the director when choosing the actors and the methods that can be used in rehearsals, especially when working with child actors and amateurs.</p> <p>The goal of this thesis is to analyze the work, that a director carries out with the actors, before the shootings. What can he or she do and what is perhaps recommended by professional directors. The thesis tells how this particular director came to her conclusions when casting and how she rehearsed with the actresses that she chose. The thesis also explains the most common ways of rehearsing with actors and goes through the methods and the structure of rehearsals. The author evaluates some film making text books', as well as her own, outlooks on the risks and importance of rehearsing, the differences in directing an adult and a child and the pros and cons of directing an actor that you know.</p> <p>The starting point for the written part was to analyze the author's own ways of working and then compare the investigated ways to the views of the film industry's professionals. The emphasis is on the period before the shootings. A further goal was to find some common "rules" to the decisions that a director makes that often seem so intuitive.</p> <p>The outcome is a thoughtful and practical treatise on the work of a director before he shouts "action". It offers different guide lines on how to choose a cast for a film and options on how to rehearse with it when it is chosen. These ideas can be useful for all people working with these particular parts of film making, especially to the directors.</p>		
Work / Performance / Project The short film Kurjet, 26 minutes		
Place of Storage Aralis Library, Helsinki		
Keywords Casting, film directing, amateur actors, child actors, acting rehearsals		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	2
2	OMA HISTORIANI	3
3	TEOSOSA.....	4
4	KOEKUVAUKSET	5
4.1	Ensimmäinen kierros.....	6
4.2	Toinen kierros	8
4.3	Kolmas kierros	9
4.3.1	Vaikea mutta jännittävä Veera	10
4.3.2	Meisner-tekniikka	12
5	HARJOITUSJAKSO	14
5.1	Harjoitusten tarpeellisuus ja tarkoitus.....	15
5.2	Kohtausharjoitukset	18
5.2.1	Ensimmäinen lukuharjoitus.....	18
5.2.2	Kohtausharjoitusten rakenne	19
5.2.3	Kohtausharjoitusten jatkaminen.....	21
5.3	Harjoittelumetodit	21
5.3.1	Toisto ja subtekstit	23
5.3.2	Eleettömyys ja kuunteleminen	24
5.4	Harjoittelemisen riskit	25
5.5	Ohjaajan valinta	26
6	LOPUKSI	27
	LÄHTEET:	29

1 JOHDANTO

Olen Metropolian av-mediatuotannon kuvasuuntautunut opiskelija, mutta opinnoissani olen yrittänyt mahdollisuuksien mukaan suuntautua fiktio-ohjaamiseen. Kirjallisessa opinnäytetyössäni käsittelen lopputyöni teososan, lyhytelokuvan *Kurjet*, tekemistä, keskittyen näyttelijöiden ohjaamiseen ja nimenomaan lasten ja amatöörien kanssa työskentelemiseen ja sen tuomiin haasteisiin ja toimintamalleihin. Päärooleissa elokuvassa on kaksi amatöörinäyttelijää, 8-vuotias Tuuve ja 21-vuotias Veera. (Viitataan yksityisyssyistä kaikkiin näyttelijöihin tekstissä pelkällä etunimellä.) Vertaan kokemusta myös jonkin verran edellisen ohjaustyöni, toisella vuosikursilla vuonna 2006 kuvatun lyhytelokuvan *Niin liian hyvät*, teini-ikäisten näyttelijöiden ohjaamiseen.

Keskityn analysoimaan casting-prosessia, näyttelijävalintoihin pääymistä ja harjoitusjaksoa. Nämä osuudet tuntuivat minusta amatöörinäyttelijöiden kanssa todella tärkeiltä. Jo etukäteen koin, että näyttelijänohjauksellista työtä kannattaisi tehdä niin paljon kuin mahdollista jo ennen kuvauksia, sillä tiesin aikataulun kuvauksissa olevan todella tiukka. Näiden kuvauksia edeltävien vaiheiden kautta pohdin mm. eroja aikuisen ja lapsen ohjaamisessa, käsikirjoituksen vaikeiden teemojen analysoimista lapsinäyttelijän kanssa ja tutun näyttelijän kanssa työskentelemisen etuja ja haittoja.

Opinnäytetyöni toisessa luvussa kertaan omaa lyhyttä historiaani amatöörinäyttelijöiden ohjaamisessa ja kolmannessa luvussa esittelen lopputyöni teososan, *Kurjet*-elokuvan, juonen pääpiirteittäin. Luvussa neljä käyn läpi koko

koekuvausprosessin, joka oli kolmi-vaiheinen. Kerron mitä missäkin vaiheessa tapahtui, mihin pyrin ja mitkä asiat saivat minut sitten päätyämään lopullisiin näyttelijävalintoihini. Kerron myös omasta muunnoksestani Meisner-tekniikasta, jota käytin niin koekuvauksissa kuin myöhemmin harjoituksissakin. Luvussa viisi kerronkin sitten harjoitusjaksosta. Pohdin harjoittelun tarpeellisuutta ja tarkoitusta ja esittelen Judith Westonin ja Sidney Lumet'n tapoja harjoituttaa näyttelijöitä ja vertaan näitä tapoja omiini. Viimeisessä luvussa kerron lyhyesti siitä, miten koin harjoittelujakson vaikuttaneen itse elokuvan kuvauksiin ja minkä koin olevan suurin hyöty näyttelijöiden harjoituttamisesta itselleni.

Lukujen rakenne on suurimmalta osin sellainen, että ensin esittelen ohjaamisesta kirjoitettujen teosten, lähinnä Judith Westonin *Näyttelijän ohjaaminen* ja Sidney Lumet'n *Elokuvan tekemisestä*, oppeja luvun aiheesta ja vertaan sitten näihin omia mietteitani ja toimintatapojani. Näihin kirjoihin, kuten myös David Mamet'n kirjoihin *Elokuvan ohjaamisesta* ja *Tosi ja epätosi*, tutustuin jo valmistautuessani *Niin liian hyvien* ohjaamiseen. Koekuvauksia käsittelevässä luvussa olen käyttänyt paljon vähemmän lähdekirjallisuutta kuin harjoituksia käsittelevässä luvussa. Se johtuu siitä, etten juuri löytänyt aiheesta kirjoitettua materiaalia.

2 OMA HISTORIANI

Kirjallisen opinnäytetyöni aihe, amatöörinäyttelijät ja heidän ohjaaminen, on minulle läheinen. Jostain syystä en ole koskaan opiskelutöissäni ohjannut ammattinäyttelijää, vaan elokuvissani ovat aina olleet pääosissa lapset tai nuoret. Tämä ei ole ollut sillä tapaa tietoinen valinta, että olisin ajatellut mieluummin työskenteleväni lasten kanssa. Välillä olisi ollut helpottavaa nojata ammattinäyttelijän tuomaan turvallisuuteen. Koekuvausprosessit ovat aina olleet massiivisia ja tunnelma niiden aikana lähennellyt välillä epätoivoa, kun lapsia ja teinejä on täytynyt tavata valtava määrä muutaman sopivan löytämiseksi. Toisaalta ei ole varmaankaan pelkkää sattumaa, että löydän itseni aina lapsuuden ja etenkin nuoruuden ja teini-ikäisyyden teemojen ääreltä. Jokin siinä iässä koskettaa.

Ensimmäinen Stadiassa tehty harjoitustyöni, *Niin liian hyvät*, kertoi tarinan kolmen teinitytön iltapäivästä ostarilla. Päärooleissa elokuvassa oli kolme 16–19-vuotiasta tyttöä, jotka löytyivät koekuvauksissa harrastajateatteriryhmistä ja Kallion ilmaisutaidon lukiosta. *Niin liian hyvien* koekuvaus- ja harjoitusvaiheiden aikana minulle muotoutui toimintatapoja, joita käytin myös *Kurjissa*. Monet huomiot, joita tein *Niin liian hyvien* harjoitusten ja kuvausten aikana, vain vahvistuivat *Kurkia* kuvatessa. Näistä huomioistani kirjoitan myöhemmin. Kurkien vanhempi näyttelijä, Veera, oli myös yksi *Niin liian hyvien* näyttelijöistä ja minulle siis entuudestaan tuttu. Tämä helpotti hieman harjoitteluvaiheen työskentelyä, kun tutustumiseen ei mennyt niin isoa osaa harjoitusajasta.

3 TEOSOSA

Opinnäytetyöni teososa on Milla Kotimaan kirjoittama 24-minuuttinen lyhytelokuva *Kurjet*. Tarinan kaksi siskosta, 8-vuotias Sara ja 17-vuotias Marikki ovat kahdestaan kotona, kun tyttöjen ainoa vanhempi, isä, on työmatkalla öljynporauslautalla Barentsin merellä. Raju syysmyrsky katkaisee kaikki yhteydet lauttaan, tehden vaarallisesta tilanteesta television ykkösuutisaiheen. Sara ja Marikki sulkevat muun maailman ulkopuolelle ja linnoittautuvat kotiin seuraamaan ympärivuorokautisia uutisia.

