



KAVERILLE KANSSA – BRO CODE

Näyttelijänohjaus lyhytelokuvassa

Pekka Nordlund

Opinnäytetyö
Toukokuu 2014
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittamisen ja kuvallisen ilmaisun suuntautumisvaihtoehto

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittamisen ja kuvallisen ilmaisun suuntautumisvaihtoehto

NORDLUND, PEKKA:
Kaverille Kanssa – Bro Code
Näyttelijänohjaus lyhytelokuvassa

Opinnäytetyö 42 sivua, joista liitteitä 6 sivua
Huhtikuu 2014

Opinnäytetyöni koostuu taiteellisesta tuotanto-osasta sekä kirjallisesta osasta. Tuotanto-osa on 13-minuuttinen lyhytelokuva *Kaverille Kanssa – Bro Code*. Ohjaamani lyhytelokuva on kevyitäkin hetkiä sisältävä draamallinen teos joka seuraa pienen kaveriporukan välienselvittelyä hotelli-illan aikana.

Kirjallisessa osuudessa tutustun erityisesti näyttelijänohjaukseen. Tutkin näyttelijänohjausta jo käsikirjoitusvaiheesta lähtien roolituksen näkökulmasta, lopulliseen tuotokseen asti. Tavoitteenani oli tuoda käsikirjoituksen neljä erilaista hahmoa eloon uskottaviksi henkilöiksi.

Suurimpana tavoitteenani oli oppia ja löytää itselleni uusia työkaluja näyttelijänohjaukseen. Hain myös itseluottamusta ohjaajana erilaisten näyttelijäpersoonien kanssa työskentelyyn. Projektin aikana tutkin kuinka paljon lukemaani näyttelijänohjauksen teoriaa voi tuoda suoraan käytäntöön tekniikoiden kautta. Tulin siihen tulokseen, että ainakin minulle tärkein väline on aito läsnäolo ja rehellinen vuorovaikutussuhteen luominen näyttelijöihin ihmisinä.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media
Scriptwriting and Visual Expression

NORDLUND, PEKKA:
Kaverille Kanssa – Bro Code
Directing Actors in a Short Movie

Bachelor's thesis 42 pages, appendices 6 pages
April 2013

This Bachelor's thesis consists of two parts, the actual production and the written report on the production where I studied directing actors in a short film.

The production part is a 13-minute short movie *Kaverille Kanssa – Bro Code*. Bro Code, a drama with some humor in it. It is about a group of friends getting together to spend an evening in a hotel. The evening does not go as planned and drama ensues.

In the theoretical part I studied directing from the point of view of directing actors. I started from breaking down the script to casting, and continued all the way to the finished product. My objective was to bring life into four different characters and direct the actors to portray the characters believably.

The biggest aim for me was to learn and find new tools for directing actors. I tried to gain confidence in myself as a director and in working with different actor personalities. During the project I worked out how much of the theory I have studied on the subject was easily usable in different situations, and how to use directing techniques.

The final conclusion, at least for me, was that the greatest tool is to be present and honest in every interaction and to create a real relationship with the actors as fellow human beings.

Key words: casting, directing, production, short movie

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	PROJEKTIN TAUSTA.....	7
	2.1 Tarina lyhyesti	7
	2.2 Käsikirjoituksen purku.....	8
	2.2.1 Ensivaikutelma.....	8
	2.2.2 Tutustuminen	10
3	NÄYTTELIJÖIDEN ROOLITUS	12
	3.1 Päähenkilö.....	12
	3.2 Sivuhenkilöt.....	14
4	KUVAUKSET.....	17
	4.1 Näyttelijänohjaus kuvaustilanteessa	17
	4.2 Näyttelijänohjaukselliset tekniikat.....	19
	4.2.1 Yksiulotteisuuden ongelma.....	20
	4.2.2 Monimuotoisuuden ongelma.....	21
	4.3 Täsmäohjaaminen	23
	4.3.1 Johtoajatus.....	23
	4.3.2 Salainen sopimus.....	25
	4.3.3 Toimintaverbit.....	26
	4.4 Koottuja neuvoja kuvauksiin	28
5	LEIKKAUS	32
6	POHDINTA.....	34
	LÄHTEET.....	36
	LIITTEET	37
	Liite 1. Lyhytelokuva: Kaverille Kanssa – Bro Code DVD.....	37
	Liite 2. Toimintaverbilista. 1 (5).....	38

ERITYISSANASTO

BIITTI	Kohtauksen pienin osa josta tutkiminen ja harjoittelu alkaa.
BLOKKAUS	Näyttelijän asemien ja liikkeiden määrittelemine ja päättäminen kuvattavassa tilassa.
CALL SHEET	Kuvausaikataulu.
CASTING	Näyttelijän valinta rooliin. Näyttelijän roolitus.
DRAMATURGIA	Näytelmäoppi. Tekstin järjestäminen esitykseksi.
LOKAATIO	Kuvauspaikka.
OTTO	Kameran kuvaama kuva, kuvauskerta.
PARAFRAASI	Kirjallisen ilmaisun laajentava tai selittävä tekstin muunnella.
PRESENSSI	Näyttelijän läsnäolo.
SHOWREEL	Henkilökohtainen markkinointiin käytetty videokooste.
SIDEKICK	Apuri, salkunkantaja.
SUBTEKSTI	Tekstin tai puheen pintamerkituksen alla oleva todellinen merkitys.

1 JOHDANTO

Audiovisuaalisen kokonaisuuden ohjaaminen on monitasoinen asia, jota voidaan yrittää kategorisoida pienempiin kokonaisuuksiin. Lopputyöni käsittelee kokonaisuuden ohjaamisen osa-aluetta, jota kutsutaan näyttelijäohjaukseksi. Pysin tutkimaan mitä käsite sisälsi ohjaamani lyhytelokuvan kannalta, eli mistä näyttelijänohjaus projektissa koostui. Sekä pohdin kuinka käytin näyttelijänohjauksen teoriaa apunani ohjatessani lyhytelokuvaa ”Kaverille kanssa – Bro Code”.

Yksi elokuvan rakennuskaava, dramaturgia on kolmen näytöksen malli. Ajatus siitä, että tarinalla on alku, keskikohta ja loppu. Kolmen näytöksen mallin kautta ajatellen, myös elokuvanteon voi jakaa kolmeen osaan: esituotantoon, tuotantoon ja jälkituotantoon. Itse koen että elokuva kokee ensimmäisen muodonmuutoksensa toisen näytöksen alettua, eli kuvauksissa.

Tärkein ja suurin työ näyttelijänohjauksesta tapahtuu kuvauksissa. Tuotannon edettyä kuvauksiin asti, on kuitenkin suurin osa ohjaustyöstä jo tehty esituotannon aikana. Kuvaukset ovat itsessään vain murto-osa elokuvan tuotantoajasta. Tämä on mielestäni mielenkiintoinen ajatus, sillä näyttelijäntyö on elokuvien keskeisin voima. Näyttelijät luovat toiminnallaan elokuvan sydämen. Näyttelijöiden tekemään työhön samaistutaan ja heidän kauttaan katsoja elää elokuvan omina tunteinaan.

Toisin kuin kolmen näytöksen mallissa, toisen näytöksen ollessa päähenkilölle haasteellisinta aikaa, koen että ohjauksen kannalta tuotannon toinen näytös tarjoaa ohjaajalle ennemminkin mahdollisuuksia kuin haasteita. Kuvauksissa vihdoinkin miltei koko tuotantoryhmä on fyysisesti samassa tilassa. Tarina saa vihdoinkin lihan luidensa ympärille ja rakentuu konkreettisesti, ja ennen kaikkea yhdessä tehden.

Minulle oli kuitenkin haasteellista eritellä ohjaustyöstäni näyttelijänohjaus, sekä rakentaa koherentti ja näyttelijöihin liikaa kohdistumaton kokonaisuus, joka käsittelee tätä ohjaamisen osa-aluetta. Ohjaajana loin aidon ja henkilökohtaisen siteen näyttelijöihin, ja näin kehittyneitä ihmissuhteita kunnioittaen jätän tarkoituksella joitain asioita läpikäymättä tässä opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa.

2 PROJEKTIN TAUSTA

Tutustuin Kaverille Kanssa –lyhytelokuvan käsikirjoittajaan hänen näytellessään ohjaamani toisen vuosikurssin harjoituselokuvassa Matalat haudat (2009). Kaverille Kanssa – elokuvaa tuotettiin etäyhteistyönä hänen opiskellessaan Yhdysvalloissa näyttelijäntyötä. Olimme yhteydessä useita kertoja Skypen välityksellä, ja käsikirjoituksen edetessä osa tuotannosta hoidettiin Yhdysvalloista käsin, ja osa Suomessa minun toimestani. Käsikirjoituspalavereja pidettiin Skypen kautta, ja kokonaisuus hahmottui hiljalleen usean kuukauden aikana. Casting suoritettiin Suomessa yhdessä kuvaajani kanssa. Kuvausmaa oli myös luonnollisesti Suomi.

Projektia kaavaillessa minulle selkeytyi karkeasti halu ohjata lyhytelokuva, jota kantaa dialogi, ja jossa on useampi keskeinen henkilö samaan aikaan ruudulla. Nämä ovat elementtejä joita ei aiemmissa ohjaustöissäni ole pääpainollisesti käytetty. Etätyönä tehty esituotanto kuitenkin saneli ja rajasi tuotannon laajuutta, ja päätimme sovittaa tarinan lyhyen ajan sisälle tapahtuvaksi muutaman lokaation draamaksi. Päädyimme kuvaamaan elokuvan kahtena päivänä joulun ja uudenvuoden välisenä loma-aikana 2012.

Halusin tutkia lyhytelokuvalla erilaisten ihmisten kanssakäyntiä, sitä onko mikään pyyteetöntä. Minkä vuoksi teemme asioita toisiamme varten. Pyrin kertomaan tarinan joka saisi katsojan tutkimaan omien tekojensa oikeita motiiveja ja arvostamaan toisten tekemiä valintoja.

Näyttelijänohjaukseen löysin itselleni lähtökohdaksi pohtia millainen on ohjaajan rooli ja vastuu näyttelijöille, sekä millainen ohjaaja minä itse olen.

2.1 Tarina lyhyesti

Tarinassa on neljä (4) keskeistä henkilöä.

Ilkka - Roope Olenius

Mikko - Matvei Ojansuu

Kim - Niko Udd

Tuuli - Jenni Asikainen

Elokuva kertoo kaveruksista (Ilkka & Kim) jotka järjestävät toverilleen (Mikko) maksullisen naisen (Tuuli) hotellihuoneeseen illaksi. Ilkan ajatus taustalla on positiivinen, mutta eri näkemykset ja ote elämään aiheuttavat välienselvittelyä ja lopuksi peiliin katsomista.

Tarinan keskiössä ovat jo tarinan tematiikan kannalta hyvin monesta näkökulmasta sitä peilaavat hahmot. Ilkka on tarinan päähenkilö, voimakastahtoinen ja ulospäin suuntautunut alfauros. Ilkan kaverina juonessa mukana oleva Kim on kevyemmin elämään suhtautuva hyväsydäminen järkäle, kun taas Mikko, kenen vuoksi iltaa vietetään, on rauhallinen ja tasapainoinen taiteilijasielu. Taasen elokuvan tapahtumien liikkeellepanija ja vieras voima Tuuli, on myös toisin kuin muut, sukupuoleltaan nainen.

