

Opinnäytetyö (Turun AMK)

Viestintä

Elokuva

2011

Piia Hirvensalo

# LEMPEÄ SILMÄ

- kuvaajan ja näyttelijän suhde  
elävässä kuvassa

*"Kiitos Tuomo Hutri sun lempeästä silmästä. Sun katseen alla  
oli hyvä olla kun ei tarvinnut pelätä."*

*Ville Virtanen*



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

Turun ammattikorkeakoulu

Viestintä| Elokuva

20.5.2011 | 65 sivua

Vesa Kankaanpää, Risto Hyppönen,

Pentti Halonen, Pekka Aine, Outi Hyytinen

Piia Hirvensalo

## TURUN AMMATTIKORKEAKOULU OPINNÄYTETYÖ

Opinnäytetyöni kertoo näyttelijän ja kuvaajan suhteesta elokuvassa. Tarkastelen heitä ihmisinä ja tekijöinä heidän toimenkuviansa läpi.

Luon aluksi katsauksen elokuvan koko tekoprosessiin nähdäkseni, kuinka kuvaaja ja näyttelijä sijoittuvat kokonaisuuteen, ja miten elokuvan muut osa-alueet vaikuttavat heidän työhönsä.

Selvitän myös ohjaajan toimenkuvaa sekä vaikutusta työryhmän keskinäisiin suhteisiin. Tarkastelen ohjaajan roolia kuvaajan ja näyttelijän välisen suhteen mahdollistajana ja sitä kuinka ohjaaja voi hyödyntää tekijöiden yhteispeliä näkemyksensä toteuttamisessa. Näytän kuinka kuvaajan ja näyttelijän toimenkuvat risteävät keskenään ja kuinka niiden vuorovaikutus näkyy sekä prosessissa että lopputuloksessa.

Työstäni käy ilmi, että näyttelijät pitävät kuvaajia tärkeinä ja läheisinä työtovereina, joiden apu turvallisen ilmapiirin luomisessa on korvaamaton. Kokeneet näyttelijät myös ymmärtävät kuvaajan kyvyt ja mahdollisuudet roolihenkilön rakentamisessa ja näyttelijäntyön tukemisessa kameran ja valon avulla.

Kuvaajat haluavat auttaa näyttelijää ja tietävät näyttelijöiden hakevan heiltä hyväksyntää. He yrittävät parhaansa mukaan luoda rauhallisen ja myönteisen tunnelman kuvaustilanteeseen. Kuvaajat pitävät tärkeänä kunnioittavaa ja luottavaista suhdetta näyttelijään. Kuvaajan ja näyttelijän yhteydenpito perustuu ennen kaikkea katseeseen ja eleisiin. Se on usein hiljaista ja niukkasanaista, mutta yhteys heidän välillään on voimakas.

Kuvaajat huomioivat kuvasuunnitelmissaan roolihenkilön tunteet ja dramaturgisen kaaren ja tekevät kaikkensa tuodakseen ne ilmi kuvassa. Parhaimmillaan tekijät kokevat toisensa liittolaisiksi, joiden yhteinen tavoite on kulkea kohti ohjaajan viitoittamaa päämäärää.

ASIASANAT:

Kuvaaja, näyttelijä, ohjaaja, toimenkuva, luottamus, turvallisuus

Film and media

20.5.2011 | 65 pages

Vesa Kankaanpää, Risto Hyppönen, Pentti Halonen, Pekka Aine, Outi Hytinen

Piia Hirvensalo

## THE RELATIONSHIP BETWEEN A CINEMATOGRAPHER AND AN ACTOR

My thesis is about the cinematographer's and actor's relationship in the film. I observe them as people and as filmmakers through the course of their actions.

I begin with an overview of the entire film making process to see how the cinematographer and the actor are placed in a whole, and how the other elements of the film are affecting their work.

The director has the leading role in the process and a great impact on team relationships.

It is important that the director enables an interaction between the cinematographer and the actor. I will show how this interaction is reflected in both the process and the outcome.

My work shows that the actors attach importance to cinematographers, whose assistance in creating a safe atmosphere is priceless. Experienced actors understand the cinematographer's abilities in building a character with the support of the camera and light.

Cinematographers want to help the actors in every way and are deeply aware of how graspingly the actors need their acceptance. They are trying their best to give a calm and friendly feeling for them.

Communication with the cinematographer and the actor is mostly silent, and based on the eyes and gestures, and not so much on words and speaking out loud. However, the connection between them is strong.

Cinematographers think of the actor's role and its dramaturgical arc when drawing a storyboard. At best both find each other as allies, whose common goal is to bring the director's vision into life.

### KEYWORDS:

cinematographer, actor, director, work position, trust, safety

# SISÄLTÖ

<b>SANASTO</b>	<b>5</b>
<b>ALKUSANAT</b>	<b>6</b>
<b>TUTKINTA KÄYNNISTYY</b>	<b>7</b>
<b>AIHEEN VALINNASTA</b>	<b>9</b>
<b>ELOKUVA SYNTYY</b>	<b>11</b>
<b>KOMMUNIKAATIOSTA</b>	<b>18</b>
<b>NÄYTTELIJÄN SILMIIN SISÄLLE - Ville Virtanen ja kuvaajan merkitys</b>	<b>37</b>
<b>VOIKO KAMERA NÄYTELLÄ?</b>	<b>42</b>
<b>DOGMA JA NÄYTTELEMISEN VAPAUS</b>	<b>49</b>
<b>KUVA VASTAAN SISÄLTÖ</b>	<b>53</b>
<b>LOPUKSI</b>	<b>63</b>
<b>LÄHDELUETTELO</b>	<b>65</b>

## SANASTO

Kuvaaja	Kuvaaja tai elokuvaaja on elokuvatuotannoissa ohjaajan läheisin työtoveri, joka suunnittelee yhdessä tämän kanssa elokuvan kuvauksen. Suomessa usein sama kuin operoija, eli kameran käyttäjä.
Näyttelijä	<b>Näyttelijä</b> on henkilö, joka näyttelee taiteellisessa tuotoksessa. Termi viittaa yleensä elokuvissa, televisiossa, teatterissa tai radiossa esiintyvään henkilöön. Rooleja esittäessään näyttelijä voi myös laulaa ja tanssia, tai esiintyä pelkällä äänellään radiossa, dubatuissa ohjelmissa tai animaatioissa. <a href="http://fi.wikipedia.org/wiki/nayttelija">http://fi.wikipedia.org/wiki/nayttelija</a>
Ohjaaja	Vastaa näyttelijöiden ohjaamisesta ja kaikkien muiden elokuvantekijöiden ohjeistamisesta. Katsotaan useimmiten elokuvan päätekijäksi.
Skarppari	Kamera-assistentti. Huolehtii siitä, että kuva pysyy terävänä.
Dogma	Dogma 95 (tansk. Dogme 95) on elokuvan taiteellinen suuntaus. Sen aloittivat vuonna 1995 tanskalaiset elokuvaohjaajat Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring ja Søren Kragh-Jacobsen. Dogma on elokuvan "siveyslupaus", jossa elokuvantekijä sitoutuu toteuttamaan elokuvansa luonnollisesti, ilman ulkopuolelta tuotua rekvisiittaa tai valaistusta. Elokuvat kuvataan aidoilla kuvauspaikoilla, eikä niihin lisätä erikoistehosteita tai musiikkia. ↑ Harri Römpötti, Tanskan dogmasta Hollywoodiin, Helsingin Sanomat 6.7.2010 sivu B 11 <a href="http://fi.wikipedia.org/wiki/Dogma_95">http://fi.wikipedia.org/wiki/Dogma_95</a>
Steadicam	Steadicam on Garrett Brownin kehittämä, tärinättömän video- ja filmikuvaamisen mahdollistava mekaaninen kuvanvakain, jota käytetään yleisesti liikkeessä sen sijaan, että käytettäisiin staattista jalustaa, tai tärisevää käsivarakuvausta. Steadicamilla voidaan korvata myös dolly-ajot, sillä se on ulottuvampi, ketterämpi käyttää, eikä sitä tarvitse erikseen "pystyttää". Se on ollut vuoden 2000 lokakuusta saakka yhdysvaltalaisen The Tiffen Companyn rekisteröity tavaramerkki. Monet yhtiöt valmistavat myös kopioita Steadicamista, tunnetuimpana Glidecam ja eemov. <a href="http://fi.wikipedia.org/wiki/Steadicam">http://fi.wikipedia.org/wiki/Steadicam</a>

## ALKUSANAT

INT

TIETOKONELUOKKA

ILTA

Tapahtunut tähän päivään mennessä

Lähdin keräämään materiaalia opinnäytetyötäni varten maaliskuussa 2010, jolloin aloitin haastattelukierroksen suomalaisten elokuvantekijöiden parissa. Maaliskuuhun 2011 mennessä haastattelin yhteensä kuuttatoista tekijää: seitsemää kuvaajaa ja yhdeksää näyttelijää.

Tätä tekstiä varten kysymyksiini ovat vastanneet kuvaajat Pini Hellstedt, Rauno Ronkainen, Timo Heinänen, Tuomo Hutri ja Marita Hällfors sekä kuvaaja-ohjaajat Pirjo Honkasalo ja Rike Jokela.

Näyttelijöiden näkökulmasta lausunnon antoivat: Satu Paavola, Ville Virtanen, Tommi Korpela, Mikko Kouki, Elina Knihtilä, Katja Küttner, Kari-Pekka Toivonen, Kari Ketonen ja Martti Suosalo.

Näiden henkilöiden kanssa käymäni keskustelut ovat toimineet tutkimukseni pohjana, vaikka ihan kaikilta en olekaan suorita lainauksia tekstiin liittänyt. Lausun tässä nyt runsaimmat kiitokseni kaikille auliisti aikaansa ja ajatuksiaan työhöni antaneille elokuvan ammattilaisille.

# TUTKINTA KÄYNNISTYY

INT

POLIISIASEMA

PÄIVÄ

Katse ja sen ja kohde. Tutkinnan esittely.

Opinnäytetyössäni tutkin kuvaajan ja näyttelijän suhdetta elokuvan tekemisessä. Miten he työskentelevät keskenään ja millaista heidän kommunikaationsa on. Asetan kuvaajan ja näyttelijän välineistön luupin alle ja vertailen niiden käyttöä elokuvan kerronnassa. Pohdin toimenkuvia, niiden olemusta, eroavaisuuksia ja yhtymäkohtia, ja sitä, miten yhteys näiden kahden tekijän välille syntyy. Ja mitä se parhaimmillaan tuottaa.

Mitä tapahtuu kuvaajan ja näyttelijän kohdatessa? Mitä näyttelijän pitää tietää kuvasta? Miten kuvaaja voi auttaa näyttelijää? Voiko kamera näyttellä? Muun muassa näitä kysymyksiä pohdiskelin suomalaisten elokuvantekijöiden - kuvaajien ja näyttelijöiden - kanssa. Törmäsin useisiin erilaisiin vastauksiin.

Katse ja katsottavana oleminen on kuvaajan ja näyttelijän yhteistyön paljas ydin, ja päätutkintalinja jota lähden seuraamaan. Tarkastelen katsetta yhtenä viestinnän keinona ja osana tekijöiden laajempaa visuaalista vuorovaikutusta. Aloitan kaukaa päästäkseni lähelle. Koska elokuvan teko on yhteisöllinen tapahtuma, lähden liikkeelle yleiskuvalla koko elokuvaprosessista ja tiivistän vähitellen kunnes kuvassa näkyvät vain kuvaaja ja näyttelijä. Yritän myös ulottua kommunikaation sille alueelle, joka pakenee määritelmiä, josta on mahdoton puhua ja jossa selittämätön tapahtuu. Sanojen tuolle puolelle.

EXT

RAUTATIEASEMA

PÄIVÄ

### Lähtötunnelmissa

Retkelle valmistautuessani otin selvää matkakohteeni yleisistä olosuhteista: säästä, maaperästä ja kulttuurista. Millaisessa maastossa elokuvat kasvavat? Minkälaiset ilmasto-olosuhteet ja toimintaympäristön ne vaativat? Mitkä ovat elokuvanteon yleiset lainalaisuudet? Nämä perusasiat minun oli selvitettävä voidakseni hahmottaa, miten kuvaaja ja näyttelijä sijoittuvat kokonaisuuteen ja miten he toimivat työssään. Matkani aikana keräsin tietoa näiden kahden tekijän yhteistyön tavoista, kanssakäymisen muodoista, ja niihin vaikuttavista ulkopuolisista voimista.

Pyrin keskittymään tutkimuksessani tähän työpariin, vaikka sivuankin välillä ohjaajan toimenkuvaa. Kaikki kolme tekijää ovat niin tiiviisti sidoksissa toisiinsa, että niiden täydellinen irrottaminen toisistaan tuntuu keinotekoiselta. Ohjaajan rajaaminen ulos kuvasta ei siis täysin onnistu, vaikka sitä aiheen laajenemista vältelläkseni yritinkin.

Kuvaajat ja näyttelijät pitävät myös ohjaajan elävänä läsnä puheissaan, ja haastattelemistani kuvaajista kaksi toimii myös ohjaajina. Lisäksi olen muurannut kirjallisen lähdeaineistoni peruskiven amerikkalaisen elokuvaohjaaja Sidney Lumet'n kirjaan "Elokuvan tekemisestä."

Tuloksena siitä on tämä tekijöiden välinen vuoropuhelu.



## AIHEEN VALINNASTA

INT

TODELLISUUS

PÄIVÄ

Ihminen herää kuvaan

Olen kuvallisesti vakavasti heikkolahjainen ihminen. Kuvaaminen on minulle mystinen ja pelottava alue, jota varjostaa monimutkaisen tekniikan ja raskaan kaluston jylhä ja ylikäymätön muuri. Kuvaaja merkitsi minulle pitkään eri sähköisten laitteiden salatieteeseen perehtynyttä, painavia esineitä kevyin ottein siirtelevää miestä, joka viestii muiden kaltaistensa kanssa kryptisin, ulkopuolisille aukeamattomin koodein. Kunnes luokkatoverittareni alkoi puhua tuota samaa kieltä.

Avauduin vähä vähältä näkemään, että kuvaamisella on eri maisemien ja toimintojen talteen kaappaamisen lisäksi aivan oma, merkityksellinen tehtävänsä. Kamera ei vain kuvita puhetta ja juonta. On olemassa asioita, joita voi välittää VAIN kuvalla. Aloin aavistella, että kuvaaminen on muutakin kuin miehisiä palvontarituaaleja tekniikan äärellä. Se on kieli. Tapa ajatella. Ja ennen kaikkea: tapa kertoa.

Mutta kun samainen luokkatoverini alkoi puhua kameran optiikasta ja näyttelijäntyöstä samassa lauseessa, hämmennyin. Vaikuttavatko kuvalliset ratkaisut näyttelijän suoritukseen? Onko kameran linssin valinnalla ja näyttelijäntyöllä jokin yhteys? Voiko kuvaaja todella auttaa näyttelijää?

Luulin aluksi tutkivani aihetta sattumalta, kuvaaja- ja näyttelijäystävieni kanssa käymieni satunnaisten keskustelujen vuoksi, sekä muuten vain yleisestä mielenkiinnosta kuvaamista ja näyttelemistä kohtaan. Olen aina halunnut nähdä kulissien taakse ja päästä seuraamaan, miten asiat syntyvät ja ketkä kaikki ovat mukana muokkaamassa sitä monialaista taideteosta, joka elokuva on. Olen aina ihmetellyt ryhmätyön henkilöitymistä vain yhteen tekijään, jolloin suurin osa tekijäjoukosta jää näkymättömiin. Minua kiinnostavat lopputulosta kannattelevat, piilossa olevat rakenteet.

Tätä kirjoittaessani tajusin, että yrittäessäni rajata ohjaajaa ulos kuvasta, onkin ohjaaja juuri se jolle teksti on suunnattu. Ja että se ohjaaja olen minä.

Tutkimukseni edetessä ja eri tekijöitä kuunnellessani ryhtyi oma käsitykseni tulevasta ohjaajuudestani muotoutumaan. Yritän koko kirjoituksen ajan pudistella itsestäni väärinkäsitysten ja harhakuvitelmien sitkeää pölyä, joka estää näkyvyyden syvemmälle elokuvan syntyprosessiin. Sitä on paljon, ja näkymän kirkastuessa moitin itseäni niistä virheistä, joita tulen ohjaajana tulevaisuudessa tekemään.

