



**Ajatuksia esituotannon haasteista, ongelmista ja mahdollisuuksista ohjaajan näkökulmasta.**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö  
Mediatuottamisen  
suuntautumisvaihtoehto  
Marraskuu 2010  
Joonas Sarisalmi

# OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

**Joona Sarisalmi**

**Ajatuksia esituotannon haasteista, ongelmista ja mahdollisuuksista ohjaajan näkökulmasta.**

Joulukuu 2010

38 sivua + liitteet: Pitkän päivän aamu –käsikirjoitus ja Pitkän päivän aamu DVD

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Mediatuottamisen suuntautumisvaihtoehto

Lopputyön muoto: Projektimuoto

Lopputyön ohjaaja: Arto Koskinen

Avainsanat: Ohjaaja, Ohjaaminen, Esituotanto, Pitkän päivän aamu

Tiivistelmä:

**Ajatuksia esituotannon haasteista, ongelmista ja mahdollisuuksista ohjaajan näkökulmasta.**

Tässä työssä olen keskittynyt selittämään mitä haasteita, ongelmia ja mahdollisuuksia elokuvan esituotantovaihe pita sisällään aloittelevalle ohjaajalle: Esituotannolla on tärkeä osa elokuvan valmistumisen kannalta. Tehty ja tekemätön työ näkyvät aina valmiissa lopputuloksessa. Tässä työssä näkökulma on siinä työssä jonka ohjaaja käy läpi elokuvansa esituotannossa. Asiaa käydään läpi kolmesta näkökulmasta; omastani, ammattilaisohjaajien (Aleksi Mäkelä ja Saara Cantell) ja eri ammattikirjallisuuden lähteistä. Näiden erilaisten näkökulmien kautta haluan selventää niitä epävarmuuden kysymyksiä, miksi ja miten asiat tulisi tehdä, jotta lähteminen esituotannosta kuvauksiin tuntuisi mahdollisimman luotettavalta.

Kirjallisen työn rakennetta ei ole jaettu selkeisiin osioihin, koska elokuvan esituotanto ei ole koskaan selkeä. Jokaisen ohjaajan tulee luoda oma työnteon metodinsa. Tällä työllä pyrin kuvaamaan sitä hallittua kaaosta, joka elokuvan esituotanto aina on.

Työni rakenne hahmottuu omien kokemusten, tiedon ja havaintojen kautta jotka perustuvat pääasiassa lopputyöni projektielokuvaan Pitkän päivän aamuun. Toivon myös, että tämä kirjallinen lopputyö antaisi luottamusta ja uskoa muille aloitteleville tai opiskeleville ohjaajille, jotka kokevat että eivät ole saaneet riittävästi ohjausta heidän tiellään kohti oman ohjaajaidentiteetin luomiseen.

# THESIS SUMMARY

**Joona Sarisalmi**

**Thoughts about pre-production of a motion picture from the opinion of a director**

December + 2010

38 pages + appendix (Screenwrite of Finding Frank and the Finding Frank DVD)

Tampere University of Applied Sciences

Media Programme

Mediaproducers Programme

Type of Final Project: Written / Project

Thesis supervisor: [Arto Koskinen]

Keywords: Directing, Director, Movie, Pre-production, Finding Frank,

## **Abstract:**

### **Thoughts about pre-production of a motion picture from the opinion of a director.**

In this study the focus is put on explaining what challenges, problems and possibilities the pre-production of a film contains for a novice director: The pre-production has a crucial point in completing the films. Done or undone work always shows in the result. In this work aspects are given on what a movie director has to go through during the pre-production. The subject will be discussed from three separate viewpoints; from my own experience, from the experience of professional directors (Aleksi Mäkelä, Saara Cantell) and from various literary sources. From the standpoint of these different fields of knowledge, the questions of how and why certain things should be done in the way they are done are answered so that the leaving the pre-production behind and moving into the shooting stage would feel as comfortable as it can.

The structure of this study is not splitted in explicit sectors, because there are no specific ways of directing. Any director has to create his own method of working. With this work I aim at describing the controlled chaos that the pre-production of a motion picture always is.

The method of my study is to explore the matter of directing through my own knowledge and observations that are mostly based on my exam movie Finding Frank. I also hope that this written exam work could give some support to other novice or student directors, who experience that they have not got enough guidance in their path of learning their own director's identity.

## Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Johdanto.....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Ohjaaja - miksi teen mitä teen? .....</b>	<b>6</b>
<b>3</b>	<b>Ohjaaja esituotannossa .....</b>	<b>9</b>
3.1	Käsikirjoitus .....	9
3.2	Työryhmän valinta .....	11
3.3	Kuvauspaikat ja lavastus .....	13
3.3.1	<i>Värit.....</i>	<i>14</i>
3.3.2	<i>Puvustus .....</i>	<i>15</i>
3.4	Kuvaus ja kuvakäsikirjoitus .....	16
3.5	Näyttelijät.....	18
3.5.1	<i>Dialogi.....</i>	<i>20</i>
3.5.2	<i>Rytmi ja toiminta .....</i>	<i>21</i>
3.5.3	<i>Tavoitteet.....</i>	<i>21</i>
3.5.4	<i>Keskustelut, harjoitukset ja improvisointi .....</i>	<i>23</i>
3.6	Ohjaajan aikataulu.....	26
3.7	Ohjaaja ja tuottaja yhteistyössä.....	28
3.8	Ohjaajan paine ja vastuu .....	30
<b>4</b>	<b>Yhteenveto .....</b>	<b>33</b>
4.1	Ohjaaja ennakkosuunnittelijana .....	33
4.2	Ammattilaisten viime hetken vinkit .....	35
	<b>Lähteet .....</b>	<b>36</b>
	<b>Liitteet .....</b>	<b>38</b>

# 1 Johdanto

”Elokuvan tekoa ei voi opettaa. Lahjat, halu ja intohimo elokuvantekoon täytyy löytää omasta itsestään”, toteaa Renny Harlin. (Siltala & Raunio. 1991, 28) Elokuvan esituotannolla on keskeinen osa elokuvan valmistumisessa. Esituotannossa tehty tai tekemättä jäänyt työ näkyy aina lopputuloksessa eli valmiissa elokuvassa. Kirjallisella työlläni pyrin valottamaan kaikkea sitä, mitä ohjaaja joutuu käymään läpi elokuvan esituotannon aikana. Käsittelen em. asiaa omien kokemusteni, haastattelemieni ammattilaisten ajatusten, elokuvaohjaajat Aleksis Mäkelä ja Saara Cantell, sekä alan kirjallisuuden kautta. Näiden osa-alueiden kautta pyrin vastaamaan aloittelevien ohjaajien kysymyksiin, miksi ja miten asiat tulisi esituotannossa tehdä, jotta lähteminen kuvauksiin tuntuisi mahdollisimman turvalliselta.

Työni ei jakaudu selkeisiin osa-alueisiin, koska elokuvan ohjaamiseen ei ole olemassa mitään yhtä ja ainoata tapaa. Jokainen ohjaaja luo oman tapansa työskennellä, tällöin jokainen elokuvan esituotannon osa-alue on aina suhteessa toisiinsa. Kirjallisella lopputyölläni pyrin kuvaamaan sitä (hallittua) kaaosta, jollainen elokuvan esituotanto aina ohjaajan päässä on.

Omat kokemukseni perustuvat pääasiassa lopputyökseni ohjaamani *Pitkän päivän aamu* –elokuvan kokemuksiin. Lopputyöni esituotanto oli vuoden 2009 keväällä, joten aikaa tuosta on jo kulunut ja olen sittemmin ollut osallisena jo useamassa muussa esituotannossa. Ajatukseni ohjaajan työstä esituotannossa reflektoituu siis myös myöhemmin opittujen asioiden ja ajatusten kautta tähän lopputyöni kirjalliseen osioon. Pyrkimyksenäni on saavuttaa työ, jotta tulevaisuudessa nuoret opiskelevat ohjaajat, jotka kokevat saaneensa liian vähän ohjausta ja apua omaan ammatti-identiteettiinsä, voivat rohkeasti tämän kirjallisen työn kautta luottaa omiin, vasta muokkautumassa oleviin kykyihinsä.

## 2 Ohjaaja - miksi teen mitä teen?

Elokuvien ohjaaminen on kutsumusammatti, johon ei mielestäni vahingossa voi päätyä. On taustalla sitten elokuvia, teatteria, esiintymistä tai näyttelemistä, uskon että jokainen elokuvaohjaajaksi päätyvä on kyseisestä ammatista aina tiedostamisensa alkuhetkistä asti jollain tavalla unelmoinut.

Jokaisella ohjaajalla on oma elämänsä ja sitä kautta rakentuva kokemuspohja, jota elokuvien kautta pyritään esittelemään.

”En tee sellaisia elokuvia joista en itse ymmärrä mitään. En lähtökohtaisesti lähtisi tekemään kahden teinityön matkasta maailman ympäri elokuvaa, eikä sellaisia minulle onneksi tarjotakkaan. Lähtökohtaisesti teen elokuvia joista jotain tiedän, eli poikien seikkailuhommia, tietysti oman iän kautta tarinat ovat menneet eteenpäin.” (Aleksi Mäkelä. Helsinki. 12.10.2010)

Monesti ohjaajilta kysytään, mistä heidän elokuvansa kertoo tai miksi he ovat valinneet elokuvansa teemaksi juuri tämän. Mielestäni ohjaajan ei välttämättä tarvitse eritellä muille sitä, mistä elokuva kertoo. Elokuvan tulee heijastella katsojan omaa alitajuntaa ja niitä kysymyksiä jotka elokuvan kautta heräävät hänen mieleensä. Elokuva on sekä taidetta että viihdettä samaan aikaan, ja tällöin mielestäni katsojalle tulee antaa mahdollisuus itse luoda ajatuksensa elokuvan teemoista ja kantavista ajatuksista.

Kukaan meistä ei halua valmiiksi pureskeltua leipää eteensä.

”Elokuva ei saa olla puhtaasti pamfletin väline, se ei olisi mielekäs lähtökohta, vaikka luonnollisesti oma maailmankuva sekoittuukin tehtävän elokuvan maailmankuvaan, tarinan ehdoilla elokuvaa lähdetään kuitenkin aina viemään.” (Saara Cantell. Helsinki. 13.10.2010)

Jokainen ohjaaja saa toki itse päättää, mitä haluaa elokuvallansa kertoa. Siitähän tässä on kysymys. Erilaisia elokuvia on juuri niin paljon kuin on ohjaajiakin, tai oikeastaan elokuvantekijöitä. Kuka meistä on oikea ihminen sanomaan kellekään mikä on oikea tapa tehdä elokuvia? Jokaisella yksilöllä on yksilöllinen maailmankuvansa, ja tätä kautta varmasti yksilöllinen elokuvamakunsa. Toiset rakastavat taide-elokuvia, toiset komediaa ja kolmannet dokumentteja, tästä oikeastaan pääsemmekin yhteen elokuvaohjaamisen osa-alueen vaikeimpaan ajatukseen. Miten opettaa elokuvantekijöitä, ohjaajia ammattiinsa. Kuinka rohkaista heitä rakentamaan omaa

identiteettiään ilman, että opettajat pyrkisivät ehdollistamaan heitä omien ajatustensa ja identiteettinsä jatkajiksi.

Suomalainen yhteiskunta on todella hitaasti ja vaikeasti ottanut vastaan muutoksia elokuvakulttuurissaan. Suomalainen elokuvateatteri -ja televisiokulttuuri on nojannut amerikkalaiseen tuotantoon jo useita vuosikymmeniä, mistä siis johtuu että Suomalaisille elokuvankatsojille juuri kotimainen elokuva on niin vaikea aihe? Mistä johtuu tämä totuuden vaatimus suomalaiseen elokuvaan, jos kuitenkin meidän koko elokuva –ja televisiokulttuurimme näyttää pohjautuvan yhä enemmän amerikkalaiseen viihdeteollisuuteen, jossa tosiasiat eivät koskaan ole menneet viihteen edelle?

”Hyvä esimerkki Suomesta, jos teet esimerkiksi sota-elokuvan ja jossain bunkkerissa oven saranat ovat väärällä puolella, niin koko elokuva on väärä. Ja kun vertaat sitä amerikkalaisiin vastineisiin, niin siellä faktat ovat täysin eri mittakaavassa, kaikki tehdään yleisön ehdoilla. Siellä elokuvia myydään nuorille, ei vietnam-veteraaneille. Meillä kukaan ei sitä ole vielä tehnyt, kertonut talvisodasta omasta näkökulmastaan, jos ei siitä mitään tiedä, niin luulen että turpaan tulisi aika monella rintamalla. Suomessa on aina suhtauduttu elokuvaan siten, että sen pitää olla totta. Jos jokin ei ole historiallisesti tai henkilöllisesti totta, se mielletään vääränä. Mielestäni elokuvat ovat elokuvia, ja dokumentit aivan eri elokuvia.” (Mäkelä. 12.10.2010)

Itse kehottaisin jokaista elokuvaohjaajaksi haluavaa miettimään rohkeasti omia tarkoitusperiään ja maailmankuvaansa. Elokuvaohjaajilla on uskomaton vastuu käsissään niin yhteiskunnallisten normien opettajana kuin myös viihdyttäjänä. Se minkä roolin itsellemme valitsemme, on aivan itsestämme kiinni, eikä päätöksemme tulisi koskaan nojata muiden vaatimuksiin tai opettamiseen. Tärkeintä on usko ja luottamus omien kykyjen ja ratkaisujen kantavuuteen.

Saatuani lopputyöelokuvani *Pitkän päivän aamu* valmiiksi, minulla kesti huomattava aika tajuta, miksi en ollut onnistunut siinä niin hyvin kuin olisin tahtonut. Siihen oli toki useita seikkoja lähtien kokemattomuudestani, mutta suurin syy oli, etten ollut pystynyt kertaakaan perustelemaan itselleni, miksi kyseistä elokuvaa olin tekemässä. Ikävä kyllä suurimmaksi alitajuiseksi syyksi nousi se että, se olisi minun lopputyöelokuvani. Eli lähdin tekemään elokuvaa siksi, että se olisi minun lopputyöni, enkä siksi, että saisin tehdä lopputyönäni elokuvan.

Mitä elokuva merkitsee minulle?

Elokuvan tekeminen henkilökohtaiseksi on erittäin tärkeätä. Tulen tekemään kieli vyön alla töitä seuraavat kuusi, yhdeksän tai kaksitoista kuukautta. Elokuvalla olisi parasta olla minulle jokin merkitys. Muutoin (todellakin erittäin kovasta) fyysisestä työstä tulee kaksin verroin raskaampi. (Lumet, 1994)

Loppujen lopuksi ei ole kysymys siitä mistä elokuva itsessään kertoo, vaan siitä, kuinka ohjaaja pystyy henkilökohtaisesti itsellensä kertomaan, miksi hän haluaa tehdä juuri sen elokuvan. Ja mikäli ohjaaja kykenee kohtaamaan ja käsittelemään omat henkilökohtaiset tarpeensa elokuvan tarinan kautta, hänellä on mahdollisuus vaikuttaa näihin tarpeisiin ja ajatusmalleihin.