2.2 Käsikirjoituksen purku

Esituotannossa purin käsikirjoituksen usealla tavalla, tässä kuitenkin keskityn käsikirjoituksen purkuun hahmojen osalta. Osa työstä oli ajatuksilla leikittelyä, kevyttä lueskelua ja vain käsikirjoituksen selailua. Eri tavat lukea käsikirjoitusta toivat erilaisia ajatuksia esille, joita pelkkä orjallinen tulkinta ei olisi nostanut pintaan. Koska kyseinen tarina oli hahmovetoinen ja sisälsi paljon dialogia, oli hahmoilla leikittely tärkeä osa heihin tutustumisprosessia.

Huomasin ottavani muistiinpanoja aina lukutilanteesta ja idean syntyhetkestä riippuen milloin milläkin tavalla. Seuraavissa luvuissa käyn kuitenkin läpi myös muutaman järjestelmällisen muistiinpanorakenteen, joista otin soveltaen mallia tilanteen mukaan.

2.2.1 Ensivaikutelma

Kun käsikirjoitus alkoi saada muotoaan niin, että minulle kävi selväksi henkilöhahmojen lopullinen lukumäärä, sekä olin saanut jonkinlaisen kuvan tarinan kokonaisuudesta, aloin kirjoittamaan ylös ajatuksiani. Kirjoitin aluksi vain ailahtelevia mietteitä ja pyrin saamaan paperille vain tunnelmia, ensin suurella mittakaavalla, sitten kohtaustasolla.

Henkilöhahmoihin pyrin tutustumaan samoilla linjoilla kuin tutustumme oikeisiin ihmisiin. Prosessia varten kirjoitin ylös ensivaikutelman, ja jatkoin päiväkirjan tavoin ylöskirjausta suhteen edetessä. Yksinkertaisin lausein, sen suuremmin pohtimatta sain paperille kevyen henkilökuvan. Kirjoitin siis kevyesti jokaisesta hahmosta, miltä tämä vaikuttaa tutustuessani häneen aina syvemmin. Lähtökohtaisesti ajattelin, että kun käsikirjoitus päättyy, suhteemme päättyy. Mielenkiintoista oli nähdä, minkälaisen kuvan kukin itsestään ensin antaa ja minkälaisia he todellisuudessa ovat.

Luin koko tekstin myös yksin ääneen. Ääneen lukemalla saa otteen sanavalinnoista ja sävyistä. Ensimmäistä kertaa tekstin ääneen luku on hyvä keino päästä sisään ensivaikutelmiin (Weston 1999, 218). Ääneen luku yhdistettynä summittaiseen ajatusten ylöskirjaamiseen tarjosi otteen käsikirjoituksesta, joka olisi muuten jäänyt saamatta. Ajatuksella rakenteiden tonkiminen on ainakin itselleni raskas ja alitajuisesti jo päätöksiä tekevä prosessi. Epävarma päätös liian aikaisessa vaiheessa esituotantoa saattaa huomaamatta jäädä lopulliseksi, ja sen pohjalta saatetaan tehdä useitakin tulevia valintoja.

ENSIVAIKUTELMAT – TAULUKKO 1

1. IDEAT/ ENSI- VAIKUTELMAT	2. IDEOITASI TUKEVAT TODISTEET	3. OMIN SANOIN	4. ARVOITUKSELLISET REPLIIKIT TAI TAPAHTUMAT	5. KOLME MAHDOLLISTA MERKITYSTÄ	6. FAKTA TAI TODELLISUUS REPLIIKIN TAKANA

Judith Westonin laatima taulukko ensivaikutelmien ylöskirjaamiseen (Weston 1999, 219).

En itse käyttänyt yllä olevaa taulukkoa apunani, mutta otin siitä itselleni ydinajatuksen muistiinpanojeni rakenteeksi. Tartuin tekstissä erityisesti repliikkeihin joita en ymmärtänyt, ja jotka tuntuivat kliseiltä. Pyrin etsimään repliikeille kolme erilaista merkitystä niiden tyrmäämisen sijaan. Mitä niillä voitaisiin tarkoittaa? Näin sain niistä mahdollisuuksia esteiden sijaan. (Weston 1999, 225). Tarkemman analyysin jätin tuonnemmaksi.

Täytyy ottaa huomioon, että samalla tein muutenkin käsikirjoituksen purkoa. Käytin samantyylistä tekniikkaa myös muuhun purkutyöhön. Ensitunnelmien ylöskirjauksen jälkeen pidin hieman taukoa muistiinpanojen kanssa.

2.2.2 Tutustuminen

Seuraavassa vaiheessa luin käsikirjoituksen tarkemmin, ja keräsin tekstistä kaikki faktat. Faktoilla tarkoitan kaikkia pieniä yksityiskohtia jotka kertovat totuuksia hahmoista. Faktan piti olla tekstissä selvä ja varma asia, johon pystyin aina palaamaan. Pysin kirjoittamaan faktoista lyhyitä ja mahdollisimman selkeitä muistiinpanoja, toisin kuin enemmän tajunnanvirtana kirjoittamistani ensivaikutelmista.

MUUTTUMATTOMAT ASIAT: FAKTAT JA MIELIKUVAT: TAULUKKO 2

1. FAKTAT	2. TODISTEET	3. KYSYMYKSET	4. ERIMIELISYYDET, RISTIRIITAISUUDET MIETITTÄVÄT KYSYMYKSET	5. TUTKIMUS- TYÖ A) LUE KÄSI- KIRJOITUKSESTA UDELLEEN B) ULKOINEN C) SISÄINEN	6. MIELI- KUVAT	7. ASSOSIAATIOT A) TARINASTA B) ULKOISET C) SISÄISET

Judith Westonin laatima taulukko faktoista ja mielikuvista (Weston 1999, 227).

Kun olin saanut selkeämmän kuvan hahmojen mahdollisesta menneisyydestä, nykyhetkestä ja tulevasta, otin pöytälaatikosta esiin ensimmäiset ajatukseni. Yhdistin niihin tuoreimmat faktat, täysin puhtaalle pöydälle. Käsikirjoituksen uudelleenlukukerrat kehittivät hahmojen tarinallisen ja keskinäisen dramaturgian ymmärrystä. Pysin viimeiseen asti pitämään mielen avoinna, enkä rajannut liikaa ajatuksiani, sillä halusin antaa roolitukselle mahdollisimman paljon tilaa yllättää. Ajatuksena oli, että saisin uusia ideoita myös casting-tilaisuuksista, enkä etsisi ketään tiettyyn muottiin.

Selkeytin silti joitain repliikkejä omalle kielelleni eli tein parafraseja puheekseni. Westonin antaman idean tarkoituksena ei ole kirjoittaa käsikirjoitusta uudelleen, vaan saada roolihenkilöt ”omiksi” ja päästä sisälle ohjaajan intuitioon roolihenkilöstä (Weston 1999, 220).

Halusin antaa mahdollisimman orgaanisen pohjan roolihaamojen kehitykselle ja rooli-
valinnoille. Erityisen paljon tilaa ja aikaa vaati tarinan päähenkilö, käsikirjoitusvaiheesta castingiin. Mitä vähemmän näytelmän sankaria koristellaan, luonnehditaan ja mitä vähemmän tunnusmerkkejä hänelle annetaan, sitä enemmän annamme hänelle omia sisäisiä merkityksiämme – sitä enemmän samaistumme häneen. (Bettelheim 1998).

Näyttelijät ja käsikirjoittajat kirjoittavat usein roolihenkilöidensä elämäkertoja. Nämä ovat faktoja, joita ei ole käsikirjoituksessa. Ohessa on Westonin antama kartta näiden mielikuvituksellisten valintojen ylöskirjoitukseen.

MIELIKUVITUKSELLISET VALINNAT: TAULUKKO 3

1. HISTORIA (TAUSTA- KERTOMUS)	2. MITÄ TAPAHTUI	3. PÄÄMÄÄRÄ (MITÄ ROOLI- HENKILÖ TARVITSEE TAI HALUAA)	4. EPÄSELVÄT ASIAT PANOS ONGELMA VASTUS	5. TOIMINTAVERBIT PYRKIMYS (MITÄ ROOLI- HENKILÖ ON TEKEMÄSSÄ)	6. SALAISET SOPIMUKSET A. "IKÄÄN KUIN" B. "ENTÄ JOS" C. "KUIN SILLOIN"	7. SUBTEKSTI	8. FYYSINEN MAAILMA (VARTALO, VAATTEET, YMPÄRISTÖ, ESINEET, TOIMINNAT)

Mielikuvitukselliset valinnat (Weston 1999, 242).

Kävimme taulukon kysymyksiin liittyviä keskusteluja tulevien näyttelijöiden kanssa ennen kuvauksia. En vaatinut vastauksia, vaan kartoitimme yhdessä mahdollisuuksiimme. Tällä tavoin myös tutustuimme toisiimme ennen varsinaisia kuvauksia. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että jokaisella näyttelijällä on oma tapansa tutustua tekstiin ja roolihenkilöönsä, eikä ole olemassa yhtä ainoaa oikeaa toimintamallia.

3 NÄYTTELIJÖIDEN ROOLITUS

Jaan tässä projektissa näyttelijöiden castingin yksinkertaisesti kahteen osaan. Päähenkilön roolitukseen ja sivuhenkilöiden roolitukseen. Halusin tietää mahdollisimman varhaisessa vaiheessa kuka päähenkilöä näyttelee, ja tietyllä tavalla vastakkain asettelin nämä kaksi osa-aluetta puntaroidessani kokonaisuutta castingin suhteen. Etenkin sivuhenkilöiden näyttelijävalinnat pyrin tekemään tietenkin myös päähenkilön- mutta erityisesti tarinan kaveriporukan dynamiikan kautta. Palapeli rakentui käsikirjoituksen sanelemien kysymysten sekä omaa näkökulmaani sekä dramaturgisia valintojani palvelleen.

Koekuvauksissa luimme osan käsikirjoituksen kohtauksista 6 ja 7. Kohtauksessa kuusi on paikalla lyhytelokuvan kaikki neljä keskeistä hahmoa, ja toiminta rajoittuu pöydän ääreen jossa kaikki neljä istuvat. Kohtauksessa seitsemän on sen sijaan ainoastaan Mikko ja Tuuli. Koekuvauksissa oli mukana Mikkoa näyttelevä Matvei. Halusin nähdä kuinka Mikon ja Tuulin henkilökemiat kohtaavat, sillä he olivat minua arveluttavin pari roolituksen kannalta. Kohtauksien kuusi ja seitsemän välillä tapahtuu energianmuutos jonka aikana Mikko ja Tuuli jäävät tarinassa hotellihuoneeseen kahdestaan. Koekuvamalla kahden täysin erilaisen kohtauksen, sain paremman käsityksen näyttelijöiden yhteisestä sävelestä ja näin kuinka he osasivat suoraan kuunnella toisiaan. Vaikka kyseessä oli koekuvaustilanne, näin ainakin miltä henkilöt näyttivät keskenään samassa kuvassa.