Sara käsittelee tilannetta rakentamalla olohuoneen lattialle isän lauttaa symboloivan ”kuvaelman” öljynporauslautan pienoismallista ja lelulinnuista ja suojelemalla sitä kaikin keinoin uhkaavilta vaaroilta. Hän alkaa myös saada televisiosta vihjeitä oman rakennelmansa ja oikean lautan kohtaloiden yhteydestä ja uppoaa yhä syvemmälle omaan maailmaansa. Vieressä vanhempi ja pikkusiskostaan vastuuseen jätetty Marikki yrittää pitää normaaleja rutiineita yllä ja omaa pelkoaan piilossa, mutta huolestuu koko ajan enemmän Saran sulkeutumisesta. Kolmantena päähenkilönä voi pitää television uutisia, jotka ovat koko ajan läsnä huoneessa ja tyttöjen elämässä. Lopussa tilanne purkautuu Marikin toimien aiheuttaessa Saran rakennelman sortumisen ja tyttöjen viimein tukeutuessa toisiinsa. Yöllä Saran nukkuessa Marikki kuulee uutisista lautan pelastumisesta ja voi viimein antaa oman pelkonsa purkautua.

4 KOEKUVAUKSET

Ensimmäinen ajatukseni Kurkien toteuttamisesta ja siinä onnistumisesta oli, että näyttelijöiksi pitää löytää juuri oikeat tytöt. Voi tietysti sanoa, että tämä on yksi tärkeä onnistumisen avain kaikissa elokuvissa, mutta varsinkin pikkusiskon, Saran, nuori ikä käsikirjoituksessa lisäsi paineita castingiin. Tiesin, että elokuvan uskottavuus menisi, jos pikkusisko näyttelisi liian vanha tyttö. Toisaalta rooli oli haastava ja elokuvassa käsiteltiin vaikeaa asiaa, pelkoa vanhemman menettämisestä ja mietin kuinka nuori näyttelijä pystyisi siihen uskottavasti eläytymään.

Päätimme ylettää Saran roolin koekuvaukset ala-aste-ikäisiin tyttöihin aina kuudesluokkalaisiin asti, vaikka periaatteessa tarinan kannalta sen ikäinen olisikin ollut rooliin liian vanha. Salainen toiveeni oli, että löytyisi joku jo vaikka 12-vuotias, mutta paljon nuoremmalta näyttävä tyttö, jonka kanssa tarinan teemojen käsittely olisi helpompaa kuin oikeasti nuoremmalla tytön kanssa. Myös tieto tulevien kuvausten fyysisestä rankkuudesta pisti miettimään, kuinka paljon voi odottaa esimerkiksi 9-vuotiaan lapsen jaksavan.

Marikin roolia ja siihen sopivan tytön löytymistä en pitänyt samalla tapaa haastavana. Se johtui siitä, että olin koekuvannut suunnilleen saman ikäisiä tyttöjä jo edelliseen elokuvaani. Tiesin, että esimerkiksi kuka tahansa kolmesta *Niin liian hyvien* päänäyttelijästä pystyisi tekemään roolin minua tyydyttävällä tavalla, jos sopivampaa uutta tyttöä ei löytyisi. Jo esituotannon hyvin aikaisessa vaiheessa aloin elokuvaa päässäni visualisoidessani jostain syystä kuvitella Marikin *Niin liian hyvissä* näyttelevän Veeran näköiseksi. Se jopa vähän häiritsi minua, sillä halusin mieluummin löytää jonkun uuden näyttelijän rooliin. Tämä lähinnä kyllä siksi, ettei kukaan ajattelisi, että tytydyn tuttuun ja turvalliseen vaihtoehtoon.

Tiesin kyllä, että monet ohjaajat, esimerkiksi Ingmar Bergman ja Woody Allen, kotimaisista Aki Kaurismäki tai Perttu Leppä käyttävät usein elokuvissaan samoja

näyttelijöitä. Tuttu näyttelijä säästää ohjaajalta alun tutustumiseen ja tunnusteluun menevää energiaa. Tutusta näyttelijästä ohjaaja myös tietää etukäteen, sopiiko hän rooliin ja pystyykö yhteistyöhön. Näitä asioita ei voi tietää, ennen kuin on työskennellyt näyttelijän kanssa. Itselleen ennestään tuntemattoman näyttelijän kanssa täytyy vain toivoa parasta. (Weston 1996, 276.)

Jostain syystä saman näyttelijän käyttäminen uudestaan tuntui kuitenkin jollain tapaa huijaamiselta. Ajattelin, että se voisi näyttää siltä, etten pystynyt löytämään uusia "kykyjä". Nyt tämä tuntuu tietysti typerältä ajatukselta. Ajattelin myös Veeran jo 21-vuotiaana olevan liian vanha lukioikäisen Marikin rooliin. Kutsuimme kuitenkin kaikki kolme tuttua näyttelijää koekuvauksiin.

4.1 Ensimmäinen kierros

Koekuvassimme apulaisohjaaja Johanna Salmen kanssa siskosten rooleihin yhteensä noin 90 tyttöä, noin kuudessa eri rupeamassa. Välillä osanottajia oli monta kymmentä, välillä vain muutama kerrallaan. Pidimme koulun tiloissa casting-tilaisuuksia, joihin houkuttelimme tyttöjä ilmoituksilla teatteriryhmissä, ilmaisupainotteisissa kouluissa, nuorisotaloilla ja internetissä. Kävimme myös Kaisaniemen ala-asteella ja Kallion lukiossa pitämässä omat koekuvaustilaisuudet.

Ymmärrettävästi Saran rooliin oli vaikeampi löytää hyviä ehdokkaita, sillä nuoresta iästä johtuen todella harvoilla koekuvatuisista tytöistä oli mitään kokemusta näyttelemisestä. Kaikista koekuvauksiin osallistuneista tytöistä Saran rooliin pystyin kuvittelemaan vain kaksi mahdollista tyttöä, siskokset, 8-vuotiaan Tuuven ja 10-vuotiaan Hannin. Tuuveakin tunsin hieman jo entuudestaan. Hän oli ollut minulla vuotta aikaisemmin pienessä roolissa Ylen hyvä joulumieli -mainoksessa ja pärjännyt hienosti. Tuuve oli ollut mielessäni mahdollisena Sarana jo ennen koekuvausten alkamista ja hänet kutsuttiin erityisesti koekuvaustilaisuuteen. Kuitenkin Tuuvenkin kohdalla mietin ikää mahdollisena ongelmatekijänä, tosin toisin päin kuin Veeran kanssa. Tuuve oli vasta 8-vuotias ja siis nuorempi kuin mitä oli alun perin edes käsikirjoitukseen kirjoitettu ja

minun toiveenihan oli ollut mieluummin löytää osaan roolinhahmon ikää vanhempi tyttö.

Ammattinäyttelijöiden kanssa jo ensimmäisissä koekuvauksissa käydään usein läpi jokin kohta elokuvasta. Näyttelijöille teksti on toimitettu etukäteen, jotta he ovat saaneet valmistautua koekuvaukseen. Näin toimitaan Yhdysvalloissa (Weston 1996, 277) ja näin toimitaan yleensä Suomessa. En kuitenkaan kokenut tätä mielekkääksi toimiessani lasten kanssa. Kun 80 prosenttia koekuvatuista pikkutyöistä ei edes pystynyt toistamaan yhtä neljän sanan lausetta, saati uskaltanut katsoa minua silmiin, olisi tekstin lukeminen ollut vielä suurempaa ajan tuhlausta, kuin miltä minun käyttämäni vähemmän aikaa vievätkin "näyttelemistehtävät" usein tuntuivat.

Nytkin kulutin turhauttavan paljon aikaa jokaisen tytön kanssa juttelemiseen, vaikka epäilykset sopivuudesta rooliin olisivat olleet alusta asti suuret. Tuntui vain liian raa'alta sanoa lapselle heti kättelyssä "kiitos hei". Niinpä kuuntelin usein pitkät pätkät toiveammateista (usein näyttelijä tai laulaja) ja suosikkibändeistä, koko ajan tietäen, ettei homma tulisi toimimaan. Ja epätoivo kasvoi. Parin kymmenen tytön jälkeen en usein edes muistanut kuunnella mitä tytöt vastailivat lämmittelykysymyksiini.

Näiden kysymysten jälkeen annoin tytöille muutaman lauseen, joihin liittyi jokin yksinkertainen tunnetila ja pyysin heitä sanomaan ne kameraan katsoen. Jos tyttö näytti ymmärtävän vähän mitä on tekemässä, annoin jonkin lisäohjeen ja katsoin, pystyykö tyttö muuttamaan tapaansa sanoa lause. Käyttämiäni lauseita olivat esimerkiksi "mä vihaan sua", "mulla on ollut tosi ikävä sua" ja "mä en enää ikinä halua nähdä sua". Kymmenistä tytöistä ihanat Tuuve ja Hanni olivat ainoat, jotka vakuuttivat minut.

Jälkeenpäin ajateltuna olisi ehkä ollut ainakin minulle helpompaa, mutta ehkä myös viisaampaa jättää tämä ensimmäinen koekuvausvaihe kokonaan apulaisohjaajalle, joka olisi voinut tehdä ensimmäisen karsinnan. Olisin ainakin selvinnyt vähemmällä ahdistuksella. Jotenkin sitä vaihtoehtoa ei vain otettu huomioon, varmasti paljolti minun "syystäni". Opiskelijatuotannoissa olin itse tottunut ja usein joutunut tekemään enemmän kuin mitä ohjaajan toimenkuvaan välttämättä kuuluisi. Lisäksi olimme

apulaisohjaajani kanssa tehneet yhdessä castingin myös *Niin liian hyvin* ja valitsimme saman työtavan sen enempää miettimättä.