## 3 Ohjaaja esituotannossa

### 3.1 Käsikirjoitus

”Draaman perimmäinen tehtävä (kuten satujen) on tarjota ratkaisu ongelmaan, jota ei voi käsitellä järjellä. Ollakseen toimivaa, draaman pitää saada meidät pidättäytymään rationaalisesta arvioinnista ja seuraamaan kappaleen sisäistä logiikkaa, niin että mielihyvämme (parannuskeinomme) muodostuu tarinan lopussa odottavasta vapautuksesta. Nautimme onnesta olla osallisena ratkaisuprosessissa pikemminkin kuin rakennusprosessin havainnoinnin älyllisestä suorituksesta.” (Mamet 2004, 28)

Ohjaajan tärkein työkalu elokuvaa ohjattaessa on käsikirjoitus. Työ alkaa käsikirjoituksen purkamisesta ja analysoimisesta. Tämä työ kannattaa tehdä rauhassa, jolloin rakenne tulee ohjaajalle selväksi, ja kokonaisuuden ymmärtäminen kasvaa jatkuvasti. Ohjaajan suurin haaste elokuvaa tehtäessä alkaa tästä, kuinka saada käsikirjoitus muuttumaan hänen käsissään eläväksi maailmaksi. Ohjaajan tulee ymmärtää ennen kuvauksia, mistä käsikirjoitus kertoo ja tehdä se itselleen mahdollisimman selväksi. ”Minä en sitä käsistä lue yötä myöten, vaan keskityn koko elokuvan tarinaan ja tunnelmaan mitä rupeamme tekemään”, Mäkelä mainitsee. (12.10.2010).

Itse puran käsikirjoituksen kohtausten kautta, koska niin on helppo lähteä työstämään. Jos ohjaaja on itse toiminut käsikirjoittajana, osa tästä työstä on tehty jo kirjoittamisvaiheessa. Oikeastaan kaikki mitä tulen esittelemään ohjaajan työstä ennakkotuotanto-vaiheessa liittyy lopulta myös käsikirjoitukseen ja sen purkamiseen. Tapoja purkaa käsikirjoitus on yhtä paljon kuin on ohjaajakin. Itse jaan sen raakasti teknisiin ja henkisiin osa-alueihin. Tekninen esittää kaikkea olemassaolevaa käsikirjoituksessa: lokaatiot, lavastus, rekvisiitta, näyttelijät, puvustus, maskeeraus ja tuotanto (mm. kuvaus) yleisesti. Henkisenä osa-alueena koen käsikirjoituksen tarinallisuuden ja sen siirtämisen valkokankaalle, ”oikeat” näyttelijävalinnat sekä harjoitukset yhdessä näyttelijöiden kanssa. Henkiseen purkuun kuuluu myös roolihahmojen rakentaminen, heidän taustansa, ulkonäkönsä, kokemuksensa ja vallitseva olotilansa.

”Kirjoitan käsikirjoitusteni rooleja tietyille näyttelijöille, ei tietenkään kaikkia. Se toimii

itselle hyvänä työkaluna”, Cantell kertoo. (Cantell.13.10.2010).

*Pitkän päivän aamu* –käsikirjoituksen kirjoittaminen alkoi tammikuussa 2009, ja kirjoittaminen jatkui aina kesäkuulle, lähes kuvauksiin asti. Toki kirjoittaminen oli muuttunut toukokuussa 2009 enemmän yksityiskohtien hiomiseksi, sillä lyhyt esituotantovaihe ja nopeasti saapuvat kuvaukset ajoivat minua ottamaan jo ohjaajan roolia haltuun, vaikka työtä käsikirjoittajana olisi vielä varmasti piisannut. Siirtymistä käsikirjoittamisesta ohjaajaksi helpotti toki se, että jo käsikirjoittaessani tiesin hyvin pitkälti missä kohtaukset tultaisiin kuvaamaan. Vaikka oma henkilökohtainen sidokseni käsikirjoitukseen helpottikin paljon kuvauksia, uskon, että liian lyhyt ennakkovalmistelu johti siihen, että en ollut käsikirjoittajana, enkä ohjaajana vielä valmis käsittelemään näin henkilökohtaista tarinaa, enkä myöskään osannut irtauttaa päähenkilöä riittävästi itsestäni, jonka huomasin omassa epävarmuudessani päähenkilön sisäisen maailman ja hänen valintojensa suhteen. En osannut päästää irti omista ajatuksistani, enkä tunteistani, joita käsikirjoituksen tapahtumat mielelleni muistuttivat.. Käsikirjoittaminen on loputtomien valintojen tekemistä. Ne mitkä ovat mielenkiintoisia oikeasta elämästä, käytetään, mutta sitten ne tyhjät aukot tulee aina täyttää, silloin käytetään elokuvan keinoja, ja tällöin lopputulos on ehkä epämääräinen faktan ja fiktion sekoitus. (Mäkelä. 12.10.2010).

Käsikirjoitukseni oli mahdollisuuksia täynnä, joten asetin epävarmuuteni nopeasti syrjään, toivoen tarinan ja näyttelijöiden pystyvän luomaan myös paljon omaansa, välillä siis toimien ainoastaan ohjastajana käsikirjoituksen valossa. Suurimmaksi haasteeksi itselleni ohjaajana asetin elokuvan maailman luomisen ja sen esiin saamisen, sillä itselleni elokuvan ei ole tarkoitus vain imitoida realistista ja rationaalista ympäröivää maailmaa, vaan luoda oman tarinansa ympärille uskottava elokuvamaailma jossa henkilöhahmot uskottavasti elävät. Varsinkin nyt, kun käsikirjoitukseni nojasi vahvasti omiin kokemuksiini Sastamalassa, en halunnut että elokuvani ainoastaan seuraisi omia kokemuksiani, vaan loisi niiden pohjalta täysin omanlaisensa objektiivisen maailmankuvan, johon jokainen meistä voisi samaistua. Jälkeenpäin ymmärrän, ettei ohjaaja voi luopua osuudestaan käsikirjoittajana missään vaiheessa. Oikeastaan ohjaaja ja käsikirjoittaja tarkoittavat samaa asiaa, molemmat pyrkivät aivan samaan lopputulokseen mutta vain eri keinoin. Joten yksi virheistä jonka tein, oli eräänlainen tarve siirtyä käsikirjoittajasta ohjaajaksi, tähän minua ajoi luultavasti

alitajuinen tarve olla nimenomaan ohjaaja, eikä käsikirjoittaja. Käsikirjoitus on ohjaajan tärkein apuväline elokuvaa tehtäessä eikä nimike jonka alla hän sitä valmistaa.

### 3.2 Työryhmän valinta

”Vaadin paljon työntekijöiltäni. Pysin palkitsemaan heidät hyvästä työstä ja opettamaan heitä. Pysin samaan aikaan perhetunnelmaan, mutta en anna kenenkään lipsua, en anna päästä itseäni vähemmällä. Näin olen onnistunut keräämään ympärilleni ryhmän kunnianhimoisia, työteliäitä nuoria ihmisiä.” (Harlin 1991, 94)

Ohjaajan vastuulle kuuluu löytää elokuvan työryhmään ammattitaitoisia ja hyvin keskenään toimeentulevia ihmisiä, toki osa vastuusta kuuluu myös tuottajalle ja taiteellisten ryhmien johtajille. Ohjaajana koen työryhmän valinnan tärkeimmäksi tekniseksi vaiheeksi esituotannossa. Työryhmän valinnalla vaikutetaan moneen asiaan, ja se vaikuttaa vähintään epäsuorasti suurimpaan osaan elokuvan tuotannannon aikana tapahtuvista asioista.

”Minulle on hirveän tärkeätä että saan osallistua elokuvani työryhmän kokoamiseen, varsinkin taiteellisessa vastuussa olevien valintaan, on helppo toimia työryhmässä jossa voi luottaa toiseen. Tietenkään en lähde vaikuttamaan kuvausryhmän tai valoryhmän kokoonpanoihin, koska luotan näiden ihmisten ammattitaitoon omaa ryhmää kootessaan. Luottamus on puolin ja toisin todella tärkeä asia.” (Cantell. 13.10.2010).

Työryhmää kootessa tulee ajatella tarkasti, onko kyseinen henkilö varmasti oikea henkilö juuri tämän käsikirjoituksen toteuttamiseen, ja jos on, niin tulisiko hän toimeen tuotannon muiden henkilöiden kanssa? Sillä olivat henkilökohtaiset taidot kuinka hyvät tahansa, niin henkilökemiat ovat usein vielä tärkeämpiä. Luottamus ihmisten välillä, varsinkin elokuvaa tai mitä tahansa ryhmätyönä valmistettavaa taidetta ajatellen, on ehkä tärkein voimavara, jota ohjaaja voi käyttää hyväkseen. Toki jos luottamus ja vahva ammattitaito kohtaavat toisensa oikeassa suhteessa, lopputuloksesta voi tulla vielä jotain suurempaa.

”Uskon että ohjaaja on aina tavallaan elokuvansa auteur, koska hän on kuitenkin pääasiallisessa kokonaisvastuussa elokuvansa valmistumisesta. Elokuvanteko on kuitenkin ensisijaisesti ryhmätyötä, ja ammattilaiset ymmärtävät että elokuva on yhteisen päämäärän eteen tehtävää työtä.” (Cantell. 13.10.2010).

Ohjaajalle on tärkeää että tuotannon sisällä asiat ovat hyvin, eikä ristiriitoja henkilöiden

välillä ole. Käsikirjoituksen ulkopuoliset tapahtumat tai konfliktit kuvausten aikana voivat johtaa huonoon lopputulokseen. Sillä aina kun huomio kiinnittyy epäoleellisiin asioihin, voidaan pelätä, että alkuperäinen idea tai teema, joka elokuvassa on kuvausten aikana vallinnut, kokee muutoksen. Se taas voi johtaa elokuvan sisäisen maailman ja tunnetilan muutokseen. ”Mitä enemmän ohjaaja voi keskittyä itse elokuvan tekemiseen, olla kuvauspaikalla näyttelijöiden ja kuvaajan kanssa, sen parempi siitä tulee”, Mäkelä mainitsee. (12.10.2010). Itse olen oppinut tekemieni elokuvaprojektien kautta, että ohjaajalle yksi tärkeimmistä henkilöistä on apulaisohjaaja. Apulaisohjaaja johtaa teknistä työryhmää, ja antaa ohjaajalle kaiken mahdollisen tilan ja ajan jota ohjaaja tarvitsee. Apulaisohjaajalle on loppujen lopuksi suurin vastuu työryhmän sisäisten kemioiden hallinnasta.

Näyttelijän työ on hyvin herkkää ja siihen vaikuttavat helposti kaikki muutokset vallitsevassa ilmapiirissä. Näyttelijät aistivat kireyden ja henkilökemioiden muutokset ehkä jopa muita työryhmäläisiä paremmin. Näyttelijä toimii ehdottomasti parhaiten avoimessa ja luottamuksellisessa ympäristössä, jossa he ovat huomion keskipisteessä. Näyttelijät aistivat nopeasti, jos ohjaajan huomio ei ole heissä täysin, ja se voi näkyä suorituksessa. Toki tulee muistaa, että elokuvan tekemisen ollessa ryhmätyötä ja usein vielä hyvin tiivistä ja intensiivistä sellaista, ristiriidoilta ei voida aina välttyä. Tällöin ihmisten tulee ymmärtää vallitseva tilanne, ja pyrkiä omalla esimerkillään siihen, että kesken kuvausten kukaan ei keskity kuin omaan työtehtäväänsä, jonka tuloksena kuvattava kohtaus saavuttaa mielummin huippunsa kuin pohjansa.

Työryhmän kokoaminen on ehdottomasti yksi esituotannon haastavimpia tehtäviä. Jokainen rooliin valittu henkilö haluaa aina tuoda mukanaan elokuvaan osan itseään, ja ohjaajan tehtävä on käsitellä tuo tarjolle tuotava osa ja miettiä, kuinka paljon se palvelee käsikirjoitusta ja sen teemoja. Ideaali tilanne olisi, että työryhmässä on vain ja ainoastaan elokuvasta kiinnostuneita ja siihen sitoutuneita työntekijöitä. Jokainen joka on elokuvaa tehtäessä ajamassa vain omia etujaan, ei sovi työryhmään.”On hyvä ymmärtää elokuvan sisällä oleva ns. hierarkia, jotta osaa toimia oikein tilanteiden määrittelemällä tavalla”, jatkaa Cantell (Cantell.13.10.2010).

Usein elokuvantekijöille syntyy ensemble-työryhmiä, ja tämä on loogista jos ajatellaan asiaa yhteisen työskentelyn tuoman luottamuksen kautta. Jos elokuvan tekeminen on kerran onnistunut, ja se on ollut nautinto jokaiselle elokuvan keskeiselle tekijälle, miksi

yhteistyötä ei jatkettaisi jatkossakin. ”Olen tehnyt suurimman osan elokuvistani saman kuvaajan kanssa. Saman kuvaajan kanssa työskentelyn etu on siinä, että tunnemme toistemme tavat työskennellä, joten meidän ei tarvitse kuluttaa aikaa toistemme työtapojen omaksumiseen”, Mäkelä kertoo (12.10.2010). Mitä enemmän elokuvia tekee, huomaa varmasti kuinka tiettyjen ihmisten kanssa tekeminen vain on vaivattomampaa ja helpompaa, päämäärä ja kieli jota käytetään on yhteinen. Siitä työryhmän kokoamisesta on kyse, yhteisestä päämäärästä. Toimiva yhteistyö lähtee asenteesta ja toivomuksesta, että jokaisella tekijällä on tarjottavana prosessiin jotain sellaista, mitä toisella ei ole. Näin yhteistyötä voi rakentaa erilaisten, toisistaan poikkeavien ja toisiaan pois sulkemattomien vahvuuksien varaan.

Vahvuuksien tunnistaminen ja kyky liittää yhteen toisiaan täydentäviä persoonia on tärkeä osa luovaa elokuvan tekoa. Onnistumisen mahdollisuus piilee ajatuksessa, että elokuvan tekeminen ei ole yksilösuoritus, vaikka yksilöt ovat sen keskeisin voima. (Hyytiä. 2004. 55)

### 3.3 Kuvauspaikat ja lavastus

Vammala, nykyinen Sastamala toimi *Pitkän päivän aamun* kuvauskaupunkina. Se sijaitsee noin 40km Tampereelta. Kuvauspaikoiksi tarvittiin kaksi ravintolaa, kymmeniä katuja, Tyrvään kirkko ja hiekkaranta. Keskustan ulkopuolelta löytyi sopiva huoltoasema. Mökki-kohtaukset kuvattiin ohjaajan mökillä Kärppälässä.

Kuvauspaikkojen luvat saatiin kaikkeen muuhun tuotantoon verrattaen hyvin helposti, eikä kiirettä kuvauspaikkojen löytymisen suhteen tullut. Pyrin aina kirjoittaessani miettimään kaikki kohtaukset, mikäli käsikirjoitus sen mahdollistaa, olemassaoleviin kohteisiin, mielellään vielä kohteisiin, joissa olen henkilökohtaisesti käynyt ja ehkä jopa kokenut jotain, mikä antaa minulle tunnesiteen tuohon paikkaan.

Koska käsikirjoitus perustuu omiin kokemuksiini ja kuvauskohteet ovat olemassa olevia paikkoja, lavastaminen jäi hyvin minimiin. Hyvä niin. Usein asuntojen lavastaminen lopulta näyttää lavastetulta, enkä siksi mielelläni itse kuvaa mitään studiossa.