Opinnäytetyöni myötä olen tullut vakuuttuneeksi, että yhtä tärkeää, kuin mitä ohjaaja määrää tehtäväksi on, mitä hän *antaa tapahtua*. Minkä ryhmältä tulleen idean tai toiminnon hän sallii jäävän lopputulokseen? Työryhmän jäsenten lahjakkuuden valloilleen päästäminen ja elokuvan tarpeisiin valjastaminen on ohjaajan kallisarvoisin taito. Tämän ilmiön ympärille kietoutuu tutkielmani kuvaajan ja näyttelijän suhteesta.

Alun hämmennyksestä toivuttuani aloin tutkia kuvaajan ja näyttelijän työväliseistä lähempää. Viime kädessä kysymyksessä on kuitenkin kyseisten kalustojen yhteispeli, jossa eri menetelmin rakennetaan samaa lopputulosta. Ymmärtääkseni kuvaajan ja

näyttelijän suhdetta, minun tulisi ymmärtää jotain syvempää molempien tehtävien luonteesta. Siitä, miten kuvaajan ulkoinen ja näyttelijän sisäinen hienomekaniikka eroavat toisistaan. Ja miten ne yhtyvät.

Asetelma sinällään on yksinkertainen. Kuvaaja rajaa maailman kuviksi. Näyttelijä tuottaa kuviin elämän. Mitä tapahtuu matkalla tähän?

# ELOKUVA SYNTYY

INT

KOKOUSHUONE

PÄIVÄ

Monta taiteenlajia, yksi elokuva

Elokuva syntyy, kun joukko eri alan ihmisiä lyö taitonsa yhteen, sekoittaa ne, ottaa ja antaa vaikutteita, inspiroituu toisistaan ja antaa ideansa ja ajattelunsa yhteiseen käyttöön. Elokuva on eri taiteenlajien ja teknisen taituruuden summa, jossa mekaaniset välineet vaikuttavat taiteelliseen sisältöön, ja jossa taiteelliset valinnat määrittävät käytettävän tekniikan ja välineistön. Elokuvasa tekninen valinta on siis väistämättä myös taiteellinen, ja toisinpäin.

Elokuvaohjaaja Sidney Lumet painottaa, että "muoto seuraa tarkoituksesta"<sup>1</sup>. Elokuvan tyyli on suoraan johdettavissa siitä, mistä se kertoo. Niinpä myös kaikilla käytettävillä teknisillä laitteilla, visuaalisilla valinnoilla ja erikoistehosteilla on sisällöllinen peruste. Kuvaajan pääasiallinen tehtävä ei ole luoda "kaunista kuvaa", vaan kuvaa, jolla on merkitys. Valoilla voidaan saada roolihenkilö hehkumaan, mutta ennen kaikkea kerrotuksi hänestä jotakin. Valoilla voi peittää ja paljastaa.

Elokuva on onnistuneimmillaan kaikkien osatekijöiden iloinen epäyhtälö, jossa yhteenlaskusta tulee osiensa summaa suurempi luku. Viivan alle jäävää lukua on liittynyt kasvattamaan mystinen "jokin."

---

<sup>1</sup>Lumet, 1995, s. 64

Tiukasta työnjaosta ja vastuualueista huolimatta toimenkuvien tonttien rajat hämärtyvät aika ajoin, ja useimmiten on vaikea tai jopa mahdoton eritellä, kenen tekemään valintaan tai ratkaisuun elokuvan eri ansiot voi kulloinkin jäljittää. Parhaassa tapauksessa jäljet peittyvät siihen maagiseen huntuun, joka aina verhoaa unohtumattomia elokuvia, ja katsomon ylle laskeutuva lumous kaappaa katsojan analyttisen mielen ja vie sen matkalle kohti alitajunnan tutkimattomia ja kaukaisia maita. Ajattomuuden rannalle.

EXT

KUVAUSPAIKKA

PÄIVÄ

Elokuva – pääosassa ohjaaja

*"Jos jokin on ohjaajan vastuulla, niin kokonaisuus."*

*Pirjo Honkasalo*

Elokuvan tekemisen osa-alueista perusteellisimmin lienee tutkittu ohjaamista ja näyttelystä, sekä tietenkin kuvausta. Elokuvamusiikille on oma kirjallisuuden lajinsa, ja leikkaajan taidetta ovat päässeet esittelemään ohjaajan lisäksi myös leikkaajat itse.

Elokuva on viime kädessä ohjaajan luomus, tai ainakin sellaiseksi se useimmiten mielletään. Tästä johtuen ohjaaja on se leikkauspiste, jonka kautta elokuvan kaikki osat kulkevat matkallaan kohti kangasta. Ohjaaja on suhteessa tekijöihin aivan erityisellä tavalla, ja tästä suhteesta riippuu koko tuotannon ilmapiiri ja suurelta osin myös taiteellinen lopputulos. Ohjaajalla on myös valta vaikuttaa siihen, miten hyvin koneiston eri osat toimivat keskenään.

*"Ohjaajan ammattitaitoa ja tehtävä on kerätä kaikki ammattialueiden erityisosaajat yhteen, houkutella, innostaa ja olla tarkka siitä että kaikki tietävät mitä ollaan tekemässä ja että tehdään samaa elokuvaa. Mutta sitten kaikki tuo siihen sen oman näkemyksensä ja taiteellisen luovan panoksensa"*

*Satu Paavola*

Siksi suurin osa elokuvakirjallisuudesta käsittelee juuri ohjaajan ajatuksia, hänen kuvallisia näkemyksiään, kerronnallisia ratkaisujaan ja valintojaan. Ohjaajan ja näyttelijän välinen yhteistyö nähdään tekemisen keskiössä, ja näyttelijän ohjaamisesta on saatavilla runsaasti kirjallisuutta. Muiden tekijöiden välissä risteilevät voimat ja elokuvan eri osa-alueiden välinen aineenvaihdunta jäävät helposti kulissien pimentoon, vaikka niillä on suuri vaikutus siihen, mitä kankaalle päätyy. Nämä voimat tulevat kuitenkin näkyviin vasta kun ymmärrämme kokonaisuuden ja sen, kuinka monenlaiset - joskus keskenään ristiriitaisetkin - asiat elokuvan tekoprosessia ravisuttavat.

Koska ohjaaja luo pohjan koko työryhmän yhteispelille ja hioo tai karhentaa osastojen keskinäiset rajapinnat, on paikallaan viivähtää hetki ohjaajan työn äärellä.

### Ohjaaja olosuhteiden armoilla

*"Vain ihminen, joka on tehnyt elokuvan, tietää mitä kaikkea liittyy niihin päätöksiin jotka vaikuttavat lopputulokseen. Niihin voi kuulua mitä tahansa budjettivaatimuksista jumalalliseen inspiraatioon." (Lumet, 1995, s. 9)*

Ohjaaja on alttiina niin työryhmän sisä- kuin ulkopuoleltakin tuleville vaikutuksille ja toimii ulkoisen todellisuuden rajaamassa maailmassa. Hän kuuntelee muiden tekijöiden toiveita ja ehdotuksia, ottaa vastaan ideoita ja mielipiteitä, punnitsee niitä ja valitsee niistä käyttöönsä ne, jotka palvelevat parhaiten hänen näkemystään. Kaikki valinnat eivät kuitenkaan pohjaudu puhtaasti taiteelliseen näkemykseen, ja myös muut kuin ohjaajan hellimät visiot ovat voineet vaikuttaa elokuvan lopulliseen versioon. Ratkaisuja voivat tehdä työryhmän lisäksi myös sää tai ympäröivät olosuhteet ja etenkin niiden yllättävät muutokset. Silti jokaisesta päätöksestä ansio tai syytös lankeaa ohjaajalle.

*"Kysyin kerran Akira Kurosawalta, miksi hän oli päättänyt rajata erään otoksen Ranissa erikoisella tavalla. Hän vastasi, että jos hän olisi panoroinut tuuman vasemmalle, kuvassa olisi töröttänyt Sonyn tehdas, ja jos hän olisi panoroinut tuuman oikealle, katsojat olisivat nähneet lentokentän – eikä kumpikaan kuulu epookkielokuvaan." (Lumet, 1995, s. 9)*

Ohjaajan työ on alkanut jo kuukausia ennen kuvauksia. Hän on keskustellut elokuvan teemasta ja sisällöstä käsikirjoittajan kanssa, ja pyrkinyt sisäistämään käsikirjoittajan tarkoituksen mahdollisimman hyvin. Tästä kaikesta hän on muodostanut oman tulkintansa, jota hän nyt parhaansa mukaan siirtää työryhmälle.

*"Elokuvan tekeminen muistuttaa orkesterin toimintaa: erilaisten sointujen lisääminen voi muuttaa, laajentaa ja selventää teeman luonnetta. "*  
(Lumet, 1995, s. 62)

Kuvausten ytimen muodostaa ohjaajan, kuvaajan ja näyttelijän triangeli, jonka soinnin puhtautta vaalii ohjaaja. Harmonian synnyttää näiden kolmen eri korkeudelta soivan sävelen liitto, yhtäaikainen pyrkimys kohti samaa päämäärää, jonka johtosävelenä soi ohjaajan näkemys. Vähemmälle huomiolle on jäänyt tämän sopuisan kolmiodraaman kahden osapuolen - kuvaajan ja näyttelijän - keskinäinen dynamiikka.

Kyse ei ole näiden tekijöiden suhteesta jonain elokuvasta irrallisena osana, vaan ilmiöstä, joka ohjaamisessa pitäisi nimenomaan tiedostaa ja jonka tuottamat hedelmät pyrkiä poimimaan mahdollisimman tarkasti. Jotta ohjaaja, kuvaaja ja näyttelijä saisivat toisistaan kaiken irti, on elintärkeää, että jokainen ymmärtää toistensa välineistä mahdollisimman paljon.

Elokuvaohjaaja Krzysztof Kieślowski kertoo elämäkerrassaan arvostavansa kuvaajan mielipidettä kaikissa elokuvan tekovaiheissa.

*"Puolassa kuvaaja ei ole tekniikko, joka vuokrataan tekemään jokin homma kuten lännessä. Kuvaaja on kollega joka on mukana aivan käsikirjoituksen ensimmäisistä vaiheista lähtien. Heti kun minulla on idea, käänny kuvaajan puoleen. Kuvaaja ei ole ainoastaan henkilö joka huolehtii valaistuksesta ja valosta. ---Hän kommentoi näyttelijöitä ja siihen hänellä on oikeus, minä odotan kuvaajalta että hän kommentoi. Hänellä on ideoita kohtausten toteuttamiseksi. Se on meidän yhteinen huolestus. ---Tällä tavalla toimittaessa kuvaajalla on tunne siitä että hän on teoksen toinen todellinen tekijä, ja siinä hän on oikeassa. "* (Kieślowski, 1993, s. 231)

Jos jätämme ajatuksen kuvaajasta vain ohjaajan visioiden ja näyttelijäntyön hiljaisena tallentajana ja kohotamme hänet elokuvan kerronnan aktiiviseksi toimijaksi, jonka



ideat ja näkemys ovat ratkaisevassa osassa teoksen synnyssä, avautuu näkymä myös kuvaajan ja näyttelijän väliseen inhimilliseen ja taiteelliseen kohtaamiseen.

Kuvaus on mitä suurimmassa määrin näyttelijäntyöhön vaikuttava, ja siten näyttelijän ohjauksessa huomioitava asia. Osa näyttelijän ohjaukselta on nimenomaan ymmärtää, mitkä asiat kerrotaan näyttelijäntyöllä, siis *mitkä ovat näyteltävissä* ja milloin kerronta on joko osittain tai kokonaan kuvan vastuulla. Myös näyttelijän on hyvä tietää, missä kohtaa kuva kertoo enemmän ja näyttelijä vähemmän. Puhumattakaan äänestä, puvustuksesta tai lavastuksesta.

Näyttelijäntyö on siten kuvaajan ja ohjaajan - sekä tietenkin näyttelijän - *yhteinen mielenkiinnon kohde*. Kuvaaja ei vain kuvaa, vaan *ilmaisee* siinä missä näyttelijäkin, hänen rinnallaan ja tukenaan. Kuvaaja ja näyttelijä pyrkivät kumpikin kertomaan tarinan ja välittämään kohtauksen tunteen. He työskentelevät tiiviisti saman asian kimpussa, eri keinoja ja kalustoa käyttäen.

# KOMMUNIKAATIOSTA

INT

KUVATARKKAAMO

PÄIVÄ

Kommunikaation tavat ja merkitys. Näyttelijä hakee kontaktia. Kuvaajan katse.

*”Yksittäisistä aistielimistä on silmälle langennut aivan erityinen sosiologinen tehtävä: yksilöiden yhteensitominen ja vuorovaikutus, joka nojaa vastavuoroisiin katseisiin. Kenties tämä on välittömin ja puhtain vuorovaikutuksen muoto, joka on ylipäätään olemassa.<sup>2</sup>”*

*(Georg Simmel, Soziologie 1908, Simmel 1968, s. 484)*

Voidakseni saada selville kuvaajan ja näyttelijän suhteen salaisuuden, on hiivittävä lähemmäs tarkastelemaan työparin keskinäistä kommunikaatiota. Näyttää siltä, että vallalla on ainakin kaksi eri koulukuntaa: yksi joka välttää sanallista viestintää tekijöiden välillä ja toinen joka suo sen heille mielellään.

Kuvaajien ja näyttelijöiden käsitykset toisistaan ovat melko yhteneväiset ja jonkin verran paljastan myös toiveita, joita heillä on toisiaan kohtaan. Näyttelijä tuntuu olevan suhteen haavoittuvampi ja herkempi osapuoli, joten heillä toiveita on enemmän.

Elokuva-alan pääsääntö on, että kaikki ohjeet tulevat ohjaajalta, ja kaikki muutokset kulkevat ohjaajan kautta. Ensi katsomalta vaikuttaakin, että mitään kommunikaatiota

---

<sup>2</sup> Lainaus Janne Seppäsen kirjasta ”Katseen voima”, s. 100 jossa hän siteeraa Georg Simmelin tekstiä kirjasta ”Soziologie” 1908, (1968), s. 484

ei ole. Ohjaaja puhuu näyttelijälle ja kuvaaja kyyristelee silmä luopissa jossain kuvauskaluston uumenissa. Jotkut ohjaajat haluavatkin asian olevan niin.

Mutta näyttelijä on sosiaalinen olento, joka haluaa yhteyden toiseen ihmiseen. Näyttelijä elää kontaktista. Eikä sellaista määrää tekniikkaa ole etteikö näyttelijä tietäisi, että sen takaa löytyy ihminen. Ihminen joka katsoo. Tähän ihmiseen näyttelijä haluaa saada yhteyden.

*“Kyllä mä sen huomaan, et mulle on kauheen tärkeätä tutustua siihen kuvaajaan. Mutta siihen menee aikaa, koska hierarkia, joka edelleen vallitsee on, että komentokieli menee ohjaajalta näyttelijälle.*

*Elina Knihtilä*

Katse on hallitseva tekijä kuvaustapahtumassa, ja syy siihen, miksi kuvaaja on niin merkittävässä asemassa näyttelijän kannalta. Katseessa on voimaa. Kuvaajaa ei syyttä sanota "ensimmäiseksi katsojaksi." Näinä monitorin aikoinakaan. Usein juuri se, että ohjaaja on jossain kauempana, monitorin äärellä, vahvistaa tätä ajatusta ja lähentää kuvaajaa ja näyttelijää toisiinsa. Kari Ketonen pohtii suhdettaan kuvaajaan:

*”Kuvaaja on tavallaan ensimmäinen, joka sen näkee. Onks se edes niin, mutta jotenkin sen primitiivisillä aivoilla aina mieltää että **tu**o minua katsoo. Vaikka siinä katsoo kaikki ja kohta sitten vaikka monta sataa tuhatta ihmistä. Mut sitä ei siinä tilanteessa ajattele. Se henkilöityy jollain tavalla siihen kameran läpi katsojaan se homma.”*

Marita Hällfors tunnistaa näyttelijän kaipuun kontaktiin kuvaajan kanssa. Hän näkee aiheen tutkimisen olevan hyödyllistä etenkin alalle tuleville uusille tekijöille. Varsinkin dokumenttia kuvatessa kuvaajan valta esiintyjiin on suuri, mutta tärkeää on naaman pitäminen peruslukemilla myös fiktiossa. Kuvaaja on se eturivin katsoja, johon näyttelijän silmät ensiksi osuvat. Hän on lakkaamatta esiintyjien tarkkailun kohteena, eräänlaisena ilmapuntarina suorituksen onnistumiselle. Hällfors painottaa kuvaajan ilmeiden ja olemuksen merkittävyyttä kuvauspaikalla.