3.1 Päähenkilö

Lyhytelokuvan käsikirjoitti näyttelijä, jonka kanssa päädyimme yhteisesti rakentamaan päähenkilöä hänen roolikseen. Jo ensimmäisissä kokonaisissa versioissa tein päätöksen että haluan hänet nimenomaan päähenkilön rooliin, aluksi pitkään kaavailun sivupääosan sijaan.

Pystyimme yhdessä keskustelemaan ja tutkimaan hänen rajojaan näyttelijänä. Kävimme useita antoisia palavereja päähenkilöstä itsestään, sekä hänen suhteistaan muihin roolihenkilöihin - jo kirjoitusvaiheessa. Tiivis yhteistyömme hänen käsikirjoittaja-aseman kannalta mahdollisti miettimään roolin perustaa, sekä mahdollisti myös tukea henkilö- hahmon inhimillisten heikkouksien ja pelkojen tutkimiseen tasolla, joka rakensi pohjaa

niin konkreettisiksi elementeiksi käsikirjoituksessa, kuin myös yhteistyöllemme tulevien kuvausten aikana. Mitä varhaisemmassa vaiheessa tuotantoa päähenkilön roolivalinta lyödään lukkoon, sen helpompaa ohjaajalle on nähdä vielä täytettävien roolien kaipaamia konkreettisempia ominaisuuksia, ja olla altis näkemään mahdollisuuksia koekuvaustilanteissa.

Eriyisenä haasteena päähenkilön rakentumisessa paperilta kankaalle, oli hahmoa ulospäin dominoiva negatiivinen käytös. Luonnehdin päähenkilöä kärjistäen kusipääksi, ihmiseksi johon on vaikea samaistua. Koska päähenkilöni antoi huonon ensivaikutelman, oli tehtäväni ohjaajana raottaa kuorta ja antaa katsojalle tietoa, sekä ymmärrystä häntä painostavista asioista.

Yleisesti pidetään hyvänä nyrkkisääntönä, että katsoja samaistuu päähenkilöön, ja kokee elokuvan häntä eteenpäin vievän voiman kautta. Parhaimmillaan katsojalle herätetyt kysymykset ja päähenkilön toiminta saavat katsojan tempautumaan elokuvan maailmaan niin, että se tuntuu unenomaiselta. Katsojan pitäisi kokea se, mitä päähenkilön on rivien väliin kirjoitettu kokevan. Mitä yksinkertaisempaa ja minimalistisena tarina rivien välissä on, sitä helpommin illuusio syntyy.

Päätin heti alussa etten kohtele päähenkilöä negatiivisesti, vaan näkökulmani oli parhaalle ystävälleen hyviä asioita haluava ihminen. Lyhytelokuvan näkökulma oli pyyteettömyys ja omien tekojen perimmäinen motiivi, joten halusin löytää rivien välistä totuuden piilossa olevan puolen.

Ehkä hänen käytös on positiivisen toiminnan (maksullisen naisen palkkaamisen) lisäksi myös osittain avunhuuto ystävälleen; ”Minua sattuu ja tunne-elämäni on sekaisin.” ”En osaa pyytää apuasi, koska en ymmärrä mikä minussa on vialla.” ”Tässä on maksullinen nainen, niin kuin minä asian hoitaisin - tee diagnoosi.” Pyörittelin tämänkaltaisia päähenkilön ajatuksia päässäni subtekstin löytämiseksi.

Miten siis saada katsoja välittämään päähenkilöstä, joka käyttäytyy epämiellyttävästi, elokuvassa joka kestää vaivaiset 13 minuuttia. Henkilöhahmojen kannalta luotin että epämiellyttävä mutta inhimillinen rikkonainen päähenkilö herättää tunteita, kiinnostaa ja toivottavasti myös koskettaa katsojaa.

Ilkan rooli vaati näyttelijältä vahvaa läsnäoloa ja kykyä dominoida tilannetta. Ilkan piti pystyä jättämään katsojalle kuitenkin myös kysymysmerkki itsetunnon laadusta, erityisesti kohtauksissa joissa paikalla oli myös muita ihmisiä, sekä erityisesti tilanteissa joissa hän ei ollut äänessä, mutta seurasi sivusta. Halusin päähenkilön herättävän eniten kysymyksiä tämän ollessa hiljaa. Dominoivalle persoonalle kuitenkin myös hiljaisuus saattaa olla voimakas lause.

Näyttelijän halu joustaa tutkimaan itseluottamuksensa ääripäitä, ja yhteinen kiinnostuksemme päähenkilön luonteenlaadusta sai meidät käymään läpi näitä kysymyksiä pitkälti koko projektin ajan. Jouduin arvioimaan tarkasti kaiken päähenkilön ulosannin, varsinkin kuvauksissa, sillä negatiivinen käytös maalaa positiivista vahvemmin.

Yksin päähenkilö ei vielä riitä purkamaan elokuvan temaattisia tunteja, vaan tarvitsee ympärilleen vastavoimia ja muita teemaa peilaavia henkilöihahmoja. Vaikka tutkin tässä vaiheessa tarinankerrontaa henkilöihahmojen kautta, on hyvä tiedostaa, ettei päähenkilö, eikä koko henkilökaarti yhdessäkään ole tarina, eikä tarinaa pidä antaa päähenkilön kerrottavaksi. Ohjaajan tehtävä on kertoa tarina. Kokonaisuutta hahmottaessa pitää unohtaa päähenkilö mutta tietää mitä tämä haluaa, sillä siitä elokuvassa on kysymys (Mamet 2001, 33).

Päähenkilön ollessa portti maailmaan joka käsittelee kysymyksiä jotka katsojia kiinnostavat, olivat seuraava rakennuspalikka sivuhahmot. Haasteena luoda tasapaino epämiellyttävän päähenkilön ja miellyttävämpien sivuhenkilöiden välille niin, että syvin ote säilyy päähenkilöön.

3.2 Sivuhenkilöt

Sivuhenkilöiden tehtävänä on viedä elokuvan juonta eteenpäin sekä auttaa päähenkilön luonteen määrittelyä. Päähenkilön suhde sivuhenkilöihin kertoo, millainen hän on ihmisenä. (Elokuvantaju 2014). Elokuvassa on kolme keskeistä sivuhenkilöä. Seuraavaksi paneudun heihin, ja tekijöihin joiden kautta päädyin roolivalintoihin. Kerron myös lyhyesti ajatukseni sivuhenkilön funktiosta tarinan ja päähenkilön kannalta.

Elokuvan jokaisella hahmolla tulisi olla aina selkeä tehtävä ja paikka tarinassa. Mitä selkeämmin tarina kerrotaan, sitä enemmän se antaa katsojalle aikaa ja jättää henkisiä resursseja rakentaa omia yhteyksiä elokuvan teemaan ja sen aineksiin. Ymmärsin asian niin, että pyrin roolittamaan hahmot mahdollisimman erilaisiksi, ja erityisesti dramaturgisen vaateensa täyttäviksi. En tarkoita että hain näyttelijöiltä yksinkertaisia tai pinnallisia asioita, vaan halua ymmärtää ja etsiä. Etsin ihmisiä jotka olivat valmiita tutkimaan itseään ja rakentamaan roolia yhdessä keskenään ja yhdessä minun kanssani. Pidin siis yhtenä tärkeimmistä kriteereistä myös yhteistyökykyämme.

Mikon rooliin hain henkilöä joka on fyysisesti Ilkkaa pienempi. Tarinan kannalta hänen sopi olla myös motoriikaltaan ja fysiikaltaan altavastaajan asemassa. Halusin välittää Mikosta heti, ja haluta olla hänen kaverinsa. Mikon tuli pystyä välittämään helposti myös oma jämyytensä, erityisesti elokuvan kolmannen näytöksen aikana. Se ei kuitenkaan saanut paistaa läpi vielä alkumetreillä, vaan piti pystyä rakentamaan hiljalleen ja uskottavasti käänteiden kautta. Mikon rooliin valittu Matvei oli minulle ennestään tuttu, ja tiesin henkilöhahmojen välillä olevan jännitteen ja meidän kahden välisen yhteistyön toimivan.

Roolihahmona Mikko tuo tarinassa esiin Ilkan itsetunto-ongelman. Hän edustaa käytöksellään naisia kohtaan sitä, mitä Ilkka haluaisi sisimmässään myös itseltään. Voidaan ajatella, että Mikko on tarinassa Ilkan avunhuutoa, ja Mikko on tavallaan Ilkka kohtauksissa itsensä tarinan näyttämöllä. Tämä näkyy konkreettisesti ajatellen siinä, kun Ilkka järjestää ”ymmärtämättään” hyvälle ystävälleen illan joka suurella todennäköisyydellä tulee päättymään katastrofaalisesti. Mikäli Ilkka ei haluaisi alitajuisesti käydä läpi tunteitaan, hän järjestäisi Mikolle toisenlaisen yllätyksen.

Kimin rooliin kaipasin värikästä ja pilke silmäkulmassa elävää eloisaa hahmoa. Vaikka Kim ei ole tarinassa suoranaisesti konfliktissa mukana, on hän osa kaveriporukan ryhmädynamiikkaa, ja läsnäolon pitää kertoa miesten taustatarinaa mahdollisimman kustannustehokkaasti. Roolin tuoma mahdollisuus revitellä muita henkilöhahmoja enemmän toi myös haasteen olla keräämättä liikaa katsojan mielenkiintoa tai poiketa liikaa genrestä. Rooli vaati näyttelijän kykyä irrota tilanteista uskottavasti.

Niko ei ollut minulle ennen tapaamistamme tuttu, mutta tutustuin häneen projektin ulkopuolella, ja tapasimme vapaa-ajalla keskustellen roolin haasteista, mutta myös tutus-

tuaksemme toisiimme tulevia kuvauksia varten. Halusin antaa hänelle muita enemmän tilaa tuoda itseään mukaan roolihahmoonsa, sillä Kimin paikka tarinassa mahdollisti keskittymisen maailmantunnun luontiin, ja luomaan illuusiota kaverusten menneisyydestä viemättä liikaa aikaa ja fokusta juonen mekaniikalta. Pääsimme Nikon kanssa heti ensi istumalla samalle sivulle hahmon roolista tarinassa.

Kim toimii niin ikään myös komediallisena elementtinä, mutta myös edustaa Ilkan halua dominoida ja elää ronskin huolettomasti. Ilkka haluaa että hänet nähdään, ja kokea että hän ei ole koskaan yksin. Mikäli Ilkka kykenisi elämään tasapainoisesti, ei hän tarvitsisi tätä ns. sidekickiään. Toisaalta Kimin käytös saa meidät huomioimaan myös Ilkan omantunnon laadun. Päähenkilön puutteita peilaavat Mikko ja Kim taas vaikuttavat oikeasti hyviltä ystäviltä, ja ymmärtävät toisiaan, lisäten temaattista vastakkainasettelua.

Selkeästi vaikein roolitettava hahmo oli Tuuli. Kävimme koekuvauksilla läpi useita naisia roolia varten, kunnes löysin Jennin. Tuuli on selkeästi työnsä ja tilanteensa ymmärtävä hahmo. Kyseessä oli itseään kunnioittava ja omia päätöksiä menneisyydessään tehnyt ja niitä pohtiva, mutta niiden takana seisova henkilö. Mikon edustaessa fiksua ja harkintakykyistä ihmistyyppiä oli Tuulin oltava uskottava sekä prostituoituna että Mikoon vetoavana persoonana. Halusin määrätietoiselta vaikuttavan, kauniin naisen joka oli uskottava persoona eikä esine.