4.2 Toinen kierros

Koekuvausten toiselle kierrokselle olin muokannut yksinkertaistetut versiot viidestä kohtauksesta *Kurkien* käsikirjoituksessa. Olin poistanut turhat paranteesit ja lauseet, jotka saattaisivat sekoittaa elokuvan tarinaa tuntemattomia näyttelijöitä. Lisäksi minulla oli yksi toiminnallinen tehtävä, jossa tyttöjen piti ilman käsikirjoitusta esittää kohtaus, jossa Marikki herättää aamulla unista Saraa ja tytöt sähläävät kouluun lähdön kanssa. Kaikki kohtaukset olivat lyhyitä, alle sivun pituisia. Olin päättänyt olla ottamatta kameraa mukaan tälle koekuvauskierrokselle ajatellen, että muistaisin kyllä muutaman tytön "suoritukset" ilman tallennustakin, mutta päätös kadutti minua myöhemmin.

Marikin rooliin pyysin toiselle kierrokselle neljä tyttöä. Näistä kaksi oli vanhoja tuttujani *Niin liian hyvistä*, yhteen olin tutustunut suorittaessani työharjoittelua erään tv-sarjan kuvauksissa ja yksi oli uusi tuttavuus. Tuuve ja Hanni olivat ehdokkaani Saran rooliin. Kumpikin pikkutyttö kokeili siis kohtausten lukemista kahden isomman tytön kanssa. Parit valitsin aika sattumanvaraisesti. Jonkinlainen aavistus minulla oli Veerasta ja Tuuvesta ja laitoin heidät yhdeksi pariiksi.

Jokaisen parin kanssa juttelimme ensin hieman siitä, keitä olimme ja miten tytöt olivat päätyneet koekuvauksiin, sitten kerroin hieman elokuvan juonesta. En kuitenkaan mennyt tarkemmin Saran tai Marikin hahmojen luonteisiin, vaan lyhyen juttelun jälkeen aloimme lukea tekstiä. Tätäkin olin hieman jännittänyt Tuuven kannalta. Tietääkseni kaikki 8-vuotiaat eivät ole vielä kovin sujuvia lukijoita ja Tuuve kävi vielä ruotsinkielistä koulua, joten toivoin, ettei tilanne olisi hänelle vaikea. Jännitykseni oli tietenkin turha Tuuven, todellisen moniosaajan kohdalla, mutta en vielä ollutkaan tutustunut tytön hämmentävään suvereeniuteen lähes kaikkien asioiden suhteen.

Luimme ensin kohtaukset läpi pöydän äärellä istuen niin, että teksti tuli tutuksi ja sitten otimme mukaan vähän koreografiaa. Kaikki tytöt olivat yllättävän rentoja toistensa

kanssa, vaikeivät tunteneet toisiaan etukäteen. Kohtauksissa oli myös kohtia, joissa piti huutaa tai syyttää toista ja olisin kuvitellut niiden olevan vaikeita toisilleen uusille tuttavuuksille, mutta kukaan tytöistä ei mennyt tilanteessa mitenkään lukkoon. Weston neuvoo toisessa koekuvauksessa kokeilemaan näyttelijöitä pareittain ja seuraamaan eri yhdistelmiä sekä katsomaan, miten näyttelijät kommunikoivat keskenään (Weston 1996, 280). Tätä eri näyttelijäyhdistelmien kemialla minäkin mietin paljon. En kuitenkaan vaihtanut pareja keskenään vaan pysyin koko toisen koekuvauksen ajan samoissa yhdistelmissä. Vaikka tunsin paineita kokeilla eri yhdistelmiä välttääkseni oman ajatukseni siitä, että jätin jotain tekemättä omaa laiskuuttani, olin toisaalta tietoinen nuorempien tyttöjen jaksamisesta, enkä halunnut pitää heitä paikalla turhan pitkään.

Toisen koekuvauksen jälkeen pystyin karsimaan vanhemmat näyttelijät kahteen, mutta pikkutyttöistä en osannut vielä karsia kumpaakaan. En myöskään halunnut kutsua heitä enää turhaan uudestaan koekuvauksiin, sillä tiesin, etten saisi siitä mitään uutta tietoa. Minun piti vain uskaltaa tehdä päätös. Tavallaan tiesin jo, kumman kanssa halusin mieluummin tehdä töitä. Vaikka kumpikin oli pärjännyt koekuvauksissa hyvin, Tuuve vaikutti Hannia innostuneemmalta näyttelemisestä ja pystyi paremmin eläytymään kohtauksiin. Mietin kuitenkin edelleen tytön ikää, Hannin kaksi lisäikävuotta tuntuivat ihanan rauhoittavilta. Tuuve tuntui myös aika rauhalliselta ja sävyisältä tytöltä ja vaikka tiesin, että surun tai apatian näytteleminen ei tuottaisi hänelle ongelmia, mietin pystyisikö ja uskaltaisiko Tuuve heittäytymään räväkämpiin tunteisiin, jotka eivät tulisi häneltä niin luonnostaan. Alitajuisesti tiesin kyllä, että päätös oli jo tehty, mutta en uskaltanut vielä sanoa sitä ääneen, saati ilmoittaa tytöille mitään.

4.3 Kolmas kierros

Kolmannella koekuvauskierroksella tapasin enää kaksi tyttöä, kummatkin Marikin rooliin. Veera ja toinen ehdokkaani, Ada olivat kummatkin hyviä, joten en tuntenut enää mitään paniikkia. Nyt oli vain kyse siitä, että minun piti osata valita oikea näyttelijä rooliin. Tällä kertaa otin myös kameran mukaan koekuvauksiin, toisella kierroksella sitä ei ollut ja se oli kaduttanut minua hieman jälkikäteen. Weston ei usko,

että koekuvausnauhoilta näkee tulkintojen täsmällisiä sävyjä, mutta niistä voi olla apua suoritusten mieleen palauttamisessa (Weston 1996, 281). Täsmällisiä sävyjä tai ei, minua nauhat olisivat auttaneet kun pyöritin mielessäni kahta mahdollista vaihtoehtoa. Kaipasin tavallaan tukea omille epäilyilleni ja koska koekuvaustilanteissa ei ollut paikalla muita kuin minä ja näyttelijät, aloin helposti epäillä, olinko vain keksinyt joitain ongelmia, esimerkiksi maneeereita näyttelijöille.

4.3.1 Vaikea mutta jännittävä Veera

Kolmanteen koekuvaustapaamiseen kutsuin Veeran paikalle jonkin verran aikaisemmin kuin Adan. Olin pohtinut ja pohtinut tyttöjen eri puolia ja näin Veerassa jotain, mistä todella pidin. Kun Veera oli tosissaan, uskoin häntä. Hän ei näyttänyt siltä, että näyttellee, mitä pidän suuressa arvossa ja mitä näen mielestäni harvoin ammattinäyttelijöidenkään töissä. Jo *Niin liian hyvissä* suosikkikohtiani ovat muutamat yksittäiset Veeran repliikit, jotka hän tekee todella hyvin. Toisaalta Adasta näki, että hän ei pelkäisi tehdä ja heittäytyä. Hän uskaltaisi huutaa ja riehua pelkäämättä tekevänsä itseään naurun alaiseksi.

Veera oli paikoitellen todella uskottava, mutta useammin hänen silmistään näki sen pienen pilkahduksen juuri ennen repliikin loppua, jonka tehtävä oli kertoa, että ei hän nyt ihan tosissaan ole. Mielestäni Veera pelkäsi epäonnistuvansa tai tekevänsä itsensä typeräksi ja turvatakseen selustansa hänen piti pitää auki pientä takaporttia, olla menemättä kokonaan rooliin. Tämä sama ilmiö näkyi Veerassa muissakin kuin näyttelämistilanteissa. Minusta Veera pelkäsi olla tosissaan, sanoa esimerkiksi oikeasti haluavansa jotain, koska niin ei tarvinnut näyttää myöskään pettymystään jonkin asian epäonnistuessa.

Onneksi tunsin Veeran jo ennestään, muuten en ehkä olisi uskaltanut puhua tämän kanssa asiasta. Se olisi tuntunut liian tungettelevalta. Nyt siis kutsuin kuitenkin Veeran pieneen palaveriin ja sanoin suoraan mitä ajattelin. Kerroin, että pidin häntä hyvänä näyttelijänä, mutta huomasin myös, ettei hän uskaltanut mennä tosissaan loppuun asti. Osoitin hänelle aika selkeästi hänen tapansa "virnuilla silmillään" kesken kohtausten ja

päästää lauseiden lopussa tunnetila katoamaan. Sanoin, että olin huomannut saman jo *Niin liian hyvien* kuvauksissa, mutta siihen elokuvaan asenne oli sopinut paremmin, kun taas *Kurjissa* oli kyse vakavammasta aiheesta. Kerroin siis haluavani valita hänet rooliin, mutta etten ollut varma uskaltaisinko. Kysyin Veeralta, tunnistiko nämä asiat, joista puhuin ja Veera myönsi tunnistavansa. Hän kuitenkin sanoi haluavansa tehdä roolin.

Paras tapa ohjaajalle saada toinen avoimeksi on olla sellainen itse (Weston 1996, 281). Sama ohje päti ainakin Veeran kanssa myös tosissaan olemiseen. Kerroin miettiväni Veeran ja Tuuven suhdetta ja sitä, että Saran rooli oli 8-vuotiaalle vaikea. Jos Veera ei uskaltaisi olla tosissaan, ei sitä luultavasti uskaltaisi Tuuvekaan. Muutenkin olisi tarpeeksi haastavaa Tuuvelle olla uusien ihmisten keskellä näyttellessä. Veera sanoi itsekin miettineensä Tuuven ikää ja sitä, kuinka helppoa tai vaikeaa yhteisen sävelen löytäminen olisi niin nuoren vastaanäyttelijän kanssa.