*”Sen tuntee aina oton jälkeen, että kyllä se vilkaisu sinne tulee. Että kuvaaja on kuitenkin tavallaan se ensimmäinen katsoja ja näyttelijätkin hyvin tietää sen. Että sitä hakee sitä katsojapalautetta. Just se välitön ja heti oton jälkeen se palaute on musta tuntuu se tärkein. Et siitä eteenpäin se näyttelijä alkaa mieluummin ohjaajan kanssa miettiä sitä kohtausta. Mutta sen ensimmäisen palautteen musta tuntuu et näyttelijä haluais... se vilkaisee siltä kuvaajalta. Kuvaajan naamasta.”*

Kuvaaja saa todistaa roolihahmon synnyn lähietäisyydeltä, hän on näyttelijän voimapiirissä eri tavalla kuin ohjaaja. Monet kuvaajat operoivat kameraa itse juuri tästä syystä. Marita Hällfors kokee näyttelijät hyvin läheisiksi ja itsensä eräänlaiseksi liittolaiseksi heidän kanssaan.

*”Me taistellaan jonkun saman asian puolesta. Elokuvasa 'Kohtaamisia' tuntui ihan ehdottomasti että ajetaan sitä samaa venettä siihen samaan suuntaan.”*

Katja Küttner kuvaa myös kuvaajaa liittolaisekseen. Tämä sävy on lähes kaikkien näyttelijöiden puheissa. Sillä ei kuitenkaan tarkoiteta liittoutumista ohjaajaa vastaan, vaan elokuvan puolesta.

*”Se riippuu vähän kuvaajasta, minkälainen yhteys sen kanssa on, mutta mä tykkään yleensä kauheesti kuvaajista, ne on musta melkein aina tosi kivoja tyyppejä. Tuntuu että otan usein siitä kuvaajasta liittolaisen, en mitenkään kauheen suunnitelmallisesti, mutta niin siinä monesti käy kun ollaan kuitenkin koko ajan niin lähekkäin. Se tuntuu vastanäyttelijöiden lisäksi joskus tietyllä tavalla jopa läheisemmältä kuin vaikka ohjaaja.”*

Myös kuvaaja toivoo saavansa yhteyden näyttelijään. Sen ei tarvitse merkitä runsasta keskustelua ja ajatusten vaihtoa, vaan sitä, että kuvattavalla on jokin suhde siihen joka suuntaa häneen linsinsä ja hetkittäin kaiken huomionsa.

*”Toivon että näyttelijä on valmis siihen, että on joku suhde, että se ei ole vaan sellanen joka käy kameran edessä.”*

*Rauno Ronkainen*

Kaiken yllä leijuu kuitenkin ohjaajan henki. Ohjaajan luomasta tunnelmasta ja tekemisen tavasta riippuu myös kuvaajan ja näyttelijän mahdollisuus löytää toistensa luokse. Ville Virtanen summaa näyttelijöiden ja kuvaajien näkemyksen ohjaajan vaikutuksesta ja esittää esimerkin kahdesta eri valotilanteesta asiaan liittyen:

*"Se on ohjaajan vastuulla sekin suhde, kuinka rento ilmapiiri on. Sitten vasta voi syntyä suhde kuvaajaan. Eräässä produktiossa pelkäsin kuvaajaa, vaikka hän oli hirveän lahjakas ja hieno tyyppi. Mutta sitten toisessa elokuvassa sama kuvaaja olikin mitä lempein ja ihanin ihminen enkä mä pelänny yhtään. Hän oli niin meidän puolella. Silloin mä huomasin et se oli sen kuvaustilanteen ilmapiiristä kiinni koska sama kuvaaja oli kaksissa kuvauksissa niin erilainen."*

Joskus ohjaaja haluaa rajata näyttelijän vain itselleen, ja kieltää kuvaajaa kokonaan kommunikoimasta näyttelijän kanssa. Toisinaan hän haluaa pitää näyttelijän tietämättömänä myös itse kuvasta, siitä, miltä se, mitä ollaan juuri tekemässä, tulee näyttämään. Näyttelijän tulee näytellä "sokkona" välittämättä kamerasta, tietämättä sen paremmin kuvakokoa kuin rajaustakaan. Tällaisissa tapauksissa näyttelijä ja kuvaaja kehittävät salakielen.

Tommi Korpela varmistaa kuvaajalta oikeat koordinaatit asemoinnin ja liikkeen suhteen pienillä eleillä.

*"Joissain tapauksissa kommunikaatio käydään ohjaajan selän takana ja se on semmosta sanatonta viestimistä usein ja supattelua. "*

Kyse ei ole vehkeilystä ohjaajan pään menoksi, vaan näyttelijän kyvystä hallita välineensä, joka on *elokuvanäyttelemine*n. Kokenut näyttelijä tajuaa näyttelevänsä nimenomaan kuvassa, jonka lainalaisuudet hän ymmärtää ja joita hän haluaa käyttää hyväkseen tekemisessään. Tommi Korpela selventää:

*"Se ei oo mitään omapäistä tai ohjaajan ohi tekemistä eri tavalla kuin hän haluaisi, vaan se on semmosta teknistä tietoisuutta, joka saattaa jotain*

*ohjaajia sitten ärsyttää, että 'älkää tommosia mieltikö, että ELÄYDY! ja nyt sydäntä sinne saatana!' Mutku se ei liity must ollenkaan siihen. Et kyl sitä sydäntä siel on mut nää on semmosia asioita et jos näitä ei tee oikein nii sillan siel ei oo mitään välii miten siel repii. Et nää on tehokeinoja, joilla parannetaan sitä työn laatua".*

Kuvaaja ja ohjaaja Pirjo Honkasalo toimi apulaisohjaajana Rauni Mollbergin elokuvassa "Maa on syntinen laulu". Hän muistelee silloin luistaneensa ohjaajan kategorisen imperatiivin alta, auttaakseen näyttelijää.

*"Mollberg kielsi aikoinaan kategorisesti kertomasta näyttelijöille mitään, ettei ne mee sekaisin. Itse kyllästyin siihen, että otetaan 20 kertaa uudestaan, sen sijaan että olisi sanottu näyttelijöille, et 'sit kun toi on nostanut ton maitokannun niin kävelet tonne ovelle.' Mä rupesin sit kyl ihan Mollen selän takana tekeen sitä. Tää oli taas yks tällanen dogmi, jota elokuva-alalla ollaan aika mestarillisia synnyttämään. "*

EXT

KUVAUSPAIKKA

AAMU

Tiedustelijat liikkeelle. Yhteys aukeaa. Kuvaaja puhuu näyttelijälle.

Kuvaajan ja näyttelijän välistä kommunikaatiota edeltää siis suhteen muodostuminen. Sen mahdollistamiseksi ensimmäisinä kuvauspäivinä alkaa molemminpuolinen tunnustelu.

Kuvaajat tarkkailevat näyttelijöitä aistiakseen, voiko heille puhua. Ja jos voi, niin milloin ja miten. Onko näyttelijä herkkä, sisäänpäin kääntynyt vai pelokas? Välttääkö hän kontaktia vai hakeeko sitä? Kuvaaja varoo viimeiseen asti häiritsemästä näyttelijää ja astumasta ohjaajan alueelle.

Yleisesti ottaen kuvaajan rempseä tilaan tulo ja näyttelijän runsas ohjeistaminen on äärimmäisen harvinaista. Näyttelijöiden yleinen vaikutelma kuvaajista on hiljainen ja rauhallinen. Elina Knihtilä on huomannut kuvaajien tutkivan katseen ja hienovaraisen lähestymistavan.

*"Mä luulen se käy kuvaajien kanssa niin että ne vähän tutkii, et miten näyttelijä, kun näyttelijöitäkin on erilaisia, niin ne varmaan kattoo voiks tolle sanoo, voiks ton kans puhua."*

Timo Heinäsen mielestä kuvaajan ei tule raivata tilaa sanoakseen asiansa, vaan odottaa sopivaa hetkeä.

*"Mä olen aika tarkka siinä, että omasta puolestani täytyy tuntea ja tunnistaa ne tilanteet missä voi mennä väliin. Ja missä ei. Ja missä voi sanoa jotain."*

Näyttelijälle sataa tietoa monilta suunnilta, ohjaaja antaa viime hetken neuvoja, valaisijat tulevat mittareineen iholle, maskeeraaja käy tasoittamassa meikkiä ja kuvaussihteri vaihtamassa savukkeen oikean mittaiseen. Näyttelijä on eri tasoisten impulssien ympäröimä ja pahimmillaan kuvauksissa on jatkuva kiire. Tähän kaaokseen kuvaaja tuo rauhaa ja konkretiaa, ja maadoittaa näyttelijän tilan keskittymiselle. Pienillä kuvallisilla tarkennuksilla kuvaaja haluaa ensisijaisesti tukea näyttelijän roolisuoritusta ja auttaa häntä suoriutumaan tehtävästään mahdollisimman hyvin.

Pirjo Honkasalo tietää näyttelijän paineet ja luottaa tilannetajuunsa lähestyessään tätä ohjeineen.

*"Mulla on erittäin usein sellainen tapa, että mä kyttään sellaista sopivaa hetkeä, että siinä ei tapahdu ohjaajan ja näyttelijän välillä mitään olennaista. Mä en mene semmoiseen väliin. Ja mä yritän totta kai elokuvasta riippuen tehdä kameralle otolliset ohjeet näyttelijöille sillä tavalla selviksi, että se ei häiritsisi heidän näyttelijätyötään."*

Myös näyttelijä tunnustelee kuvaajan tunnelmia ja halukkuutta kontaktiin. Kari-Pekka Toivonen on aluksi muutenkin varovainen suhteessa kuvaan ja se vaikuttaa myös tekemiseen.

*”Aluksi sitä koittaa olla mahdollisimman vähän tiellä ja tehdä kaikki niinkuin pitää, kunnes sitten pääsee kiinni, että mäkin saan tässä ihan luoda. Huomaan että tästähän se on ihan kysymys, ihan toivottavaa olisi, että tekisit siellä sen oman työsi, etkä olisi niin huolissas tästä. Siinä aina käy jotenkin niin, että mitä nopeammin saa sen pois niin sen hedelmällisempää se työ.*

*Kyllä se on aina henkilökohtainen suhde, että jos kuvaajasta näkee, että hän haluaa pitää oman tilansa, niin että hän saa keskittyä siihen täysin, eikä kaipaa mitään kysymyksiä ja sellasia niin silloin mä nään et se on näin.”*

Suhteen syventyessä liikkumavara kasvaa, rajavartijat lähtevät kahville ja naapurin ilmatilassa voi vierailta vailla rajaloukkauksen vaaraa. Ilmapiiiri vapautuu ja tila aukeaa yhteiselle luomiselle johon välillä mahtuvat myös sanat. Elina Knihtilä kertoo kommunikaation kehittyvän tekemisen ohessa.

*”Mä en oo koskaan kokenu et kuvaaja olis heti ekana päivänä sanonu, et hei, sun kandee huomata että se skarppi on nyt tossa. Se vie aikaa, se tutustuminen, puolin ja toisin. Mutta sitten kun kuvaajan kanssa syntyy semmonen suhde, niin sit kuvaajakin voi musta jo sanoa asioita.*

*Kuvaajathan harvat antaa ohjeita, mutta sitten kun tutustutaan ne saattaa sanoa siellä et tee näin ja näin ja ota tosta näin. Must se on aina kauheen ihanaa. Mä otan tosi mielelläni vastaan kuvaajalta sen ohjeet. Se on kuitenkin se joka mua kattoo siitä luupista siinä. Se on läsnä siinä tilanteessa.”*

Myös Martti Suosalo kertoo yhteistyön helpottuvan aina kun kuvaaja tulee tutummaksi. Silloin asioista voi keskustella avoimesti ja yhteys kuvaajaan syntyy ilman välikäsiä. Mutkattomuus nopeuttaa tekemistä ja säästää myös ohjaajan vaivaa. Sujuvimmillaan keskustelu käydään miimisesti, vikkelin viittomin, katseilla ja asennoilla. Suosalo kiittelee kuvaajan herkkävaistoisuutta.



*”Heinäsen Tinde kommunikoi suoraan näyttelijän kanssa, kuitenkin menemättä ohjaajan mandaatille. Hän osaa tosi hienovaraisesti näyttää, että hyvin meni. Pienillä silmän liikkeillä.*

*Sanaton kommunikaatio välillämme toimii, niin hyvin, että ei tarvitse ohjaajaa vaivata pienissä teknisissä asioissa, joista molemmat, kuvaaja ja näyttelijä tiedämme, että osaamme ne hoitaa keskenämme, jotain koreografiaan liittyviä juttuja. Jos saman menee kysymään stressaantuneelta ohjaajalta, jolla on muita ajatuksia mielessä, se ottaa siitä liian ison asian. Ja menee taas aikaa.”*

Toisinaan kuvaajan ja näyttelijän välinen dialogi on reipasta ja välitöntä. Joidenkin tekotapojen kohdalla tiivis yhteys on välttämätöntä. Tällainen poikkeus on mahdollinen pienen, yhteen hitsautuneen työryhmän kesken, lujan luottamuksen ja toveruuden hengessä. Kari-Pekka Toivosen kokemus käsivarakuvalla toteutetusta elokuvasta oli railakas ja hauska.

*”Muistan kun tehtiin Kukkia ja Sidontaa. Jyri Hakala ja Pentti Keskimäki olivat kuvaajina, silloin tehtiin täysin käsivaralla koko ajan. Oli kaksi kameraa jotka surrasi koko ajan ja sit improvisoitiin siinä. Niin silloin nämä kuvaajat oli siinä ikään kuin olennaisina osana näyttelijän silminä. He improvisoi siinä mukana ku ei voinu tietää mitä tapahtuu. Ne eli siinä kohtauksen rytmissä, mitä siinä on ja silloinkin meillä oli iso kunnioitus sitä kameraa kohtaan.*

*Koitettiin missä me voidaan olla ja missä saa olla keskusteltiin se aina aikaisemmin. Tiedettiin ne rajat missä mennään ja missä voisi tapahtua jotain, vaikkei etukäteen suunniteltukaan. Oli suurinpiirtein se leikkikenttä selvillä siinä, pelikenttä.*

*Ja sitten kun oltiin tehty sitä enemmän ja enemmän, he sanoi, että nyt vois koittaa heitäkin vähän yllättää. He tietää tämän jo, voitais ikään kuin rikkoa tämä kohteliaisuussääntö tästä. He on nyt saanu kiinni tästä työtavasta, nyt voitas sitten ihan vaan antaa palaa, joka oli meille näyttelijöille ihan hurjaa. Siitä tuli semmonen elementti lisää, että miten lähelle voi mennä ja miten kauas voi mennä. Silloin keskusteltiin ihan suoraan. Siinä ei ollut ohjaaja eikä kukaan välissä vaan se oli suoraa kommunikaatiota kuvaajan kanssa.”*

Edellisen kaltainen harvinaisuus vaatii myös ohjaajalta paljon luottoa ja kaiken kaikkiaan avoimen ja rehellisen ilmapiirin. Ohjaajalla täytyy olla terve itsetunto, sillä muuten on vaarana, että hän kokee tullessa syrjäytetyksi. Mutta jos työryhmä on sisäistänyt ohjaajan näkemyksen, ja pyrkii toteuttamaan sen kaikin keinoin, ei ohjaaja voi kuvitella suurempaa iloa kuin tarkkailla sivusta kuinka ihmiset ponnistelevat hänen unelmansa eteen. Kuinka jokainen lisää työhön taitonsa, innostuksensa ja kekseliäisyytensä. Ohjaamista ei ole jatkuva ohjeiden antaminen ja loputon puhe, vaan suunnan näyttäminen. Ohjaaja on seikkailun matkanjohtaja, ei marionettitaiteilija.