Haasteena oli roolittaa henkilö joka kerää katseita mutta voi pysyä etäällä, eikä vie liikaa fokusta miesten ongelmien seuraamiselta, silti menettämättä presenssiään. Tuulin taka-alalle jättämällä pyrin korostamaan myös Ilkan ongelmaa suhtautua naisiin läsnä olevina tasa-arvoisina ihmisinä. Osa Tuulin häivytyksestä toteutettiin kuvauksissa ohjauksellisesti, ja osa rakentui leikkauspöydällä kohtauksen rakentuessa osaksi kokonaisuutta.

Kaikki lyhytelokuvan näyttelijät ovat ammattinäyttelijöitä. Vaikka lyhytelokuva on minulle ohjaajana selkeästi harjoitustyö, halusimme silti yhteisenä haasteena luoda projektista ammattitaitoa kehittävän yhteistyön, ja haastaa toisiamme parhaaseen lopputulokseen.

4 KUVAUKSET

Koska esituotantoa toimitettiin kahdelta eri mantereelta, ja myös päähenkilö oli näin ollen ulkomailla kuvauksien alkuun asti, jäivät yhteiset harjoitukset kokonaan pois. Ehdin käydä keskusteluja kaikkien näyttelijöiden kanssa yksityisesti, mutta he eivät nähneet toisiaan projektin tiimoilta ennen kuvausten alkua. Käsikirjoitus oli kaikille tuttu, ja olin tyytyväinen näyttelijöiden esittämien kysymysten määrään heidän omista rooleistaan, mutta myös koko lyhytelokuvan tarinasta.

Kuvasimme lyhytelokuvan 12 kohtauksesta kaksi hotellihuoneen vessassa, yhden aula-baarissa ja yhden hotellin käytävällä. Käytännössä kahdeksasta hotellihuoneesta kuvastusta kohtauksesta kuvasimme puolet olohuoneessa ja toisen puolen makuuhuoneessa.

4.1 Näyttelijänohjaus kuvaustilanteessa

Ohjaajana olen kuvauksissa omasta mielestäni aika välitön, ja pyrin luomaan ilmapiiriä jossa kaikilla on aina mahdollisuus ja siitä kumpuava halu esittää kysymyksiä, sillä kysymykset puoleen ja toiseen rakentavat yhteisymmärrystä tehokkaammin kuin yksisuuntainen informaationjako. Vapaudella kysyä, pyrin rakentamaan vuoropuhelua ja saamaan työryhmän sekä näyttelijät esittämään kysymykset itseään varten ääneen. Ääneen lausuttu kysymys konkretisoituu yleensä ytimeensä, ja saattaa sisältää jo osan vastauksesta, jota pelkkä itsekseen pohtiminen ei olisi suodattanut esiin.

Ohjaajalla on kuvauksissa tilaisuus ja velvollisuus sanoa: ”Hyvä. Tämä kopioidaan!” Tai: ”ei. Otetaan uudestaan” ilmaisee Judith Weston näyttelijänohjausta käsittelevässä kirjassaan. Hän jatkaa kertomalla kuinka suuri vastuu näyttelijää kohtaan ohjaajalla on.

Ohjaaja on suojelija; vain ohjaaja kykenee sanomaan, onko näyttelijän työn jälki kelvollista. Ohjaajan täytyy pitää huoli siitä, että työ on hyvää ja näyttelijä näyttää hyvältä, ja siksi ohjaajan on osattava erottaa hyvä työ huonosta. (Weston 1999, 25). Itselleni ohjaaja edustaa erityisesti näyttelijänohjauksen kannalta katsojakunnan läpileikkausta, mutta toisaalta myös ihan joka ikistä elokuvan katsojaa yhdessä kuoressa.

Vastuu kannetaan siis katsojille joita hän edustaa, mutta myös ohjaajalle itselleen. Ainoastaan ohjaamalla itselleen, omaa elokuvaansa, voi olla aidosti läsnä näyttelijöille ja työryhmälle.

Tulkitsen vapauden kysyä myös tuovan turvaa ja lievittävän jännitystä, sillä mikäli mielestään ”tyhmät” tai vaikeat kysymykset voidaan esittää ääneen, jaetaan turvattomuuden tunne koko kuvaustilaan, eikä näyttelijän tarvitse hävetä epätietoisuuttaan, varsinkaan kameran käydessä. Toivon että esitetty kysymys saa näyttelijän tuntemaan itsensä paremmaksi. Työkaluksi epätietoisuudesta pääsemiseen syntyy uusi, objektiivinen näkökulma. Teknisen ryhmän esittämät kysymykset ovat luontaisemmin yleisesti esitettäviä, ja sitä kautta on hyvä miettiä mitä tapahtuisi jos yksinkertaisella kysymyksellä vaikkapa valokaluston sijoituspaikasta olisi näyttelijän epätietoisuuden kaltainen hiljainen painolasti.

En missään nimessä ole sitä mieltä, että kaikki sisäinen työ tulisi tehdä näkyvästi tai varsinkaan kaikkien kuullen, vaan ainoastaan antaa sille mahdollisuus. Kaikkien työryhmäläisten tulisi ymmärtää näyttelijän tilanne, ja avoimuus voi auttaa ihmisiä ymmärtämään miten rohkeita näyttelijät ovat antaessaan itsestään kameran edessä. Tästä parhaimmillaan kehittyä kunnioitusta puoleen ja toiseen, ja se rakentaa me-henkeä sekä vähentää konfliktien mahdollisuutta.

Kysymyksien kautta ymmärrän myös missä muu työryhmä ja näyttelijät menevät, eli miten muut ymmärtävät tilanteet ja asiat ylipäätään. Näin saatan saada myös itse oivalluksia muiden näkökulmista, mutta myös opin ymmärtämään kuvaustilanteiden realiteetteja koko työryhmän suhteen. On kuitenkin hyvä ymmärtää, että usein paras tapa vastata näyttelijän kysymykseen, on esittää vastakysymys joka pakottaa näyttelijän pohtimaan tilannetta itse. Itselleen löydetyt totuudet ongelmakohtiin edellyttävät omaa ajatteluprosessia joka näkyy kankaalla aitona ulosantina, eikä yrityksenä jäljentää toisen ajatuksia.

Ohjaajana esitetyt kysymykset myös rakentavat tilannetta joka tekee näyttelijäohjauksesta prosessin ja vähentää tulosohjaamista, jossa ohjaaja antaa näyttelijän esitykselle muodon kuvailemalla hakemaansa lopputulosta vieden näyttelijän väärille raiteille.

Näyttelijäohjaajana pyrin siis luomaan normaaleja vuorovaikutussuhteita ihmisten välille, jolloin sekä ohjaaja että näyttelijät pystyvät käyttämään omaa persoonaansa apuvälineenä, eikä kukaan joudu turvautumaan liikaa ulkopuolelta tulleseeseen, esimerkiksi vastikään itse opiskeltuun, tai vasta alan koulusta saamaansa oppiin. Mahdollisesti vielä jäsenitelemätön tai huonosti sisäistetty tekniikka saattaa muodostua kynnykseksi yksinkertaisten ihmisläheisten ongelmien ratkaisulle. Tavallaan pahimmillaan ei näe metsää puilta.

Tällä en kuitenkaan tarkoita, etten arvostaisi teoriaa, tässä tapauksessa niin ohjaus- mutta erityisesti näyttelijäteoriaa. Judith Weston kuvailee omaa suhtautumistaan asiaan ajatuksella, että sääntöjen tarkoitus on aukaista ohjaajan vaistomainen oivaltamiskyky, joka on kaikkea muuta arvokkaampi. (Weston 1999, 20). Uskon että mikäli ei näe edessään ihmistä vaan ongelman ratkaistavaksi, oppi tapahtuu kantapäähän kautta. Vaan niinhän se välillä tapahtuu joka tapauksessa.

4.2 Näyttelijäohjaukselliset tekniikat

Koska olen ylempänä luonnehtinut vain omia ajatuksiani näyttelijäohjaamisesta ja asenteesta joka minulla näyttelijäohjausta kohtaan kuvauksissa oli, koen että on hyvä käydä hieman tarkemmin läpi mitä esimerkiksi yllämainitulla tulosohjaamisella tarkoitetaan. Käyn tässä kappaleessa myös läpi miten Judith Weston käsittää täsmäohjauksen, näyteltävissä olevan ohjauksen joka hänen mukaansa on suositeltavampi vaihtoehto tulosohjaamiselle tai yleisohjaamiselle (Weston 1999, 34).

Kaikesta läpikäymästäni materiaalista mielestäni Judith Weston käsittelee näyttelijäohjausta parhaiten, ja käyttää kirjassaan selkeää yleismaailmallista kieltä. Omien kokemusteni perusteella kirjojen käännöstyössä katoaa usein jokin tärkeä nuotti, mutta sekä suomenkielisen että englanninkielisen version Westonin kirjasta luettuani uskallan suositella Päivi Hartzellin suomeksi kääntämää kirjaa, jo myös pelkästään elokuvista kiinnostuneille ja harrastajille.

Käsittelen aluksi elokuvaohjauksen sudenkuoppia, tulos- ja yleisohjaamista. Havainnollistin itselleni huonoja ohjaustapoja yksiulotteisuuden- ja moniulotteisuuden ongelmiksi.

4.2.1 Yksiulotteisuuden ongelma

Yksi pahimmista asioista mitä ohjaaja voi tehdä, on kertoa näyttelijälle suoraa millainen vaikutelma hänen tulisi tehdä yleisöön. Tämä on ehkä myös helpoin tapa ymmärtää mitä ”tulosohjaamisella” tarkoitetaan. Ohjaaja ilmaisee haluavansa näyttelijältä jotain muuta, muttei puolestaan tarjoa mitään avuliasta näyttelijälle työstettäväksi. Tätä voi luonnehtia mielestäni kärjistäen niin, että ohjaaja sysää kaiken vastuun näyttelijälle. Ohjaajan asemassa, eli koko katsojakunnan edustajana, hän heittää näyttelijää popkornilla ja huutaa ettei tämä ole tarpeeksi pelottava.

Eräs ohjaajan hyvin usein tekemä huono ohje näyttelijälle on pyytää tätä tekemään jotain ”pienemmin” tai ”suuremmalla energialla”. Näyttelijä kuitenkin tarjoaa omaa tulkintaansa ja parastaan, mutta mikäli se ei ole ohjaajan näkemystä vastaava, ei väärän tulkinnan nuotin muuttaminen auta. Tällainen ohje on liian ylimalkainen eikä ”pienemmin” tekeminen muuta ilmaisua, vaan ennemminkin vähentää sen ilmaisuvoimaa. Olin aiemmissa ohjauksissani käyttänyt tätä tekniikkaa, mutta tällä kertaa pyrin välttämään sitä. Ilkan ja Mikon kohdalla tunsin näyttelijät, ja tiesin että tämä käy yhteisestä kielestämme, ja heidän kanssaan käytinkin tätä oikotietä muutamia kertoja.