Tässä ensimmäisessä keskustelussa ja monta kertaa sen jälkeen kuvauksissa, jouduin pidättäytymään hauskan ohjaajan/tyypin roolista ja olemaan todella vakavana ja totisena, katsomaan herkeämättä silmiin, vaikka toinen kääntäisi katseensa ja sanomaan ohjeitani lähes haudan vakavalla äänellä. Huomasin nimittäin, että jos vain itse kehtaan ja jaksan olla menemättä vitsiin mukaan ja olla jopa hieman vaivaannuttavan tosissani, ei toinenkaan jonkin ajan jälkeen kehtaa olla mitään muuta. Jos Veerassa alkoi näkyä merkkejä naureskelusta ja tahallista "putoamisesta", otin vain kuoleman vakavan ilmeen ja selitin Veeralle, miksi Marikki on nyt tässä kohtaa hyvin tosissaan ja vakavana, vaikka kyse ei tietenkään missään vaiheessa ollut siitä, ettei Veera olisi sitä jo alun perin itsekin ymmärtänyt.

Koekuvausten kolmannen kierroksen keskustelussa emme tietenkään yhdessä päätyneet mihinkään ratkaisuun. Edessä oli vielä viimeinen rupeama Veeran ja Adan kanssa. Veera tiesi nyt minun huoleni ja minä tiesin, että Veera tunnisti itsestään nämä mainitsemani piirteet. Weston neuvoo ohjaajia ryhtymään rohkeasti yhteistyöhön sellaistenkin näyttelijöiden kanssa, joiden kanssa he tietävät yhteistyön olevan hankalaa, kunhan nämä tuovat projektiin jotain jännittävää. Hän kannustaa luomaan henkilökohtaisen suhteen tällaiseen näyttelijään ja ottamaan riskin. (Weston 1996,

195.) Veeran kanssa kyse oli juuri tästä jännittävästä lisästä ja omasta riskin otostani. Ada oli turvallisempi vaihtoehto, mutta tiesin, että jos Veeran kanssa onnistuisi, lopputulos olisi juuri sitä mitä etsin.

4.3.2 Meisner-tekniikka

Kookuvausten viimeisessä vaiheessa sovelsin näyttelemisharjoituksissa Meisner-tekniikkaa. Olimme *Kurkien* apulaisohjaajan kanssa osallistuneet ennen kookuvausten alkamista näyttelijä Vera Kiiskisen vetämälle casting-kurssille, jossa tutustuimme pintapuolisesti tähän Sanford Meisnerin kehittämään näyttelemistekniikkaan.

Meisner-tekniikan juuret ovat venäläisen teatteriteoreetikon Konstantin Stanislavskin työssä. Meisner kuitenkin vastusti tunnemuistin käyttöä ja alkoi kehittää omaa tekniikkaansa ajatuksesta, että mielikuvitus ja usko ovat niitä välineitä, joiden kautta näyttelijä kykenee orgaanisesti löytämään roolihahmonsa tunteet ja ajatukset. Koska näyttelijän työväline on jokaiselle erityinen ja yksilöllinen, Meisner ei uskonut sääntöihin, joita on mahdollista soveltaa samalla lailla jokaiseen näyttelijään. Tekniikan harjoittelun tarkoituksena on antaa jokaiselle näyttelijälle intiimiä ja käytännöllistä tietoa omasta itsestään ja sen tuloksena on parhaimmillaan näyttelijä, joka pystyy toimimaan ja käyttäytymään suoraan todellisten impulssiensa pohjalta ilman, että näitä impulsseja peittäisivät opitut tavat tai mieleen rakentuneet estot. (Mikkelinen 2009.)

Sanford Meisner painotti näyttelijäntyössä tekemistä, ei tuntemista. Meisnerin mukaan näyttelijän huomion tulisi olla vastaanäyttelijässä eikä itsessään ja omissa tunteissaan ja tämä teesi on yhteinen niin Sidney Lumet'ille kuin David Mamet'illekin, jotka kummatkin ovat työskennelleet Meisnerin oppilaina. (Pope 2000, 148.) Jos näyttelijä keskittyy omaan sisäiseen maailmaansa ja tuntoihinsa, kuinka hän voi todella kohdata toisen ihmisen ja reagoida tämän tekemisiin (Pope 2000, 149)?

Meisner-tekniikan ensisijainen työväline ja erityispiirre on "repetition"-harjoitus, jossa näyttelijät toistavat toisistaan spontaanisti havaitsemiaan asioita. Harjoitus kehittyi opiskelun aikana yksinkertaisista fyysisistä havainnoista monitasoiseksi

improvisaatioksi, jonka pohjalta esimerkiksi Meisnerin kanssa työskennellyt David Mamet on kirjoittanut tekstiään. Perustyönä toistoharjoitus ja sen tulokset ovat olennaisia, ja niiden päälle rakennetaan edelleen, kun siirrytään tekstinkäsittelyyn ja yksityiskohtaisempaan roolihahmon kehittämiseen. (Mikkelinen 2009.)

Itse pääsin casting-kurssilla vain raapaisemaan tekniikan pintaa. Huomasin kuitenkin, että vaikka me opiskelijat emme kukaan olleet näyttelijöitä, toistolla oli ihmeellinen vaikutus ”näyttelijäsuorituksiimme”. Ensimmäisessä harjoituksessa tehdään vuorotellen huomioita vastaanäyttelijän käyttäytymisestä ja sen muutoksista. Lausetta toistetaan, kunnes jompikumpi huomaa taas muutoksen toisen käytöksessä ja sanoo sen ääneen, esimerkiksi ”sä katsoit ulos ikkunasta” tai ”sä kosketit sun hiuksia”. Kun samaa lausetta toistetaan tarpeeksi kauan, tuntui ns. tietoinen näyttelemisen vähenevän. Tämä saattoi johtua jännityksen vähenemisestä tai sitten vain positiivisessa mielessä väsymisestä. Joka tapauksessa mitä kauemmin pari sai havainnoida toisiaan, sen luontevammaksi kontakti muuttui ja sitä uskottavammalta dialogi tuntui.

Kun olin jo päättänyt valita Tuuven Saran rooliin, halusin vielä nähdä lisää Adasta ja Veerasta. En kuitenkaan kehdannut juoksentaa nuorta ja luisteluharrastuksensa takia hyvin kiireistä Tuuvea enää koekuvauksissa ja päätin ”harjoituttaa” kahta Marikki-kandidaattia toistensa kanssa. Tätä varten kehittelin oman versioni Meisnerin toistoharjoituksesta. Aloitimme Meisnerin tapaan huomioimalla toisen fyysistä käyttäytymistä ja samalla tytöt saivat vähän tutustua toisiinsa. Tämä pakotti heidät, ensimmäistä kertaa toisensa tapaavat ihmiset, kiinnittämään huomionsa toisiinsa. Tästä emme siirtyneet kuitenkaan elokuvan kohtauksiin ja tekstiin, koska tytöt ”hakivat” samaan rooliin.

Olin keksinyt kahden lauseen dialogipareja, jotka edustivat minulle Marikin luonteenpiirteitä, ja vastaanäyttelijän käyttäytymisen havainnoinnin jälkeen tytöt saivat hokea näitä lauseita toisilleen, välillä monia kymmeniä kertoja. Kun saman lauseen oli sanonut toiselle 20 kertaa ja saanut aina saman vastauksen, alkoivat tytöt etsiä uusia kulmia tulkintaansa ja ”keskustelun” tunnelma saattoi vaihdella hyvinkin paljon lauseiden koko ajan pysyessä samoina. Myös vastakkain istuminen ja toisiaan silmiin

katsominen tuntuivat ainakin minusta lisäävän näyttelijöiden herkkyyttä kuunnella toisiaan ja vastata toisen muuttuneeseen äänensävyyn muuttuneella reaktiolla.

Lauseet, joita pistin tytöt toistamaan, olivat pitkälti samoja lauseita, joita myöhemmin harjoituksissa ja kuvauksissa käytin ns. ankkuroivina subteksteinä eli sanomatta jätettävänä merkityksinä repliikkien takana, joista puhun luvussa 5.3.1 Toisto ja subtekstit. Tällaisia itse keksimiäni lausepareja, jotka eivät olleet käsikirjoituksen dialogista, mutta jotka mielestäni kuvastivat Marikin eri puolia, oli mm. "Mä yritän kyllä, mut mä en vaan jaksa enää" – "Sä valehtelet mulle" (tässä Marikille tärkeänä lähinnä ensimmäinen lause) ja "Auta mua" – "Et sä vois vaan olla normaalisti" (tässä taas toinen). Näitä lauseita Veera ja Ada toistivat, välillä vain osia vaihtaen.

Kummatkin tytöt olivat hyviä ja ottivat tehtävät tosissaan. Veera vastasi kuitenkin enemmän minun ajatustani Marikista ja nämä kotikutoiset Meisner-tekniikkaharjoitukset vakuuttivat minut siitä, että hän myös uskaltaa laittaa itsensä likoon ja ottaa kontaktin toiseen näyttelijään. Siispä valitsin Marikin rooliin Veeran.

Kuvauksissa saatoin käyttää toistometodia esimerkiksi jossain tärkeässä kohdassa dialogia. Annoin tytöille kummallekin oman lauseen, joita he toistivat sitten vuorotellen niin kauan, että minä sain haluamani. Toisto tuntui kuvauksissakin auttavan vauhtiin pääsemistä, varsinkin kohtauksissa, joita jouduttiin kuvaamaan pienemmissä pätkissä.