Ainoastaan Leenan asunto, jonka kuvasimme Tyrvään käsi -ja taideteollisessa oppilaitoksessa, jouduttuun sisustamaan alusta loppuun. Siinä rekvisitöörini Kiira Käkönen teki hienoa itsenäistä työtä alusta loppuun asti. Tämä oli mielestäni yksi vahvuuksistamme alun alkaen, sillä mitä vähemmän ylimääräistä työtä elokuvan

tekeminen työryhmällä teetti, varsinkin näin lyhyellä ennakkotuotannolla, sen paremmin voimme keskittyä kaikkein tärkeimpään, eli tarinan esiin tuomiseen. Ja siinä aidot kuvauspaikat auttoivat varmasti todella hyvin.

”Jonkin verran toki suunnitellaan kun käydään katsomassa kuvauspaikkoja kuvaajan tai lavastajan kanssa, mietitään että täältä voidaan kuvata ja rakennetaan tämä puoli lavasteesta tälläseen kuntoon. Esituotanto on asioiden pois sulkemista, koska kaikkeen ei ole aikaa eikä rahaa, sellaisia asioita pyritään jo kuvauspaikkoja katsellessa ottamaan huomioon, eli miten näiden annettujen puitteiden kanssa voidaan tehdä mahdollisimman hyvä elokuva.” (Mäkelä. 12.10.2010).

### **3.3.1 Värit**

Värit ovat iso osa elokuvaa ja sen alitajuista ymmärtämistä. Elokuvan värimaailmaan vaikuttavat useat käsikirjoituksen asiat, muun muassa aikakausi, ihmiset, vuodenaika ja tunnelma. Itse halusin *Pitkän päivän aamun* näyttävän ennen kaikkea lämpimältä Suomen kesältä, murrettuja värejä, paljon oranssia ja keltaista, se oli kaiken lähtökohta. ”Oikeastaan en itse tykkää käyttää referensseinä elokuvia, mutta jostain syystä työryhmäläiset niitä aina haluavat. Ja usein ne auttavatkin saamaan kaikki samalla viivalle, varsinkin värimaailmallisesti on helpompi näyttää jokin olemassa oleva malli, kuin yrittää selittää oman pään sisällä olevia ajatuksia.” (Mäkelä. 12.10.2010)

Teimme kuvaajani Markus Tynskän kanssa esituotantovaiheessa elokuvasta moodboardin, johon haimme ja löysimme kuvia jotka mielestämme kuvasivat elokuvan tunnelmaa parhaiten. Tätä kautta saimme ainakin osittain kerrottua myös muulle työryhmälle suuntaa antavasti, että mitä olimme tekemässä.

Koska kuvaukset sijoittuivat kesä-heinäkuun vaihteeseen, ja meitä hellittiin aurinkoisella, jopa kuumalla kesä säällä päivästä toiseen, uskon tuon värimaailman siirtyneen myös elokuvaan.

Värit olivat isossa roolissa myös puvustusta valittaessa.

### 3.3.2 Puvustus

Puvustus on yksi elokuvan sisäisen maailman luomisen keinoista. Itse halusin luoda jotain erikoista, hieman kieroutunutta, mutta edelleen siten, että kosketuspinta jokaiseen hahmoon säilyy, etteivät he olisi puhtaasti karikatyyrejä elokuvan maailmassa. Toisaalta koin, että luodakseni elokuvan maailmaa omalla tavallani, minun tulisi luoda myös hahmoista riittävän erikoisia.

Koska käsikirjoitus nojaa ja saa voimia David Lynchin *Blue Velvet* –elokuvasta, se oli mainio lähtökohta käsikirjoitukseni hahmoille. Kyseisen ohjaajan jokaisen elokuvan hahmot ovat aina erikoisia ja outoja, mutta sopivat elokuviensa maailmaan lähes täydellisesti. Hahmoista yksityiskohtaisimmat ja puvustukseltaan tärkeitä olivat päähenkilö Jussi, tämän kummisetä Ville, Villen ystävä Raimo sekä Jussin ihastumisen kohde Leena. Puvustajani Sofi Sarisalmen kanssa halusimme luoda puvustuksella ison kontrastin päähenkilön ja kaikkien muiden hahmojen välille.

Päähenkilö Jussi on ainoa, jonka lähes koko vaatetus on aina valkoista tai vaaleansävyistä. Näin hän kuvastaa elokuvan hahmoista eniten puhtautta. Kummisetä Villen taas tuli esittää linkkiä Jussin ja hänelle tapahtuvien asioiden välillä. Hänen pukeutumiseensa laitettiin paljon kapinallisuutta ja niin sanottua äijyyttä, jolloin myöskään hänen tekonsa ja puheensa eivät tule niin suurena yllätyksenä katsojalle. Samalla hänen pukeutumisensa viittaa syvempään yhteyteen elokuvan muiden hahmojen kanssa.

Raimon puvustus oli itselleni hyvin samassa suhteessa Dennis Hopperin rooliin *Blue Velvetissä*. Halusin Raimon hahmon edustavan eräänlaista pahuuden ja vaikutusten pesää, jota vastustamalla Jussi pystyy lopulta nousemaan omien ongelmiansa yläpuolelle. Raimon värit, musta ja violetti, kuvastavat minulle vahvimmillaan sitä abstraktia paha tietä minne Raimo yrittää Jussia ajaa.

Leenan hahmo kuvastaa puvustukseltaan eniten Jussin tuntemaa maailmaa. Sininen ja turkoosi ovat rauhottavia värejä, jotka saavat meidät rentoutumaan. Halusin Jussin retkahtavan tähän naiseen aidosti, mutta myös siten, että hän joutuu naisen saadakseen, ottamaan roolin jonain muuna kuin hän itse on. Leena toteuttaa vahvasti Villen tekemää suunnitelmaa ja viettelee Jussin, mutta silti halusin että siinä olisi myös jotain aitoa, koska mielestäni rakkaudella ja ihastumisella huijaaminen on ehkä raainta mitä ihmiselle voi tehdä, joten en halunnut Leenan tekojen olevan puhtaasti päämäärällistä

valehtelua. Havaittuani kuitenkin jälkeinpäin kyseisen valintani olleen elokuvan sisäisen logiikan kannalta hämäävä ja ehkä väärä.

Loput puvustusideat pyrittiin rakentamaan päähenkilöiden ympärille. Halusin pikkukaupungin tuntuvan erikoiselta ja varsinkin päähenkilölle vieraalta. Siksi valitsin rock-henkisen pukeutumisen ja tyylin Jussin vastaanäyttelijöille. Halusin sen olevan mahdollisimman kaukana hänen omasta maailmastaan, kuitenkin unohtamatta sitä mahdollisuutta, että Suomesta varmasti löytyy useita pikkukaupunkeja, joissa pukeudutaan elokuvamme hengen mukaan.

Vaikka puvustamisen, aivan kuten lavastuksen, alitajuntaisia teemoja on hieno mieltä, ei niistä silti saa tulla missään nimessä liian prioriteetteja ohjaajalle ajatellen elokuvan lopullista muotoa. Totta kai yksityiskohdat ovat tärkeitä, mutta ne eivät saa koskaan ylittää kokonaiskuvaa. Yksityiskohdat eivät koskaan korjaa puutteita tarinassa tai teemassa, mutta ne värittävät ja lisäävät tunnelmaa huomattavasti, mikäli tarina toimii.

### 3.4 Kuvaus ja kuvakäsikirjoitus

”Aina ennen kuvauksia pyrimme yhdessä kuvaajan, lavastajan, äänisuunnittelijan ja pukusuunnittelijan kanssa miettimään miltä elokuva tulee näyttämään, millä kamerakalustolla kuvataan, mikä on ylipäänsä tekoformaatti, miltä se tulee näyttämään ja millainen värimaailma elokuvassa tulee olemaan, jotta olisimme kuvausten alkaessa samalla viivalla. Tällöin kaikki tietävät mitä ollaan suurin piirtein tekemässä.” (Mäkelä. 12.10.2010)

*Pitkän päivän aamu* -käsikirjoitus sijoittuu Suomen kesään, ja parhaiten sitä voi, nykyaikaisista kamerakalustoista huolimatta, tallentaa filmille. Ikävä kyllä jo esituotantovaiheessa kävi ilmi, ettei meillä ole rahaa näin pitkän elokuvan kuvaamiseen filmille. Teimme kuvaajan kanssa jo aikaisessa vaiheessa päätöksen, että kuvaamme ulkokuvat filmille ja sisäkuvat HD:lle. Näin koimme voivamme esittää Suomen kesän valoisuuden, ja sisätilojen synkkyyden ja näin ehkä saisimme aika mielenkiintoisen kontrasti näiden eri tilojen välille.

Elokuvan kuvaamisen kannalta lyhyt esituotantovaihe oli ehkä kaikista rankaisevin. Kaikista kiireistä ja päällekkäisistä projekteista johtuen pääsimme kuvaaja Markus Tynskän kanssa suunnittelemaan kuvakäsikirjoitusta vasta toukokuussa. Koska aikaa oli vähän, pyrimme hyvinkin yksinkertaiseen ja klassiseen kuvakerrontaan. Sisällytimme



siihen käsikirjoituksen vaatimia, myös hieman erikoisempiakin ratkaisuja. Ajanpuute kuitenkin näkyy ehkä selkeimmin juuri tässä. Ongelmat kostautuivat kuvauksissa ja myöhemmin myös leikkausvaiheessa. Tulevaisuutta ajatellen kuvakäsikirjoitusta tärkeämpää on sopia yhdessä kuvaajan kanssa haluttu tyyli ja genre jota ollaan tekemässä. Nämä määrittelevät tyyli-suunnan, jonka jälkeen kuvaajan ja ohjaajan on yhdessä helpompi toteuttaa yhteistä elokuvaansa.

”Yhdessä kuvaajan kanssa mietimme asiat läpi, ja koen tärkeäksi yhteisen päämäärän ymmärtämisen kuvaajan kanssa. Yhteisen tyylin etsiminen on haastavaa ja haemmekin yhteisiä referenssimateriaaleja muista taiteenlajeista, jotta saisimme elokuvan tyylin yhtenäisiksi.” (Cantell.13.10.2010)

Lyhyt esituotantoaika aiheutti myös alitajuista stressiä siitä, saammeko kaikki suunnitelmat valmiiksi mahdollisimman nopeasti, mikä taas näkyy lopputuloksessa. Mikäli kuvaus-aikaa olisi ollut huomattavasti enemmän, olisimme varmasti tehneet hyvin erilaisia ratkaisuja kuvallisessa ilmaisussa. Lyhyt aika vaikutti ehkä eniten käsikirjoituksen psykologiseen avaamiseen kuvien kautta. Emme osanneet nähdä tiettyjen (jopa hyvinkin yksinkertaisten) kohtausten ja kuvien yhteisvaikutusta, ja siksi elokuvastamme mielestäni puuttuu hyvinkin monta tärkeää kuvaa.

Toisaalta jouduimme kuvauksissa ennen jokaista kohtausta miettimään uudelleen lähes jokaisen kuvan. Tämä varmasti liittyi siihen, että emme voineet tehdä kuvakäsikirjoitusta –ja suunnitelmia rauhassa pohtien. Monesti jouduimme tekemään kompromissejä, koska kuvausaikataulu oli liian kireä. Toisaalta kompromisseihin vaikutti myös kuvauskalustomme vaihtelu. Tiettyjä kuvia puuttuu, koska tuotannolta yksinkertaisesti loppui käytettävä filmi.

Ohjaajana kuvausta, ja kuvien merkitystä tarinaan ja toisiinsa, oppii lopulta parhaiten leikkausvaiheessa. Silloin pääsee näkemään, kuinka kuvalliset valinnat toimivat alistettuna elokuvalle. Itselleni ohjaajana *Pitkän päivän aamu* oli parasta opetusmateriaalia juuri tästä aiheesta. Opin kuvallisesta ilmaisusta leikkausvaiheessa todella paljon, suurinpana syynä virheet ja valinnat joita kuvausvaiheessa ja jo esituotantovaiheessa olin ohjaajana tehnyt. Aivan kuten käsikirjoitusta purkaessa, ohjaaja etsii avainkohtia tarinasta. Nuo avainkohdat vaativat usein tietynlaisia kuvia, jotta niiden merkitys tulisi katsojalle selväksi. Ohjaajan velvollisuus tarinaa kohtaan on löytää ne, ja kuvata ne tarinan vaatimalla tavalla.

### 3.5 Näyttelijät

”On luonnollista että näyttelijävalinnoissa tulee tehtyä virheitä. Kehittyäkseen menestyväksi ohjaajaksi on opittava elämään näiden virheiden kanssa. Virheiden korjaaminen riippuu siitä, osaatko nähdä näyttelijän vahvat puolet ja tehdä jotain huonoille puolille. Näyttelijät eivät ole täydellisiä, kaikilla on heikkoja puolia. Älä etsi täydellistä näyttelijää, sellaista, jota ei tarvitse ohjata, vaan sellaista, jonka hyvät puolet ovat niin mainioita, että tulet toimeen huonojen kanssa.” (Weston. 2008. 282)

Kirjoittaessani *Pitkän päivän aamun* -käsikirjoitusta pyrin miettimään, ketkä voisivat esittää elokuvan hahmoja. Tiesin, että aikaa olisi vähän ennen kuvauksia, enkä ehtisi välttämättä edes saamaan näyttelijöitä kertaakaan saman pöydän ääreen ennen kuvauksia. Pyrin valitsemaan elokuvani rooleihin näyttelijöitä, joilla olisi luonnollista avoimuutta ja taitoa selviytyä uusista ja yllättävistä tilanteista.

”Sanoisin että puolet ohjaajan hommasta on jo tehty, jos löytää oikeat henkilöt oikeisiin rooleihin. Sen jälkeen kun leffaa kuvataan sikin sokin, niin mun ainoa tehtäväni on pitää heidän puoliaan ja muistuttaa heitä siitä, että nyt ollaan tarinassa tässä vaiheessa ja käydään ennen kohtausta läpi, mitä on tapahtunut ennen kyseistä kohtausta.” (Mäkelä. 12.10.2010)

Siis jo hyvin aikaisessa vaiheessa tiesin keitä halusin elokuvaani näyttelemään, enkä oikeastaan joutunut tekemään tässäkin asiassa kompromissia kuin yhden hahmon suhteen, pääosan Jussi. Jussin esittäjäksi löytyi lopulta Jose Viitala TEAK:sta. Hän ymmärsi haluamani hahmon olemuksen, ja monia niistä piirteistä löytyi ihan hänestä itsestään. Tapasin Jose Viitalan ensimmäisen kerran toukokuussa 2009. Piirteidemme ja luonteidemme erilaisuus houkutteli minua, sillä olinhan jo aikaisemmin kohdannut ongelmia Jussin hahmon fyysisessä ymmärtämisessä. En halunnut löytää uutta ”itseäni” Jussin hahmosta, vaan luoda siitä kokonaan uuden ja kokonaisen ihmishahmon. Nuorien rokkabillyjen rooleihin halusin ehdottomasti Juha Kulmalan, Pekka Hautalan ja Hiski Grönstrandin. Uskalsin toivoa, että heidän heittäytymisensä ja rohkeutensa rakentaisi myös muun kuvausryhmän tiivyyttä läpi kuvausten. He toivat myös minulle ohjaajana itsevarmuutta omaan tekemiseeni. Siivoksi roolitin Arto Palojärven ja J.O. Mannisen. Arton kanssa olin tehnyt yhteistyötä jo kahdessa projektissa aiemmin, joten tunsin hänen kyvyt ja taitonsa. Minka Kuustonen oli ensimmäinen ja ainoa valintani Leenan rooliin. Minkan ulosanti ja kehonkieli säteilee samalla lampöä, mutta myös

tietylnaista kapinallisuutta, mikä mielestäni sopi täydellisesti rooliin, jota hänen tuli esittää. Minkalla on myös avoin ja kypsä ote näyttelemiseen.