On myös vaarallista kertoa minkälaisia tunteita näyttelijällä tulisi olla, sillä nimenomaan tunteen näytteleminen saa suorituksen vaikuttamaan näytellyltä koetun sijaan. Tämä ajatus kannattaa nähdä myös toisesta näkökulmasta. Mikäli ohjaaja kokee että näyttelijä vaikuttaa esimerkiksi liian vihaiselta, eli tunnetila on väärä, on ohjaajana harkittava miten tilannetta lähtee purkamaan. On helppo latistaa näyttelijä ja vaikuttaa tämän tunne-mekanismeihin. Näyttelijästä tulee itsetietoinen ja hän alkaa kontrolloida käytöstään, eli oikeisiin tunteisiin pureutuminen vaihtuu itsekontrolliin ja ulosanti muuttuu pahimmillaan teatraaliseksi.

Ohjaajan tulisi pystyä kommunikoimaan näyttelijän kanssa repliikin merkityksestä, ei äänenpainosta tai lopputuloksesta. Näyttelijän etuoikeus on luoda esitystapa, joka välittää ohjaajan haluaman merkityksen (Weston 1999, 37). On siis ongelmallista kertoa näyttelijälle repliikin sävystä eli näytellä se eteen. Kaiken voi ilmaista eri äänensävyllä, mutta sävyn tulisi rakentua, eikä soida äänitteestä. Suurin osa näyttelijöiden mielenkiinnosta ja kysymyksistä repliikkejä kohtaan käytiin läpi esituotantovaiheessa, eikä vasta kuvauksissa ohjauksellisesti.

Se mitä kohtaamme eläessämme, tapahtuu meille yllätyksenä. Elokvassa näyttelijä tietää lopputuloksen omia repliikkejään myöten. Näin ajateltuna haasteellisinta on luoda uskottava esitys emotionaalisiin siirtymiin. Kun näyttelijä kuuntelee vastanäyttelijäänsä, syntyy valmiista repliikeistäkin aito yhteys, ja on näyttelijöiden ammattitaitoa kuunnella toisiaan. Toisen kuunteleminen on avainasemassa aidolle yhteydelle joka näyttelijöiden välillä on, vaikka tieto toisen seuraavasta lauseesta onkin jo olemassa.

Annoin joissain tilanteissa ohjeita näyttelijöille kahden kesken. Meillä oli käytössä useampi hotellihuone, ja saatoin pyytää näyttelijän kanssani kahden ja keskustella tämän kanssa jostain uudesta ajatuksesta joka elävöittäisi kohtausta, ja saisi näyttelijät kuuntelemaan toisiaan. Kuvauksissa vapaa-ajallaan näyttelijät harjoittivat myös Sanford Meisnerin kehittämää näyttelemisen Meisner-tekniikkaa jonka avulla he pysyivät vireinä ja läsnä, sekä riisuivat ulosannistaan turhaa yrittämistä. Toisiaan huomioonottamalla he paransivat synergiaansa ja oppivat ruokkimaan ja kuuntelemaan toistensa suorituksia.

Yksiulotteista ohjaamista on myös yleistää. Yleistäminen ilmenee helposti tuomitsevana käytöksenä joka kertoo liikaa eteen. Jos ohjaajana sanoo näyttelijälle tämän olevan paha, hän kertoo ikävystyttävän faktan joka saattaa myös saada näyttelijän hylkimään roolin monimuotoisuutta, mitä on pahuus? Tarinassa pahuus on yleensä vastavoima, se minkä päähenkilö kohtaa kasvokkain elokuvan kliimaksissa. Monimuotoinen ”pahuus” kehittyy tarinan mukana, ja lopputulokseen hyppääminen karsii näyttelijän valintojen mahdollisuuksia. Pahuus ei luo ilman tekoja konfliktia, se näkyy ilman toimintaa ainoastaan näyttelijän ilmeenä.

Jos ohjaaja pyytää näyttelijältä asennetta, hän saa tältä sokeaa näyttelemistä. Usein vaikkapa julman asenteen pyytäminen repliikkiin erottaa näyttelijän tilanteesta ja sen tilalla että näyttelijä olisi julma toista kohtaan, hän kadottaa vuorovaikutussuhteen ja vain lausuu vuorosanat naamari päässään. Myöskään asennetta ei voi näyttellä yksinkertaisuudessaan ilman takana olevaa toimintaa.

4.2.2 Monimuotoisuuden ongelma

David Mamet kertoo, kuinka näyttelijät kysyvät ohjaajalta paljon kysymyksiä ”Mitä ajattelen tässä kohtaa?” ”Mikä on motivaationi?” ”Mistä olen juuri tullut?”. Mametin

mukaan vastaus näihin kysymyksiin on, että ei sillä ole väliä. Sillä ei ole väliä, koska noita asioita ei voi näytellä. Hän haastaa kenet tahansa näyttelemään, mistä hän on tullut. Jos sitä ei voi näytellä, miksi ajatella sitä? (Mamet 2001, 78). Kun minulle esitettiin vastaavia kysymyksiä, pyrin kuitenkin löytämään vastaukseksi jotain, mikä saisi näyttelijän työstämään tätä hetkeä. Paras vaihtoehto oli aina ankkuroida näyttelijä tähän hetkeen, esimerkiksi keskustelemalla kohtausten johtoajatuksesta. Johtoajatusta avaan myöhemmin käydessäni läpi täsmäohjaamista.

Kun mietitään miten jokapäiväisessä elämässämme luonnehdimme ja tulkitsemme toisiamme, luomme käsityksiä muiden motiiveista ja pyrkimyksistä. Weston kuvailee tätä emotionaaliseksi kartoittamiseksi (Weston 1999, 40). Emotionaalinen kartta on syy- ja seuraussuhteista rakentuva vaikeaselkoinen ja jäykkä kaavio joka kyllä kertoo mitä tapahtuu, muttei miten sen saa tapahtumaan. Koska olemme tottuneet juoruilemaan toisistamme, on emotionaalinen kartoitus meille jokapäiväistä, mutta ohjauksellisesti se ei anna mahdollisuuksia, vaan toimii tasaisena vuoristoratana. Emotionaaliset kartat ovat psykologisointia ja älyllistämistä. Tunteista voi puhua mutta se ei tarkoita että niitä tuntsi.

Ihminen voi sanoa yhtä ja tehdä toista. Ulospäin tämä vaikuttaa monimuotoisuudelta, mutta jos ohjaaja vaatii näyttelijää monimuotoisuuteen liian kaksijakoisilla ohjeilla, esimerkiksi olemalla ”peloissaan mutta päättäväinen” hän pyytää jotain mikä ei ole näyteltävissä. Tätä voi teeskennellä, mutta parhaimmillaankin se vaikuttaa ulospäin huonolta emotionaaliselta siirtymältä.

Näyttelemisen ei pidä olla konstailevaa. Mamet käskee tekemään käsikirjoituksen vaatimat fyysiset liikkeet mahdollisimman yksinkertaisesti. Ei saa ”auttaa näytelmää”. Näyttelijän ei tarvitse istuutua kunnioittavasti. Hänen ei tarvitse kokeilla ovea kunnioittavasti. Mitä enemmän näyttelijää yrittää saada jokaisella fyysisellä liikkeellä ilmaisemaan kohtausten merkitystä, sitä enemmän elokuva kärsii. Mamet ilmaisee että naulan ei tarvitse näyttää talolta, se ei ole talo. Se on naula. Jotta talo pysyisi pystyssä, naulan on hoidettava naulan tehtävät. Tehdäkseen naulan työn, naulan on näytettävä naualta (Mamet 2001, 77).

Jos ohjaaja kertoo näyttelijälle ennen kuin kamera käy, millaisena hän roolihahmon näkee, antaa ohjaaja roolin täytettäväksi. Näyttelijä kokee näin työnsä helposti taakaksi,

näyttelemisen velvollisuudeksi. On eri asia nähdä roolihahmo, kuin antaa näkemys ohjauksellisena nuorana. Näyttelijäsuoritus rakentuu teoista eikä tekojen ideasta jota roolihahmon selittäminen edustaa. Jälleen kerran, keskustelu näyttelijöiden kanssa esituotantovaiheessa auttoi väistämään tämän kuopan. Tiesimme jo ennalta millaisia hahmot ovat, ja pystyimme keskittymään kuvauksissa oleellisiin ongelmiin.

4.3 Täsmäohjaaminen

Käyn seuraavaksi läpi pääsääntöisesti prosesseja joilla ohjasin näyttelijöitä opinnäytetyöni lyhytelokuvassa. Käytännössä kaikki konkreettiset ohjaukselliset tekniikat ovat minulle hieman vieraita niin asenteellisesti mutta myös käytännön tasolla, sillä kokemukseni määrä ohjaajana ei ole vielä liian kattava. Tässä vaiheessa käsikirjoitus on siis purettu ja sisäistetty, sekä näyttelijät valittu rooleihinsa. Hyppään suoraa käymään läpi kuvaustilannetta jota varten on kukin omalla tahollaan valmistautunut.

4.3.1 Johtoajatus

Käsikirjoituksen voi jakaa erilaisiin dramaturgisiin yksikköihin. Kohtauksen ajan jokaisella henkilöahmolla on kohtauksen sisäinen johtoajatus. Eli mitä henkilö haluaa siltä kohtaukselta, esimerkiksi sen kohtauksen sisällä toiselta henkilöltä. Henkilöahmon johtoajatus voi olla vaikkapa päästä tilanteesta mahdollisimman nopeasti vessaan. Hotellin aulabaarissa tapahtuvassa kohtauksessa Ilkan johtoajatus oli yhden ohjauksellisen neuvon kautta ”nauttia suunnitelmiansa toteutumisesta”.

Kohtaus jaetaan näyttelijäsuoritusten kautta usein kolmeen pääjaksoon. Pääjaksot muodostuvat biiteistä, jotka ovat kohtauksen pienin osa. Jos esimerkiksi näyttelijä sanoo repliikkinsä kaataen juomia laseihin, ja sitten ojentaa lasit pöydän ääressä istuville henkilöille lausuen viimeisen repliikin näin, voidaan tulkita että kyseessä on kaksi biittiä jotka muodostavat yhden pääjakson. Pääjaksot muodostuvat emotionaaliseksi tapahtumaksi, joka koskettaa sen kohtauksen johtoajatusta.

On siis erittäin tärkeä ymmärtää ja pystyä keskustelemaan näyttelijän kanssa tämän johtoajatuksesta, ja rakentaa kohtaus tahti tahdilta palvelemaan tätä, luoden draamaa sekä

kohtauksen sisäisistä konflikteista, mutta erityisesti myös vastaanäyttelijöistä, ja saada kohtaus elämään rakentamalla emotionaalista vuoropuhelua eri johtoajatusten törmäyskohtiin.

Jokaisen kohtauksen harjoitus kuvauspaikalla aloitetaan blokkamalla näyttelijät kohtaukseen, paikkaan jossa kuvataan, valitun kuvakoon sisään. Itse pyrin suunnittelemaan tarinankerronnan kannalta oleelliset kuvat sisältöineen jo hyvin ennen kuvauksia, kuvaajani kanssa. Käytännössä blokatessa kohtaukset kävellään läpi, ja suunnitellaan missä näyttelijöiden fyysinen toiminta tapahtuu, ja ennen kaikkea miten, että tekeminen palvelee kerrottavaa tarinaa. Harjoiteltu toiminta on biittejä, ja taas pääjaksoja jotka vievät henkilöiden emotionaalista kaarta eteenpäin.