5 HARJOITUSJAKSO

Käsikirjoittaja-elokuvaohjaaja David Mamet käskee kirjassaan *Elokuvan ohjaamisesta* ohjaajia tekemään kaikki mahdolliset elokuvaa koskevat päätökset ennen kuvausten alkua. Mamet'n mielestä kuvauksissa ohjaajan tehtävä on enää noudattaa suunnitelmiaan, auttaa näyttelijöitä olemaan yksinkertaisia ja pysyä hereillä. (Mamet 1991, 18.)

Mamet viittaa tietenkin ohjaajan muihinkin kuin näyttelijäohjaukseen liittyviin valintoihin, mutta myös Westonia ja Lumet'ta lukiessa tulee sellainen olo, että vain rohkea ohjaaja jättää harjoittelematta. Tahti, jolla kuvauksissa kuljetaan eteenpäin, on

kova ja ohjaajalla on paljon muitakin asioita huolehdittavanaan kuin näyttelijöiden ohjaaminen. Tämän tietäen erillinen kuvauksia edeltävä harjoittelu-aika tuntui ainakin minusta pelastusrenkaalta.

5.1 Harjoitusten tarpeellisuus ja tarkoitus

Harjoitusten tarpeellisuus tulee vielä enemmän esille ohjattaessa kokemattomia näyttelijöitä. Vaikka Weston kritisoi ohjaajan turvautumista näyttelijöihin, joilla on ns. ”pussillinen vanhoja temppuja”, saattaa ainakin aloittelevalla ohjaajalla olla turvallisempi olo kokeneiden näyttelijöiden kanssa. Silloin on mahdollisuus tehdä vähintäänkin tuttua hyvää jälkeä näyttelijän ”maneereiden” avulla. Westonin pussillinen vanhoja temppuja tarkoittaa näyttelijän opittuja, samoja ratoja meneviä tulkintoja, joihin tämä saattaa helposti turvautua ja jotka voivat olla hyviä, vaan eivät koskaan luovia tai todella vaikuttavia.

Amatöörinäyttelijöiden kanssa työskenneltäessä ns. epävarma alue, jolla voi tapahtua mitä tahansa, on suurempi ja turvaverkko tuntuu pienemmältä. Amatöörinäyttelijöillä ei ole rutiinia, johon turvautua, jos mikään muu ei auta. Harrastelijoiden kanssa myös kaikki ulkoiset tekijät, kuten kamera tai työryhmä ympärillä, saattavat vaikuttaa yllättävän paljon suoritukseen, verrattuna tilanteeseen tottuneisiin ammattinäyttelijöihin. Amatöörien kanssa harjoittelun yksi tärkeä tavoite on antaa näyttelijöille varmuutta ja rohkeutta astua oikeaan kuvaustilanteeseen.

Minulla on ollut sekä *Niin liian hyvien* että *Kurkien* näyttelijöiden kanssa se onni, että harjoituksissa olen viimeistään toisella tapaamiskerralla huomannut, ettei suurempaa hätää tule kuvauksissa olemaan. Olen kummankin elokuvan harjoitusaikataulua suunnitellessani luullut tarvitsevani paljon enemmän harjoituskertoja näyttelijöiden kanssa ja hermoillut aikataulun tiukkuudesta. Kummallakin kerralla olen loppujen lopuksi päätenyt pitämään noin kolmet tai neljät harjoitukset, enkä ole kokenut tarpeelliseksi käydä enää läpi kaikkia kohtauksia ensimmäisen läpiluvun jälkeen. Alle puolen tunnin elokuvassa on kuitenkin rajallinen määrä kohtauksia, eikä yhtä kohtausta kannata myöskään ”tappaa” toistamalla sitä kymmeniä kertoja.

Pidin harjoitusvaihetta *Kurjissa* erittäin tärkeänä muistakin syistä, mutta etenkin Tuuven nuoren iän ja käsikirjoituksen vakavan aiheen takia. Tulevat "siskokset" Tuuve ja Veera saivat aloittaa toisiinsa tutustumisen harjoituksissa ja kun kävimme kohtauksia läpi, he oppivat samalla repliikkejään ja tutustuivat muutenkin käsikirjoitukseen. Puhuimme Saran ja Marikin luonteen piirteistä ja minä kyselin tytöiltä, mitä he itse ajattelivat omista ja toistensa roolihahmoista.

Näyttelijöiltä on hyvä kysyä heidän käsityksiään roolihahmojensa motiiveista ja ajatuksista, mutta Weston kieltää ohjaajaa koskaan korjaamasta näitä käsityksiä, vaikka ne eivät olisikaan yksi yhteen ohjaajan omien ajatusten kanssa. Ohjaajan tulee rakentaa niiden pohjalta ja päästä yli omaa asemaansa koskevista peloista. (Weston 1996, 294.) Se, että käyttääkin näyttelijän keskusteluun tuomaa ideaa omansa sijaa, ei tarkoita, että olisi ohjaajana tuuliviiri, jolla ei ole tahdonvoimaa tai omia näkemyksiä. Minun ja tyttöjen näkemykset roolihahmoista menivät kuitenkin yksiin.

Harjoituksissa kävimme läpi myös joitain ohjaamismetodeja, joita käytin sitten myös kuvauksissa. Tytöt tottuivat niihin ja tiesivät sitten kuvauksissa heti mitä tarkoitin. Vaikka olin tehnyt töitä kummankin tytön kanssa aikaisemminkin, (tosin Tuuven kanssa vain yhden päivän), oli harjoitusjakson yksi tärkeä päämäärä saada myös itse tutustua tyttöihin ja saada heidät luottamaan minuun.

Elokuvan kuvaukset eivät ole pelottava paikka vain amatöörinäyttelijöille. Suurimmalla osalla ammattinäyttelijöistä on "oikein" tekemisen paine, joka on riskiton suurin vihollinen (Weston 1996, 75). Näyttelijä ei saa itse alkaa tarkkailla ja säännöstellä roolisuoritustaan, sillä se johtaa epätoteen jälkeen. Tätä tarkkailua varten on ohjaaja, eivätkä hyvät näyttelijät pane pahakseen, vaikka ohjaaja saa heidät kiinni epätodentunnusta eli ylinäyttelemisestä ja huomauttavat siitä. He ovat kiitollisia. Juuri siihen he tarvitsevat ohjaaja, olemaan yleisönä suoritukselleen. (Weston 1996, 74.)

Ylinäyttelemisestä kiinnijääminen on kuitenkin nöyryyttävää näyttelijälle, ja pystyäkseen ottamaan vastaan ohjaajan huomioita asiasta täytyy ohjaajan ja näyttelijän välinen luottamussuhde olla kunnossa. Harjoitusvaiheessa rakennetaan tätä

luottamussuhdetta. Lumet'n mukaan koko harjoitusprosessissa on oikeastaan kyse juuri siitä, että näyttelijät keräävät luottamusta sisimpänsä paljastamiseen (Lumet 1995, 80). Sen aikana sekä näyttelijät että ohjaaja oppivat toistensa metodeita. Ohjaajan on hyvä alussa kertoa, mitä käsikirjoitus hänelle merkitsee ja minkälaisia asioita hän siinä ja sen tulkinnassa haluaa painottaa. Hän voi myös kertoa näyttelijöille, kuinka tyytyväinen hän on roolimiehitykseen. (Weston 1996, 290.)

Tämä kaikki synnyttää luottamusta ohjaajan omistautumiseen ja luo hyvää mieltä, joka helpottaa keskinäisen luottamuksen syntymistä. Näyttelijälle tulee olo, että ohjaaja varmasti luottaa häneen, kun on hänet rooliin valinnut. Tämä vakuutuksen tarve voi tuntua oudolta, jos on kyse kokeneista ammattinäyttelijöistä tai elokuvatähdistä, mutta se voi olla hyvinkin tarpeellista. Ohjaaja ja näyttelijä Paul Mazursky on sanonut, että "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 1996, 72.)

Kurkien harjoittelujakson aikana alkoi näyttelijöiden ja minun välille syntyä pikkuhiljaa sellainen suhde, että esimerkiksi Veera tottui ottamaan vastaan minun aika suorat näkemykseni hänen manereistaan ja estoistaan. Jonkun toisen näyttelijän kanssa en olisi voinut, enkä edes yrittänyt olla niin suora, enkä pidä tätä kykyä ottaa vastaan niin suoria kommentteja olennaisena ominaisuutena hyvälle näyttelijälle, mutta harjoitusten aikana huomasin, että Veera pystyy siihen ja varmasti arvostaakin sitä ja hyötyy siitä. Tämä minun tapani olla brutaalin suora ja Veeran tapa reagoida siihen, ei menemällä lukkoon, vaan parantamalla suoritustaan, juonsi ehkä juurensa viimeisen koekuvauskerran keskusteluumme.

Ohjaajan ja näyttelijän välisessä luottamussuhteessa on tärkeintä se, että näyttelijä ei pelkää olla välillä huono ohjaajan edessä. Nuorien kokemattomien näyttelijöiden kanssa olen yleensä tuntenut tärkeäksi tehdä selväksi, että mokailen itsekkin koko ajan ja kaikessa, etteivät he jännittäisi minua niin paljon. *Niin liian hyvissä* jo koekuvausten toisen kierroksen jatkoon valittujen näyttelijöiden tapaamisessa kerroin tytöille kaikki typerimmät ja noloimmat asiat, mitä olen elämässäni tehnyt. Veikkaan, ettei tämä välttämättä ollut Sidney Lumet'n metodi *Kärmeennahkatakissa* Marlon Brandon kanssa,

mutta minusta tyttöjen lupa nauraa minulle vähensi heidän pelkoaan siitä, että he saattaisivat tehdä virheitä ja itsensä naurunalaiseksi minun edessäni. Näin en ehkä toimisi kokeneen, itseäni 30 vuotta vanhemman ammattinäyttelijän kanssa. Siinä tilanteessa ehkä pyrkimys olisi päinvastainen, saada itsensä näyttämään vakavasti otettavammalta.