Koska käsikirjotuksessa on tietynlainen enseble-hahmokirjo, halusin ehdottomasti mukaan myös ammattinäyttelijöitä alalle opiskelevien lisäksi. Uskoin, että se saisi niin muut näyttelijät kuin koko työryhmän toimimaan ammattimaisemmin ja pyrkimään ylittämään itsensä. Halusin, että ammattilaisilla olisi myös selkeästi oma persoonallinen ilmeensä. Otin yhteyttä hyvin aikaisessa vaiheessa näyttelijäliittoon ja pyysin heiltä Matti Onnismaan ja Jyrki Mänttärin yhteystiedot. He olivat ulkoisesti hyvin erilaisia, ja heillä oli hyvin erilaiset lähtökohdat. Onnismaa oli profiloitunut elokuvanäyttelijä ja Mänttärei taas tehnyt huomattavasti enemmän teatterin lavalla.

Ammattinäyttelijöiden mukaan saaminen myös nostaa elokuvan profiilia, mutta kuten edellä mainitsen. se voi nostaa myös meidän opiskelijoiden työn laatua, ja sitä kautta koko tuotannon arvoa ja uskoa omaan tekemiseen. Ammattilaisilla on myös tiettyä varmuutta ja rauhallisuutta omaan tekemiseensä. Tätä meidän nuorten tulisi ammentaa ja käyttää hyödyksemme, varsinkin kun olemme tekemässä lopputyötä. Elokuvan tekeminen on jatkuvaa itsensä kehittämistä, ja oppia saa parhaiten seuraamalla ja tekemällä työtä uusien ihmisten kanssa, joiden opittu ammattitaito eroaa omasta oppimisesta.

Ainoastaan elokuvan pääosan Jussi roolihahmolle koin suuria vaikeuksia löytää kasvot. Olivathan alkuperäisen päähahmon kasvot omani. Kuinka kadottaa itsensä ja löytää itsensä ulkopuolelta jotain suurempaa. Tämä oli vaikein kysymys jonka kohtasin näyttelijävalintoja tehdessäni. Tämä heijastelee omaan kokemattomuuttani käsikirjoittajana ja ohjaajana. Kuinka vaikeaa olikaan luopua omista muistoista, ja rakentaa niistä toisen muistoja?

Jätän koekuvaukset käsittelemättä tästä kirjallisesta työstäni, koska en niitä suorittanut lopputyöelokuvaani roolittaessa. Jälkeenpäin ajatellen kyseinen asia harmittaa minua suuresti, mutta olen huomannut että opiskelijaelokuviin on huomattavan vaikea järjestää koekuvauksia. Pelkästään siksi, että kyseessä on opiskelijatuontanto josta näyttelijä usein ei saa palkkaa, eikä elokuvilla ole taloudellisia intressejä.

### 3.5.1 Dialogi

Kun käsikirjoitus perustuu omiin kokemuksiin, myös dialogi on käsikirjoittajan omasta maailmasta. Tällöin saattaa vaikeudeksi koitua dialogin aito siirtäminen valkokankaalle. Itse kirjoittajana koen dialogin ehdottomasti vaikeimmaksi osa-alueeksi kirjoittamisessa. Samaan aikaan tulee pystyä ymmärtämään kahden henkilön välistä kontaktia, mutta samalla myös pyrkiä hahmottamaan molempien (tai jopa useamman) hahmojen omaa alitajunnan ohjaamaa maailmaa. Itse koen kirjoitetun dialogin melko vaikeaksi. Usein se on jopa liian selittävää, eikä jätä katsojalle mahdollisuutta luoda ja ymmärtää henkilöahmoa syvemmin. Näin varsinkin lyhytelokuvissa, joissa hahmoin ei ole aikaa tutustua kuten pitkissä elokuvissa. Toisaalta vaihtoehtoisesti lyhytelokuva tarjoaa usein myös mahdollisuuden luoda ihan omanlaisensa kommunikointityylin, toisaalta unohtamatta myöskään usein tapahtuvaa eksposition kertomista.

*Pitkän päivän aamu*-lyhytelokuvassa pyrin saamaan näyttelijät osaamaan vuorosanansa ulkoa, jotta heidän ei tarvitsisi kohtauksessa keskittyä vuorosanoihinsa vaan ainoastaan näyttelemisensä vaatimaan fyysiseen suoritukseen. Tällöin itse vuorosanoilla ei ole niin suurta merkitystä, vaan ainoastaan tunteella jolla ne lausutaan.

”Yleensä en myöskään halua puheeseen mitään erikoista slangia tai murretta, vaan pyrin puhekieleen, koska murre tai slangi ärsyttää aina joitain ihmisiä. Pyritään yleiskieleen ja on tärkeää, että näyttelijä kokee dialogin luontevaksi.” (Mäkelä. 12.10.2010)

Elokuvan pitäisi toimia aina myös äänettömänä, siten että ainoastaan kuvakerronta ja näyttelijöiden kasvoniilmeet ja tunteet välittävät tarinaa uskottavasti ja seurattavasti.

Mikäli elokuva toimii näin, dialogi saattaa tehdä siitä vielä astetta hienomman ja syvällisemmän elokuvan. Käsikirjoitusta kirjoittaessa kannattaa miettiä tarkkaan jokaisen kirjoittamansa dialogin merkitystä. Usein on jopa vaikuttavampaa, mitä vähemmän hahmo puhuu koska tällöin dialogi saa aivan uuden merkityksen vähäpuheisen hahmon suussa.

*Pitkän päivän aamu* -elokuvan dialogista kuulee mielestäni sen, että käsikirjoitukseen ei ole ehditty kiinnittää niin paljon huomiota kuin se olisi ansainnut. Osittain dialogi on selittelyä ja jopa epäloogista, leikkausvaiheessa jouduimme myös tekemään tiettyjä kompromisseja jotka johtavat lievään epäloogisuuteen. Mutta myös muutamia onnistuneita kohtia ja pätkiä löytyy.

### 3.5.2 Rytmi ja toiminta

Esituotannossa ohjaajan kannattaa kiinnittää huomiota käsikirjoituksen rytmittämiseen valkokankaalle. Se on yksi haastavimmista seikoista, jota esituotannossa ohjaajan kannattaa miettiä paljon, varsinkin lyhytelokuvaa tehtäessä. Lyhytelokuva on pitkää elokuvaa herkempi, katsoja on saatava nopeammassa ajassa, pienemmällä keinolla kiinnostumaan elokuvan tarinasta ja päähenkilöstä. Se miten sitä rytmittää vaikuttaa huomattavasti lopputulokseen. Itse kuulun siihen katsojakuntaan, jolle lyhytelokuvat vain eivät tarjoa tarpeeksi suurta tyydytystä tai nautintoa lähes koskaan. Haluan istua ja katsoa monta tuntia elokuvaa, tutustua rauhassa henkilöihämoihin ja elokuvan vallitsevaan maailmaan. Halusin *Pitkän päivän aamun* olevan jotain siltä väliltä. Näyttelijäntyön kannalta toiminta ja rytmi ovat avaimia hyvään ja onnistuneeseen roolisuoritukseen.

”Tragedia on toiminnan jäljittelyä; toiminnan suorittamiseen tarvitaan toimivia ihmisiä, joiden täytyy välttämättä olla jonkinlaisia luonteeltaan ja ajattelutavaltaan, sillä juuri noiden perusteella arvostelemme tekoja. Kaksi luonnollista syytä, ajattelutapa ja luonne, aiheuttavat siis teot, joista puolestaan onnistuminen ja epäonnistuminen riippuu. Tragedia ei ole niinkään ihmisten vaan toiminnan ja elämän jäljittelyä, ja elämä itsessään on toiminta: päämäärämme on tehdä jotakin, ei olla jonkinlaisia.” (Aristoteles. 1977. )

Itse olen aina nauttinut elokuvissa hiljaisuudesta ja katseista, joita mielestäni suomalaisessa elokuvassa käytetään yllättävänkin vähän. Nuo hiljaisuuden katseiden vaihdot ovat mielestäni yksi elokuvan rytmittämisen kannalta oleellisimpia seikkoja. En koe onnistuneeni kyseisessä asiassa lopputyöni osalta erityisen hyvin, mutta se sai minut ajattelemaan kyseistä asiaa enemmän ja enemmän. Näyttelijä elää kohtausta tunne- ja aistihavaintoihinsa luottaen, jolloin toiminnalla on iso merkitys näyttelijälle. Mitä enemmän näyttelijä pystyy käyttämään toimintaa hyödykseen omia sisäisiä valintoja tehdessään, sen luonnollisemmaksi toiminta ja tunnetila muuttuvat.

### 3.5.3 Tavoitteet

Tavoitteen ja päämäärän asettaminen jokaiselle roolihahmolle on yksi ohjaajan tärkeimmistä tehtävistä. Näyttelijän tulee voida ymmärtää miksi hänen roolihahmonsä toimii kullakin tavalla. Se, että hahmolle luodaan yleinen päämäärä, ei pois-sulje sitä,

että lähes jokaisessa kohtauksessa jokaisella roolihahmolla on omat tarkoitusperänsä mihin he sanomisellaan ja toiminnallaan pyrkivät.

”Roolihenkilön päämäärä (objective) kohtauksessa saattaa olla tarkoin määritelty ja hyvin yksinkertainen. Esimerkiksi: haluan hänet pois tästä huoneesta: haluan että hän suutelee minua, että hän nauraa; haluan, että hän itkee. Mitä yksinkertaisempi päämäärä, sen helpompi näytellä. Helposti näyteltävissä päämäärissä on mukana sekä fyysinen puoli että tunteet. Kun fyysisen puolen päämäärän saavuttaa, sen huomaa fyysisestä reaktiosta – toinen näyttelijä itkee, nauraa ja suutelee. Näyttelijä saa kohteen, johon voi keskittyä ja joka on fyysinen ja todellinen, yksinkertainen kuviteltu tehtävä.” (Weston. 2008. 130-131)

Ilman näitä päämääriä näyttelijä ei pysty luomaan hahmolleen selkeää suuntaa. Ilman suuntaa oleva näyttelijä on kuin laiva ilman peräsintä, tällöin pätevä kapteenikaan ei pysty ohjaamaan alusta. Jos päämäärä ja tavoite ovat alusta alkaen selkeät näyttelijälle, hänen on henkilökohtaisesti helpompi ymmärtää käsikirjoitusta ja samalla myös luottamussuhde ohjaajaan kasvaa. Tämä tarkoittaa parhaimmillaan sitä, että päämäärät saadaan saavutettua ja yhteys näyttelijöiden välillä löytyy heidän tarpeestaan saavuttaa tuo yhteinen päämääränsä.

”Yritän selittää kaikille näyttelijöille koko ajan miten tähän kohtaukseen on tultu, miten tästä jatkuu tämä elämä, mitä tälle henkilölle on tapahtunut, ja miksi sä puhut noin. Koska usein on niin, että näyttelijä tulee vaan yhteen kohtaukseen mukaan, niin ei sillä edes ole koko käsikirjoitusta luettavana. Silloin pitää siinä tilanteessa kertoa, miksi tämä henkilö liittyy tähän elokuvaan juuri tässä kohtauksessa, käydään nopea analyysi tilanteesta, eikä se sen kummempaa ole. Näyttelijä puhuu repliikit ja lähtee kotiin, ei se suurta matematiikkaa ole, olen ajatellut, että mitä enemmän asiat pitää yksinkertaisempana, sitä helpompaa se on kaikille.” (Mäkelä. 12.10.2010).

Pitää kuitenkin muistaa että päämäärä tavoitteinen näyttelemisen ei välttämättä johda aitoon lopputulokseen. Jos aina pyritään tarkkaan päämäärään, on se näyttelijälle vaikea ja liian tarkasti vaadittu, työstä tulee tuloshakuista. Näyttelemisen ei koskaan pidä olla tuloshakuista, vaan prosessi, jossa saavuttaakseen jotain, näyttelijän tulee ymmärtää hahmonsa rajat ja tavat. Harjoittelu on yksi oleellisimmista keinoista saavuttaa ne.

### **3.5.4 Keskustelut, harjoitukset ja improvisointi**

”Ohjaajalle harjoitteluvaihe on mainio työkalu tutkia vaihtoehtoja joita käsikirjoitus tarjoaa, jos mennään harjoittelematta ja yhdellä otolla, mennään vain yhdellä pinta-idealla. Kun harjoitusvaiheessa on oikeasti kokeillut, tutkinut vaihtoehtoja ja ottanut riskejä, pystyy kuvaustilanteessa oikeasti olemaan läsnä ja tekemään oikeita valintoja, niin näyttelijä kuin ohjaajakin.” (Cantell. 13.10.2010)

Esituotantomme lyhyys vaikutti laajasti näyttelijöiden kanssa tehtyyn esityöhön ennen kuvauksia. Emme päässeet pitämään yhtäkään yhteistä lukuhetkeä kaikkien näyttelijöiden kanssa. Tiesin tämän jo hyvissä ajoin, ja pyrin tekemään siitä vahvuuden parhaani mukaan. Kun ohjaaja ei pääse esituotannossa käymään käsikirjoitusta läpi näyttelijöiden kanssa, ohjaaja joutuu luottamaan huomattavasti enemmän kuvauksissa omiin vaistoihinsa ja tuntoihinsa. Kun näitä kohtausharjoituksia ei ole, tulee myös näyttelijän luottaa enemmän ohjaajaan kuvausvaiheessa, kuten ohjaajan myös näyttelijäänsä. Ennakkotuotannon aikana pyrin siihen, että jokainen näyttelijä ymmärsi oman roolihahmonsa merkityksen tarinassa, sekä että jokaisella oli hahmonsa päämäärä kirkkaana tiedossa. Muuten annoin melko paljon vapauksia näyttelijälle päättää, millainen esimerkiksi hänen roolihahmonsa menneisyys olisi. Jälkeenpäin koen että, vaikka yhteistä harjoittelu-aikaa ei ollutkaan, valintani analysoida hahmon päämäärät ja paikka elokuvan käsikirjoituksessa olivat ehkä hieman liian tarkkoja näyttelijöille. Uskon, että näyttelijän ei tarvitse (ainakaan etukäteen) tietää tekojensa vaikutusta muihin hahmoihin. Tällöin näyttelemisestä saattaa tulla liian tiedostettua ja päämäärä hakuista.

Kun vihdoinkin kuvauksissa saimme näyttelijät saman pöydän ääreen, pyrin ohjaajana luomaan tunnelman, jossa näyttelijät voisivat vapaasti kokea voivansa luoda ja kokeilla hahmonsa rajoissa melkein mitä vain, ja osittain myös luoda ilmapiiriä, jossa he ennemminkin kokevat itse löytäneensä jotain, kuin ohjaajan neuvomana.