INT

CATERING-PÖYTÄ

PÄIVÄ

#### Näyttelijä hakee huomiota

Epävarmoina hetkinä näyttelijä testaa kuvaajaa. Nauraako se vitseille, katsooko se pahasti, onko se kiinnostunut minusta? Pahinta näyttelijälle on tuntee, että kuvaaja ei välitä näyttelijästä. Että häntä kiinnostavat muut asiat. Että hän olisi mieluiten toisaalla. Siksi näyttelijän ensisijainen toive on tulla kuvaajan tunnustamaksi, saada kontakti.

Elina Knihtilän toiveen tunnistavat näyttelijöiden lisäksi myös kaikki kuvaajat.

*"Mä aina toivon sitä jonkinasteista kommunikaatiota. Jollain tavalla ilmaistaan se hyväksyntä. Sen myös aistii niistä ihmisistä. Ehkä se on se läsnäolo. Sitähän sitä pelkää, että se ei ole läsnä ja että itse on tyhjä ja merkityksetön sille kuvaajalle."*

Näyttelijä haluaa nimensä mukaisesti olla näkyvä, tulla nähdyksi. Mutta näkijän tulee heijastaa jotain takaisin, avata viestiyhteys katsottavaan, jotta tämä ei olisi tilanteessa yksin, kylmän silmän tuijotuksen alla. Esiintyä kuvassa on eri asia kuin joutua valvontakameraan. Kuvaaja ei ainoastaan tallenna, vaan luo. Yhdessä näyttelijän kanssa, yhteydessä tähän. Sitä tarkoitetaan, kun pyydetään, että "kamera elää". Vain kuvaaja voi puhalttaa kameraan elämän hengen. Vain elävässä kontaktissa näyttelijä hehkuu.

Kari Ketosen sanoihin kiteytyy kaikkien haastattelemieni näyttelijöiden lausuma ajatus:

*"Mä kyllä hirveesti arvostan että olis aina oton jälkeen semmonen molemminpuolinen noteeraaminen, katse. Se voi olla vaivaannuttavaa jos se ihminen on vaan siinä röörissä kiinni ja sit vaan kääntää päänsä pois ja kattelee johonki varjoihin. Pahimmillaan tulee tunne että se kuvaaja ei oo musta kiinnostunu minään muuna ku valaistavana kolmiulotteisena pintana. Siinä tulee helposti semmonen näkymätön olo."*

Joskus yhteyttä ei synny, tai jotain menee pieleen. Useimmiten syynä on kiire, vierailijan näyttelijän nopea pistäytyminen kuvauksissa, ja epävarmuudesta johtuva aggression suojarahansari. Tämä saattaa vaikeuttaa tekemistä.

Rauno Ronkainen tunnistaa tilanteen ja myöntää, että joskus vaikeuksien syy jää arvoitukseksi. Ihmisten välillä on aina annos mystiikkaa. Ja joskus näyttelijän ylilatautunut tai hermostunut tunnelma vain purkautuu väärällä tavalla. Kuvaajan tarkoitus on kuvata näyttelijän tunteita, ja jos ne eivät ole järjestyksessä, syntyy ongelma.

*"Semmonen joskus kun lähtee väärällä tavalla etenemään, niin sitä on aika vaikea korjata. Se kyllä sitten tietyllä tapaa näkyy siinä yhteistyössä. Se syö sitä koko ilmapiiriä missä pitäis pystyä olemaan ja pelaamaan tunteella. Ja saada niitä kuvatuksi."*

Katkos tunneyhteydessä vaikeuttaa kuvaajan kykyä lukea näyttelijää, ja saada kamera seuraamaan tämän liikkeitä saumattomasti. Kuvaaja ja näyttelijä ovat monissa tilanteissa usein fyysisesti toisiaan lähinnä, ohjaajan seurattessa kohtausta sivusta. Ohjaaja on antanut tekijöille ohjeet ennen ottoa, mutta viime kädessä kuva saa muotonsa vasta kuvaushetkellä, kuvaajan ja näyttelijän yhteistyönä. Kuvaaja rajaa kuvaa koko ajan, elää ja hengittää näyttelijän mukana, reagoiden tähän, tukien sitä mitä kuvassa tapahtuu.

Mikään toiminta ei ole niin tekninen, etteivätkö ihmisten kemiat ja kuvauspaikan tunnelma pääsisi siihen väliin vaikuttamaan. Ronkainen jatkaa:

*"Vaikka se on laadultaan hyvin henkistä, niin se näkyy tämmösissä teknisissä seikoissa, kuten että on vaikea saada esimerkiksi kuvaa semmoiseksi kun haluaisi. Tietyt liikkeet ei mene ollenkaan sillä lailla kuin on ajatellut että ne menee, tai luullut niiden menevän. Se tulee kylmäksi se tilanne. Mä väitän että se näkyy siitä kyllä."*

Kommunikaatiota tutkiessaan ajautuu suin päin tunteisiin.

# TURVALLISUUS

EXT

ETULINJA

PÄIVÄ

Kamera on vaarallinen

*"Kuvattavaksi asettuminen on aina, niinkuin kaikki tietävät, kenestä on kuva otettu, että kun se kamera siihen näkökenttään nousee, niin jotain tapahtuu aina. Siihen tulee vaaran elementti. Nyt musta voidaan napata joku semmoinen mitä mä en halunnutkaan näyttää. Ja silloin se on kauhean iso asia, miten sen kokee sen ihmisen siellä kameran takana."*

*Kari Ketonen*

Ensimmäisinä päivinä kuvaukset ovat sotatoimialue. Kaikkialla vaanii uhka. Kuvatuksi tuleminen on hirveän pelottavaa. Kaikki puhuvat turvallisuudesta.

Turvallisuus on teema, joka kulkee tasaisesti läpi kaikkien keskustelujen. Se on ensimmäinen ja tärkein kuvaajan ja näyttelijän suhdetta määrittävä tekijä, elementti, jolle koko yhteistyö perustuu. Turvallisuus on kaiken näyttelijän toiminnan mahdollistaja.

Vaikka näyttelijä on tottunut näyttelemään, on rooliin eläytyminen aina yhtä epävarma tilanne. Kameran edessä näyttelijä on paljas ja suojaton. Mutta koska näyttelijä on näyttelijä, hän näyttelee urheaa. Elina Knihtilän rempseä olemus on vain tehokas hämäys, todellisuudessa terhakkaan iloisuuden alle kätkeytyy pelon jäinen möykky.

*"Kaikista vaikeinta näyttelijöille on mennä yhden tai kahden päivän keikalle, koska ei tunne ketään. Siinä se puolustus ja suojamuuri on korkeimmillaan ja kauheen reippaana menee paikalle, että terve, terve, vaikka paniikin määrä on valtava."*

Knihtilä kertoo luovansa tunnelmaa huonoilla vitseillä. Kuvaajan hyväksynnän saaminen on ensiarvoisen tärkeää, ja siihen hän pyrkii kaikin keinoin.

*"Monet kuvaajat on tosi huumorintajuisia, toiset on vähän hiljaisempia. Sillä vitsailulla mä testaan koko ajan, et lähtekö toi mukaan. Valaisijoille mullon aina se että on sovittu että mulla on omat silmävalot koska mä maksan puolet mun palkasta niille, muka sellasta. Sillähän koko ajan koodaa sitä, mikä täällon fiilis ja hyväksytäänkö minut."*

Ville Virtaseen valaa rohkeutta näyttelijään luottavan ja hänestä kiinnostuneen kuvaajan hyväksyvä katse.

*"Kun tuntee että kameran edessä ei ole lainkaan vaarassa, niin se luo sellaisen ilmapiirin että on valmis ihan mihin tahansa. "*

Voidakseen olla kokonaan läsnä kuvassa, tuottaakseen siihen elämää, tarvitsee näyttelijä vastapainoksi kuvaajan läsnäolon. Molemmat tekijät ovat tavallaan läsnäolon ammattilaisia, molempien työt pohjaavat siihen. Ilman näyttelijän vahvaa olemusta kuva jää vaille tunnetta ja ilman kuvaajan keskittymistä näyttelijään voi häneltä lipsahtaa ohi jotain tärkeää.

## Pelkoa ja turvaa

Turvallisuus on mukavaa, mutta ennen kaikkea hyödyllistä. Kankaalle on tarkoitus heijastaa tunteita, ja saada niitä aikaan katsojassa. Näyttelijän työn *työvälineitä* ovat nimenomaan *tunteet*. Näyttelijän näyttelemiä tunteita ei voi täysin erottaa niistä tunteista, joita hän tuntee ihmisenä ja työntekijänä. On liikaa, jos näyttelijän täytyy roolihenkilönsä tunteiden lisäksi kamppailla myös oikean elämän ahdistuksen ja epävarmuuden kanssa.

*"Me toivotaan vaan sitä, et meidät hyväksyttäis. Voi kun joku sanois, että sä oot tosi hyvä ja sul ei oo mitään hätää. Kaikki ihmisethän haluaa että pajataan ja muuta, mutta sen oman välineen takia se on erityisen tärkeää."*

Näyttelemisessä pelkoa aiheuttavat itse näyttelemisen lisäksi myös ne mielenliikkeet ja tapahtumat, joita roolihenkilö kokee. Joskus elokuvassa näyteltävät tilanteet ovat sellaisia, joihin ei milloinkaan toivoisi joutuvansa. Joiden ajattelemisenkin puistattaa. Ja joihin näyttelijän täytyy syöksyä koko sielullaan. Elina Knihtilälle hyväksyvä ilmapiiri on perustavan tärkeä.

*"Kun on turvallista, voi kohdata asioita jotka ei oo turvallisia. Ja ylittää itse niitä omia rajojaan. Se vaatii sen ympäristön jossa se on mahdollista. Että mä uskallan olla tässä kuvassa. Ja että uskaltaa siinä hetkessä heittäytyä."*

Turvallisuus on siis keino tuottaa parempaa näyttelemistä. Tai ylipäätään mitään taiteellista toimintaa. Pelosta kangistunut ihminen kykenee vain mekaaniseen toimintaan. Hän ei ole auki, vaan supussa. Turvallisuus on näyttelijälle kuin lämpö kukalle. Se saa hänet aukeamaan.

## Näyttelijä ja kuvausryhmän lämpö

Paitsi fyysisesti, näyttelijää voi lyödä ennen kaikkea henkisesti, kun hän on haavoittuvimmillaan, kuvaajan katseen alastomaksi riisumana.

Harva meistä haluaa tai edes pystyy näyttäytymään muiden edessä täysin vailla suojaa, ilman teeskentelyä, sellaisena kuin on. Yleensä syvimät tunteet peitetään ennen kuin ne ehtivät ilmoille, tai ainakin ne käyvät läpi perusteellisen kasvohoidon ja ehostuksen ennen ilmituloaan. Näyttelijä ei kuitenkaan voi työskennellä pelkästään suojassa, turva-alueen sisäpuolella. Näyttelijälle paljastuminen on onnistumisen edellytys. Tärkeimmät voitot saavutetaan kunkin ihmisen sisäisellä vaaravyöhykkeellä, pelon rajamailla, paljain päin.

Sidney Lumetia mukaillen<sup>3</sup>: Näyttelijä käyttää instrumenttina itseään, joten tunteet, joita hän esittää, ovat hänen omiaan. Jos hän epäonnistuu, jokainen falski nuotti on *hänen* falskiuttaan, teennäinen itku *hänen* teennäisyyttään, epäuskottava lopputulos *hänen* epäuskottavuuttaan. Tai näin sen helposti kokee ihminen, joka heittää likoon koko persoonansa, elämäkokemuksensa ja ihmisyytensä.

---

<sup>3</sup>"Toisin sanoen näyttelijän "instrumentti" on hän itse. Valkokankaalla näkyvät *hänen* tunteensa, *hänen* ilmeensä..." Lumet, 1995, s.75



Koska näyttelijä on koko ajan vastakkain oman kelpaamisensa kanssa, ja kysymys hänen onnistumisestaan on jatkuvasti auki, on liikaa, jos sama kyseenalaistus näkyy ohjaajan lisäksi muun työryhmän silmissä. Näyttelijä kerää rohkeutta ryhmältään, jonka yhteinen tahdon suunta tiivistyy häneen ja johdattaa hänet onnistuneeseen lopputulokseen. Epävarmuutta voi sietää vain tiettyyn pisteeseen saakka. Kun putoaa, täytyy voida luottaa siihen, että joku ottaa kiinni.

Pirjo Honkasalo korostaa kuvausryhmän yhteishengen merkitystä etenkin vaikeissa oloissa, pitkänkin päivän jälkeen. Kuva saattaa olla teknisesti monimutkainen ja sisältää vaikeita tunnekuljetuksia, jolloin näyttelijän keskittyminen on äärimmillään. Silloin tarvitaan kaikkien yhteistä voimaa.

*"Kuvausryhmä ei saa sanoa, et meitä väsyttää. Kuvausryhmän on myös tingittävä suhteessa näyttelijöihin. Että jos on näyttelijöille vaikea asia, niin kuvausryhmän pitää aina tukea sitä.*

*Kyllä yleensä suomalaiset kuvausryhmät on hyviä siinä. Jos näyttelijä joutuu ilmaisemaan jotain todella vaikeita tunteita tai herkkiä tunteita, niin kyllä ilman että sanotaan mitään, se hiljenee se ryhmä. Kyl sen huulenheitto lakkaa. Ne alkaa henkisesti tukea sitä ihan automaattisesti. Mun mielestä meillä on tämmösessä suhteessa hirveän hieno moraal.*"

Tarkkailijat asemissa. Kuvaajan merkitys näyttelijälle.

Kuvaajan ja näyttelijän suhteen luonne määrittelee pitkälti kommunikaation tavan ja määrän. Koska yhteydenpito on pääasiassa sanatonta, viestit välittyvät enimmäkseen viittomien, eleiden ja ilmeiden välityksellä. Kuvaajan yleisolemuksella on suuri vaikutus näyttelijään ja näyttelijäsuoritukseen. Näyttelijä ei ole ainoa, johon katseet kohdistuvat. Myös kuvaaja on näyttelijän salaisessa tarkkailussa, ja ottojen välillä hänen toimiaan kiikaroi analyyttinen silmä.

Kari-Pekka Toivosen suuresti arvostama kuvaaja on näyttelijälle ennen kaikkea auktoriteetti, kohde, jonka toimintaa hän seuraa aluksi kunnioittavan välimatkan päästä.

*"Kun se kuvaaja on siellä niin kuitenkin iso voima, iso auktoriteetti ja sitten se mitä tapahtuu ympärillä ja miten hänen ryhmänsä toimii, niin sen kautta koodaa sitten itsensä osaksi sitä kameran toisella puolella olevaa. Sitä kautta näkee, aha, toi on tollanen ja tollanen tapaus tämä kuvaaja, täällähän toimii tosi hienosti hommat ja tämä menee näin. Sitten uskaltaa vaikka ihan kysyäkin asioita.*

*Ja sitten näkee miten se kuvaaja kommunikoi sinne muulle ryhmälle, ja katsoo onko hän tyytyväinen siihen mitä hän on tehnyt ja mitä sieltä haetaan, ni sen kaltaisia asioita aistii myös sinne, vaikei se periaatteessa meille kuulu. Ja sit yleensä se on niin että kuvaaja saa mitä se haluaa, ni se vaikuttaa siihen koko ilmapiiriin ja sitä kautta rauhoittaa ja tuo luottamusta. Se on tosi tärkeä. Todella tärkeä."*

Näyttelijät ovat mestareita tulkitsemaan kuvaajien ruumiinkieltä ja löytämään sieltä merkityksiä, joiden olemassaolosta kuvaaja ei ole edes välttämättä tietoinen. Kuvaajat

tietävät tämän, ja yrittävät näyttää leppoisan tyytyväisiltä kaikissa olosuhteissa ja säteillä ympärilleen myönteistä energiaa. Marita Hällfors korostaa kuvaajan julkisivun pitämistä teknisten ongelmien keskelläkin.

*“Kuvaaja on peili niille kuvattaville. Monta kertaahan sitä on sellainen huolestunut ilme, kun pohtii jotain enemmän teknistä asiaa tai valoa, niin täytyy muistaa, että huolestuneesta ilmeestä huolimatta antaa jonkin kannustavan sanan niille näyttelijöille. Kaikki luulee heti, kun se kuvaaja on huolestuneen näkönen, että nyt mä olin jotenkin huono tai ruma tai jotain. Niin ilme on aika tärkeä. Että muistaa heittää hymyn siitä sen kuvan päätteeksi.”*

Mistä voimakas tarve turvallisuuteen sitten kertoo? Miksi sen mainitsivat yhtä lukuun ottamatta kaikki haastateltavat?