Myös *Kurkien* harjoitusjaksolla olin astetta vakavampi, olihan elokuva teemoiltaan hieman eri sarjaa kuin aika kepeä *Niin liian hyvät*. 8-vuotiaan Tuuven kanssa suhteemme oli joka tapauksessa aikuisen ja lapsen välinen suhde ja tapa, jolla kommunikoin Tuuven kanssa, määräsi tietysti myös tapaan kommunikoida Veeran kanssa.

5.2 Kohtausharjoitukset

Kohtausharjoitukset ovat oikeastaan se, mitä harjoituksissa tehdään. Harjoitusten rakenne tietenkin vaihtelee ohjaajasta riippuen. Joillain ohjaajilla on hyvinkin tarkka ohjelma, jota seurataan. Esimerkiksi Sidney Lumet harjoituttaa näyttelijöitä tavallisesti kaksi viikkoa, mutta jos käsikirjoitus tai roolihahmojen psykologia ovat erityisen vaativia tai monimutkaisia, hän lisää harjoitusaikaa vielä viikolla. Hänellä on tarkka suunnitelma siitä, kuinka monta päivää mihinkin vaiheeseen kulutetaan ja milloin otetaan mukaan esimerkiksi rekvisiitta. (Lumet 1995, 78-80.) Tällainen järjestelmällisyys ei tietenkään ole pakollista harjoitusten onnistumiseksi, mutta joitain yleisluontoisempia ja yhteneväisiä "sääntöjä" kohtausharjoitusten etenemisestä näyttää olevan eri kirjoista löydettävissä.

5.2.1 Ensimmäinen lukuharjoitus

Ensimmäisinä läpilukukertoina ei ohjaajan ja näyttelijöiden ole hyvä pyrkiä vielä "esitykseen". Tämä tulee ohjaajan myös kertoa näyttelijöille, ettei heillä ole paineita siitä, että pitäisi heti olla loistava ja täysin sisällä roolissaan. Ensimmäiset lukuharjoitukset ovat tekstiin ja muihin näyttelijöihin tutustumista. Ne palvelevat luottamuksen syntymistä ja hyvän ilmapiirin luomista. Niissä on hyvä vielä

näyttelijöidenkin istua ringissä ja olla miettimättä mitään liikeratoja ja yrittämättä muistaa repliikkejä ulkoa. (Weston 1996, 291.)

Käsikirjoitus kannattaa lukea pysähtymättä ensin läpi ja sen jälkeen käyttää kunnolla aikaa ensimmäisellä lukukerralla heränneiden kysymysten pohtimiseen (Lumet 1995, 78). Ensimmäinen kerta kun näyttelijät pääsevät yhdessä lukemaan tekstiä, on luultavasti kaikkein intuitiivisin ja siinä heränneet kysymykset saattavat olla todella kiinnostavia ja niiden pohdinta hedelmällistä. Tärkeintä sekä Westonin että Lumet'n mielestä on saada näyttelijät alusta asti kuuntelemaan toisiaan.

Kun *Kurjissa* tapasimme näyttelijöiden kanssa ensimmäistä kertaa näyttelijävalintojen jälkeen, emme tehneet muuta kuin luimme käsikirjoituksen läpi ääneen. Tytöt olivat koekuvauksissa lukeneet minun muokkaamiani versioita muutamasta kohtauksesta ja olin kertonut heille elokuvan tarinasta, mutta käsikirjoitusta he eivät vielä olleet nähneet. En myöskään halunnut lähettää käsikirjoitusta etukäteen tytöille. Tuntui tärkeältä olla paikalla kun Tuuve lukee käsikirjoituksen ensimmäistä kertaa, että voisin vastaila tytön mahdollisiin kysymyksiin. Tässä vaiheessa tytöt vielä vierastivat toisiaan, eikä keskustelua suuremmin syntynyt, mutten halunnut ruveta siihen myöskään pakottamaan. Päätimme ensimmäiset harjoitukset lyhyeen ja lähdimme kukin omiin suuntiimme miettimään tulevaa urakkaa.

5.2.2 Kohtausharjoitusten rakenne

Lumet kertoo aina pitävänsä harjoituksissa kiinni kohtausten oikeasta järjestyksestä. Syy siihen on se, että koska elokuvia ei kuitenkaan kuvata kronologisessa järjestyksessä, saa näyttelijä kronologisesti etenevien harjoitusten myötä paremman kuvan roolihahmonsa kaaresta ja siitä, mikä ehkä edellisessä kohtauksessa tapahtunut asia saa hänet seuraavassa kohtauksessa reagoimaan siten kuin hän reagoi. Se auttaa näyttelijää käsittelemään jatkuvuutta ja harjoittaa hänet tietämään tarkkaan kuvauspäivän alkaessa, missä kohtaa kaartaan roolihahmo on juuri kuvattavassa kohtauksessa. (Lumet 1995, 80.) Toinen vaihtoehto on harjoitella samojen roolihenkilöiden yhteiset kohtaukset samana päivänä ja näin luoda selkeästi

ihmissuhteiden kaaret (Weston 1996, 289). Tutkia enemmänkin sitä, mitä kahdelle henkilölle ja heidän suhteelleen tapahtuu elokuvan aikana.

Lumet'lla on tarkka ennalta päätetty harjoitusrakenne hänen harjoituttaessa näyttelijöitään. Harjoitusten neljäntenä päivänä, ensin kahden päivän keskustelun ja ensimmäisten, "tulkinnattomien" lukuharjoitusten jälkeen hän alkaa hahmotella eli ohjata kohtauksia. Hän on teipannut lattiaan kaikki elokuvan interiöörit erivärisillä teipeillä, luonnollisessa koossaan ja kaikki rekvisiitta on käytössä. Autot ja metrot rakennetaan tuoleista ja kaikki liikeradat, takaa-ajot ja tappelut näytellään. Tätä ennen Lumet ei ole suunnitellut näyttelijöiden toimia tai liikkumisia. Hän haluaa varmistaa, että kaikki tekeminen on motivoitua ja tulee näyttelijöiltä jostain muusta syystä kuin siksi, että ohjaaja niin haluaa. Tämä käsikirjoituksen "jaloilleen nostaminen" kestää Lumet'lla noin kaksi ja puoli päivää. Sen jälkeen kohtauksia aletaan käydä läpi osissa. (Lumet 1996, 78.)

Myös Weston on sitä mieltä, ettei ole hyvä harjoitella koko kohtausta läpi yhä uudelleen ja uudelleen. Hän jakaa kohtaukset pääjaksoihin ja neuvoo keskittymään yhteen jaksoon kerrallaan. Jokaisessa kohtauksessa on hänen mukaansa 2-4 pääjaksoa, poikkeuksena äärimmäisen lyhyet kohtaukset, jotka saattavat sisältää vain yhden jakson. (Weston 1996, 298.)

Montaakaan *Kurkien* kohtauksista tuskin luettaisiin äärimmäisen lyhyeksi, mutta silti harjoittelimme niitä koko kohtaus kerrallaan. Elokuvassa näyttelemine saattaa olla sellaista pätkimistä, että tuntui hyvältä edes harjoituksissa pitää kohtaukset kasassa. Kuvauksissa niitä saa sitten pilkkoa ihan riittämiin. Toki jos kesken kohtauksen läpimenon sain jonkin "kuningasidean", keskeytin tytöt ja koitimme kohtausta tai vain yhtä repliikkiä uudelta kannalta. Harjoittelussa on Westonin mukaan kuitenkin tärkeää, että jos ohjaaja on löytänyt toimivan tavan harjoitella, siitä kannattaa pitää kiinni. Hän kutsuu omia ideoitaan radikaaleiksi ja sanoo niiden tarkoituksen olevan vain estää ohjaajan ja näyttelijöiden yritystä tehdä asiat aina oikein eli säilyttää luova mieliala. (Weston 1995, 286.)

5.2.3 Kohtausharjoitusten jatkaminen

Lumet puhuu kirjassaan siitä oudosta tosiasista, että kohtausharjoitusten jatkuessa, toisella ja kolmannella lukukerralla näyttelijöillä menee yleensä paljon huonommin tekstin kanssa kuin ensimmäisellä, vaistonvaraisella lukukerralla. Tämä johtuu toistosta, joka helposti kuluttaa näyttelijän vaistoa. Toisto on kuitenkin elokuvanteon luonto ja sen alleen jättämän vaiston ja intuition näyttelijä ja ohjaaja korvaavat emotionaalisilla ärsykeillä, "teoilla", jotka herättävät emootioita. (Lumet 1995, 79.)

Tässä on varmaan aika yksinkertaisena yksi ohjaajan tärkeimmistä tehtävistä. Auttaa näyttelijää löytämään ne juuri häntä auttavat ärsykkeet siinä vaiheessa, kun niitä ei enää saa irti vaistonvaraisesti jo kymmeniä kertoja toistetusta tekstistä. Ammattinäyttelijöillä on tähän tietenkin myös omia keinojaan.