Nautin itse suunnattomasti siitä vuorovaikutuksesta, jota näyttelijän kanssa voi käydä ennen kuvauksia. Haluan ehdottomasti tietää ja ymmärtää kaikkia niitä ongelmia, joita näyttelijöillä voi olla hahmonsa analysoinnissa ja niissä ristiriitaisissa hetkissä, kun näyttelijän vaisto sanoo, että en ymmärrä miksi hahmoni tekee näin. Näitä hetkiä ei tule niin usein tilanteessa, jossa käsikirjoitusta on analysoitu ja pohdittu yhdessä. Jokainen näyttelijä toimii tällaisissa tilanteissa hyvin erilaisilla: toisille on normaalia löytää

vastauksia hahmonsa toimintaan itsekseen matkan aikana, kun taas toiset haluavat käydä (joskus loputtomilta tuntuvia) keskusteluja roolihahmonsa sisäisestä maailmasta, aikaisemmasta elämästä ja tapahtumista. Nämä laajat keskustelut luovat aina luottamusta ohjaajan ja näyttelijän välille. Mitä enemmän keskustelua käydään ja ollaan luovassa yhteistyössä -ja ymmärryksessä, sitä paremmiksi henkilöiden väliset suhteet vakiintuvat. Samoin heidän toimintatapansa kohtaavat ja pyrkivät muovautumaan, löytämään yhteisen polun matkalle kohti valmista elokuvaa. Unohtamatta sitä että jokainen yhdessä tehty harjoitus ja sen purku luovat pohjaa myös siviilissä tapahtuvalle ystäväystymiselle, joka taas avaa uusia mahdollisuuksia ihmisten välille löytää tulevissa harjoituksissa jotain uutta.

Pitkä ennaltavalmistava harjoittelu myös hieman pelottaa minua henkilökohtaisesti. Pelkään, että harjoituksissa löydämme tai saamme esiin jotain sellaista, jonka esiin saaminen uudestaan tuntuisi pakottamiselta ja toistamiselta.

”En kauheasti tykkää harjoitella käsikirjoitusta esituotannossa. Käyn enemmän läpi maailmaa jossa hahmot elävät, mitä he edustavat ja mitä he siellä puhuvat. En käy läpi jatkuvasti dialogia niin kuin esimerkiksi teatterimaailmassa, jossa se pyritään saamaan mahdollisimman valmiiksi. Monesti kuvauksissa ensimmäinen otto on se paras otto, mutta usein se tekniikan vuoksi se pitää ottaa uudestaan.” (Mäkelä. 12.10.2010)

Tiedostin hyvin aikaisessa vaiheessa esituotantoa, ettei minulla kuitenkaan olisi aikaa yhteenkään isompaan harjoitukseen näyttelijöiden kanssa. Tämä todennäköisesti sai minut alitajuntaisesti reagoimaan harjoitteluun negatiivisena keinona, eräänlaisena suojamekanismina sitä pettymystä kohtaan, jonka tajusin, ettemme ehtisi näyttelijöiden kanssa harjoitella ollenkaan yhdessä ennen kuvausjaksoa.

”Harjoittelu on yksi olennaisimmista työkaluista näyttelijöiden kanssa esituotannossa. Harjoittelen ja improvisoin näyttelijöiden kanssa paljon käsikirjoituksen ulkopuolelta. Harjoittelu on minulle tärkein työkalu kohti kuvauksia siirryttäessä. Muutenkin olen hieman perinteistä ajatusta vastaan, että elokuvia ei harjoitella, koska tuoreus kärsisi. Teattereissa harjoitellaan kuukausi kaupalla ennen ensi-iltaa, ja esityksiäkin voi olla useita satoja sen jälkeen, eikä se tuoreus silloin mihinkään kärsi.” (Cantell.13.10.2010). Palaan hieman taaksepäin. Kuten edellä mainitaan, on jokaisella oma tapansa tehdä ja työskennellä. Se minkä kokee itselleen parhaaksi, on varmasti se paras tapa. Itse olisin kaivannut harjoittelua enemmän, tämä toki johtui moninpaikoin siitä, että ohjaaminen



oli minulle vielä hyvin uusi kokemus. Nautin itse suunnattomasti näyttelijöiden kanssa keskustelusta ja heidän hahmojensa rakentamisesta. Näyttelijänohjaamisen vaikeus tuleekin vastaan siinä, kun huomaat ohjaavasi kohtausta, jossa useilla näyttelijöillä on aivan erilaiset tarpeet saada tietää asioita. Toiset eivät kysy mitään, vaikka sitä haluaisivatkin ja toiset taas vievät kaiken huomion. Olen myös huomannut, kuinka näyttelijöillä on taipumusta kieltää, vaikka he kaipaisivatkin apua jonkin asian ymmärtämisessä. Tällöin tilannetaju nousee esiin, on havaittava näyttelijöiden tarve ja uskallettava rohkeasti pyrkiä saamaan vuorovaikutus kaikista esiin. Improvisointi voi toimia tässä tapauksessa hyvänä apuna.

”Yleensä näyttelijät ovat itse katsoneet jo valmiiksi, jos joku dialoginosa tuntuu heistä oudolle ja voisivatko he sanoa tai tehdä sen toisella tavalla. Monesti toisensa hyvin tuntevat näyttelijät puhuvat näistä myös keskenään, riippuen toki siitä kuinka hyvin he tuntevat toisensa. Jos teksti tuntuu hyvältä, sitä ei ole tarvis improvisoida.” (Mäkelä. 12.10.2010)

Itse koen että improvisoinnilla on jopa liian salatieteellinen tai romantisoitu maine elokuvanteon tai minkä tahansa esittävän taiteen muotona. Aloitteleville ohjaajille improvisointi voi olla jopa hyvin pelottava tapa työskennellä, tämän voin omasta kokemuksestani kertoa. Improvisaatio antaa ohjat helposti näyttelijälle, ja tällöin ohjaaja joka periaatteessa tietää mitä kohtaukselta haluaa, saattaa tuskastua, jopa ahdistua suunnasta, johon näyttelijät lähtevät käsikirjoitusta viemään. Näin kävi itselleni. Improvisointi, vaikka onkin ohjaajalle hyvä väline saada näyttelijät ymmärtämään hahmoaan ehkä paremmin, ja saavuttamaan haluttu lopputulos, ei siltikään toimi ihan lopullisena muotona, vaan on nimenomaan harjoittelun metodi.

”Olen nauhoittanut improvisaatioita, ja niiden avulla kirjoittanut käsikirjoitusta lopulliseen muotoon, improvisaatio toimii siis hyvänä apuna kohti lopullista muotoa.” (Cantell. 13.10.2010)

Jokaiseen harjoituskertaan tulee liittyä myös purku ja keskustelu harjoittelusta kohtauksesta tai osiosta. Usein esiin saatu tai saavutettu hieno tunnetila tai yhteys kahden näyttelijän välillä on varmasti uudelleen saavutettavissa, mikäli näyttelijät ovat ammattilaisia ja luottavat niin itseensä kuin ohjaajaan.

”Harjoitus ei ole esitys. Harjoituksen tarkoitus ei ole ”naulita roolia”, vaan kokeilla, mikä toimisi kameran edessä. Harjoituksissa ohjaaja etsii tietoa, ei esitystä.

Harjoituksen tarkoitus ei ole täydellisyys. Ainoa tapa saada harjoitus tuottavaksi, on ymmärtää se prosessina ja suhtautua siihen kuin prosessiin.” (Weston. 2008. 287)

Tällä Weston tarkoittaa sitä, ettei onnistunut harjoituskerta aina johda onnistuneeseen lopputulokseen tai päinvastoin, vaan sitä, että jokainen harjoitus on otettava ja ymmärrettävä yksilöllisenä kertana tiellä kohti lopputulosta. Itselleni ensimmäiset harjoitukset olivat todella vaikeita, kuulla vuorosanat ensimmäistä kertaa näyttelijöiden suusta ja lähes jokainen niistä lausutaan täysin eri tavalla kuin olin ne omassa päässäni kuullut ja lausunut. Muistan kuinka ensimmäisen harjoituskerran jälkeen älysin ehkä yhden tärkeimmistä ohjauksellisista perusasioista. Harjoituksissa ollessani pyrin aina katsomaan näyttelijän kasvoja ja sitä mitä hän fyysisesti tekee, en niinkään kuuntele, tällöin pystyn näkemään näyttelijän kokonaisuena, samalla näyttelijä myös huomaa, että olen täysin keskittynyt hänen suoritukseensa. Näyttelijän työhön kuuluu, että he osaavat repliikit ulkoa, ohjaajan työhön ei kuulu vahtia että he lausuvat repliikkinsä kuten ne on kirjoitettu. Tärkeintä on että repliikin sisäinen merkitys säilyy ennallaan.

Elokuvaa tehtäessä, kuvakerronnan ollessa tiivistä, kaikkein tärkeimmät asiat tapahtuvat näyttelijän kasvoilla, eivät hänen suussaan. Tämä liittyy tärkeänä osana siihen, että elokuvan kieli on kansainvälistä ja että jokaista elokuvaa tuli pystyä edes jollain tasolla ymmärtämään, vaikei puhuttua kieltä osaisikaan. Ohjaajan tulee siis osata nähdä ja kuulla näyttelijöidensä toivomukset, kysymykset, tunteet ja jopa ajatukset. Tämä toki kuulostaa pelottavalta näin kirjoitettuna, mutta totuus on, että elokuvaa on ohjattava koko sielun ja ruumiin voimin, jotta näyttelijät voivat tehdä samoin elokuvan eteen. Itsensä peliin laittaminen on vähintä mitä ohjaaja voi näyttelijöillensä tehdä.

### **3.6 Ohjaajan aikataulu**

Kun aikaa on rajattu määrä, tulee aikataulun olla tiukka, mutta siinä tulee olla tilaa pienelle venymiselle, sillä elokuvan tekeminen on luova prosessi, jossa liian tiukat aikataulut syövät aina varoja luovalta työltä. On tärkeää ymmärtää aikataulutuksen syy- ja seuraussuhde, mikäli asiat venyvät. Kuvausvaiheessa ei enää pitäisi tehdä kompromisseja, eli jos niihin joudutaan, ne on paras tehdä esituotantovaiheessa. Esituotantovaiheen tulisi parhaillaan olla puhdasta taiteen luomista tyhjistä, tällöin kompromissi-sanana olla vielä täysin piilossa. Toki ymmärrettäviä ja hyväksyttäviä kompromisseja on, ja usein niitä määrittelevät taloudelliset seikat. Toisaalta elokuvaa

pitäisi aina pystyä käsikirjoittamaan ja suunnittelemaan rationaalisesti ajatellen, jotta suunnitelmat olisivat toteutettavissa ilman kompromisseja.

Elokuvan ohjaajan ei koskaan tulisi tyytyä kompromisseihin, tai kokea mitään tapahtuvaa edes takapakkina. Jokaisesta tapahtuvasta ongelmatilanteesta tulisi aina löytää mahdollisuus parantaa olemassa olevaa käsikirjoitusta tai pyrkiä vähintään selittämään tapahtunut itselle ja muulle työryhmälle hyvänä mahdollisuutena kehittää käsikirjoitusta ja elokuvaa parempaan suuntaan.

Esituotanto-vaiheessa jouduin itse muutamaa otteeseen tilanteeseen, jossa kuvauspäivät -ja kohteet oli jo lyöty lukkoon, eikä niitä enään voinut vaihtaa. Tässä vaiheessa sain tietää, että eräs näyttelijä ei pääsisi eräänä jo sovituihin päivistä kuvauksiin, koska hänellä oli päällekkäinen esitys teatterissa. Ryhdyin heti miettimään miten tuo voitaisiin käsikirjoitukseen muuttaa, ja hyvin pian oivalsin, että se, että kyseinen näyttelijä ei päässyt tuona päivänä, tekee käsikirjoituksesta vain yllätyksellisemmän. Joten aina kun joutuu kohtaamaan ohjaajana taka-askelia, ei niitä tule kohdata pelon ja ahdistuksen kautta, vaan puhtaasti uutena, raikkaana mahdollisuutena tehdä työnsä paremmin.

”Kannattaa suunnitella tarkkaan etukäteen, jotta saa tehtyä sen mitä haluaa, koska kuvauspaikalle ei voi enää mennä miettimään miten tämä tehdään, tekniset asiat pitää olla etukäteen tiedossa. Toisaalta, Suomessa kuvataan melko vähän studiossa ja tällöin ollaan ulkona ja säiden armoilla, pitää olla nopeasti valmis muuttamaan omia ideoitaan. Jos on liian paljon suunnitellut kaiken valmiiksi, ja tulee jotain yllättävää, vaikka luonnonmullistuksia, etkä pysty nopeasti muuttamaan pakettiasi, sitten ollaan kusessa. Koska Suomessa ei ole resursseja pysäyttää kuvauksia, niin on pakko olla valmius muuttaa asioita.” (Mäkelä. 12.10.2010)

Huomasin, että oman aikataulun tekeminen esituotantoon oli erittäin hyvä ja jopa luovuutta auttava asia. Toki ohjaajan aikataulu on sidoksissa koko tuotannon aikatauluun, mutta jotta oman ajan voi käyttää tehokkaasti hyödyksi, on oman aikataulun luominen puhtaasti oman paineen lieventämistä. Kun tietää tarkkaan oman tekemisensä aikataulun, pystyy omaa ajankäyttöään käsittelemään huomattavasti paremmin. Ymmärrän toki että joku saattaa olla kanssani eri mieltä, luovathan aikataulut myös stressiä monille ihmisille.

Oman tekemisen aikatauluttaminen auttaa myös ohjaajaa asettamaan asioitaan

tärkeysjärjestykseen, sekä samalla myös selventämään omaa tekemistään itselleen. Oman tekemisen reflektointi on ohjaajalle välttämätöntä. Aikatauluttamalla pystyy käsittelemään ja miettimään omia voimavarojaan, ja ymmärtämään ajankäytön rajallisuuden. Milloinkaan ei pidä unohtaa aikatauluttaa itselleen myös vapaa-aikaa, sillä kaikki luova työ vaatii myös aikaa itselle, jotta omaa työtään voi katsoa myös objektiivisesti. Liian tiivis ja subjektiivinen työskentely saattaa johtaa objektiivisuuden puutteeseen ja elokuvan maailman hämärtymiseen. Luova työ vaatii luovia taukoja, aina.

”Hyvin nopeasti on opeteltava aikataulutamaan omaa tekemistään, muuten siitä ei tule yhtään mitään. Isoin vaara omalle elokuvan teolle on yliannostus, silloin on todella vaikea ottaa vastaan muiden kommentteja, ajatuksia ja ideoita, jos on jo liikaa itse analysoinut ja miettinyt kaikkea mahdollista. Tällöin ei myöskään kohtaa niin paljoa pettymyksiä, koska kaikkea ei ikinä voi tehdä niin kuin on suunniteltu, eikä kaikki myöskään ikinä mene kuin on suunniteltu.” (Mäkelä. 12.10.2010)

Aikataulutuksessa ohjaaja työskentelee yhdessä tuottajan kanssa. Tuottaja on lopulta vastuussa tuotannosta, vaikka ohjaaja onkin vastuussa sen taiteellisesta toteutuksesta. Mitä paremmin nämä kaksi toimivat yhdessä, sen helpompaa työskentely on molemmille ja koko työryhmälle.

### **3.7 Ohjaaja ja tuottaja yhteistyössä**

”Tuottajan kokonaisvastuu on määriteltävissä myös siten, että tuottaja on kokonaisvastuussa muista tekijöistä. Hän kantaa tämän vastuun varmistamalla mahdollisimman suotuisat olosuhteet eri osa-alueiden työskentelylle ja toisaalta mahdollisimman suotuisat olosuhteet eri osa-alueiden yhteiselle työskentelylle.” (Hyttiä 2004, 60)

Tämä kuvastaa mielestäni täydellistä tilannetta, joissa ohjaaja voi ja kykenee työskentelemään täysin hänelle annettussa työssä ja tilanteessa. Ohjaajan tulee olla vapaa käsikirjoituksen ulkopuolisesta vastuusta kuvausten ajan. Näin mahdollistetaan ohjaajalle täydellinen rauha keskittyä omaan työhönsä.