Asemoidessa näyttelijöitä, kohtauksen runko havainnollistuu myös tekniselle työryhmälle, ja ohjaaja kuvaajan kanssa pääsee viimeistään yhteisymmärrykseen kuvaustilanteissa muuttuvista järjestelyistä.

Alla on listattuna lyhyt kokoelma näyttelijän mahdollisista kohtauksen päämääristä.

Haluan saada sinut nauramaan.

Haluan saada sinut itkemään.

Haluan sinun kietovan käsivartesi ympärilleni.

Haluan, että pidät minusta huolta.

Haluat, että odotat minua.

Haluan, että säälit minua.

Haluan sinun polvistuvan eteeni.

Haluan, että lyöt minua.

Haluan, että poistut huoneesta.

Haluan, että suutelet minua (että rakastelet minun kanssani).

Haluan, että leikit minun kanssani.

Haluan ottaa selville, kuinka paljon tiedät minusta.

Haluan ottaa selville, puhutko totta.

(Weston 1999, 348).

Yllä olevat johtoajatukset ottavat huomioon kanssanäyttelijät, mutta on hyvä huomioida että johtoajatus voi olla myös kullekin henkilökohtainen. Vastanäyttelijään kohdistuva johtoajatus lisää näyttelijöiden välistä toistensa kuuntelua, mutta henkilökohtainen johtoajatus voi lisätä myös oman kerroksensa subtekstiin.

Koska pidän ihmisten kanssa työskentelystä ja vuorovaikutuksesta, näyttelijöiden innostaminen miettimään ja ottamaan kantaa jo ihan projektin alkuvaiheessa on minulle tärkeää. Koska tässä tuotannossa ei käytännössä ehditty harjoittelemaan tekstiä ennen kuvauksia, kävimme aika paljon yhteisiä asioita läpi vasta lokaatioissa kohtauksia harjoitellessa. Aina ei ole ajankäytöllisesti helpointa pitää kaikkea vuoropuheluna, mutta minusta se on perusedellytys onnistuneelle yhteistyölle ja kokonaisuudelle. Ehkä ajan kanssa kohtaan tuotantojen realiteetit ja / tai opin jotain mitä en vielä osaa käsitellä.

4.3.2 Salainen sopimus

Kun kohtauksen toiminta on blokkauksen osalta selkeä, ja ollaan yhteisymmärryksessä kohtauksen sisällöstä, aletaan rakentaa lihaa luiden ympärille. Mielestäni hienointa on nähdä kun näyttelijät antavat oman tulkintansa ja näyttelevät kohtauksen läpi ilman sen suurempaa ohjausta. Mutta kun rakennetaan jotain tietynlaista, tai haetaan vivahteita tai tiettyä ulosantia voidaan alkaa keskustella tavoista, joilla suoritukseen saadaan tarvittu subteksti esiin, tai toimintaan tuoreutta. Tällöin voidaan keskustella näyttelijän kanssa esimerkiksi salaisista sopimuksista. Salainen sopimus on roolihenkilön toimintaa ohjaava ääneen sanomaton asia tai lähtökohta, joka on esimerkiksi dialogista tai toiminnasta hieman poikkeava, sitä tehostava perusajatus. Se voi olla esimerkiksi päätös, että tietyn repliikin kuullessaan, tämä muistaa jättäneensä uunin päälle lähtiessään kotoa.

Kuvaustilanteessa salainen sopimus voidaan siis yksinkertaisesti esittää näyttelijän tuoksi pyrkiessä tietynlaiseen tunnelmaan. Sopimus voi olla luonteeltaan ”ikään kuin” tai ”entä jos”. Esimerkiksi, jos ohjaaja haluaa sukupäivällisille ”hyytävän” tunnelman, hän voisi pyytää näyttelijöitä esittämään kohtauksen, ”ikään kuin” olisi sovittu, että ensimmäinen henkilö, joka tekee etikettivirheen, tuomitaan loppuiäkseen vankilaan (Weston 1999, 35).

Ilkan käytöstä luonnehdin yleisesti salaisella sopimuksella ”Sinä tiedät enemmän kuin muut.” Mikko taas kohtaa Ilkan kliimaksissa ”ikään kuin mikään ei voi enää satuttaa häntä”. Tuulin ohjenuora oli ”välittää Mikosta oikeasti”. Näin saatiin rakennettua kontrastia Tuulin ”ammatin” ja käytöksen välille.

Hyvillä salaisilla sopimuksilla voidaan tehdä koko kohtauksen läpi kantavaa näyteltävää ohjaustyötä ilman, että antaa näyttelijöille liikaa materiaalia prosessoitavaksi. Liika ohjaus on kompastuskivi johon aina välillä kaatuu, yrittäessä saada esimerkiksi pidemmän dialogin sisältävän kohtauksen elämään. Kun saa osan sisällöstä toimimaan, aiheuttaa toisaalle entistä suuremman ongelman, ja niin sanotusti häkellyttää näyttelijän epärelevantilla tietotulvalla. On hyvä muistaa että vähemmän on enemmän myös näyttelijänohjausteknisissä asioissa.

Toisaalta salainen sopimus on myös yksinkertaisuudessaan hyvin yleisluonteinen päätös, joka saattaa olla vain yksi ohjauksellinen kerros prosessia jossa näyttelijöiden kanssa etsitään haluttua tulkintaa. Pyrin keskustelemaan näyttelijöiden kanssa niin, että he pystyivät käyttämään omaa ammattitaitoaan ja myös antamaan tilaa keksiä omia salaisia sopimuksia, enkä halunnut udella heidän prosessiaan juurta jaksan. Minusta oli tärkeää saada mahdollisuus katsoa esitystä, ja siihen puuttumiseen tarvittiin syy.

Minulle oli hyvänä apuna muistuttaa itseäni myös toimintaverbien voimasta. Jos mietitään jo edellä mainitun tulosohjaamisen kiroa, on sille tyypillistä adjektiivien käyttö. Adjektiivit ovat pysähtyneitä, ne kuvailevat jonkun toisen vaikutelmaa roolihenkilöstä. Henkilön syvin olemus ei ole se, miten ihmiset kuvailevat häntä. (Weston 1999, 47).

4.3.3 Toimintaverbit

Huomasin kuvaustilanteissa aina välillä lankeavani käyttämään adjektiiveja tavalla tai toisella yrittäessäni ilmaista ajatuksiani. Saatoin myös sisällyttää adjektiiveja esittämiini kysymyksiin. Weston painottaa että verbit, faktat, mielikuvat ja fyysiset teot ovat helpompia näytellä kuin adjektiivit ja selitykset, koska näyttelijä voi itse valita ja toistaa niitä. Mikäli näyttelijöiden ulosannista puuttui mielestäni eloa, saatoin kameran käydessä antaa käytöstä elävöittäviä ohjeita näyttelijöille. Rabigerin mukaan tämä on ”sivustaohjaamista” (side coaching). Ohjaajan ääni pakottaa näyttelijässä aluilleen uuden sisä-

sen prosessin. Hän huomauttaa myös että tämä ei toimi, mikäli näyttelijät eivät ole valmistautuneet keskeytyksiin. Ohjaajan tulisi varoittaa ennalta näyttelijöitä pysymään roolissa, mikäli aikoo käyttää tätä tekniikkaa (Rabiger 2003, 369).

Oppimismielessä ja opinnäytetyötä silmälläpitäen olin valmistautunut kirjoittamalla toimintaverbejä vihkoon jota kannoin mukana. Minulla on tapana pyrkiä järkeistämään ja luokittelemaan asioita itselleni yrittäessäni hahmottaa kokonaisuuksia sekä syy-ja seuraussuhteita. Tämä tapahtuu helposti adjektiivilla. Adjektiivit ovat subjektiivisia, tulkinnanvaraisia ja kaikkea muuta kuin ihanteellisia viestinnän välineitä. Puhekielessä ihmiset käyttävät helposti laatusanoja kuvailemaan ajatuksiaan, mutta niillä kommunikointi ei ole hyvää ohjausta.

Westonin mukaan adjektiivien käyttäminen roolihenkilöiden kuvailemisessa saattaa kertoa näyttelijälle enemmän ohjaajan kuin roolihenkilön persoonallisuudesta. (Weston 1999, 48). Varoin viemästä tärkeää työtä pois näyttelijältä.

Ohessa on lyhyt lista toimintaverbejä jotka kirjasin vihkooni. Mukana myös niiden edustama Judith Westonin avaama subteksti. Alla olevassa lyhyessä listassa on toimintaverbit, joita huomasin käyttäneeni kuvauksissa. Pitkä lista toimintaverbeistä löytyy liitteestä 2.

Anella / Vedota

”Auta minua!”

Flirttailla

”Tule tänne istumaan minun viereeni.”

Haastaa

”onko sinussa miestä?” ”Lyö, jos uskallat!”

”Lyön vetoa, ettet osaa.”

Haavoittaa

”Sinä satutit minua.” ”Haluan sinun kärsivän.”

Houkutella

”Tule kultaseni... tule, tule..”

Hurmata, Imarrella

”Sinä olet ihana.” ”Olisit todella hyvä siinä...”

Kerskailla

”Haluat panna paremmaksi, näyttää.”

Pilkata

”Tehdä pilkkaa pukeutumisesta jne.

Naulita

”Tiedän mitä peliä pelaat.” ”Näen sinun lävitiesi.”

<i>Rauhoittaa</i>	<i>”Kaikki on ihan hyvin, ei mitään syytä huoleen.”</i>
<i>Suostutella</i>	<i>”Mitä, jos katsoisit asiaa tältä kannalta...”</i>
<i>Syyttää</i>	<i>”Sinä valehtelit minulle.” ”minä näin sinun tekevän sen.”</i>
<i>Taivutella</i>	<i>”Oletko aivan varma ettet haluaisi...?”</i>
<i>Vaatia</i>	<i>”Vaadin tätä!”</i>
<i>Vakuuttaa</i>	<i>”Minusta sinun pitäisi...”</i>
<i>Valittaa</i>	<i>”Tämä on epäoikeudenmukaista.”</i>
<i>Varoittaa</i>	<i>”Varoitin sinua,”</i>
<i>Vietellä</i>	<i>”Sinä viehätät minua.”</i>
<i>Väheksyä</i>	<i>”Sinä olet arvoton, et yhtään mitään, et tärkeä.”</i>
<i>Väijyä</i>	<i>”Pidän sinua silmällä.”</i>
<i>Yllyttää</i>	<i>”Haluatko tapella?”</i>

(Weston 1999, 346).

On syytä huomata, että toimintaverbien heittomerkeissä oleva subteksti on ainoastaan viitteellinen, ja verbien käyttömahdollisuudet ovat kiinni vain mielikuvituksesta ja kommunikaatiosta.

Yksinkertaisena esimerkkinä toimintaverbin käytöstä, ohjasin lyhytelokuvan kliimaksissa Ilkkaa väheksymään Mikkoa ja ampumaan alas Kimin yrityksen tulla väliin pelastamaan tilannetta. Toimintaverbeillä sain näyttelijöille selkeän ohjeen johtoajatuksien yhteyteen ja yhden tason lisää näyttelijäsuorituksiin.