INT

TYHJÄ KATSOMO

ILTA

Näyttelijän lepattava sydän

Olemme tottuneet ajattelemaan näyttelijää vaikutusvaltaisena ja rohkeana ihmisenä, joka kaataa karismallaan katsomoita ja jonka viehätysvoima valaisee koko huoneen. Parhaimmillaan näin onkin. Mutta usein tuon valon lähde on näyttelijän sisuksia korventava epävarmuus ja pelko omasta riittämättömyydestä, johon lohtua tuo yleisön ihailu ja hyväksyntä. Tällaista yleisöä ei kuvauksissa ole.

Kokeneinkin sotaratsu astuu taisteluun sydän läpättäen, aikaisemmista voitoista huolimatta. Vaikka kuinka olisi palkittu ja juhlittu, uuden tehtävän edessä on aina yhtä hajalla. Niin myös lukuisissa elokuvissa esiintynyt Martti Suosalo.

*"... kun näyttelijä on sellainen, et kato äiti, kato äiti. Se odottaa koko ajan palautetta, hyväksyntää koko elämälleen. Sen takia me olemme ajautuneet näyttelijöiksi. "*

Teatterissa paljon näytellyt Suosalo kokee kuvaamisessa vaikeimmaksi asiaksi juuri yleisön poissaolon. Tällöin kuvaajan läsnäolon merkitys korostuu entisestään.

*"Mä oon niin tottunu siihen, että kun mä näyttelen niin yleisö on siinä. Ja sieltä tulee energiapalkki, mikä kannattaa, tuuli mikä leijaa kannattaa. Mut kun elokuvaa tehdessä sitä ei tuu."*

Samalla tavoin kuin yleisöstä, myös kuvaajasta aistii läsnäolon ja energian. Kuvaajalta näyttelijä hakee vastaenergiaa, reaktiota, läikähdytystä katsomon lämmöstä. Eräällä tavalla kuvaajakin näyttelee, hän on hetkittäin yksin yleisön roolissa.

*"On hyvin tärkeää, että kuvaaja pystyy tuomaan turvallisen olon. Pahimmassa tapauksessa hän vastaa viiden sadan ihmisen katsomoa. Jos halutaan hyvä tulos saada aikaseksi, se ei oo ollenkaan mitäänsanomaton asia, mikä merkitys on kuvaajalla suhteessa näyttelijään."*

# NÄYTTÉLIJÄN SILMIIN SISÄLLE

## Ville Virtanen ja kuvaajan merkitys

INT

NÄYTTÉLIJÄN SIELU

AJATTOMUUS

Mitä näyttelijän silmistä näkyy?

Kameran edessä näyttelijä herkistyy kaikelle ulkoiselle. Aistit ovat virittyneet ja näyttelijä on kokonaan huokoista pintaa; hän ottaa vastaan ilmassa väreilevät ajatukset, huokaukset, katseet, ja päästää ne lävitseen. Katsomisen tapoja on useita ja jokainen niistä vaikuttaa näyttelijään.

Ville Virtanen muotoili koko tutkimukseni läpi kulkevan teeman:

*"Kaikki kiteytyy siihen, että kuvaajalla pitää olla lempeä silmä. Meidän tehtävä on elää kameran edessä ja reagoida ulkoapäin tuleviin impulsseihin. Kun tietää olevansa lempeän silmän alla niin on paljon helpompi olla auki kun ei pelkää saavansa turpaansa."*

Objektina voi olla monella tavalla. Joskus se tapa edistää yhteistä hyvää. Virtanen vaistoaa, milloin tapa on oikea.

*"Kuvaaja usein katselee ihan sitä ulkopintaa ja siinä on selkeesti objektina ja jos sen tekee oikein niin siitäkin tulee sellanen turvallinen olo. Että toi ei kato nyt sillä silmällä, että miten mä pärjään tässä mun hommassani vaan ihan hakee mulle parasta mahdollista kompositiota."*

Vaikuttavaan näyttelemiseen liittyy aina jotain selittämätöntä, parhaimpina hetkinä liikutaan alueella, jossa sepite muuttuu todeksi, esittäminen lakkaa ja oleminen alkaa. Näyttelijän ja kameran väliin repeää halkeama, josta elämä livahtaa sisään. Näyttelijästä purkautuu näkyviin jotain todellista, salattua, hetkessä syntynyttä. Tällaisia hetkiä ei voi pakottaa esiin. Niille voi vain luoda suotuisat olosuhteet.

Virtanen näkee nämä olosuhteet keinona saavuttaa näyttelijän herkkyytaso, jolla teennäisyyden suoja väistyy todellisen olemisen tieltä.

*"Sillon siinä pääsee keskittymään siihen tilanteeseen ja sinne näyttelijän silmiin pääsee salaa katsomaan. Sillon se rupeaa aukeamaan ulospäin, siitä loppuu sillon esittäminen ja sillon se on olemista. Se vaatii täydellisen luottamuksen, turvan ja rauhan."*

INT

STUDIO

PÄIVÄ

Näyttelijä metodin kourissa. Ahdistus ja häpeä.

Joskus ohjaaja saattaa käyttää vaaran tunnetta metodina, ja manipuloida väkivaltaisestikin näyttelijästä esiin haluamiaan tunteita. Silloin on vaara, että näyttelijän mieli saa pysyviä vaurioita ja hänen työkykynsä kärsii. Virtanen ei lämpene voimakkaille, näyttelijän psyykeä muovaaville metodeille ja tarkoitukselliselle pelon nostattamiselle. Tällaisessa tilanteessa kuvaajan merkitys näyttelijälle kasvaa.

*"Tuollainen on hyvin kyseenalaista, koska hyvä näyttelijä pystyy näyttelemään sen ilman, että se manipuloidaan sellaseen solmuun, joka ei aukea kuin terapeutilla, jos sielläkään. Sikäli tää kysymys näyttelijän ja kuvaajan suhteesta on tärkeä. Kaikki mikä vain poistaa sitä pelkoa ja epävarmuutta on hyväks sille tilanteelle ja herkkyydelle."*

Teatterimaailmassa rankkojenkin fyysisten keinojen käyttö oli pitkään muodissa, ja 80-luvulta 90-luvun loppuun saakka maan yli pyyhkäisi jälkiturkkalaisen koulukunnan resuinen armeija, jonka jättämiä tuhoja paikkaillaan yhä. Kokonainen taiteilijasukupolvi kasvatettiin nöyryyttämällä, ja joka ainoassa harrastajateatterin pahassa reuhdottiin lintuhyppyjä uuden taiteen eturintamassa, veren maku suussa, paikallisen gurun karjunnan tahdissa.

Kuohuva aika löi laineitaan taiteenlajien raja-aitojen yli myös elokuvan puolelle, jossa vielä 80-luvulla toimintakulttuuri oli miehisen karheaa. Kuvaajissa oli enimmäkseen "vanhan liiton miehiä" ja varsinkin kokemattoman näyttelijän oli helppo vakuuttua osaamattomuudestaan.

Ville Virtanen muistaa vanhat hyvät ajat ja kiittelee uuden sukupolven ohjaajien kehittyneitä kommunikaatiotaitoja ja näyttävää pesäeroa menneeseen.

*"Kuvaaja Tahvo Hirvonen kertoi lukeneensa Afgan kuvausoppaasta, että kuvassa pitää aina olla jotain punaista, ja että **kuvatti** on kameran edessä oleva kuvauksen kohde, esine tai ihminen. Eli me oltiin kuvatteja.*

*Siihen aikaan näyttelijöitä ei pidetty juurikaan elokuvantekijöinä. Ne oli se välttämätön paha jotka yleensä pilas ne leffat."*

Näyttelijän näkeminen oman vision esteenä ja muokattavana objektina saattoi olla osasy teatterimaailman kaikujen kantautumiseen myös elokuvaan. Tuohon aikaan taidetta tehtiin pelon ja häpeän kosteissa kellareissa, painostavan ja ääneen lausumattoman ahdistuksen sakeassa ilmassa.

Osa näyttelijöiden kuvaajia kohtaan tuntemasta pelosta juontaa juurensa juuri ensimmäisiin kokemuksiin elokuvan tekemisestä. Ville Virtanen ei luo kaipaavia silmäyksiä taakse jääneeseen vaikenemisen kulttuuriin.

*"Vallitsi molemminpuolinen pelko sekä siitä tilanteesta että ohjaajan, näyttelijän ja koko ryhmän välillä noin yleensä, ja se pelko oli vieläpä tabu. Sitä ei saanut sanoa ääneen vaan se pilasi homman heti ja jokainen vain oli siellä omalla alueellaan ahdistuneena."*

Kohtaamisen tapoja on yhtä monia kuin ihmisiäkin, ja varsinkin käsitykset näyttelijän asemasta ja ohjaamisesta vaihtelevat suuresti. Eri menetöt sopivat eri ihmisille, ja tuottavat erilaista jälkeä. Myös elokuvan tarina, aihepiiri ja käsittelytapa vaikuttavat ohjaamiseen ja kuvausten yleistunnelmaan. Komedian tekeminen on kaikilta osin erilaista kuin tragedian, samaa kaavaa ei voi käyttää kaikissa teoksissa. Ohjaajan tulee ymmärtää kunkin elokuvan luonne ja löytää sille yhdessä kuvaajan kanssa sopiva toteuttamisen tapa. Herkkyydellä on vaistottava myös näyttelijöiden ja muiden tekijöiden väliset suhteet ja ihmisten erilaiset persoonallisuudet. Tekemisen myötä ihmiset oppii tuntemaan ja joskus luottamus kasvaa niin suureksi, että myös yksityisyyden rajat aukeavat. Saavutetun luottamuksen kanssa on oltava hyvin varovainen. Näyttelijä saattaa uhrautuvuudessaan sallia myös jotain itselleen tuhoisaa, päästää ohjaajan liian lähelle.

Näyttelijä ei saisi koskaan olla yksin vastuussa rajoistaan. Näyttelijän työnkuvaan kuuluu itsetuntemus ja kyky piirtää ääriviivat tekemiselleen, mutta ohjaajan velvollisuus on olla tässä hänen tukenaan, jopa oman kunnianhimonsakin hinnalla.

Ohjaajan tärkein tehtävä on suojella näyttelijää.

Sidney Lumet ei koskaan tietoisesti loukkaa näyttelijän yksityisaluetta. Ohjaajan ja näyttelijän ammattitaidon tulee riittää halutun tuloksen saavuttamiseen. Hän kertoo oppineensa läksynsä tehdessään elokuvaa *Sortin nainen*.



Seuraavassa esimerkissä on pohdinnan aihetta etenkin perinteisen koulukunnan kannattajille.

*"Halusin nähdä näyttelijän kyyneleet tietyn repliikin aikana. Hän ei pystynyt siihen. Lopulta sanoin, että teinpä minä mitä tahansa seuraavan oton aikana, hänen täytyi jatkaa eteenpäin ja lausua repliikki. Panimme kameran käyntiin. Juuri ennen kuin näyttelijä pääsi repliikkiin asti, läimäytin häntä varoittamatta kasvoihin.*

*Hänen silmänsä suurenivat. Hän näytti typertyneeltä. Kyyneleet tulvivat hänen silmiinsä, hän lausui repliikkinsä ja saimme komean otoksen. Kun huusin "Kiitos - kopioidaan!" hän kietoi kätensä ympärilleni, suuteli minua ja kehui nerokkaaksi. Mutta inhosin itseäni syvästi. Tiesin, etten enää koskaan tekisi mitään sellaista. Jos ammattitaito ei riitä johonkin, ollaan sitten piru vie ilman. Kyllä me keksimme jotain muuta joka toimii yhtä hyvin."*

*(Lumet 1995, s. 83)*

# VOIKO KAMERA NÄYTELLÄ?

EXT

VALOISSA JA VÄREISSÄ

ILTAHÄMY

Kuva näyttelijäntyön apuna

*“Jos elokuvassani on kaksi tähteä, tiedän aina, että oikeastaan siinä on kolme. Kolmas tähti on kamera.”*

*( Sidney Lumet, 1995, s.94 )*

Paitsi henkisesti, kuvaaja voi yhdessä muun ryhmän kanssa tukea näyttelijän työtä lukemattomin tavoin. Näyttelijän ei tarvitse yksin kannatella roolihenkilöään, vaan hänen kanssaan henkilöhahmoa ovat rakentamassa kaikki muut kuvaan kuuluvat elementit; lavastus, puvustus, maskeeraus, valaisu, äänimaisema, musiikki. Kaikki kuvassa näkyvä on yhteydessä roolihenkilöön, kertoo jotain hänestä ja siitä maailmasta jossa hänen tarinansa tapahtuu. Kuvan avulla hahmolle luodaan tausta ja henkilöhistoria, jota näyttelijän on mahdotonta yksin synnyttää, ja joiden kertominen dialogissa olisi pikemminkin kömpelöä kirjallisuutta kuin elokuvaa.

*"Näyttelijä ei ilmaise itseään missään laboratoriossa, vaan valmiissa rakennetussa maailmassa. Kuvassa, joka sinänsä on jo teos. Se yhteistulos on elokuvaa."*

*Pirjo Honkasalo*

Tekotapoja on toki muitakin, ja vailla mitään kuvallista tietoa voi myös onnistua näyttelemään, mutta tiedon ja ymmärryksen lisääntyessä tekemisestä tulee tietoisempaa. Näyttelijän taitoon kuuluu osata valita, milloin tietoa hyödyntää, ja milloin sen sulkee pois. Näyttelijän tulee kyetä säätämään käytössään olevan informaation määrää ja valita tilanteessa tarvitsemansa "tietoisuuden taso".

Kari-Pekka Toivonen kokee kuvan elementit osana roolityötään ja nauttii siitä, kun monen eri ihmisen näkemykset yhdistyvät hänen henkilöhahmossaan.

*"Sit jos on mahdollisuutta päästä, vaikka jonkun henkilön kotiin, näkee miten se on rakennettu sinne, huomaa, ettei tarvitse rakennella mitään hirmu historioita sinne taakse, eikä tehdä semmosta turhaa työtä. Mitä sä et kuitenkaan pysty lunastamaan sillä omalla tekemiselläs, vaan yhtäkkiä siellä on kerrottu jo siitä ihmisestä aika paljon sillä missä se asuu, mitä kippoja ja keppoja siellä on, onko niitä ja minkälainen... Onko se yhtäkkiä todella julmaa se valo, seki kertoo yhtäkkiä siitä jotain, mitä ei pysty edes käsin koskettelemaan.*

*Sit se myöskin vaikuttaa siihen sen henkilön maailman sisäistämiseen ja niin sanotusti saa jo muualta niin paljon tavaraa siihen henkilöön, että sitä on helpompi sit kannatella. Ja poistuu turhia huolia. Se on yhteistä, joku on aatellu tään näin, tån mun henkilön. Se tuottaa kyllä suurta iloa.*

Elokuvan tyyliin ja tunnelmaan vaikuttaa hyvin vahvasti valo, jota käytetään ja väri jota sen avulla piirretään esiin. Myös valon poissaolo on valaisua. Jos elokuva on synkkä, ja juoni myrskyinen, on sitä helposti myös sen ylle laskeutuva yö. Film noiria ei olisi ilman pimeyttä, jyrkkiä varjoja ja rahapulaa, josta sekin tyylilaji osittain ammensi voimansa. Valaisu oli kallista myös silloin. Kun roolihenkilöllä on surua, koko maailma suree hänen kanssaan. Tai on vahvasti kontrastinen, ilkkuu hänen tragediaansa. Missään tapauksessa se ei voi olla välinpitämätön, sattumanvarainen.

Kaikella on tarkoituksensa. Kaikki on valintaa. Ulkoisilla asioilla kerrotaan henkilön mielenliikkeistä ja kuvalla paljastetaan se minkä ihminen on kätkenyt sisäänsä. Sielun maisema muuttuu kuviksi.