*Pitkän päivän aamu* –elokuvan esituotantovaiheen alkaessa jaoimme tuottajieni kanssa työtehtävät selkeästi. Näin minulla oli mahdollisuus ohjaajana keskittyä elokuvan taiteelliseen suunnitteluun ja tekemiseen. ”Ohjaaja joka näkee tuottajan vain rahan

lähteenä, sopimusten tekijänä eikä näe tuottajaa elokuvan materiaalin yhtenä luovana osana, on typerys”, Myrl A. Schreibman mainitsee. (2006. 6)

Ohjaajan rooli elokuvantekijänä on oltava nöyrä. Tuottajan ja ohjaajan välinen suhde kuvastaa ihanteellista mahdollisuutta kahdelle tai useammalle ihmiselle osoittaa luottamusta toisiinsa. Vaikka se harvoin näin meneekään. Usein ohjaaja on tarinansa kertomisen osalta loogisesti kiinnostunut kaikesta elokuvaansa varten tapahtuvasta asiasta. Tämän tulee mielestäni tapahtua myös päinvastoin, vaikka usein ohjaajat saattavat olla hieman hämillään tuottajan jatkuvasti kysellessä työn eri vaiheista. Tämä toisaalta tarjoaa niin ohjaajalle kuin tuottajallekin mahdollisuuden puhua toisilleen avoimesti vallitsevasta tilanteesta, usein toivottavasti lujittamaan uskoa ja luottamusta yhteisen elokuvan valmistumiseksi. Jatkuva tasavertainen kommunikaatio on ohjaajan ja tuottajan suhteen perusta.

”Hyvä tuottaja suojelee ohjaajaa ja muuta taiteellista henkilökuntaa ja samalla antaa heille vapauden tehdä työtään. Hän myös tukee ohjaajan näkemystä elokuvasta.”

(Harlin on Harlin. 1991. 88)

Ohjaajana ja käsikirjoittajana koin, että voidakseni luoda tuota vahvaa perustaa tuottajieni kanssa, minun oli myös osallistuttava tuotannollisiin asioihin, sillä olihan työn ja kunnioituksen toimittava molempiin suuntiin. Tuotannollisesti vastasin näyttelijöiden roolittamisesta ja heidän ohjeistamisestaan, vastasin myös puvustuksesta ja rekvisiitasta, sekä osallistuin sponsoreiden hankkimiseen, ja myöhemmin vastasin koko lopputyöelokuvan jälkituotannosta. Yhteistyö sujui tuottajieni kanssa hyvin, vaikka tiesimme, että kuvaukset saapuvat aivan liian nopeasti, ja aikaa esituotantoon vain ei ollut riittävästi. Ja tämä johtikin lieviin ongelmiin siinä, että emme päässeet yhteisesti keskustelemaan käsikirjoituksesta siinä määrin, että olisimme olleet koko työryhmän kanssa tekemässä yhteistä elokuvaa. Siksi sitouttaminen jäi paikoitellen olemattomaksi niin elokuvan ydinryhmän kuin muunkin työryhmän kanssa. Toisaalta opiskelijatuotannoissa ei koko työryhmän sitouttaminen vain ole mahdollista.

Yhteen tuotannolliseen epäkohtaan haluaisin puuttua, joka omaankin lopputyöhöni pääsi livahtamaan mukaan. Kyseessä on niin kutsuttu ”product placement”. Kyseinen termi tarkoittaa raa’asti sitä, että rahoituksen saamiseksi ohjaaja joutuu ujuttamaan tarinaansa jotain tuotemerkkejä tai jopa tarinaan vaikuttavia elementtejä, jotta elokuvan rahoitus onnistuisi. Toinen käsittämätön tuotannollinen sanonta on ”tuotantoarvo”, eli

elokuvan ”arvoa” nostetaan jollain täysin epäoleellisella asialla. Kuten kalliilla kamerakalustolla, helikopterikuvilla tai muulla teknisellä välineistöllä. ”Tuotantoarvo on salakieltä ja tarkoittaa tarinan hylkäämistä”, ilmaisee David Mamet. (2004. 31). Amerikkalaisissa elokuvissa näitä molempia on käytetty jo useita vuosikymmeniä, mutta ne ovat nyt rantautumassa myös vahvasti Suomalaiseen elokuvakulttuuriin. Ja tietenkään syynä tähän ei ole mikään muu kuin raha. On ikävää että ohjaajat joutuvat tekemään kompromisseja tarinoiden suunnittelussa rahan takia, mutta varsinkin Suomessa tuo seikka on aina otettava huomioon yhteistä tuotantoa suunniteltaessa. Ideasta ja käsikirjoituksesta ohjaajalla ja tuottajalla tulee olla yhteinen visio. Vahvuus tulee yhteisestä ymmäryksestä ja uskosta omaan tekemiseen.

”Olennaista on tuottajan kiinnostus, joka ajaa häntä etsimään vastauksia yhtä hyvin sisällöllisiin kuin resurssikysymyksiinkin. Elokuvassa ne joka tapauksessa risteävät jossakin vaiheessa.” (Hyytiä 2004, 62)

Tämä ei toki päde yleisesti, vaan monet tuottajat toimivat useinkin vain delegaatteina, mutta tämäkin suhde antaa ohjaajalle usein tilaa ja rauhaa elokuvanteossa.

Elokuvateollisuuden hierarkiassa ohjaaja usein asetetaan jalustalle, mutta annetaanhan parhaan elokuvan Oscar-palkinto elokuvan tuottajalle.

### 3.8 Ohjaajan paine ja vastuu

”Usko omiin taitoihin on täysin päivästä kiinni. Jos on ihan selkeä tarina jota tehdään, silloin tottakai lähtee selkeästi rohkeammin ja varmemmalla tunteella, mutta sitten on niitä hetkiä jolloin on ihan pihalla, ja silloin sitä tekemistä pitää repiä selkärangasta, sehän mitä kokemus tuo, on että jos kohtaa vastaiskuja, niin niistä pystyy nopeammin nousemaan ylös. Ainahan ohjaajalla on hetkiä jolloin hän ei tiedä yhtään mitä ollaan tekemässä tai ajatukset eivät pysy koossa, sitä vaan ei pidä näyttää. Jos ohjaajan roolin ottaa vastaan, on se myös pystyttävä loppuun asti suorittamaan, tuli vastaan sitten mitä tahansa.” (Mäkelä. 12.10.2010)

Lopulta ohjaaja on aina vastuussa elokuvastaan ja siitä, onnistuuko se. *Pitkän päivän aamu* -elokuvan esituotannon aikana minulle selvisi, kuinka paljon työtä ja itsensä likoonlittamista ohjaaminen oikeastaan on. Toki raskas ja tiukka esituotantoaikataulu teki siitä vielä hieman kireämmän kuin se löysemmin aikataulutettuna olisi. Muistan jännityksen tunteen, joka minut valtasi kesäkuun alussa 2009. Näyttelijät ja

kuvauspäivät olivat lukossa, budjetti oli varmistunut ja kuvauksiin vain muutama viikko. En ollut sitten nuoruuden vuosien kokenut samanlaista suorittamisen jännitystä, ja silloin tiesin, että olimme tekemässä jotain varmasti mielenkiintoista ja ainutlaatuista. Jännitys oli suorassa yhteydessä omaan mielenkiintooni ja haluuni elokuvantekoa kohtaan. Tunnistin tunteen ja pystyin muistamaan, milloin olin tuntenut samanlaista jännitystä aikaisemmin, pelatessani jääkiekon Suomen mestaruudesta yli kymmenen vuotta sitten. Se kertoi minulle itselleni siitä, etten varmasti ollut valinnut väärin hakiessani opiskelemaan elokuva-alaa.

”Joka aamu ajaessani kuvauspaikalle tulin risteykseen, josta olisin voinut kääntyä valtatielle ja ajaa pois kaikesta. Joka aamu houkutus kääntyä tuolle valtatielle oli kova, sillä pelkäsin jokaista kuvauspäivää. Vedin perässäni koko tuotantokoneistoa, näyttelijöitä, kuvausryhmää, enkä vielä tiennyt, miten selviäisin siitä”, Renny Harlin kertoo ensimmäisen Hollywood-elokuvansa *Vankila* kuvauksista. (Harlin 1991, 40)

Nöyryys on iki-aikainen sana, jota jokainen taiteellisella alalla opiskeleva ja työskentelevä joutuu oppimaan ja opiskelemaan varmasti ikuisesti. Usein ohjaajia leimataan nopeasti narsistisiksi egoisteiksi, jotka tavoitteleva omaa etuaan tuodessaan jatkuvasti esille ideoitaan ja ajatuksiaan. Itsekeskeisyyden ja vahvan itsetunnon raja on usein häilyvä, ja monille hyvin erilainen. Toiset arvostavat suoruutta ja tietynlaista röyhkeyttä omien ideoiden esiintuonnissa, toisille taas on huomattavasti tärkeämpää kollektiivinen ymmärtäminen ja asioiden pehmeä käsittely. Itse kehotan jokaista ohjaajaa, ja myös jokaista elokuvien parissa työskentelevää muistamaan, että elokuvan ohjaaminen vaatii aina tietyn määrän itsetietoisuutta ja myös loputonta uskoa omiin ajatuksiin ja voimavaroihin. Jos ohjaaja joutuu kesken elokuvan teon kyseenalaistetuksi, tai vielä pahempaa hänet saadaan työryhmän puolesta kyseenalaistamaan omat toimintametodinsa, voidaan tällä romahduttaa koko elokuva. Oli ohjaaja sitten raaka egoisti tai herkkä runomieli, tulee hänelle antaa mahdollisuus toteuttaa itseään, mikäli hänet on tehtävänsä valittu. Ohjaaja kyllä kantaa oman taakkansa, oli se sitten taiteellinen tai henkinen, varmasti elokuvan loppuun saakka, mikäli hän on itse sitoutunut elokuvaan.

”Ohjaaminen on mielestäni etuoikeus siinä mielessä, että harva pääsee ikinä tekemään työkseen sitä mitä oikeasti haluaa. Totta kai heikkoja hetkiä tulee kaikille, mutta se kuuluu kaikkeen elämään.” (Cantell. 13.10.2010)

Ohjaajan tulee luottaa omaan tekemiseensä. Vastuu on helppo kantaa, mikäli on tehnyt kotitehtävänsä hyvin, ja siitä ennakkotuotannossa ohjaajan kannalta lopulta on kyse. Koskaan ei voi valmistautua liikaa. Paine ja jännitys voivat toki kasvaa ylitse pääsemättömiksi, mikäli ei usko olevansa valmis työhön. Tästä syystä ohjaaminen on myös hyvinkin kokonaisvaltaista työtä, jota on vaikea toimittaa kellon mukaan. Ohjaaminen on ennen kaikkea ajattelutyötä, jonka tulisi johtaa työryhmä kohti yhteistä suuntaa. Ohjaajana itselleni yksi vaikeimmista ja isoimmista kehityksen suunnista, onkin asioiden jakaminen. Siitä elokuvan tekemisessä isossa työryhmässä on kyse, jakamista. Ohjaajalla on vastuu jakaa ajatuksensa ja ideansa eteenpäin, jotta jokainen työryhmän jäsen tietää ja ymmärtää mitä he oikeasti ovat tekemässä. Jos ohjaajan onnistuu saada työryhmä aidosti innostumaan käsikirjoituksen aiheista, teemoista ja juonesta, mahdollisuudet parempaan ja aidompaan elokuvaan ovat olemassa. Mitä aidompi on työryhmän kiintymys tarinaan ja sen valmistumista kohtaan on, sen onnistuneempi lopputulos on. Unohtamatta toki edellytystä, että perustana on hyvä käsikirjoitus.



## 4 Yhteenveto

### 4.1 Ohjaaja ennakkosuunnittelijana

Se kuinka paljon ohjaajana tekee fyysistä työtä, ei ole mitenkään sidoksissa siihen, kuinka hyvin ohjaaja on valmistautunut esituotannossa kuvauksiin. Esituotanto on aina erilainen jokaisessa tuotannossa. Kahta samanlaista esituotantoa, kuten ei kahta samanlaista elokuvaakaan voi tehdä.

Ymmärtääkseen esituotannon merkitystä elokuvan muissa vaiheissa, ei ole muuta mahdollisuutta kuin tehdä elokuvia. Elokuvan teossa, aivan kuten kaikessa käytännön oppimisessa, oppiminen tapahtuu virheiden kautta. Virheet saavat ohjaajan ymmärtämään ratkaisujensa merkitykset. Ikävä kyllä, virheet esituotannossa näkyvät usein vasta jälkituotantovaiheessa. Ohjaajan tulee olla jatkuvasti valmis virheisiin, sillä ilman niitä, omassa työssä ja ohjaajaidentiteetin rakentamisessa, ei voi päästä eteenpäin. Siitä elokuvanteossa on kysymys. Siitä kuinka kuvauksissa vallitseviin tilanteisiin pystyy suhtautumaan ja kohtaamaan kuvauksissa esituotannon aikana suunnittelemansa asiat. Kuvattava kohtaus ei tule koskaan näyttämään juuri siltä, miten ohjaaja on sen kuvitellut. Toiset ohjaajat ovat toki visuaalisempia kuin toiset, mutta kukaan ei tiedä tarkasti esituotannon aikana miltä elokuva tulee näyttämään, vaikka muuta väittäisikin. Ohjaajan tulee osata elää hetkessä, olla valmis muuttamaan omia käsityksiä ja uskoa tekemiinsä ratkaisuihin.

”Niin näyttelijöiden kuin kuvaajankin kanssa lähdän siitä, että jos minä jotain heille ehdotan, minun pitää pystyä se myös perustelevaan. Ja samaa odotan myös heiltä. Sitä kautta jaetaan sitä vastuuta, näin toimitaan yhteisestä päätöksestä.” (Mäkelä.

12.10.2010)

Jokainen ohjaaja näkee maailman omalla tavalla, ja täten hän myös luo omalle elokuvalliselle todellisuudelleen omat puitteensa. Mitä paremmin ohjaaja pystyy muun taiteellisen työryhmän kanssa tuon visionsa jakamaan, sitä suuremmat mahdollisuuden taitavalla ja ammattitaitoisella ryhmällä on toteuttaa ohjaajan mielikuvat. Elokuvan tekeminen on jakamista ja antamista, jatkuvaa yhteistyötä ja uskoa yhteisen taideteoksen, elokuvan onnistumisesta.

Työryhmä ja näyttelijä valinnat ovat tuon onnistumisen keskiössä. Jokaisen ohjaajan,

tässä tapauksessa myös tuottajan, on pyrittävä löytämään ympärilleen työryhmä, jonka kanssa tietää voivansa työskennellä. Tuli vastaan sitten minkälaisia ongelmia tahansa. Nuo valinnat voivat tukea ohjaajaa matkalla, ja saada aikaan vuorovaikutteisen ja luottamusta huokuvan ilmapiirin, tai pahimmassa tapauksessa juuri päinvastoin. Kannattaa siis olla tarkkana miten työryhmänsä valitsee. Toiset ihmiset eivät toimi hyvin ryhmässä, vaikka olisivat muuten todella mukavia ja luovia ihmisiä. Ohjaaminen on henkilötuntemusta, jossa pitää pystyä lukemaan niin näyttelijöitä kuin työryhmäläisiäkkin. Ohjaajalle on äärimmäisen tärkeää, että hän voi esituotannon aikana rakentaa itselleen kuvauksia varten sellaiset puitteet, ettei yksikään elokuvan ulkoinen asia häiritse häntä kuvauksissa.