4.4 Koottuja neuvoja kuvauksiin

Koska tulosohjaaminen ja täsmäohjaaminen eivät ole yksiselitteisiä käsitteitä, on niiden avaaminen jo projekti sinänsä. Lähdekirjallisuuteni sisälsi kuitenkin myös ohjaajan helposti toteutettavia vinkkejä. Pohdin seuraavaksi kuvauksissa käyttämiäni käytännöllisiä neuvoja, ja pyrin ilmaisemaan ne muodossa jossa koin niiden palvelleen minua.

Weston kehottaa sanomaan kaikille näyttelijöille jotain ennen jokaista ottoa. Tämä pitää näyttelijät vereslihalla ja energian tilanteessa, sekä auttaa heitä rentoutumaan ja yksinkertaistamaan ilmaisuaan pois älyllistetyistä ulosannista. Näyttelijän ja ohjaajan välisen kommunikoinnin täytyy olla yksityistä. Se voi olla ”yksityisyyttä yleisön keskellä”, toisin sanoen ohjaaja voi kehittää yksityisyyden hänen ja näyttelijöiden välille, vaikka kuvausryhmän jäseniä tai muita näyttelijöitä olisi kuuloetäisyydellä. ”Yksityisyys yleisön keskellä” on ohjaajalle tärkeä taito, mutta joissain tilanteissa olisi suotavampaa puhua kaikille näyttelijöille yhtä aikaa. (Weston 1999, 327).

Vaikka olisin kaivannut usean näyttelijän kohtauksessa vain muutamaan hetkeen näyttelijäsuorituksen kirkastusta, annoin silti jokaiselle henkilökohtaista palautetta. Huomasin että mikäli jätin jonkun näyttelijöistä ilman huomiota, tämän seuraava suoritus saattoi olla väljempi tai fokus selkeästi hukassa. Kuvan ulkopuolisille näyttelijöille vastakuvia kuvatessa jo pelkkä katseidemme kohtaaminen ja pieni ele piti yleistä vireystilaa yllä.

Koskaan ei kuitenkaan saisi pyytää toistamaan samaa suoritusta, vaan pitää huomio edessäpäin. Näyttelijöiltä tulee aina pyytää jotain uutta joka pitää ulosannin tuoreena, eli aitona. Pohdin jo ohjaajan vastuuta näyttelijöiden suoritusten arvioijana. Kuvaustilanteessa kuitenkin aika on rahaa, ja koska sitä ei käytännössä ole, voi rehellinen ilmiesvästi vääränkin vastakohdan pyytäminen näyttelijäsuoritukseen olla oikea ratkaisu. Tämä voi vapauttaa näyttelijän ilmaisemasta repliikkejään valmiilla, ennalta mietityllä sävyllä ja velvollisuuden tunteesta. (Weston 1999, 328).

Vaikka näyttelijät eivät olisi itse tyytyväisiä suoritukseensa, tai he kokevat etteivät tunteneet ”sitä” kameran käydessä, kohtaus saattaa toimia, mikäli ohjaaja tietää mitä hakee. Usein vähäeleinen ulosanti saattaa olla juuri sitä mitä tarvitsee, ja ohjaajan tulee tietää käsikirjoitusanalyysien ja harjoitusten kautta objektiivinen rakenne ja arvioida suoritus sen, eikä näyttelijän, ohjaajalle näkymättömän sisäisen tunneprosessin perusteella. Michael Rabiger kuvaa ohjaajan ja näyttelijöiden vivahteikkaiden persoonallisuuksien toimivan yhteistyön avaimeksi käyttäen omaa luonnettaan. Hänen mukaansa sääntöjä ei ole, koska henkilökemiat ovat aina erilaisia ja muuttuvat (Rabiger 2003, 466).

Koska aika on rahaa, täytyy pitää myös huolta ettei näyttelijät kuuntele muita kuin ohjaajaa. Mikäli teknisesti haasteellinen kuva saa työryhmän kommunikoimaan oton laa-

dusta, on tärkeää että se tehdään hienovaraisesti, etteivät näyttelijät aseta itseään usean eri asioihin huomionsa kiinnittävän työryhmän jäsenen arvioinnin kohteeksi. On myös tärkeää, että ohjaajan ”olkaa hyvä!” -käskyyn ei liity lähtölaukauksen subtekstiä, vaan se on vain lupa aloittaa työt. Itse käytin ajoittain ”olkaa hyvä!” – käskyn ohessa lisänä sanoja ”omaan tahtiin”. Kun tuotantoa tehdään pienellä intiimillä ryhmällä, kannattaa kuitenkin ottaa itse ohjaajana vastaan palautetta henkilökohtaisesti muilta työryhmän jäseniltä. Heidän huomionsa saattavat usein täydentää omia huomioitasi tapahtumista. Heidän työnsä tapahtuu ennen ottoa, mutta kuvatessa he ovat enemmän katsojan asemassa. Ohjaajalla on päämääriä mutta työryhmä saattaa nähdä toiminnan ensimmäistä kertaa ja saa katsojanomaisen kokemuksen (Rabiger 2003, 476).

Näyttelijät ajattelevat ja arvioivat eri tavoin henkilökohtaisia suorituksiaan, joten pyrin ennen kuvauksia ottamaan selvää pitävätkö he kuvatun materiaalin katselemisesta kuvauspaikalla ja miten he ovat tottuneet asiaa käsittelemään. Tässä projektissa aina välillä haluttiin nähdä omia näyttelijäsuorituksia, mutta arvioin tapauskohtaisesti suostunko näyttämään mitä nauhalle saatiin, sillä samassa kuvassa saattoi olla materiaalia joka saisi toisen näyttelijän epäuskoiseksi suorituksestaan.

Weston mainitsee myös, että ohjaajan tulisi seisoa kameran vieressä eikä monitorin takana. Näyttelijät tuntevat yhteyden ohjaajaan ja hänen keskittymiseensä kun tämä seisoa kameran vieressä. Pienenpieniä eroja ei huomaa monitorista, mutta ne aistitaan, kun esitys elää konkreettisesti silmien edessä. Koska ohjaajan ja näyttelijöiden välillä on parhaimmillaan syvä luottamuksellinen yhteys, on tärkeää myös osata sovittaa oma energia yhteen näyttelijöiden energiatason kanssa. Liian innostuneena ohjaaja saattaa virittää hienovaraisen kohtauksen energiatason väärin, ja näyttelijät kadottavat rakentamansa vireen. Huomasin kuvauksissa, että sama pätee myös erityisesti muuhun työryhmään. On hyvä kommunikoida kaikille samalla intensiteetillä. Pelkäsin että keskittyminen tekniseen osastoon ja näyttelijöihin eri otteella saattaisi hämmentää näyttelijöitä.

Sain palautetta näyttelijöiltä, että olen kuvauksissa läsnä teatteriohjaajan tavoin, pysyessäni kameran vierellä seuraamassa suoritusta. Aina monitorin paikkaa valitessa halusin olla mahdollisimman läsnä näyttelijöille, ja joskus kuvasta riippuen tarkistin monitorista pelkän komposition, seuraten muutoin pelkkiä näyttelijäsuorituksia.

Hyvä vinkki on olla kekseliäs. Vaikka on kuvauspaikalla uupunut ja stressaantunut, ei mitään päätöksiä saisi tehdä tai jättää tekemättä pakosta tai pelosta. Vaikka saa kokemusta työskentelystä näyttelijöiden kanssa, tulee silti tekemään virheitä ja sanomaan näyttelijöille väärää asioita. (Weston, 1999, 335). Jos jokin näyttelijäsuorituksessa ei toimi, se ei toimi. Rabiger kehottaa kertomaan näyttelijöille mitä ohjaajana koet, ja miten vahvasti. Kun näyttelijät antavat vahvan esityksen, luotte uutta, ettekä pelkästään nauhoita harjoituksia (Rabiger 2003, 468).

Lahjakkuus näkyy siinä, kuinka hyvä on toipumaan virheistä ja kääntämään ne seikkailuiksi ja mahdollisuuksiksi. (Weston 1999, 335). Tämä oli hyvä vinkki ja kannustavia sanoja, sillä virheitäkin tuli tehtyä. Usein kuvaustilanteessa virheen syytä on vaikea havaita. Uskon, että kaikki kuvat joista otettiin useampia ottoja, sisälsi ohjauksellisia virheitä. Kun ottojen määrä alkaa kasvaa, kannattaa aina ottaa hetki aikaa itselleen miettiäkseen mitä siihen mennessä on tehty. Mikä ottojen välillä on muuttunut ja mitä oikeasti pyritään rakentamaan.

Kuvauksissa huomasin usein ollessani tyytyväinen ottoon, siirtyväni ajatuksissani valmistelemaan heti seuraavaa kuvaa. Tämä johti siihen, että palautteeni näyttelijöille hyvän oton jälkeen oli vaisua, ja sai minut näyttämään ulospäin mielteliäältä. Näyttelijöille tämä tietenkin oli kova pala, ja jätti varmasti epätietoisien tilan tyytyväisyydestäni heidän suoritukseensa. Kuvausten loppupuolella siitä kehittyikin meille yhteinen vitsi, ja luottamus rakentui enemmän yhteisestä ongelmanratkaisusta kuin pienien taistelujen voitonriemusta.

Ohjaajan on mielestäni tärkeää löytää itselleen luontainen toimintatapa ilmaista tyytyväisyytensä aidosti, lankeamatta aikaa vievään kehuun. Mitä enemmän joutuu antamaan ulos tyytyväisyyttään, sitä enemmän siltä vie mielestäni pohjaa ja mikäli tyytyväisyyttä alkaa selitellä, se käy helposti näyttelyksi joka ei missään nimessä ole ohjaajan työtä. ”Jos ohjaaja sanoo ’hyvä’, ’hieno suoritus’ tai vain ’ok’, ole onnekas, älä kuitenkaan harmistu mikäli et saa kiitosta – kyse on vain ajasta”. (Taylor 1994, 77).

5 LEIKKAUS

Kuvausten jälkeen leikkauspöydälle aukeaa uusi tarina. Leikkauspöydällä ei enää näe kuin kameran rajaaman pienen otoksen paljon suuremmasta maailmasta, jossa kuvauksissa elettiin. Tuntuu että vaikka kuinka olisi valmistautunut, tajuaa leikkaustyön alettua kaipaavansa kuvia joita ei otettu. Näyttelijäsuoritukset rakentuvat tarinaksi vasta leikkauspöydällä.

Leikkasimme lyhytelokuvan kuvaajamme tietokoneella. Minulla oli mahdollisuus nähdä päivittäin leikkaustyötä läpi koko prosessin ajan. Annoin leikkaajan tehdä ensin kokonaisen oman version, tein seuraavan version itse, ja taas uuden version teki leikkaaja kunnes olin tyytyväinen lopputulokseen. Ajatuksena oli saada mahdollisimman laaja näkökulma leikattuun materiaaliin, ja pyrin näin arvioimaan työtä tuorein silmin tulematta materiaalille sokeaksi. Koin, että näin oli myös helpompi saada etäisyys materiaaliin ja lupa kritisoida rakentuvaa teosta kohdistaen energian vain projektin hyvinvointiin.