Timo Heinänen ajattelee roolihenkilön tunteita ja tahdon suuntaa kuvasuunnittelua tehdessään. Kameran liikkeillä on mahdollista voimistaa tunnetilaa tai tukea roolihenkilön tärkeää päätöstä valitulla hetkellä. Kamera ikäänkuin näyttelee näyttelijän rinnalla. Keinovalikoima on laaja. Heinänen mainitsee niistä muutaman:

*"Ajoja. Tiivistyksiä. Zoomauksia. Huomaamattomia zoomauksia joista päästään pään sisälle ja fokusoimaan johonki tiettyyn ratkaisuhetkeen. Puhumattakaan valosta mitä kaikkea valolla pystyy tekeen. Ja kuinka paljon sillä pystyy karaktääriä luonnehtimaan ja tunnetiloja peittämään ja näyttämään. Mahdollisuuksia on lukuisia. "*

Kameran lisäksi myös valoilla voi näytellä. Näyttelijä ei voi yksin luoda ahdistavaa tunnelmaa, tai maailman kirkastumista ratkaisun hetkellä. Näyttelijä voi ilmaista vain sisäisen mielenmaisemansa, ei miljöötä ympärillään. Roolihahmon sielun liikahdusta voi korostaa oikein sijoitetulla valolla ja joissain tilanteissa korvata suurieleisen eläytymisen ja ilmehtimisen kokonaan. Tärkeämpää on, että katsoja liikuttuu kuin se, että näyttelijä harhailee kuvassa emotionin vallassa.

Ville Virtanen mainitsee näyttelijä-ohjaaja Clint Eastwoodin ymmärtäneen oman näyttelijyytensä luonteen ja tunneilmaisunsa rajat erityisen hyvin tämän itsensä ohjaamassa elokuvassa Hiljaiset sillat.

*"En ole ikinä nähnyt että kukaan käyttäisi valoa sillä lailla leikkaamaan, tekemään käännekohtaa ilmaisuun, kuin Clint Eastwood. Se seisoo ensin pimeässä ja siitä ei näy kuin nenänpää ja isot kontrastit kasvoilla ja sitten kun se saa sen tiedon joka muuttaa kaiken niin se kääntää hiukan päätä ja sillä on silmät valossa. Sen ei tarvitse näytellä siinä mitään. Sellainen kertoo koko välineen ymmärtämisestä."*

Kokeneelle näyttelijälle voi rakentaa mittavia kuvallisia haasteita ja hyvinkin yksityiskohtaisia koreografioita, jos se sisällön kannalta on perusteltua. Liikkeet voidaan määritellä jopa repliikin ja sentin tarkkuudella, menettämättä hiukkaakaan läsnäolosta ja eläytymisestä. Kuvaa tottuneesti ilmaisussaan hyödyntävä näyttelijä pelaa yhteen kameran kanssa jolloin molempien välineiden vahvuudet yhdistyvät. Pirjo Honkasalo kertoo esimerkin valojen käytöstä elokuvassa 'Kuulustelu'.

*"Me valaisijan kanssa rakensimme tällaistakin: On kuulustelutilanne jossa näyttelijän kanssa on sovittu, että tietyn repliikin kohdalla, jolla on tietty sisältö, näyttelijä esimerkiksi kumartuu eteenpäin. Jolloin hän tulee täysin toisiin valoihin."*

*Ne olivat hirveän tietoisia ratkaisuja; se valo on ajateltu sen mukaan, mikä on tunnetila. Ne on dramaturgisia valoja. Kun oli niin taitavia näyttelijöitä. niin tämmöisiä voi tehdä. Se ei häirinnyt heitä yhtään. Oli sovittu vain, että tuon repliikin kohdalla sitten 30 senttiä eteenpäin ja koko valo muuttuu. Se valaistus oli ajateltu sisällöllisesti."*

Hyvä näyttelijä tuntee kuvakerronnan ulottuvuudet ja osaa käyttää niitä hyödyksi tekemisessään. Kun tietää, kuinka paljon kullakin kuvalla on sanottu, voi keskittyä siihen osaan, mikä jää näyttelijän kerrottavaksi. Toisinaan tunnevoimaiseen kuvaan ei tarvita niinkään tekoja tai liikettä kuin läsnäoloa. Näyttelijä antaa mielellään kunniaa kuvaajalle ja näkee hänen panoksensa yhteiseen työhön. Kari Pekka Toivonen kokee toisinaan saaneensa osan myös kuvaajalle kuuluvista kiitoksista.

*"Ja sit se on tosi hienoa se, että on se vaikka joku yksittäinen kuva, jossa katsoo ikkunasta ulos, siinä on joku tietty juttu millä kertoo, siinä tajuaa, että itehän minä en nyt tässä mitään näytä. Katon tässä ulos ikkunasta ja sit ku sä näät seen valmiina niin oho. Ja sit joku tulee sanomaan, että vitsi sä näyttelit hienosti siinä."*

*Se on myöskin silleen lohdullista, että siinä on yhteinen päämäärä, joka sen henkilön kautta tuodaan, ei niin hirveesti voi mielellään ottaa krediittiä siitä, mitä tekee. Jos joku asia on tullut sieltä läpi, ilman muuta ottaa, mut se taju siitä, että miten paljon siellä on asioita jotka tulevat sinne muiden tekemänä, niin on kyl ihan fiksua. Käsittää sekin asia."*

Timo Heinänen arvostaa näyttelijän kykyä toimia kuvassa ja ottaa kamera huomioon tekemisessään.

*"Uskon että näyttelijät aika paljon myös tuntee ihollaan sitä kuvaa ja että missä se kamera on milloinkin. Tietyt näyttelijät osaavat kääntyä oikeaan kohtaan ja tarjota sitä oikeaa kanttia, ettei ne jää esimerkiks selin vaan kääntää vähän profiilia."*

Kameratietoisuus on asia joka jakaa tekijöitä. Ohjaaja toivoo usein näyttelijän unohtavan kameran jotta ilmaisu olisi luontevampaa. Monet näyttelijät pitävät unohtamista mahdollisena ja jopa epäsuotavana. Tapoja kameran huomioimiseen tai

sen huomiotta jättämiseen on useita, mutta kukaan ei varsinaisesti usko todellisuuden täydelliseen poissulkemiseen tai ympärillä hyöriävän kuvausryhmän häivyttämiseen alitajunnan taakse. Ohjaajakaan tuskin toivoo saattavansa näyttelijää niin edesvastuuttomaan tilaan, että hän ei enää tunnekuohuiltaan huomaisi fyysisen maailman rajoja. Kari Ketonen ei pysty unohtamaan kameraa vaikka yrittäisi.

*”Kyllä mä aina tiedän missä kamera on. En mä voi sitä unohtaa. Että se tie on oikeestaan melkein sinne, että pitää tulla rauhalliseksi sen asian kanssa, et tietää et se kamera on siinä. Mä en oikeen usko semmoseen, että koita unohtaa kamera.”*

Kuplassa näyttelemisen toimiikin vain niin kauan kuin kupla ei puhkea. Kuvauksissa kaikki menee harvoin kerralla oikein, ja näyttelijän lisäksi virheitä tekee myös muu ryhmä. Jos näyttelijän keskittyminen perustuu sisäisen sielunmaiseman heijastamiseen silmien eteen, voi kuvaan heilahtava mikrofoni särkeä sen helposti. Tällöin kaikki täytyy koota uudelleen ottoa varten ja vaarana on että tavoiteltua tunnetilaa ei synny.

Todellista eläytymistä ei välttämättä olekaan sisäänpäin kääntynyt mielikuvitukseen uppoaminen, vaan ympäristön sulauttaminen kohtauksen maailmaan. Pikemminkin kuin fiktion huuruissa, näyttelijän on tarkoitus olla herkkä ja avoin, elävässä kontaktissa kaikkeen ulkopuoliseen. Monille onkin tärkeää tulla ensin tietoiseksi kaikesta tilassa olevasta jotta energiaa ei menisi yritykseen olla ajattelematta sitä. Kuvaamisen tuomaa jännitettä voi jopa hyödyntää ja kameran ajatella eräänlaiseksi vastavoimaksi jota kohti näytellä. Kamerasta tulee persoona, vastaanäyttelijä.

Tommi Korpela ottaa kameran osaksi syntyvää kohtausta.

*”Mä en missään nimessä pyri poistamaan mitään vaan mä olen erittäin tietoinen kaikesta tekniikasta ja ryhmästä mitä siellä on. Koska musta totuus on että mitä lähemmäs se kamera tulee sitä mahdottomampi sitä on ikään kuin unohtaa. Musta on turha edes yrittää semmoista ajatusta että mä eläydyn nyt niin vahvasti että tässä ei ole mitään.”*

*Pikemminkin pitää pyrkiä ajattelemaan, että se on se elokuvan vallitseva maailma johon kamera kuuluu ja sitä voi sitten ajatuksella ja mielikuvilla luoda mieleisekseen. Se voi olla tilanteen mukaan ulkopuolinen silmä tai kenen vain ja se paine voi olla hyvä tai paha. Mä pyrin luomaan jännitteen kuvauksissa niin että tiedostan kaiken mitä ympärillä tapahtuu ja jokaisen joka siinä on. Ne kaikki kuuluu siihen ja kaikki virheet myös mitä sattuu, skarppi on pielessä ja mikkejä kuvissa. Ne ei saa rikkoa mun keskittymistä.”*

Kuvaaja painii samojen eläytymisongelmien kanssa, mutta hieman toisella tavalla. Näyttelijän tuottamat tunteet yltävät kamerankin taakse, ja vaikka luupin läpi kulkeva katse liikkuu pääasiassa kuvan reunoilla rajausta vahtien, kaappaa hyvä suoritus valtaansa myös kuvaajan. Eläytyvä kuvaaja saavuttaa näyttelijän taajuuden ja henkii takaisin saamaansa lämpöä. Näyttelijä puolestaan aistii kuvaajan energian, ja ottaa siitä voimaa itselleen. Tämä eri osapuolten välinen voimansiirto auttaa näyttelijää rentoutumaan ja luottamaan itseensä, jolloin tila jää vapaaksi luovuudelle.

Kuvaajan kannalta eläytymisessä on myös vaaransa. Marita Hällfors kertoo näyttelijöiden suoritusten muuttaneen kuvasuunnitelmaa äkkiarvaamatta Saara Cantellin ohjaamassa, kokonaan käsivaralta kuvatussa elokuvassa 'Kohtaamisia'.

*Melkien joka episodissa, siinä kohtaa kun sitten eka kertaa näyttelijät pistää kaikki paukut kehiin, niin mä tein väistämättä jotain erilailla kuin olin suunnitellut. Olin ajatellut etukäteen, että olispa makee kun ei näyttäisikään tuota joka puhuu vaan tuon kuuntelijan.*

*Tosi tilanteessa kävi kuitenkin niin että en saanutkaan kameraa irti jonkun näyttelijän kasvoista, kun se on niin hyvä, vaikka mun olisi pitänyt siirtyä toisaalle. Josta tuli aina sitten että se ensimmäinen hyvä otto meni teknisesti huonosti kun mä sitten toiminkin erilailla juuri sillä kertaa. Puomit kolisi tai sitten se täytyi harjoitella uudestaan, koska se alkoikin mennä toisella lailla.”*

Jos näyttelijällä on askelmerkkinsä on kuvaajallakin paljon muistettavaa. Kuvaajan huomio kohdistuu kuvaushetkellä yhtä aikaa moneen eri asiaan; valoon, kompositioon ja kuvan rajojen pysymiseen puhtaana sinne kuulumattomista asioista. Silti tärkein tarkkailun kohde on näyttelijä ja hänen toimintansa. Onnistunut operoiminen vaatii

yhteyttä näyttelijään, hänen tahtonsa tavoittamista ja arvaamista ennalta. Pirjo Honkasalon mielestä kamera on vieraannuttava elementti niin dokumentissa kuin fiktiossakin. Se saattaa etäännyttää käyttäjänsä kuvassa näyteltävistä tunteista, jotka kuitenkin pitäisi kyetä lukemaan.

*”Se on mielenkiintoinen ristiriita. Sä voit arvioida sitä kuvaa vain suhteessa siihen että eläydyt, mutta et voi unohtua jonkun näyttelijän tunnetiloihin tai siihen asiaan mitä se sanoo, koska sitten et muista kääntää kameraa.*

*Samalla kuitenkin pitää silläkin tavalla eläytyä, että kun näyttelijä liikkuu, niin jos sitä tietoisesti ajattelee, että panoroi, on aina myöhässä. On eläydyttävä siihen näyttelijään niin, että jos se esimerkiksi nousee tuolista niin sen tietää pari sekuntia ennen kuin se nousee.*

*Ainoastaan eläytymällä pystyy operoimaan hyvin. Mut kuitenkin ei saa eläytyä. Se on jännittävä tasapaino, joka siinä pitää säilyttää.”*



# DOGMA JA NÄYTTLEMISEN VAPAAUS

EXT

PELLON LAIDALLA

PÄIVÄ

Dogma. Näyttelijä vapautuu.

Elokuvanteon hitaus, kalleus ja raskas tuotantokoneisto sai tekijät haikailemaan kepeämmän ja nopeamman tekotavan perään. Näyttelijäntyö haluttiin nostaa pääosaan aikaavievän valaisun ja lavastamisen alta. Erikoisefektien ja trikkien sijaan ajatus 'puhtaasta totuuden tallentamisesta' ulottui myös fiktion. Kun kamerakalusto keveni pienten digitaalisten videokameroiden myötä, näyttelijän liikkeitä tuli mahdolliseksi seurata eloisasti vailla erillistä steadicam-opperoijaa.

Tanskassa vuonna 1995 syntynyt Dogma loi uuden estetiikan, kun hitaasti ja huolella valaistut kuvat vaihtuivat näyttelijävetoiseen, villiin ja valaisemattomaan käsivarajazziin. Kuvakerronnasta tuli hyppelähtivää ja arkisen oloista hetken taidetta ja näyttelijän ja kuvaajan yhteistyöhön tuli orgaanista välittömyyttä.

Uusi tyyli oli murros elokuvan tekemisen perinteessä ja konventionaalisessa kuvakerronnassa. Näyttelijät murtautuivat ulos tarkkaan rajatuista kuvista ja alisteisesta tekemisestä kameralle. Kysymys näyttelijän ja kuvan suhteesta aukesi uudella tavalla esiin. Alkuaikojen staattisesta, teatterillisestä ja näyttelijöiden toimintaa passiivisesti tallentaneesta kuvauksesta oli matkattu äärimmäisen liikkuvaan, näyttelijöitä herkeämättä seuraavaan, hyperaktiiviseen kameraan. Näyttelijävetoisuus sai elokuvakielessä aivan uuden merkityksen.

Kaikki näyttelijät eivät kuitenkaan olleet uudesta keksinnöstä pelkästään haltioissaan. Ville Virtanen näkee tyyliuunnan tuottaneen osittain myös vääränlaista ajattelua.

*”Tapahtui iso muutos näyttelijän suhteessa kameraan kun Tanskan pojat keksi dogman ja ruvettiin juokseen näyttelijöiden perässä. Tuli käsitys et niit ei saa häiritä, et niiden täytyy antaa mennä mihin sattuu. Sillon heitettiin kaikki muut elokuvakerronnan keinot romukoppaan.”*

Näyttelijälähtöisempää kulttuuria elokuvantekoon kauan kaivannut Elina Knihtilä ei myöskään innostu yksinomaan holtittomasta säntäilystä ja kuvan alistamisesta täysin näyttelijän päähänpistojen seuraajaksi.

*”Näyttelijälähtöisyys ei ole sitä, että näyttelijä saa heilua siellä kuvassa miten tahansa, sitähan se ei oo. Niin ku et ei pidetä mistään kiinni ja katellaan minne sattuu, ja että kamera liikkuu näyttelijän mukana.*

*Näyttelijälähtöisyys on sitä että saa keskittyä omaan työhönsä ja elää siinä. Parhaimmillaan se toimii semmosissakin, missä on hyvin rajatut ollut ne että tämmönen ja tämmönen kuva ja nyt ette liiku. Mutta sitten siinä saa vapauden, näytellä jotenkin vapaasti. Mun mielestä se on aina tullut siinä vaiheessa, kun on tehty jo töitä pitkään ja tutustuttu toisiimme.”*

Dogman tuoma dokumentaarisempi ote, kameran kyky reagoida nopeasti näyttelijän toimintaan ja käsivaran tuottama hetkessä elämisen tuntu saivat elokuvat pyrkimään lähemmäs arkirealismia ja tavoittelemaan takaisin paikkaansa aidon ja tunnistettavan, "oikean" elämän kuvaajina. Illuusio oikeasti tapahtuneesta löysi takaisin elokuvaan.