Ensimmäisiä lukuharjoituksia seuraavan kohtausharjoittelujakson aikana ryhmä alkaa myös huomata, jos jokin käsikirjoituksessa ei toimi (Lumet 1995, 79). Jotkin ohjaajat, yleensä silloin myös itse käsikirjoittajina toimineet, haluavat pitää kiinni repliikeistä juuri sellaisina kuin ne ovat käsikirjoituksessa. *Kurkien* amatöörinäyttelijöiden kanssa työskennellessä tuntui tulkinnan aitouden kannalta tärkeältä, että tytöt saivat itse muokata repliikkinsä hyvältä tuntuvaan muotoon. Hyvin vähän he kuitenkin halusivat repliikkejään muuttaa. Kyse oli yksittäisistä sanoista, joiden korvaamiseen jollain toisella Tuuve aina hyvin vienosti ja kohteliaasti kysyi lupaa.

5.3 Harjoittelumetodit

Weston puhuu paljon verbien käytöstä adjektiivien sijasta ohjatessa. Eikä ohjaajan tulisi käyttää mitä tahansa verbejä. Weston suosii verbejä, jotka vaativat objektin, eli toimintaverbejä, ei mielentilaa kuvaavia verbejä. Esimerkiksi *uskoa* on verbi, joka kuvaa mielentilaa, eikä sitä, mitä joku tekisi jollekulle toiselle. Sen sijaan esimerkiksi *syyttää* on toimintaverbi, koska se kohdistuu johonkuhun toiseen. (Weston 1996, 50.)

Weston jopa luetteloï kirjansa liiteosassa toimintaverbejä ohjaajien avuksi. Hän sanoo koko kohtauksen toimivan joskus yhdellä toimintaverbillä, mutta usein verbi vaihtuu kesken kohtauksen. Hänen mukaansa jotkut ohjaajat ja opettajat sanovat, että valmistautuakseen ohjaajan täytyy löytää toimintaverbi jokaiselle repliikille. (Weston 1996, 249.)

Mamet'n mielestä se, että näyttelijä pyydettyinä tai pyytämättä yrittää luoda itselleen jotain olotilaa, vastaavaa kuin roolihahmollaan, ei ole vain turhaa vaan jopa haittaa sekä näyttelijää että yleisöä. Kääntyessään sisäänpäin ja uppoutuessaan omiin tunteisiinsa näyttelijästä tulee epäkiinnostava ja hän irrottaa itsensä näytelmästä tai elokuvasta. Mamet'n mukaan tunteitaan ei voi kärkeä ja kapina on ainoa reaktiomme tämän yritykseen. Hän kiistää mm. venäläisen teatteriohjaajan ja -teoreetikon Konstantin Stanislavskin näyttelemismetodin toimivuuden, joka perustuu nimenomaan siihen, että näyttelijä hakee itsestään tunnemuistinsa avulla vastaavan tunteen kuin mitä roolihahmo käy läpi. Se on hänen mielestään aivan yhtä hyödytöntä kuin opettaa lentäjä räpyttelemään käsiään ohjaamossa lentokoneen nosteen lisäämiseksi. (Mamet 1997, 18.)

Tässä tekemisen painottamisessa tuntemisen yli näkyy aikaisemmin mainitsemani Sanford Meisnerin vaikutus Mamet'n metodeihin. Mamet'n mukaan, jos näytelmä on kirjoitettu hyvin, on näyttelijän tehtävä tulla paikalle ja käyttää vuorosanoja ja tahtoaan ja arkijärkeään yrittäessään saavuttaa samankaltaisen päämäärän kuin päähenkilö. Yrittäessään oikeasti saavuttaa jotain tunnetilaa näyttelijä keskittyy itseensä, kun taas "tosielämässä" lapsensa elämän puolesta rukoileva äiti tai armahdusta anova rikollinen ei kiinnitä lainkaan huomiota omaan tilaansa vaan ainoastaan sen henkilön tilaan, joka voi toteuttaa heidän toiveensa. Tähän ulospäin suuntautumiseen pitää näyttelijänkin pyrkiä näyttelemistilanteessa, sillä ainoastaan vastanäyttelijäänsä keskittyvä näyttelijä on katsojasta aidosti kiinnostava. (Mamet 1997, 20.)

5.3.1 Toisto ja subtekstit

Minua Westonin säännöt sallituista sanoista ahdistivat. En pystynyt enkä edes yrittänyt noudattaa niitä. Harjoituksissa meille syntyi oma tekniikkamme käydä kohtauksia läpi. Sovelsin jo koekuvausten kolmannelle kierrokselle kehittelemääni versiota meisner-tekniikasta. Valitsin kohtauksen dialogista yhden lauseparin, jota pistin tytöt toistamaan kerta kerran jälkeen. Jos kohtauksessa ei ollut yhtä täydellistä lauseparia, muuntelin joitain lauseita kuvaamaan pähkinänkuoressa kohtauksen teemaa. Tytöt väsyivät samoja lauseita toistaessaan yrittämään liikaa ja löysivät helpommin oikean ajatuksen lauseen taakse. Myös minä sain apua ohjaamiseen, kun katsoin tyttöjen toistoa. Välillä tiesin miltä haluan jonkun repliikin kuulostavan, mutten tiennyt millä sanoilla sitä tytöiltä pyytäisin. Tällöin saatoin heidän toistaessaan lauseitaan ja osuessa ehkä vahingossa minun toivomaani tulkintaan tajuta, miten kuvailla näyttelijöille haluamani tunteen tai tulkinnan.

Subteksti on asia, jota ei sanota ääneen. Se on se, mitä henkilö todella sanoo, mitä hän todella tarkoittaa puhutun repliikkinsä takana. Näyttelijällä voi esimerkiksi olla repliikki "olen pahoillani", jonka subteksti on "se oli silti sinun syytäsi". Weston kutsuu näitä hahmon todellista pyrkimystä kuvaavia lauseita *ankkuroiviksi subteksteiksi*. (Weston 1996, 154.)

Näitä ankkuroivia subtekstejä aloimme käyttää jo harjoituksissa paljon. En tosin tiennyt niille tätä Westonin käyttämää nimeä, vaan kutsuin niitä takalauseiksi sen takia, että ne kertoivat mitä henkilö repliikkinsä takana oikeasti halusi sanoa. Käytin näitä lauseita yhdistettynä toistoharjoituksiin. Jos Marikilla oli repliikki "voitais tietty syödä pakastin tyhjäksi", saatoin pistää hänet sen repliikin kohdalla sanomaan "miksei isä voi olla täällä" ja sitten toistamaan tätä Saran vastalauseen kanssa niin kauan, että hän pääsi oikeaan tulkintaan. Sen jälkeen vaihdoin alkuperäisen lauseen takaisin. Muita esimerkkejä käyttämistäni takalauseista olivat esimerkiksi "mä yritän kyllä mut mä en vaan jaksa enää", "auta mua" ja "et sä voi vaan olla normaalisti".

5.3.2 Eleettömyys ja kuunteleminen

Toinen asia mitä koitimme jo harjoituksissa, oli repliikkien pelkkä ääneen sanominen pyrkimättä mihinkään tiettyyn tunnetilaan. Saatoin sanoa jonkun kohtausharjoituksen jälkeen, että nyt tehdään sama, mutta ilman mitään äskeisistä subteksteistä tai ohjeistani. Välillä nämä "eleettömät" kohtaukset toimivat hyvin ja saatoin kuvauksissa pyytää, en koko kohtausta, mutta jonkin tietyn repliikin myös tällä tavalla "pelkästään sanottuna". Ajattelin tämän tuovan hyviä vaihtoehtoja leikkausvaiheeseen, jos alkaisi tuntua siltä, että kohtauksissa jokainen lause on jotenkin liian latautunut, tai että joka lauseessa on eri suunta eli pyrkimys.

Minua miellyttää Mamet'n hieman kapinallinen suhtautuminen näyttelemiseen. Hänen mielestään näyttelijän suoritus ei saa lisäarvoa siitä, onko näyttelijä oikeasti tuntenut esittämänsä tunteet. Minuakaan ei kiinnosta esimerkiksi se, itkeekö näyttelijä sitä vaativassa kohtauksessa oikeasti, kunhan se näyttää minusta oikealta. Millään muulla kuin sillä, uskonko minä näyttelijän suoritukseen, ei ole väliä, ja jos näyttelijä haluaa käyttää joitain teknisiä apuvälineitä esimerkiksi kyynelien esiin tuomiseen, se on mielestäni hyvä idea.

Mamet, niin kuin myös joissain määrin Weston ja Lumet, korostaa toisen osapuolen, vastaanäyttelijän huomioimista itsensä yli. Lumet kertoo aina harjoitusvaiheen alussa kehottavansa näyttelijöitä tekemään juuri niin kuin heistä tuntuu ja ennen kaikkea, vähintäänkin, puhumaan toisilleen ja kuuntelemaan toisiaan ja yrittämään panna merkille, mitä kuulevat. (Lumet 1996, 89.) Weston neuvoo jo koekuvauksissa testaamaan, osaako näyttelijä kuunnella, syöttämällä tälle vastalukijan puolelta erilaisia impulsseja ja tapoja esittää roolia (Weston 1996, 227).

Tuuven ja Veeran kanssa huomasin kuuntelemisen olevan alussa tytöille vaikeaa sen takia, etteivät he tunteneet toisiaan vielä ja siksi jännittivät. Yksi vaikeimmista asioista todellisessa kuuntelemisessa on uskaltaa katsoa vastaanäyttelijää silmiin ja tämä oli tytöille, varsinkin Tuuvelle aluksi vaikeaa. Niinpä toistimme koekuvauksissa harjoitusta, jossa tyttöjen piti herkeämättä koko kohtauksen ajan katsoa toisiaan silmiin, vaikkei se

tuntunutkaan helpolta tai luontevalta. Ei katsekontakti kertaakaan pysynyt täysin katkeamattomana, mutta tytöt saivat harjoituksista lisää uskallusta.