Yksinäisyys on yksi seikka johon jokaisen ohjaajaksi haluavan on parasta pyrkiä tottumaan. Olen jatkuvasti tuotannoissa huomannut, että vaikka kuinka hyvin ryhmä toimii ja vuorovaikutteinen ilmapiiri työryhmässä vallitsee, ohjaaja on aina lopulta yksin päätöstensä kanssa, varsinkin esituotantovaiheessa. Tuo yksinäisyys vaatii myös veronsa.

”Uupuminen, luovuttamisen halu ja yksinäisyyden tunne ovat tekijöille ammattinikkeestä riippumatta tuttuja tunteita elokuvan ennakkosuunnittelussa. Elokuvan yhteydessä kerrataan jatkuvasti keskeisten henkilöiden nimiä, jotka ovat olleet osallisena prosessissa. Panokset ovat siten äärimmäisen henkilökohtaisia.” (Hyytiä. 2004. 163-164)

Tämä pitää osata ymmärtää, siksi ohjaajalle onkin äärimmäisen tärkeää reflektoida omia tunteitaan ja pyrkiä analysoimaan niitä mahdollisimman objektiivisesti. Loppuun palaminen on ohjaajien keskuudessa hyvin yleinen ammattisairaus.

Ei elokuvan tekeminen kuitenkaan näin ahdistavaa ja rankkaa ole kuin se ehkä vaikuttaa. Ohjaaminen on myös uskomattoman vapauttavaa ja antoisaa työtä. Ohjaajana on mahdollisuus työskennellä mitä lahjakkaampien ihmisten kanssa. Se on etuoikeus, jota harva ihminen pääsee ikinä työssään kokemaan.

## 4.2 Ammattilaisten viime hetken vinkit

”Täytyy uskoa kykyihinsä, tietää mihin pystyy. Uskon olevani hyvä ohjaaja, vaikka kuulostaisinkin tyytyväiseltä ja itsekeskeiseltä. Uskon, että pystyn tekemään työni niin hyvin kuin se vain on mahdollista tehdä.” (Harlin 1991, 91)

”Valmistaudu hyvin ja varaudu muutoksiin, koska aina tulee yllätyksiä. Se että asioita on ennakkoon miettinyt riittävästi, antaa sinulle valmiudet kohdata tuotannon aikana tapahtuvat vaikeudet. Tärkeintä on, että itselle on selvillä, miksi haluaa tehdä juuri sen elokuvan. Ohjaaminenhan vaatii myös huolellista pohjatyön tekemistä, käsiksen, maailman, roolihahmojen, tyylilajin jne. tuntemista. Kun on käynyt itseksensä tarkkaan läpi kaikki mahdolliset haasteet ja kysymykset, pystyy ottamaan kantaa ja perustelemaan asiat toisillekin. Ja tekemän valintoja, mistä ohjaaminen kuitenkin ensi sijaisesti koostuu! Kun on itse innostunut, on helppo innostaa myös muut. Kun arvostaa toisten työpanosta ja ammattitaitoa (ja osoittaa sen), saa ihmiset parhaiten sitoutumaan työhön.” (Cantell. 13.10.2010)

”Pitää oppia rakentamaan oma tapa tehdä töitä ja pitää asiat yksinkertaisena. Kun kuvaukset alkavat, voit luottaa siihen, että olet itse tehnyt riittävästi töitä sen eteen, että saat kuvaukset suoritettua. Muista, ettei ole oikeata tai väärää tapaa tehdä, on vain sinun oma tapasi. Pidä kaikki mikä toimii jatkossa mukana, ja kaikki mikä ei, pyri karsimaan pois. Luota itseesi ja taitoihisi. Kova pitää olla, mutta ei saa näyttää liian kovalta.” (Mäkelä. 12.10.2010)

”Ota riskejä. Tee valintoja. Voit aina muuttaa mielesi. Jos jokin ei toimi, älä ajattele tilannetta epäonnistumisena, vaan mahdollisuutena mennä eteenpäin. Ole oma itsesi. Pidä kiinni omasta huumorintajustasi. Älä unohda harjoituksissa, että hauskanpitämisessä ei ole mitään väärää. Älä puhu vain siksi, että jotain pitäisi sano. Jos sinulla ei ole mitään hyödyllistä sanottavaa, älä sano mitään.” (Weston. 2008. 320)

## Lähteet

**Aristoteles.** 1977. *Runousoppi*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

**Hyytiä, Riina.** 2004. *Ennen kuin kamera käy*.

**Lumet, Sidney.** 2004. *Elokuvan tekemisestä*. Like.

**Mamet, David.** 2004. *Ravintoloissa kirjoittelua*. Helsinki. Hakapaino.

**Schreibman, Myrl A.** 2006. *The Film Director Prepares*. WG.

**Siltala, Mika & Paunio, Matti.** 1991. *Harlin on Harlin*. Helsinki. Like.

**Weston, Judith.** 1999. *Näyttelijän ohjaaminen – kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

## **Haastattelut:**

**Mäkelä, Aleks.** Helsinki. 12.10.2010. Vapaamuotoista keskustelua aiheesta. Kesto n. 60min.

Elokuvat ohjaajana:

*Romanovin kivet* (1993)

*Esa ja Vesa – auringonlaskun ratsastajat* (1994)

*Häijyt* (1999)

*Lomalla* (2000)

*Pahat pojat* (2003)

*Vares – yksityisetsivä* (2004)

*Matti* (2006)

*V2 – jäänyt enkeli* (2007)

*Rööperi* (2009)

*Kotirauha* (2011)

**Cantell, Saara.** Helsinki. 13.10.2010. Vapaamuotoinen keskustelu aiheesta. Kesto n. 60min.

Elokuvat ohjaajana mm.

*Kohtaamisia* (2009)

*Ikiomaksi* (2007)

*Unna & Nuuk* (2006)

*Mahdollisuus* (2005)

*Stora resan, Den (Suuri matka)* (2005)

*Tiistai, päivävuoro* (2005)

*Potretti* (2003)

*Vasikantanssi* (2003)

*Hetki jolloin* (2001)

*Jätkien ilta* (2001)

## **Liitteet**

Liite 1. Pitkän päivän aamu –lyhytelokuvan käsikirjoitus

# PITKÄN PÄIVÄN AAMU

Joona Sarisalmi

5.6.2009/  
Versio 18.0

Joona Sarisalmi  
050 537 6550  
[joona.sarisalmi@cult.tpu.fi](mailto:joona.sarisalmi@cult.tpu.fi)

**MONTAASI ja ALKUTEKSTIT ALKAVAT**

- A) JUSSI (18) istuu linja-autossa, kuuntelee korvalapuilla musiikkia ja katsele maisemia.
- B) Tokeen liikenteen linja-auto ajaa maantietä pitkin.
- C) Linja-auto ohittaa DEREK SINDELIN liftaamassa.
- D) Jussi istuu linja-autossa.
- E) VILLE (38), JUSSIN kummisetä nojaa Toyota Corolla merkkiseen valkoiseen farmariin, puhuu puhelimeen. Linja-auto pysähtyy pysäkille huoltoaseman eteen. JUSSI tulee ulos linja-autosta. HE kättelevät ja halaavat.
- F) Toyota Corolla ajaa mökkitietä pitkin mökin pihaan. JUSSI ja VILLE nousevat autosta. Kantavat kilisevät ruokakaupan kassit sisään mökkiin. Tyhjä kossu pöydällä.
- G) VILLE puhuu puhelimeen JUSSIn hakatessa puita.
- H) VILLE ja JUSSI Hakkaavat puita.
- I) VILLE poistuu kohti mökkirakennuksen takaovea. JUSSI asettelee uutta pölliä kirvestään varten.

VILLE

Tuus Jussi. Mennään saunaan.

**MONTAASI ja ALKUTEKSTIT PÄÄTTYVÄT****1. EXT. SAUNAN EDUSTA. ILTA. AURINGON LASKU.**

VILLE, JUSSI

VILLE ja JUSSI istuvat saunan edustalla penkillä höyryävinä pyyhkeet lanteillaan.

VILLE

Mä kuulin että sulla on jotain ongelmia?

JUSSI

No nii, emmä nyt tiiä

VILLE

No mitä sä teit?

JUSSI

No...



VILLE  
Äitis kerto että se oli sun kaveries vika.

JUSSI  
No joo.

VILLE  
*Huokaa*  
No haluuk sä bissen vai lonkeron?

JUSSI  
tota-

VILLE  
Yritä ees.

Nousee ylös ja kävelee saunaan kohden.

VILLE  
Tuu Jussi saunaan.

## 2. INT. MÖKIN OLOHUONE. ILTA.

VILLE, JUSSI

VILLE ja JUSSI istuvat sohvalla tuijottaen televisiossa pyörivää Blue Velvet-elokuvaa.

VILLE  
Haluutsä vielä oluen?

JUSSI  
Joo

VILLE  
No mee hakemaan. Äitis loputon passaaminen tehny susta-

JUSSI  
joo-joo

JUSSI nousee ja poistuu noutamaan oluen. VILLE jää istumaan.

VILLE  
Mitään joojoo. Joojoo-miehiä on työkkärit täynnä, haluuk sä olla- Frank Booth...

VILLE nousee seisomaan toistaen televisiosta tulevia lauseita.

VILLE

"Don't you fuckin look at me. You fuckin fuck.  
Don't you fuckin look at me."

JUSSI katsoo VILLEÄ ovelta. VILLE istuutuu. Taksin valot  
vilahtavat ikkunasta sisään. JUSSI ja VILLE astelevat eteiseen.

VILLE

Taksi tuli.

(tauko)

Mä tiedän Jussi yhen hyvän baarin mistä  
alotetaan.

JUSSI sitoo kengännauhojaan. VILLE kirjoittaa tekstiviestiä.

JUSSI

Hei, mä käyn vielä kusella nopeesti.

VILLE

Nyt ei Jussi ehdi, käyt sitten baarissa.

JUSSI

Muttaku-

VILLE

Mitään muttia...nyt mennään.

VILLE laittaa kännykkänsä taskuun. VILLE ja JUSSI astuvat taksiin.

### 3. INT. TAKSI. WALTERS PUBIN EDUSTA. YÖ.

VILLE, JUSSI, TAKSIKUSKI

VILLE ja JUSSI istuvat taksin takapenkillä. VILLE tuijottaa  
taksikuskia peilin kautta suoraan silmiin.

TAKSIKUSKI

No niin, se tekis sitten 17,40 euroa.

JUSSI kääntyy katsomaan VILLEÄ joka tuijottaa edelleen taksikuskia  
peilin kautta.

JUSSI

Sulla on rahat.

VILLE ei reagoi vaan tuijottaa eteenpäin. Taksikuski huomaa sen.

TAKSIKUSKI

Voisitteko maksaa laskun.

VILLE *hiljaa*

You fuckin fuck.

TAKSIKUSKI  
Mitä.

TAKSIKUSKI kääntää musiikkia hiljemmalle.

VILLE *kovempaa*  
Hei muija. Me ei makseta tästä mitään.

TAKSIKUSKI katsoo JUSSIA, joka katsoo VILLEÄ ja sitten TAKSIKUSKIA.

TAKSIKUSKI  
Mitä toi sano?

JUSSI  
Mitään? Ei mitään. Ville! Mitä sää meinaat?

TAKSIKUSKI kääntyy katsomaan VILLEÄ

TAKSIKUSKI  
Maksakaa lasku! Kuuletteko?

VILLE *kovempaa*  
You fuckin fuck! Don't you fuckin look at me.  
You fuckin fuck.

JUSSI  
Ville!

JUSSI katsoo VILLEÄ ja vetää taskustaan rahaa, antaa toisen seteleistä taksikuskielle.

VILLE  
You fuck. Fuckin fuck. Don't you fuckin look at me!

TAKSIKUSKI  
Ulos! Ulos mun autosta.

JUSSI nousee taksista ja juoksee toiselle puolelle. Vetää taksikuskin penkkiä puristavan VILLEEN kadulle taksista.

VILLE  
Dont you fuckin look at me!

JUSSI  
Anteeksi.

Taksikuski lähtee nopeasti pois paikalta. JUSSI nostaa VILLEEn pystyyn. VILLE nojaa JUSSIIN tämän nostaessa häntä takaapäin.

JUSSI  
Mitä toi nyt oikeen oli?

VILLE  
Mitä?

VILLE kävelee sisään baariin JUSSI perässään.

**4. INT. WALTERS PUB. YÖ.**

VILLE, JUSSI, BAARIMIKKO, LEENA, Leenan YSTÄVÄ, EINARI, JUKKA,  
RAIMO

JUSSI ja VILLE astuvat baariin.

JUSSI  
Hyvä meininki.

Heidän edellään LEENA (22v.) tilaa juotavaa. JUSSIN ja LEENAN  
katseet kohtaavat.

VILLE *itsekseen*  
Tästä se sitte alkaa.

LEENA lähtee juoman kanssa.

BAARIMIKKO  
Mitäs teille, bissee, siiderii?

JUSSI  
Emmä tiiä...tota..

VILLE  
Pari kaljaa!

JUSSI  
öö...pari kaljaa.

VILLE  
ja pari viskiä.

JUSSI  
ja pari viskiä.

Baarimikko nyökkää JUSSILLE. Juomat tulevat tiskille.

BAARIMIKKO  
Se tekee 18 euroa.

VILLE maksaa. VILLE astelee EINARIN ja JUKAN ohitse pöytään.

VILLE  
Eikös sun pitänyt käydä kusella?

JUSSI  
Aijoo, ootathan tässä jos käyn?

VILLE  
Joojoo.

JUSSI nousee ja kävelee vessaan LEENAN ohitse. RAIMO kävelee hänen ohitse.

RAIMO  
Kato etees poju.

#### **5. WALTERS PUBIN VESSA. YÖ.**

JUSSI

Jussi pesee kätensä, nostaa katseensa peiliin ja katsoo itseään. Nyökkää ja naurahtaa. Kuivaa kätensä ja astuu vessan ovesta ulos.

#### **6. WALTERS PUB. YÖ.**

JUSSI, LEENA, RAIMO, JUKKA, EINARI, BAARIMIKKO

JUSSI kävelee LEENAN ohitse, hymyilee tälle ja kävelee tyhjän pöydän eteen. Villen puolen viskilasi on tyhjä, muut juomat koskemattomia. JUSSI on tarttumassa viskilasiinsa. RAIMO (48v.), kävelee JUSSIN taakse.

RAIMO  
Hei Frank. Frank?!

JUSSI  
Mitä? En oo...

JUSSI kääntyy takaisin juodakseen. RAIMO kääntää hänet.

RAIMO  
Frank! Mä kuulin että sä tarvit jotain.

JUSSI  
Täh? Emmä mitään...

RAIMO  
Tottakai tarvit. Mä tiedän täysin mitä sä tarvit.

RAIMO kääntyy puolittain, näyttää takkinsa alta kaasumaskin ja pienen kaasupullon. JUSSI tuijottaa RAIMOA.