Virtanen jakaa Knihtilän kanssa saman vapauden käsityksen, mutta näkee toisaalta myös dogman ansiot näyttelijäntyötä uudistaneena virtauksena.

*”Dogma oli hyödyllinen kokeilu! Se totuuden vaatimus mikä siitä nousi, vaikutti ihan huippuamerikkalaisiin näyttelijöihinkin, näyttelemisen yleinen taso nousi kaikkialla, isot starat Hollywoodissakin rupes näyttään*

*epäuskottavilta suhteessa tanskalaisiin ja sit niidenkin taso yhtäkkiä nousi. Väitän että Sean Penn ei olisi niin hyvä nyt ellei olisi Lars von Trieriä."*

Vapaus ei siis rajoitu pelkkään näyttelijän liikkumiseen. Kyseessä on pikemminkin sisäinen tila, jonka saavuttaminen on monien tekijöiden tulos. Näyttelijät puhuvat vapaudesta moniselitteisesti, intuitiivisesti, eräänlaisena vaistonvaraisena tilana jonka synnyttämiseen koko ryhmä on jollain tapaa osallinen. Vapauden läheisiä työtovereita ovat turvallisuus, luottamus, lempeys ja rohkeus. Näitä kaikkia tekijöitä tarvitaan luovuudelle otollisen tilan rakentamisessa. Vapaus on ennen kaikkea osa näyttelijän ammattitaitoa, hänen keskeistä osaamisaluettaan.

Toisinaan liikettä rajoittavat tekijät ja näyttelijälle laaditut koreografiset tempuradat saattavat auttaa häntä muistamaan kohtauksen kulun ja rytmittämään tekemistä. Ne vievät huomiota toiminnalliseen suuntaan ja estävät uppoamasta liian syvälle vain oman tunneilmaisun tarkkailuun. Voidaan myös ajatella, että kuvan reunat ja annetut olosuhteet ovat näyttelijälle se raami, jonka sisällä luova työ tapahtuu. Jos rajat tietää, niiden sisällä voi olla vapaa. Rajat *luovat* vapauden.

Ville Virtanen ei näe näyttelemisen vapaudessa dogman ja tavallisen elokuvan välillä suurta eroa.

*"Se on vain erilainen tapa näytellä mutta mielestäni sama vapaus pitäisi säilyttää vaikka olisi kuva jossa ei saa liikuttaa edes silmiään, niin siinäkin pitäisi pystyä olemaan yhtä vapaa ja ajatuksen vapaa kuin siinä missä saa huijota sinne tänne.*

*Miksi joskus on vaikea saavuttaa se vapaus, niin kyse on useimmiten siitä että näyttelijä ja kuvaaja ei ymmärrä toistensa työkaluja ja varsinkin että ohjaajat ei ymmärrä näyttelijän työkaluja ja näyttelijät pääsee vähän niinkuin niskan päälle sanomaan että toi ei oo mahdollista. Joka taas johtuu siitä et mua pelottaa, et mä en pysty tohon."*

Koska niin monenlaiset työvälineet takovat samaa teosta, on tärkeää ymmärtää työkalujen erot. Tässä välineiden välisessä keskustelussa ohjaaja toimii tulkkina.

Taiteenlajien lomittuessa jokainen vaikuttaa toiseen. Leikkaaja saattaa pelastaa näyttelijän suorituksen ja musiikki pilata sen. Kuvaus voi tehostaa henkilöhahmon syvyyttä ja ominaisuuksia, joiden näyttelemisen on miltei mahdotonta, tai joiden näyttäminen vaatisi erillisen kohtauksen. Värimäärittelyllä voidaan luoda kokonainen maailma. Tai tuhota se.

## KUVA VASTAAN SISÄLTÖ

INT

KALUSTOVARASTO

ILTA

Kuva syö sisällön

Olen löytänyt itseni sanomasta: ”En tuosta kuvasta niin ymmärrä, keskityn enemmänkin sisältöön.” Lause paljastaa kaiken ajattelustani ja siitä, kuinka kauas olin ehtinyt ajelehtia elokuvanteon syvimmästä ytimeistä. Ilman kuvaa on vain ääniä pimeässä. Niin että jos jokin elokuvassa on sisältöä, niin kuva. Kuinka ihmeessä olin onnistunut erottamaan ne toisistaan?

Juuri eri näkökulmien ja lähestymistapojen yhdistäminen samaan lopputulokseen pääsemiseksi on elokuvan taikaa. Kuvakerronta ja näyttelemisen on monesti turhaan asetettu vastakkain, toisiaan poissulkeviksi tai haittaaviksi tekijöiksi. Kyse on perustavanlaatuisesta harhasta, elokuvan perusolemuksen täydellisestä väärinymmärtämisestä. Rauno Ronkainen tunnistaa sitkeästi elävän ajatusmallin.

*”On totta että tämmöinen väite on olemassa, että ”kuva syö sisältöä”. Mikä on ristiriitainen ja ihan mieletön ja mielipuolinen, eikä se voi olla niin. En haluaisi olla kovinkaan paljon tekemisissä sellaisten elokuvien kanssa joissa tuntuu, että se, että se kuvataan, on suurin este sille, että siitä tulee hyvä elokuva.”*

Kuvaajan ammattitaitoa on nimenomaan yhteistyö näyttelijän kanssa. Kuvaaja ei halua tarkoituksellisesti rakentaa esteitä näyttelijälle ja vaikeuttaa hänen suoritustaan.

Kuvauksen tapoja on useita, ja niistä valitaan sopivin juuri kyseiseen elokuvaan ja tyyliin.

Oma visio ei saa olla niin lukittu, ettei sitä pysty muuttamaan, jos tilanne niin vaatii. Jos keskittyy ainoastaan rakentamaan teknisesti täydellistä kuvaa, johon sitten lopuksi sijoitetaan näyttelijä, käy helposti niin, että näyttelijä keskittyy samaiseen tekniikkaan ja siitä selviytymiseen, ja kuvasta katoaa henki. Joskus näin saattaa käydä, jos ohjaaja on hyvin visuaalisesti suuntautunut ja kunnianhimoinen kuvan suhteen. Kuvan vaatimukset ovat myös helpompia ymmärtää, sillä kuvaajan kalusto on esillä, näkyvissä. Näemme sen, mitä hän ajattelee, ja millä välineillä hän ajatuksensa tuottaa. Mutta näyttelijän koneisto on näkymättömissä, näyttelijän sisällä. Emme näe, mitä vipuja hän väänteleä ja mitä osia liikuttelee. Me näemme ainoastaan lopputuloksen. Hänen tunteidensa ja ajatustensa ilmentymän.

Ronkainen korostaakin kuvaajan valmiutta joustaa myös oman taiteensa kohdalla.

*"Se täytyy vaan olla sopiva metodi sille kuvaamiselle joka sitten tukee sitä ilmaisua. Näyttelijän täytyy pystyä luottamaan siihen kuvaajaan että se on ikään kuin hänen puolellaan ja valmis vaikka luopumaan jostain omista asioistaan jotta sen näyttelijän työ pääsee siinä oikeuksiinsa. Tällä asenteella pystyy mielestäni saamaan aikaan jotain ainutkertasta joka sitten ehkä päättyy sinne valkokankaalle."*

Kuvaaja Tuomo Hutrin tekemisen keskiössä on nimenomaan rakennetun kuvan ja näyttelijän sinne tuottaman elämän yhdistäminen.

*"Kyllä mun mielestä koko elokuva perustuu siihen ... se viehäytys ja voima että sillä voi ilmaista tunteita. Sillä kameran ja näyttelijän yhteistyöllä."*

Hutri toivoo myös näyttelijältä ymmärrystä kuvaajan joskus oudoilta tuntuville ratkaisuille. Hän korostaa kuvaajan toteuttavan ennen kaikkea yhteistä elokuvaa, joten kuvaajan toiveet nousevat siitä samasta sisällöstä, jota näyttelijä paraikaa tuottaa.

*"Toivon että näyttelijällä on tietynlaista ammattitaitoa ja halua siihen yhteispeliin, että saavutetaan niitä haluttuja asioita myös kameran edessä. Kamerahan en ole tavallaan minä, tai et se ei ole mun oma asia, vaan se on juurikin se meidän yhteinen asia joka välittyy kameran kautta."*

INT

BLUE SCREEN

AAMU

### Kuvaaja ja näyttelijä ideoivat

Käsikirjoitus on sanoilla kirjoitettuja kuvia, kohtauksia, tekoja ja paikkoja, joista ohjaaja ja kuvaaja piirtävät konkreettisia, erillisiä ruutuja. Miten toiminnot jaetaan kuviksi, ja minkä kokoisia ne keskenään ovat, voi muuttaa tarinan luonnetta tai tuoda sitä paremmin esiin.

Kari Ketonen arvostaa kuvaajan näkemystä ja apua roolihenkilön luomisessa. Asiat syntyvät vuorovaikutuksessa eri tekijöiden kanssa ja eri näkökulmien välinen vaihtotalous rikastuttaa lopputulosta.

*"Mä en ainakaan haluu tehdä sitä työtä missään umpiossa. Et mä oon sulkeutunu johonkin visiooni ja tuun sit siihen vähän sitä esittelemään kun kamera käy. Kyllä mä tykkään ideoista ja heitellä asioita ja mitä jos ja hei voisko ..."*

*"Kuvaajilta tulee monesti hyviä ideoita. Ihan oikeasti semmoisia, mitä ei oo kukaan muu keksinyt. Mitä jos sä tekisitkin tossa järjestyksessä noi asiat. No niinpä."*

Jotkut näyttelijät ovat kovia kyselemään ja kyseenalaistamaan. Kuvallisia ehdotuksia saattaa tulla, ja etenkin jotkin vähiten ilmeiset ratkaisut vaativat selvitystä. Näyttelijän on helpompi toimia, kun hän ymmärtää, miksi jokin asia on päätetty tehdä tietyllä tavalla. Kuvaaja Rauno Ronkainen arvostaa näyttelijän uteliaisuutta ja joutuu joskus perustelemaan kuvaansa näyttelijälle.

*”Et tää on hienompi tän tunnelman kannalta et me ei ollakaan sun kasvoissa vaan takaapäin tai sivulla, jolloin meil tää koko kuva kertoo sitä samaa asiaa kun mitä ehkä kasvoilla on totuttu kertomaan.”*

Tämänkaltaisista keskusteluista näyttelijä ammentaa ravinteita tekemiseensä ja työskentelyyn kameran kanssa. Keskustellessaan kuvaajan kanssa hän oppii näkemään toimintansa kuvan kannalta, ja huomaa, että kuvaajan toiveet ja muutokset ovat useimmiten hänen oman ilmaisunsa kautta perusteltuja, joskus jopa siitä kumpuavia. Kuvaajana Ronkainen tekee ratkaisunsa juuri henkilön dramaturgian näkökulmasta, sitä tukien ja korostaen. Monesti näyttelijän toiminta inspiroi häntä muuttamaan kuvausta lennossa.

*”Mä voin poimia siitä myös itse, sen ku mä huomaan jonkun eleen tai jonkun kulman siihen, niin mä pystyn viemään kameran sellaseen paikkaan mikä kertooki siit hahmost enemmän.”*

Näyttelijä painaa merkille, että hänen tekemisensä aiheuttaa reaktioita kuvaajassa, että hänen näyttelemisensä perusteella kamera siirtyy tai jotain tehdään toisin. Hän vapautuu voidessaan luottaa siihen, että kuvaaja on valppaana hänen suhteensa. Molemmat ovat tietoisia toisistaan ja ehdottavat eri ratkaisuja samalla tehdessään.

Kamera voi joskus olla olennainen tekijä näyttelijän onnistumisen kokemuksen kannalta. Näyttelijä ei esiinny itselleen, vaan aina jotakin kohti. Näytteleminen on kontaktilaji, jossa asioita tehdään yhdessä. Näyttelijä on ryhtynyt ammattiin tuottaakseen tunteita ja aiheuttaakseen niitä, mutta myös kokeakseen niitä itse. Kun



kuvaaja ja näyttelijä innostavat toisiaan, kamerasta tulee kumppani, joka sähköistää kohtausten ja sytyttää näyttelijän.

Kameran ja kuvattavan välille muodostuu jännite, joka purkautuu valokaarena näyttelijästä kameran verkkokalvolle, filmille. Elina Knihtilän mielestä hyvä yhteys kameraan on joskus näyttelemistä parhaimmillaan.

*”Joskus kun saa sellaisen onnistumisen tunteen, niin se kamerahan tukee sitä. Että nyt näytelen tän, ja nyt toi kamera liikkuu tosta noin.*

*Se tuo siihen oman flown, semmoisen imun, nyt tää menee ihan perkeleen hyvin, nyt toi kamera liikkuu niin makeesti, nyt me näytellään tosi hyvin tässä. Se vaatii siihen sen kameran liikkeen, et jos me vaan näyteltäs siinä, niin ei se olis sama. Se on niitä asioita, mistä nauttii tässä näyttelemisessä.”*

Otos on kuvaajan ja näyttelijän äänetön dialogi, kahden toisiaan kuuntelevan tekijän sanaton tanssi, jossa näyttelijää seuraa kuvaajan herkeämätön katse ja myönteinen odotus: mitä tuo seuraavaksi tekee? Vaikka askelkuviot on sovittu, on näyttelijän myötä kuvaan leimahtanut elämä aina ennustamaton kokemus. Parhaimmillaan kuvaaja ja näyttelijä inspiroituvat toistensa tekemisestä, ja alkaa syntyä todellisuutta sen jäljittelemisen sijaan.

Mikko Kouki nauttii saadessaan tehdä joskus täysin vaistonvaraisesti, ilman liiallista keskittymistä kuvan teknisiin ominaisuuksiin. Välillä ei ole edes tarpeen tietää kuvakokoa, jos kohtaus ei sitä vaadi ja tuttu kuvaaja osaa varautua hänen liikkeisiinsä.

*”Must on kyllä tosi kiva vaan olla tilanteissa ja kuvissa, eikä mun tarvitse miettiä missä se kamera on tai liikkuko se. Mä ajattelen että kyllä ne sitten seuraa. Mä olen ehkä sen tyyppinenkin että mä saatan tehdä jotain yllättävää.*

*Ne ohjaajat ja kuvaajat joiden kanssa mä olen paljon tehnyt, tietää mun näyttelijänlaatuni. Esimerkiksi Rane Ronkainen tasan tarkkaan tietää sen että Kouki voi tässä tehdä melkein mitä vaan. Ja Jami joka on usein Ranen skarpparina osaa olla tarkkana.*

*Tietenkin mitä enemmän ihmisten kanssa tekee niin rupeaa oppimaan heidän työtapojaan. Eikä se ole niin vaarallista jos jokin asia menee pieleen sen takia että otetaan riskejä. Mä luulen että kuvaajatkin ihan arvostaa semmosta että ne joutuu olemaan hereillä siellä kameran takana.”*

Marita Hällfors piti tärkeänä läheistä kontaktia näyttelijöihin kuvatessaan 'Kohtaamisia'. Kuvaukset tapahtuivat ahtaissa tiloissa ja kokonaiset kohtaukset yhdellä otolla, jolloin näyttelijöiden ja kameran välinen läheisyys oli käsinkosketeltavaa. Kamerassa oli kiinteä laajakulmalinssi, eikä zoomia, joten näyttelijän oli helppo huomata olevansa lähikuvassa, koska silloin kamera oli lähes kiinni hänen kasvoissaan. Näin kuvaaja oli fyysisestikin iholla ja näyttelijä pystyi myös itse vaikuttamaan kuvaan. Hällfors saattoi keskustella näyttelijöiden kanssa suoraan ja antaa vinkkejä hyvistä paikoista jolloin kääntää kasvot kameran suuntaan tai valoon. Hällforsin mielestä pitkät ja raskaat käsivaraotot kuudentoista kilon kalustolla olivat vaivan ja riskin arvoisia.

*”Sanoin; että pystyn tekemään tämän käsivaralta ilman steadicamia. Steadicam olisi kipsannut sitä asiaa aika paljon. Siinä olisi ollut erillinen operaattori eikä olisi ollut sitä välitöntä sekunnin murto-osassa tapahtuvaa reagointimahdollisuutta näyttelijän tekemiseen. Siitä olisi tullut teknisempää. Ja sen, mikä on tässä työssä kaikkein ihaninta, olisi menettänyt.”*

Timo Heinänen innostuu huolella suunnitellun kuvadramaturgian mahdollisuuksista, mutta ei ymmärrä jakoa ”kuva- tai näyttelijävetoiseen” elokuvaan. Hänen mielestään vetovastuu vaihtelee kuvasta toiseen, ja jokaisella ratkaisulla on elokuvan teemasta ja tarinasta polveutuva tarkoitus.