5.4 Harjoittelemisen riskit

Kaikki ohjaajat eivät välttämättä halua harjoitella ollenkaan. Onko harjoittelemisessa siis joitain riskejä lopullisen "esityksen" kannalta? Yleisin pelko harjoitteluun liittyen on varmaankin se, että se tappaa näyttelijöiden esityksen tuoreuden ja spontaaniuden, että samoja kohtauksia ja repliikkejä jankkaamalla hävitetään kaikki se hyvä ja tuore, mitä ohjaaja on näyttelijän tulkinnessa koekuvauksissa nähnyt.

Harjoitusten tarkoitus ei kuitenkaan ole etsiä sitä yhtä ja parasta tapaa tulkita tietty kohtaaminen ja opetella sitä ulkoa. Harjoitusten tarkoitus on tutkia ja avata käsikirjoituksen mahdollisuuksia, löytää sen emotionaalinen rakenne ja antaa näyttelijöille lupa näyttellä. (Weston 1996, 286.) Tästä luvasta näyttellä puhuvat sekä Lumet että Weston, ja siinä palataan taas kerran ohjaajan ja näyttelijän väliseen luottamukseen. Ohjaaja antaa näyttelijälle luvan kokeilla ja tuntea, vaikka emootiot eivät olisikaan aina oikeita, ja lupaa samalla opastaa näyttelijää, jos tämä menee kokeilussaan hukkaan.

Harjoitus ei ole esitys, eikä sen tarvitse näyttää valmiilta työltä. Sen tarkoitus on antaa kaikille osapuolille tietoa siitä, mikä saattaisi toimia. Totta kai toisto vie ensilukemisen spontaaniuden, mutta se kuuluu elokuvan tekemisen luontoon. Spontaaniutta voi myös yrittää tuoda takaisin kuvaustilanteessa, esimerkiksi monien ohjaajien käyttämällä salaisilla sopimuksilla, joissa toiselle näyttelijälle annetaan jokin totutusta tekoavasta poikkeava ohje, mutta jätetään se kertomatta toiselle. Weston jopa sanoo, ettei näyttelijöiden välttämättä tarvitse antaa täyttä emotionaalista panostaan harjoituksissa. Tärkeämpää on hakea valintoja, jotka herättäisivät kohtauksen eloon ja herättäisivät näyttelijän mielenkiinnon. (Weston 1995, 299.)

Lumet toisaalta haluaa nähdä jo harjoituksissa näyttelijän löytävän sen emotionaalisen tason, jonka ohjaaja tietää tästä löytyvän. Toisin sanoen jos hän huomaa, että

näyttelijä jostain syystä ei halua paljastaa itsestään tarpeeksi ja tällä tavoin tuoda tarvittavaa lisää roolihahmoon, hän mieluummin selvittää asian jo harjoituksissa kuin antaa näyttelijälle aikaa kuvauksiin asti. (Lumet 1996, 78.) Kun toista ohjaajaa pelottaa luoda raamit näyttelijöiden tulkinnalle paljon ennen kuvauksien alkamista, toista pelottaa jättää samojen raamien luominen kuvauksiin.

5.5 Ohjaajan valinta

Ohjaajan on itse tehtävä valinta siitä, kumpi tuntuu suuremmalta riskiltä, näyttelijöiden harjoittaminen vai sen tekemättä jättäminen. Samoin ohjaaja päättää, milloin on harjoiteltu tarpeeksi. On selvää, etteivät Weston ja Lumet pidä harjoitteluun sisältyviä riskejä todellisina. Harjoittelemisen on heille nimenomaan jotain, joka ehkäisee sitä mahdollisuutta, että näyttelijä ja ohjaaja eivät löydä haluamaansa tulkintaa.

Weston uskoo, että ohjaajat ja näyttelijät, jotka karttavat harjoittelua uskoen sen pilaavan tulkinnan, eivät oikeasti vain tiedä miten harjoitella ja siksi pelkäävät prosessia. Weston ei myöskään tuomitse ohjaajia, jotka eivät osaa tai halua harjoitella. Hän sanoo, että jos ohjaaja ei tiedä miten harjoitella, hänen ei pidäkään harjoitella. Hänen tulee silloin tehdä hyvät roolivalinnat ja varmistaa, että näyttelijät kuuntelevat toisiaan ja vetäytyä sitten syrjään. Harjoituksia ei kannatta panna pystyyn vain repliikkien sävyjen kohdalleen asettamista varten, sillä se voi vain huonontaa työn jälkeä. (Weston 1996, 286.)

Minä päätin harjoitella Tuuven ja Veeran kanssa vain dialogiin perustuvia kohtauksia. Harjoitusaika oli lyhyt, eivätkä tytöt ehtineet sen aikana vielä tulla tarpeeksi tutuiksi toisilleen, saavuttaakseen kunnolla toistensa luottamuksen. En halunnut aiheuttaa heille ahdistusta ja laittaa heitä tekemään esimerkiksi itku-kohtauksia, kun he eivät vielä olleet niihin valmiita. Kohtausten kuvausjärjestys oli suunniteltu niin, että vaativimmat kohtaukset tulivat vasta loppuviikosta, jolloin tytöt jo tunsivat toisensa hyvin.

Luotin myös näyttelijöitteni kykyyn ymmärtää, milloin on niin sanotusti tosi kyseessä ja pyrkiä silloin parhaimpaansa. En esimerkiksi puhunut lähes mitään viimeisessä kohtauksessa tarvitusta itkemisestä Veeran kanssa koko harjoitusjakson aikana. Ajattelin, että Veera, jolle muutenkin oli vaikeaa näyttää olevansa tosissaan, kyllä sisuuntuisi kuvauksissa ja tekisi kaikkensa. Harjoituksissa saman yrittäminen olisi ollut vain ahdistavaa. Juuri näin sitten kävikin.

6 LOPUKSI

Kuvaukset kestivät 5,5 päivää ja koko ajan oli kiire. Näyttelijät pärjäsivät hienosti ja pelkoni Tuuven jaksamisesta oli täysin turha. Ilman harjoitusjaksoa ja siellä "opettelemiamme" toimintatapoja olisin kuitenkin ollut pulassa. Meille kehittyi harjoituksissa oma kieleemme, joka nopeutti kuvauksia paljon. Tuuve ja Veera tiesivät mitä tarkoitin takalauseilla ja olivat tottuneet toistometodiin.

Kuvauksissa tuli esiin hyvin vähän yllätyksiä koskien näyttelemistä. Oikeastaan me vain näyttelijöiden kanssa noudatimme sovittua koreografiaa ja sovelsimme sitä niiden kaikkien elokuvanteon muihin osa-alueisiin liittyvien yllätyksien mukaan, mitä aina kuvauksissa esiintyy. Joitain kohtauksia emme olleet harjoitelleet lainkaan, mutta ne olivat dialogittomia toimintaan ja tunneilmaisuuon pohjautuvia kohtauksia ja kuvauksien edetessä tytöt olivat sisäistäneet roolihahmonsansa niin hyvin, etteivät he juurikaan tarvitseet ohjeita niissä.

Harjoitukset olivat oikeastaan tarpeen enemmän minun kuin tyttöjen työskentelemisen nopeuttamiseksi. Kyllä näyttelijä kuvauksissa koittaa hidastelematta kaikkea, mitä ohjaaja hänelle ehdottaa. Kuvaukset hidastuvat, jos minä en ohjaajana keksi, miten saan näyttelijöistä ulos juuri sen haluamani esityksen. Harjoitusjaksolla minä sain hakea ne oikeat sanat, joilla välittää omat näkemykseni näyttelijöille niin, että he ymmärtävät ne oikein. Se ei ole mielestäni helppoa, vaikka kuinka "kuulisi päässään", miltä haluaa jonkin repliikin kuulostavan ja se vain vaikeutuu kuvausten kiireen aiheuttamassa paineessa koko ryhmän odottaessa. Yrityksien ja erehdyksien kautta minä olin harjoitusjaksolla löytänyt ne ärsykkeet, jotka toimivat Tuuven ja Veeran kohdalla.

Meistä tuli kahden näyttelijäni kanssa tiivis kolmikko ja kuvauksien päättyessä oli todella haikea mieli kaikilla. Varsinkin Tuuve oli mahtavuudellaan lumonnut Veeran, minut ja koko kuvausryhmän. *Kurkien* näyttelijäohjauskokemus ei todellakaan saanut minua välttämään lapsi- ja amatöörinäyttelijöiden kanssa työskentelyä, se sai minut toivomaan, että voisin aina käyttää samoja lapsia ja amatöörejä.

LÄHTEET:

Lumet, Sidney 2004, Elokuvan tekemisestä. Helsinki: Like.

Mamet, David 2001, Elokuvan ohjaamisesta. Helsinki: Terra Cognita.

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

Pope, Brant L. 2000. Redefining acting, The implications of the Meisner Method. Teoksessa Krasner, David (toim.): Method acting reconsidered. Basingstoke: Macmillan.

Weston, Judith 1999, Näyttelijän ohjaaminen. Helsinki: TaiK julkaisut.

Mikkelinen, Satu Helena. Meisner-tekniikkaa. Ilmaisuverstas. [verkkodokumentti]
<<http://www.ilmaisuverstas.net/ehdotukset.html>> (luettu 15.11.2009).