JUSSI  
Emmä mitään...usko pois.

RAIMO  
Hei Frank, lähet messiin niin mä näytän sulle  
mitä sä tarviit.

JUSSI perääntyy ja törmää pöytään takanaan ja kaataa kaljat  
pöydästä. JUSSIN housut kastuvat. EINARI (45v.), JUKKA (44v.)  
nousevat ylös. JUSSI kääntyy miehiä kohti.

JUKKA  
Mitä helvettiä!

JUSSI  
Anteeksi.

EINARI  
Perkeleen juippi.

JUSSI perääntyy ja törmää takanaan olevaan RAIMOON. Tämä tarttuu  
häntä olkapäästä.

RAIMO  
Mitä sä Frank riehut?

JUSSI kääntyy nopeasti ympäri.

JUSSI  
Em-Emmä mitään. Ku toi-

EINARI tarttuu häntä takaapäin.

EINARI  
Kukas noi kaljat maksaa?!

JUSSI kaivaa taskustaan kaksikymppisen EINARILLE. EINARI ottaa sen  
JUSSIN kädestä. Tuijottaa JUSSIA.

EINARI  
Häivy Frank.

JUSSI katsoo EINARIA, kiertää hänet ja astelee kohti ulko-ovea.  
JUSSI katsoo BAARIMIKKOA.

## **7. EXT. WALTERS PUBIN EDUSTA. YÖ.**

JUSSI, LEENA

JUSSI astuu ulos ja yrittää soittaa Villedelle. Ei vastausta.  
Leena astuu ulos baarista.

JUSSI  
Voi v-

LEENA  
Moi.

JUSSI  
Moi...

LEENA astelee lähemmäs JUSSIA ja nostaa kätensä, JUSSI tarttuu käteen.

LEENA  
Mä oon Leena.

JUSSI  
tota...Jussi.

LEENA  
Mitäs toi äskönen oli?

JUSSI  
Se tota...tulini setäni kanssa, emmä tajua mihin se meni...se katos johonki...eikä vastaa puhelimeen.

LEENA  
Sehän saatto vaan vaihtaa baarii... tuu, mä voin auttaa sua löytään sun kummisetäs..tuu, tuu nyt.

He kääntyvät kävelemään.

#### **8. EXT. BAR DUBLININ OVELLA. YÖ.**

JUSSI, LEENA, PORTSARI

JUSSI ja LEENA saapuvat baarin ovelle. Iso portsari nyökkää heille ja avaa oven.

JUSSI  
Et ole hei nähnyt sellasta noin 40-vuotiasta miestä, sänkiparta ja nahkaliiviä päällä?

PORTSARI  
Mmmyh.

He astuvat sisään baariin.

#### **9. INT. BAR DUBLIN. YÖ.**

JUSSI, LEENA, JAPO, PEKKA, SOFI, HISKI, KILPONEN, DEREK SINDEL, RAVINTOLAN ASIAKKAAT.

Ravintolassa soittaa Derek Sindel Rock Band. JUSSI seuraa LEENAA .  
LEENA törmää ystäväänsä, JUSSI jää taaemmas seisomaan. JUSSIN ja  
SINDELIN katseet kohtaavat.

LEENA vetää JUSSIN erään pöydän ääreen, jossa istuvat PEKKA (24),  
SOFI (26), HISKI (24) ja ANNIKA (23) juoden olutta, paukkuja ja  
pelaten muistipeliä.

LEENA  
Moi, mites menee?

Pöytäseurue nostaa katseensa.

HISKI  
Toi Pekka huijaa tässä vitun pelissä koko-

LEENA  
Just. Missä mun veljeni on?

SOFI  
Sai 'tärkeän' puhelun.

ANNIKA  
Kukas sun...kaveris on?

LEENA  
Täs on Frank-

HISKI  
Frank.

JUSSI  
Siis Jussi...

LEENA  
Mun täytyy hei käydä moikkaa mun ystävää, oota  
tässä...jooko?

MUUT  
Joo...

JUSSI  
Okei...

JUSSI jää katsomaan LEENAN perään. HISKI tönäisee JUSSIA.

HISKI  
Mikäs mies? Ota paukku ja relaa Frank.



JUSSI  
Emmä tiiä, siis mun nimi on Jussi.

HISKI  
Jumalauta on hyvää bluesia! Hä! Ota ny!

JUSSI  
öö..joo.

PEKKA ottaa paukun pois JUSSILTA.

PEKKA  
Miten sä voit olla tota mieltä?!

JUSSI  
No siis, ei tää nyt niin hyvää oo.

HISKI  
Siis mitä vittua!

JUSSI istuu hiljaa tuolissaan vilkuillen LEENAN suuntaan.

PEKKA  
EI toimi mulle.

HISKI  
Mitä vittua äijä.

LEENA keskustelee KILPOSEN kanssa. KILPONEN osoittaa JUSSIN suuntaan. ANNIKA nojailee PEKAN yli kohti JUSSIA.

ANNIKA  
Hei! Frankillahan on kuset housussa. Kato Soppa, pojulla on kuset housussa!

SOFI  
*Repeää nauruun.*

JUSSI  
Ehkä mä nyt läh-

JUSSI on nousemassa tuoliltaan kun RAIMO painaa hänet alas istumaan.

RAIMO  
Tännekkös sä Frank karkasit?

JUSSI yrittää uudelleen nousta tuolista. RAIMO painaa hänet jälleen alas. Taputtaa JUSSIA olalle.

RAIMO  
Mä tiedän Frank. Kannattaa tarkkailla  
ympäristöään. Sä oot selvästi ammattilainen.

Samalla LEENA istuu JUSSIN syliin.

RAIMO  
Aaaa...mutta sullahan on kaikki hoidossa.

LEENA  
Frank. Tuu...

LEENA vetää JUSSIN mukaansa kohti baarin ulko-ovea.

LEENA  
Tuu mun kans, mä autan sua löytään etsimäs.

RAIMO ja Rokkabillyt jäävät tuijottamaan heidän peräänsä. DEREK  
SINDEL jää soittamaan ja hymyilee JUSSIN ja LEENAN lähtiessä.  
JUSSI on kuulevinaan nimeänsä huudettavan poistuessaan.

#### **10. INT. LEENAN ASUNTO. YÖ.**

JUSSI, LEENA, JAPO, PEKKA, HISKI.

Asunnon ovi aukeaa ja JUSSI ja LEENA astuvat sisään LEENAN  
asuntoon. LEENA ja JUSSI riisuvat kenkensä ja LEENA syöksyy  
JUSSIN kimppuun, JUSSI hieman vastustelee LEENAN suudellessa tätä.

JUSSI  
Eikös meiän pitäny-

LEENA suutelee JUSSIA jälleen kiihkeästi.

LEENA  
Shh-

JUSSI  
Onko tää nyt hyvä-

LEENA  
Hiljaa. Kyllä me ehitään etsiä sun  
kummisetääs myöhemminkin. Asiat  
tärkeysjärjestykseen, Jussi.

LEENA vetää JUSSIN perässään makuuhuoneeseen. JUSSIN paita  
tipahtaa lattialle heidän liikkueessa suudellen kohti sänkyä. LEENA  
työntää JUSSIN sängylle. LEENA ottaa oman paitansa pois ja tulee  
JUSSIN päälle sänkyyn. LEENA suutelee JUSSIA, JUSSI kääntää LEENAN  
alleen ja suutelee tämän kaulaa intohimoisesti. JUSSI huomaa  
LEENAN sammuneen sängylle. JUSSI hymyilee ja katsoo LEENAA.

Samalla ulko-oven lukko käy. Sisään astuvat rokkabillyt JAPO (25), Leenan veli, ensimmäisenä. JUSSI ja rokkabillyt tuijottavat toisiaan. JAPO katsoo sängyllä makaavaa puolialastonta LEENAA.

JAPO  
Jumalauta Frank, mitä sä oot tehny mun pikkusiskolle.

JUSSI  
Sun pikkusisko- Emmä mitää-

ROKKABILLYT ryntäävät sängyn eteen työntäen JUSSIN taaksensa kohti ovea. JUSSI laitaa t-paitansa päälleen. JAPO kääntyy ympäri.

JAPO  
Sä saat kohta niin turpaas jätkä!

JUSSI  
Mä vaan-

JAPO  
Sä oot kaupunkilaispelle huumannu ja raiskannu mun pikkusiskoni!

JUSSI tuijottaa JAPOA ja muita rokkabillyjä. Jussi tarttuu kenkiinsä ja syöksyy avoimesta ovesta ulos rokkabillyt perässään.

#### **11. EXT. KAUPUNGIN KESKUSTIE. YÖ.**

JUSSI, JAPO, PEKKA, HISKI, RAIMO, EINARI, JUKKA, VILLE

Rokkabillyt juoksevat JUSSIA takaa aution kylän keskustassa.

JAPO  
Pysähdy Frank!

JUSSI juoksee tietä pitkin, VILLE katselee tätä parkkipaikalta. VILLE taputtaa Opel Asconan kattoa, se lähtee liikkeelle.

JUSSIN takaa hänen vierelleen ajaa Opel Ascona. JUKKA ajaa autoa, RAIMO istuu hänen vieressään ja EINARI takapenkillä.

RAIMO  
Frank! tule kyytiin!

EINARI  
Hyppää kyytiin.

EINARI avaa Asconan takaoven auki. JUSSI katsoo takaa-ajajiaan ja nousee lopulta Asconaan. Takaa-ajajat pysähtyvät ja katsovat Asconan ajavan kauemmas.

JAPO  
Haetaan auto.

**12. INT. OPEL ASCONA. YÖ.**

JUSSI, RAIMO, EINARI, JUKKA

JUSSI katsoo auton takaikkunasta taakse jääviä takaa-ajajiaan ja kääntyy eteenpäin, laittaa kengät jalkaansa.

JUSSI  
Kiitti oikee-

EINARI lyö JUSSILLE puoli tyhjän vodkapullon käteen ja heittää samalla tupakan päin kiinni olevaa auton ikkunaa.

EINARI  
Ääh... Ota siitä!

JUSSI  
Emmä taida.

RAIMO  
Ota Frank.

RAIMO käskee JUKKAA.

RAIMO  
Jukka! Aja rantaan saatana. Meillä on siellä asioita.

JUKKA kaahaa rantatielle.

JUSSI  
Mikä tapaaminen? Mistä asioista sä oikee-

RAIMO kääntyy taaksepäin.

RAIMO  
Mä tiedän mitä sä tarviit Frank!

JUSSI  
Mä vaan haluan löytää mun kummisetääni-.

JUSSI kieltäytyy tönien EINARIN käsiä pois.

EINARI  
Kuuntele. Viina on miesten juoma.

RAIMO  
Pitkätukkanen hölmö sä oot! Odota Frank, täältä  
saat hyvyyttä. Ota.

RAIMO ottaa etupenkiltä happinaamarin ja antaa siitä JUKALLE.

JUSSI  
Mitä helv-

JUKKA  
Asianajajananne suosittelen ottamaan,  
niin minäkin teen.

RAIMO tarttuu JUSSIA kädestä. JUSSI vastustelee.

JUSSI  
Mitä helvettiä!

RAIMO  
Nyt otat Frank.

EINARI tarttuu myös JUSSIIN ja yhdessä he pakottavat naamarin  
JUSSIN kasvoille.

EINARI  
Tekee sulle hyvää Frank.

JUSSI *helium äänellä*  
Mun nimi ei ole Frank, vaan Jussi!

JUSSI vetää JUKKAA kädestä, JUKKA kääntää auton poikittain  
hiekkarannalle.

### **13. INT. RANTA. AURINGON NOUSU.**

JUSSI, RAIMO, EINARI, JUKKA, JAPO, PEKKA, HISKI

JUSSI pääsee ulos autosta. RAIMO kaatuu omasta ovestaan.

RAIMO  
Odota Frank!

JUSSI kääntyy RAIMOA kohden. Samalla rokkabillyt ajavat rantaan.  
JUSSI katsoo autoa ja sitten RAIMOA. RAIMO huojuu hiekalla.

RAIMO  
No niin, näitten kanssa meillä olikin asioita.

Auto pysähtyy.

JAPO

Nyt sä saat Frank turpaas ja pahasti!

Rokkabillyt nousevat autosta. JAPO kohti JUSSIA. JUSSI katsoo kohti tuleva JAPOA.

HISKI

Kohta Frankilla silmät tummuu!

RAIMO

Anna palaa FRANK!

PEKKA

Turpa kiinni käyrä, tää ei kuulu sulle!

RAIMO työntää JUSSIA selästä ja kuiskailee tälle.

RAIMO

Anna mennä Frank.

JAPO tulee kohti JUSSIA. JUSSI seisoo paikallaan, puristaen oikean kätensä nyrkkiin. JAPO astele nopeasti kohti JUSSIA ja nostaa kätensä lyödäkseen JUSSIA.

JUSSI

Mä en o tehny mitään!

JUSSI on nopeampi ja lyö nopean oikean suoran JAPON leukaan. JAPO menee polvilleen ja pitelee poskeaan.

JAPO

Ai saatana.

Rokkabillyt ja RAIMO katsovat ihmetellen toisiaan. JUSSI tuijottaa muita. EINARI ja JUKKA seisovat RAIMON rinnalla.

PEKKA

Äijähä löi vittu oikeesti.

RAIMO kääntyy katsomaan JUSSIA. Tämä katsoo takaisin.

JAPO

Multa lohkes vittu hammas.

JAPO nousee ja lähtee kävelemään kohti Volvoa. Kävelee muiden ohi Volvon peilin luo katsomaan itseään. RAIMO ja Rokkabillyt katsovat JAPOA. Samalla Jussi ottaa taka-askelia.

HISKI  
Jumalauta.

RAIMO ja muut kääntyvät katsomaan JUSSIA, ja näkevät JUSSIN juosevan jo kauempana. RAIMO kääntyy juoksemaan hänen peräänsä, pysähtyy.

RAIMO  
Frank, eikun JUSSI! Odota!

#### **14. MONTAASI. RANTAPOLUT, TYRVÄÄN KIRKKO.**

- A) JUSSI juoksee pois läpi puskien ja puistojen auringon noustessa.
- B) JUSSI pysähtyy pitkän pikajuoksun päätteeksi kirkonpihaan huohottaen.
- C) JUSSI suoristaa selkänsä.
- D) JUSSI Näkee kahden miehen kantavan ruumisarkkua.
- E) JUSSI kävelee pikkuteitä, joen viertä ja pikkusiltoja pitkin aamun tunteina.

#### **MONTAASI PÄÄTTYY.**

#### **15. EXT. MÖKIN PIHATIE. AAMU**

JUSSI, LEENA, VILLE, RAIMO, EINARI, JUKKA, JAPO, PEKKA, HISKI, DEREK SINDELL

JUSSI kävelee mökin pihaan. JUSSI huomaa mökin edessä seisovat RAIMON, JAPON, LEENAN ja muut. Mökin avoimeen oven suuhun ilmestyy VILLE. JUSSI katsoo VILLEÄ. VILLE astelee mökin portaat alas. Muut miehet tekevät hänelle tilaa ja VILLE kävelee JUSSIN eteen. VILLE kaappaa JUSSIN kainaloonsa.

VILLE  
Hei kaikki, tässä on Jussi, mun kummipoikani.

Kaikki purskahtavat nauruun. LEENA halaa ja antaa pusun JUSSILLE.

DEREK SINDELL kävelee pihatien päässä kohti mökkiä.

-LOPPU-