*”Missään tapauksessa se ei saa olla ensiarvoisen tärkeää että teemme kuvallista elokuvaa. Ja näyttelijä on sitten toisarvoisessa roolissa. Koska kyllähän se näyttelijä kertoo siitä ihmisestä ja edustaa sitä ihmistä, kertoo niistä tunnetiloista ja kuljettaa sitä.*

*Mulle kuvadramaturgia on aika tärkeä asia, että mitä kuvajaolla ja näyttelijöiden liikkeillä pystyy lisäämään tarinaan. Mutta se että kuinka paljon sillä kuvalla pystyy pönkittämään sitä asiaa ja lisäämään sitä arvoa tekemättä itsestään roolia ja heiluttelemalla lippua että minä, et kuva täällä, että nyt on hienoja kuvia. Niin se ei toimi siten.”*

Kari-Pekka Toivosen mielestä näyttelijän on viisasta nähdä kuvan kulloisetkin tarpeet, ja tarkoitus, milloin vähä riittää ja milloin tilaa näytellä on enemmän. Tällaisen informaation antaminen näyttelijälle palvelee kokonaisuutta ja säästää näyttelijää ylimääräiseltä työltä.

*”On tärkeää tietää oma substanssi siinä kohtauksessa, tietää mitä tässä haetaan. Musta on fiksua olla alisteinen sille mitä ollaan hakemassa, eikä koittaa toteuttaa mitään sellaista mikä ei tule näkymään, tai mikä vaan vie huomiota jonnekin muualle. Tai että nyt se tekee jotain sellaista, että se vaatii kohta uuden kuvan tonne ja se ei kerro mitään. Näyttelijän on hyvä kattoa milloin se vie eteenpäin sitä tarinaa jota kuvilla kerrotaan.”*

Näyttelijä ei myöskään ole ehtymätön tunteiden vuo. ”Tekninen” suoritus voi riittää, jos kuvan painopiste on muualla kuin näyttelijän kasvoissa, tai näyttelijä jossain laajan otoksen laitamilla.

Kari-Pekka Toivonen käyttää hyväksi kaikkea kuvasta saamaansa tietoa. Tärkeintä on tuntee kyseisen oton tarkoitus ja pyrkimys.

*”Sitten kun tietää, missä on fokus, mitä siinä kuvassa tapahtuu, mitä siinä täytyy olla ja mitä siinä periaatteessa ei saa olla, se on tosi helpottavaa. Tiedät, että tässä ei sun kannata nyt ruveta sinne rakentelemaan.*

*Siellä näkyy joku harmaa, katsoja luulee, että se on joku hirvi-tyyppinen. Että ei kannata sit ladata sinne ihan kaikkea.”*

Suurimmat pettymykset näyttelijällä liittyvätkin sellaisiin kuviin, joita tehdessään hän on jäänyt paitsi olennaista tietoa esim. valosta tai kuvakoosta. Pimeässä huitominen ja tarkkaan mietityn ilmaisen jääminen varjoihin harmittavat yhtä paljon kuin lähikuvaan

päätynyt liian vauhdikas ilmaisu. Tällöin näyttelijä turhautuu. Hänen työssään on virhe, jonka hän olisi voinut välttää.

Satu Paavola tietää, että hyvä kuvauskokemus ei aina päädy sellaisenaan kankaalle.

*”Joskus tulee sellaisia että lopputulos on aivan eri kuin mitä olen ajatellut, se tunne saattaa olla aivan toinen kuin mitä se kuvatessa oli.*

*Pimeys voi yllättää, eihän tossa näy mitään mun ilmaisua, tossa olis pitänyt ilmaista fyysisemmin ja voimakkaammin ja ne menee kaikki ihan hukkaan. Sitten siitä tuleekin yhtäkkiä kauheen yksoikonen hahmo, eikä yhtään sitä mitä mä olen ajatellut.”*

Kentällä on eri koulukuntia monitorin suhteen: pitääkö sitä katsoa, kuka saa katsoa ja kuka ei ehdottomasti saa. Pohdiskelu johtuu sukupolvieroista ja toimintakulttuurin muutoksesta suhteessa siihen aikaan, kun kuvaaja oli paitsi ensimmäinen, myös ainoa syntymässä olevan elokuvan näkijä. Ennen vanhaan filmille tehtäessä ohjaaja näki kuvan vasta kun filmi saapui laboratorion. Nykyään monitoreja on pitkin kuvauspaikkaa ja niiden ympärille muodostuu helposti nimensä mukaisesti monen ihmisen torikokous. Tällöin kuvaa on vahtimassa ja kommentoimassa yhden ihmisen sijaan kokonainen ihmisjoukko. Tämä ei aina ole kuvaajalle mieleen. Pirjo Honkasalo muistelee haikeana aikaa, jolloin kuvaaja oli yksin vastuussa kuvan hyväksymisestä ja painottaa ettei hänellä ole ”mitään hyvää sanottavaa demokratian lisääntymisestä” kuvan suhteen.

*”Semmoset ohjaajat, jotka ei oo niin vahvoja kuvapuolella, niitten pitää koko ajan tarkistella, mitä siellä kuvassa on. Mä itse vähän vierastan tätä monitorikulttuuria. Mä koen sen hajottavana tekijänä, että kuvauksissa keräännytään monitorin ympärille katsomaan sitä kuvaa. Siitä kuvaustilanteesta katoaa joku jännite. Se et kun sä tiedät sen lopputuloksen vasta seuraavana tai sitä seuraavana päivänä. Mä tykkään siitä uhkapelistä, että sä et tiedä. Joka on myöskin silloin se, että sulla ei ole varaa minkään näköiseen epätarkkuuteen. Koska sä et saa tehdä virheitä, niitä ei siitä huomata. Ne huomataan vasta sitten kun se on liian myöhästä.”*

Näyttelijät ovat oppineet käyttämään monitoria hyödykseen vilkaisemalla sieltä nopeasti kuvan rajan ja koon. Näin heidän ei tarvitse olla ohjaajalta tihkuvan tiedon varassa tai kysellä mahdollisesti valaisuun uppoutuneelta kuvaajalta yksityiskohtia. Näyttelijä saa myös elävämmän käsityksen kuvasta jossa toimii.

Joskus ryhmä saa myös katsella juuri kuvattuja otoksia. Näyttelijän katsoessa ottoja vaarana on, että hän ryhtyy korjaamaan omaa tekemistään väärin perustein, irrallaan kokonaisuudesta. Kari-Pekka Toivonen näkee monitorin hyödyt asemoinnin apuvälineenä, mutta varoittaa luisumasta itsensä vahtimiseen ja yksityiskohtien viilaamiseen kokonaisuuden kustannuksella.

*”Jos se on ihan puhtaasti tekninen asia minkä sieltä pystyisi katsomaan se on ok. Se voi olla kuvaajallekin edullista että näyttelijä tietää että tossa kohtaa sen kannattaisi olla tuolla. Silloin voi katsoa sen oton niillä silmin.*

*Ja sillon se vaatii myös sellasta itsekuria näyttelijältä että katsoo sen sitten **niillä silmin**. Eikä mieti että miten mä sanoin ton. Miltäs toi nyt näytti ku mä olin tossa niin tuimana. Ei se siitä kattomisella parane. Sitä rupeaa ikään kuin korjaamaan vain sitä yhtä kohtaa sieltä. Silloin se kohtauksen painopiste menee väärään.”*

Monitorin äärelle päästetty näyttelijä saattaa helposti ryhtyä ohjaamaan itseään ja huolehtimaan vääristä asioista. Keskittyminen saattaa hajota ja luisua kauas siitä, mitä kohtauksessa haetaan. Ohjaajan tontille astuva näyttelijä ottaa itselleen turhaan kannettavaa ohjaajan taakasta ja vaarantaa näin myös ohjaajan ansaitseman luottamuksen. Pirjo Honkasalo suojelee näyttelijää tämän omilta kuvilta.

*”Jos mä oon ohjaajan asemassa mä en ikinä näytä näyttelijöille mitään. Sitä varten on olemassa ohjaaja ja kuvaaja, että näyttelijällä on joku ulkopuolinen, joka katsoo. Että se voi vapautua siitä murheesta, että sen pitäisi katsoa itseään ulkopuolelta. Jos näyttelijät katsoo koko ajan niitä kuvia, niin ne alkaa nähdä itsensä ulkoapäin. Ja ottaa väriä murheita. Koska joka tapauksessa mitä se kuva on ja miten se puhuttelee, niin se kaikki määräytyy sen elokuvan kokonaisuudesta. Ja sitä kokonaisuutta ei siinä kuvaustilanteessa ole.”*

Osa ohjaajista kokee monitorin välineenä vieraaksi ja keskittyy kokonaan näyttelijän ohjaamiseen. He luottavat kuvaajaan ja tämän kykyyn nähdä onnistunut suoritus myös kuvan kannalta. Ennen kaikkea he kokevat menettävänsä kontaktin näyttelijään, jos eivät katso suoraan häntä ja seuraa kuvattavaa kohtausta läheltä. Etenkin teatterille paljon tehneet ohjaajat pysyttelevät mieluiten kiinteässä yhteydessä näyttelijään. Joskus ohjaajan näkemä kuva poikkeaa radikaalisti siitä, mitä kameraan tallentuu ja kuva pääsee yllättämään ohjaajan. Tällöin kuvaajasta saattaa olla apua yllättävissäkin paikoissa. Elina Knihtilä muistelee lämmöllä hetkeä, jolloin kuvaaja riensi hänen avukseen.

*"Se oli ensimmäinen kerta kun kuvaaja puolusti mua yhdessä tilanteessa. Ohjaajalla oli sellainen tapa, että se ei katso monitoria vaan se katsoo näyttelystä. Me tehtiin yhtä mun lähikuvaa ja montakohan ottoa me oltiin otettu, varmaan neljä tai viis. Ohjaaja sano koko ajan, että 'älä kato niin terävästi sen perään'. Sitten kun mun kuitenkin piti siinä tehdä semmonen reaktio ja muuta, niin sit mä muistan, et kuvaaja Jyrki Arnikari sanoi, et 'kuule nyt sä et nää. Tuu ite kattoon täältä, et ei se kato liian terävästi'.*

*Se ohjaaja näki semmosen valon, mikä otti siitä kulmasta mistä hän katsoi, mun silmään. Se näyttikin varmaan tosi rankalta se mun katse siitä hänen kulmastaan.*

*Ja mä yritin että en yhtään tee liian terävästi ja se sanoi koko ajan että 'liian terävä katse, älä kato niin, älä näyttele niin paljon!' Mä olin että herranjumala, enhän mä näyttele yhtään. Silloin se oli ihana hetki, kun kuvaaja sanoi ohjaajalle, et 'tules kattoon täältä.' Mä olin silloin että JESS! Ihana kuvaaja. Piti minun puolia."*

## LOPUKSI

EXT

ASEMALAITURI

PÄIVÄ

Kuva etäännyy ja sammuu

Olen nyt päässyt maailmanympärimatkallani vasta Kupittaaan asemalle. Alku sujui kuitenkin mukavasti, vaikka juna lähtikin asemalta yksitoista kuukautta myöhässä. Näkemäni perusteella odotan jatkolta kuitenkin paljon, ja jo nyt edessäni avautunut uusi maisema näyttää lumoavalta.

Olen oppinut, että kuvaaja on näyttelijän läheinen joukkuetoveri, ja että näyttelijä nauttii kuvaajan varauksetonta hyväksyntää ja tukea. Olen ymmärtänyt, että kommunikaatio voi olla monenlaista ja näkymätöntä, ja että yhtä oikeaa ratkaisua näyttelijän ja kuvaajan väliseen yhteydenpitoon ei ole. Ohjaajan vaikutusvalta suhteen syntymiseen on suuri, ja taitava ohjaaja osaa käyttää kuvaajan ja näyttelijän yhteispeliä hyväkseen.

On tärkeää että kaikki kolme ymmärtävät toistensa välineet, kuinka ne lomittuvat, ja kuinka kukin voi tukea yhteistä tekemistä omalta osaltaan. Mitä enemmän näyttelijä ymmärtää kuvasta, sitä paremmin hän voi työssään leikitellä sen mahdollisuuksilla ja sovittaa ilmaisunsa siihen. Kuvaajan kyky eläytyä näyttelijän osaan ja aistia hänen ajatuksensa auttavat luomaan parempaa kuvaa ja ehdottamaan ratkaisuja, jotka nostavat esille näyttelijän ilmaisua ja kuvassa välittyvää tunnetta. Ohjaajan viisautta on nähdä molempien osapuolten ulottuvuudet, vapauttaa heidän luovuutensa, ja ottaa kantaakseen kokonaisuuden hallinnan raskas painolasti.

Muokatessani haastatteluista poimimiani suoria lainauksia luettavampaan muotoon, tulin konkreettisesti havainneeksi mistä puhun ja mitä tutkin. Ihminen viestii ennen kaikkea olemuksellaan, läsnäolollaan, sillä miten hän on. Puhuessaan ihminen katkoo lauseita, hyppelehtii ja vaihtaa ajatusta lennossa, jolloin lauseen viimeinen sana jää leijumaan huoneeseen, tai käy ilmi siihen liitetystä ilmeestä ja käden liikkeestä. Suuri osa kommunikaatiosta nojaa muuhun kuin sanoihin, mutta on silti aistittavissa olevaa, painokasta ja tärkeää. Eleitä, katseita, äänen painoja. Tihentyntä ilmaa sanojen ympärillä.

Kuunnellessani – näin ajattelin - vuosien tuoman kokemuksen parkkiinnuttamia ja varmuutta huokuvien näyttelijöiden puhetta pelosta ja turvallisuudesta ymmärsin myös jotain herkkyydestä ja voimasta. Miten haurasta ja helposti haavoittuvaa tuo voima voi olla, ja kohteeseen osuessaan kuitenkin ylivoimaista ja murskaavaa. Kun avaruusteleskoopin linssi, joka tarkkaan hiottuna ulottaa katseensa valovuosien päähän, mutta jonka pinnassa pienikin naarmu saa valonsäteet hajoamaan.

Näyttelijän sisäinen kellokoneisto on vuosi vuodelta tarkentuva instrumentti, jota oman, hieman raskaamman, mutta yhtä hienovaraisen tekniikkansa taitavan kuvaajan avulla haluaisin oppia käsittelemään. Toivon, että jonain päivänä saan olla se, joka auttaa näitä kahta saavuttamaan parhaimpansa.

Runsaiden ja monipolvisten haastattelujen myötä minulle selvisi, että kuvaajan ja näyttelijän suhteessa on kysymys kiehtovasta, mutta sangen vähälle julkiselle käsittelylle jääneestä aihepiiristä, jonka laajuus ylittäisi opinnäytetyöni. Tarkoitukseni on julkaista aiheesta myöhemmin perusteellisempi tutkimus, jonka perspektiivi ulottuu aina viime vuosisadan ensimmäisille kymmenille, kotimaisen elokuvan aamuhämäriin. Nyt käsillä oleva teksti on vasta häivähdys kokonaisuudesta ja tulevaisuudessa ilmestyvän tutkielman ensimmäinen kajo.



## LÄHDELUETTELO

1. Sidney Lumet; Elokuvan tekemisestä, 1995. Suomentanut Petri Stenman. Like-kustannus. Alkuteos: Making movies, Copyright 1995 by Amjen Entertainment. This translation is published by arrangement with Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc.
2. Kieslowski on Kieslowski  
  
(Toimittanut )Danusia Stok; Kieslowski on Kieslowski, 1994. Suomennos Matti Apunen. Like-kustannus. Alkuteos: Nimeä ei mainittu. Copyright 1993 Krzysztof Kies'owski. Johdanto ja toimituksellinen osuus Danusia Stok 1993. Suomalaisen laitoksen esipuhe Matti Apunen 1994
3. Janne Seppänen; Katseen voima, 2008. Vastapaino. Kirjassa siteerattu sosiologi George Simmelin kirjaa "Soziologie" 1908, (1968, s. 484)