Kun ensin rakentaa raakaleikkauksen, näkee yleisesti ottaen kuinka kohtaukset käyvät yhteen ja miten tarina rakentuu. Hitaampaa ulosantia pystyy nopeuttamaan leikkaamalla ristiin, ja nopeaa hidastamaan. Vasta leikkauspöydällä osaa hakea kokonaisuutta palvelevia hetkiä kuvatuista ostoista, ja rakentaa kohtauksiin lopullisen jännitteen näyttelijäntyön vivahteista. Suunnittelimme kuvat niin, että kohtauksista saatiin reaktiomateriaalia kattamaan myös hetket, joina hahmot eivät välttämättä keskustelleet läpi kohtauksen. Pystyin siis hakemaan leikkauspöydällä tiettyihin kohtiin ohjaamiani reaktioita toisten näyttelijöiden repliikkien verestämiseksi, ja subtekstin kehittämiseksi.

Oivalluksia kohtausten lopullisesta rytmistä saa vasta leikkausvaiheessa, ja vasta tietokoneen ääressä näkee ulosannin leikkauksen tuomat mahdollisuudet. Tässä lyhytelokuvassa kaikkia kirjoitettuja kohtauksia käytettiin lopulliseen tuotokseen, mutta joitain kohtauksia lyhennettiin rytmillisesti, uskottavamman kokonaisuuden rakentamiseksi.

Hyvällä leikkauksella pystyy tekemään ihmeitä ja puristamaan kaiken irti näyttelijöistä. Leikkauspöydällä voi helposti rakentaa eri ottoja muodostamaan yhtenäisen kokonaisuuden. Yhdestä voi ottaa vahvan alun ja jatkaa toisen oton toimivammalla lopulla.

Leikkaaja koordinoi näyttelijän ajoituksia ja reaktioita niin, että jokainen suoritus on yhtenäinen ja säilyttää draamallisen tarkoituksensa. Joskus tämä tarkoittaa näyttelijän biitin pidentämistä tunnetilan ja sen keston syventämiseksi, ja joskus nopeaa leikkausta tukeakseen suoritusta ja pitääkseen tiukkaa tahtia yllä. Aina sillä tarkoitetaan parhaan suorituksen muokkausta hahmon ja kohtauksen tarpeisiin (Chandler 2004, 145).

6 POHDINTA

Nyt jälkepäin tuotantoa kokonaisuutena miettien, tulee heti mieleen ensimmäinen kuvattu materiaali. Kuvasimme lyhytelokuvan viimeisen kohtauksen ensimmäisenä, ja se ei välttämättä ollut kokonaisuuden kannalta paras vaihtoehto. Minun olisi pitänyt ottaa talteen useampi variaatio loppukohtauksesta, sillä kohtauksen leikkaaminen ja tarinan päätös tiettyyn nuottiin saneli, ainakin alitajuisesti moneen kysymykseen vastauksen. En ajattele että kohtauksessa olisi sinällään mitään vikaa, mutta sen kuvaaminen myöhemmin olisi ollut näyttelijää säästävämpi vaihtoehto, eikä olisi ohjannut minua niin tarkkaan lopputulokseen. Minulla olisi ollut mahdollisuus kuvata kohtaus uudelleen, mutta en niin tehnyt. Ehkä silti pelkkä ajatus siitä mahdollisuudesta auttoi pitämään mieltä auki loppukuvausten ajan.

Käytäväkohtaus pidettiin viimeiseen asti auki käsikirjoituksessa, sekä toiminnan että dialogin suhteen. Kuvatessa käytäväkohtausta, niin lyhyt kuin se onkaan, oli haaste keksiä lopullinen sisältö joka sopi jo kuvattuun materiaaliin, olematta täysin sisällötön. Kokonaisuuden kannalta käytäväkohtaus oli mielestäni tärkeä dramaturginen hetki, joten halusin sen toimivan. Lopputuloksena on paikanpäällä improvisoitu yhteistyön tulos, ja olen kohtauksen tekoprosessiin tyytyväinen.

Pahimmissa näyttelijän ja ohjaajan välisissä kommunikaatio-ongelmissa oli hienona apuna kanssänäyttelijät. Koska Ilkan ja Mikon näyttelijät tunsivat myös ennestään toisensa, löytyi heiltä yhteisiä kokemuksia joiden avulla saatiin rakennettua siltoja kuvaus-tilanteisiin, ja näin säästettiin aikaa ja energiaa joita muuten olisi kulunut tarvittavan suorituksen ulossaantiin.

Koska kyseessä oli lähes nollabudjetin tuotanto, tiesimme kuvauspäivien olevan pitkiä ja raskaita. Vaikka kuvaajan kanssa tiesimme kuvat ja kuvauspaikat, emme tehneet tarkkoja call sheettejä. Tästä johtuen tarkkaa aikataulua ja siinä pysymistä ei voinut seurata, ja tämä aiheutti varmasti lisää pitkitystä päiviin. Kuvausten edetessä pystyimme luopumaan osasta suunniteltuja kuvia, joskin ajan salliessa olisimme kuvanneet kaiken valmistellun leikkauspöytää varten. Yhteishenki oli kuitenkin helpoissa kuvausolosuhteissa korkealla, eikä konflikteja syntynyt. Suosittelen kuitenkin lämpimästi aikataulujen tekoa, sillä niiden miettiminen kesken kuvausten vie aikaa. Meillä ei myöskään ollut

kuvausryhmässä apulaisohjaajaa, jonka toimenkuvaan olisi kuulunut niin päivittäisten aikataulujen laatiminen, kuin yleisen toiminnan ohjaaminen kuvauspaikalla.

Suurin itselle jäänyt oppi ja nouseva kiinnostus mikä projektista jäi, oli näyttelijäntyö. Ymmärsin, että ohjaajana minulle seuraava askel on opiskella näyttelijäntyötä ja erityisesti näyttelijän prosesseja ja valmistautumista. Voi olla, että pakottaudun itse kameran eteen ohjattavaksi, tai ainakin otan asiakseni lukea kirjamateriaalia aiheesta.

Opinnäytetyön kirjallisen osion kannalta suurin oivallus oli se, että itse kuvaustilanne on erittäin intensiivinen kokemus. Kuvauksissa pitää olla koko ajan skarppina, ja antaa täysi panos joka hetki kaikille. Ehkä olisi ollut viisaampaa ottaa selkeitä tavoitteita näyttelijäohjauksen suhteen, ja tehdä osa työstä esimerkiksi ohjausharjoitteina ennen varsinaisia kuvauksia. Näin olisin saanut enemmän esimerkein esitettävää tekstisisältöä ohjaustekniikoista ja niiden käytöstä käytännön tilanteissa. Ymmärsin kuitenkin, että ohjaustyössä ei kannata luottaa pikaparannuksiin, vaan tehdä pohjatyö ja tietää mitä elokuvaa on tekemässä.

Lopulta olen kuitenkin ihan tyytyväinen lopputulokseen. Se on hieman mekaaninen kokonaisuohjaukseltaan, mutta näyttelijäsuoritukset ovat mielestäni hyviä. Erityisen tyytyväinen olen hahmojen selkeään erilaisuuteen. Muutamia hetkiä olisin kuitenkin näin jälkikäteen ajatellen ohjannut toisin. Ainakin lyhytelokuva oli ohjaustyönä erittäin opettavainen ja sain harjoitella osaavan, sekä teknisen ryhmän että näyttelijäkaartin kanssa tulevaisuuttamme varten. Saimme jokainen, ellemme materiaalia showreeliin, niin ainakin hyviä muistoja, jotka toivottavasti saavat meidät pitämään yhteyttä vielä hamaan tulevaisuuteen.

LÄHTEET

Bettelheim, B. 1998. Satujen lumous: Merkitys ja arvo. Porvoo Helsinki Juva: WSOY

Chandler, G. 2004. Cut by cut: editing your film or video. Kalifornia Yhdysvallat: Michael Wiese Productions

Elokuvantaju. Sivuhenkilö. Luettu 4.5.2014
<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/sivuhenkilo.jsp>

Mamet, D. 2001. Elokuvan ohjaamisesta ja Kolme tapaa käyttää veistä. Helsinki: Hakapaino

Rabiger, M. 2003. Directing: Film Techniques and Aesthetics. USA: Focal Press

Taylor, M. 1994. The actor and the camera. USA: Heinemann, A division of Reed Publishing Inc.

Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen: Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy

LIITTEET

Liite 1. Lyhytelokuva: Kaverille Kanssa – Bro Code DVD

Opinnäytetyön taiteellinen osio, “Kaverille Kanssa – Bro Code” - Lyhytelokuva, on liitteenä DVD:llä.

Judith Westonin laatima lista toimintaverbeistä:

Ahdistaa

Alentaa

Antaa muistutus

Antaa ymmärtää

Arvostella

Asettua vastustamaan

Elvyttää into

Flirttailla

Haastaa otteluun

Haaveilla

Haavoittaa

Halventaa

Harhauttaa

Helliä

Hemmotella

Herättää tietoisuuteen

Herättää turhia toiveita

Houkutella ansaan

Huvittaa

Hypnotisoida

Hyökätä

Häikäistä

Hämätä

Häpäistä

Härnätä

Ilkkua

Ilveillä

Imarrella

Informoida

Iskeä kiinni

Iskeä kyntensä johonkin

2 (5)

Jarruttaa

Jauhaa kappaleiksi

Juhlia

Järkyttää

Kaivaa maata jonkun alta

Kannustaa

Kapinoida

Kastroida

Kerjätä

Kerskailla

Keventää

Kieltää

Kiistää julkisesti

Kiusata

Kohdella yliolkaisesti

Kokeilla

Kosiskella

Kurottautua

Kuulustella

Kääntää isku itsestään

Lannistaa

Laskelmoida

Leikkiä jonkun kanssa

Leimahtaa

Luokitella

Läksyttää

Lällättää

Lääppiä

Maanitella

Maistella

Manipuloida

Muistuttaa

Murskata

Myrkyttää

Määrittää
Määrätä
Nalkuttaa
Naulita
Nauttia sydämensä pohjasta
Neuvoa
Nostattaa
Nostattaa mielialaa
Noudattaa toisen oikkua
Nuhdella
Nurista
Nyrpistellä
Nälviä
Ohjata
Olla jollekin mieliksi
Olla kimpussa
Olla maanvaivana
Olla silmittömän ihastunut
Opastaa
Opettaa
Ottaa haaste vastaan
Paheksua
Paimentaa
Painaa maahan
Painostaa
Pakottaa
Panna paremmaksi
Parjata
Pilata
Pilkata
Provosoida
Puhua suut ja silmät täyteen
Puijata
Pyytää hartaasti
Raiskata

Rajoittaa
Rakastella
Rangaista
Riisua
Rääkätä
Saada toinen kiukustumaan
Saarnata
Selittää
Sitoa toinen tilanteeseen
Soimata
Spekuloida
Sulkea ulkopuolelle
Suojata
Suostutella
Syyttää
Sähköistää
Sättiä
Tarkastaa
Teeskennellä
Tehdä naurunalaiseksi
Tentata
Terrorisoida
Torjua
Torua
Tuhota
Tuijottaa rakastuneesti
Tukahduttaa
Tuomita
Tyrannisoida
Uhata
Uhkailla
Uhmata
Urkkia
Vaatia
Vainota

Vakavasti kehottaa

5 (5)

Vakuuttaa

Valaa rohkeutta

Varjella

Varoittaa

Vedota

Verestää muistojaan

Vetää nenästä

Viedä rohkeus

Viekoitella

Vierottaa

Vietellä

Viihdyttää

Vikistä

Vähätellä

Väijyä

Väistää

Vältellä

Yllyttää

Ärsyttää