



Kommunikaatio ja yhteistyö elokuvan jälkituotannossa

Case: Huone 36 -lyhytelokuva

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelman opinnäytetyö
Leikkauksen ja kuvankäsittelyn
suuntautumisvaihtoehto
Kevät 2008
Tommi Lind

OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

Tommi Lind

Kommunikaatio ja yhteistyö elokuvan jälkituotannossa

Case: Huone 36-lyhytelokuva

Huhtikuu 2008

51 sivua + *Huone 36* -elokuvan käsikirjoitus ja -DVD + Allekirjoittaneen CV

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Leikkaus

Lopputyön muoto: projekti

Avainsanat: leikkaus, jälkituotanto, kommunikaatio, yhteistyö, Huone 36

Tiivistelmä:

Elokuvan teko on ryhmätyötä. Jotta ryhmä pystyy tekemään työtä yhteisen päämäärän eteen, tarvitaan kommunikaatiota. Olen kokemuksen myötä huomannut, että elokuvan jälkituotannossa laiminlyönnit ja osaamattomuus kommunikaatiossa ovat luoneet suurimmat ongelmat. Olen joskus pohtinut asiaa ääneen ja saanut kokeneilta ammattilaisilta vastakaikua huomiolleni.

Lopputyöni on lyhytelokuva *Huone 36*, jonka tekemisessä päätin kiinnittää erityistä huomiota kommunikaation ja ennakkosuunnittelun onnistumiseen. Projektin kuluessa saimme kuitenkin huomata, että kommunikaatio ei edelleenkään toiminut toivotulla tavalla. Ongelmatilanteita syntyy aina, mutta niiden ennakoiminen ja niistä selviäminen vaatii paitsi työvälineiden ja -menetelmien tuntemista, myös tehokasta kommunikaatiota. Tässä lopputyöni kirjallisessa osuudessa käänän sekä oman että lukijan katseet kohti kommunikaatiota.

Kommunikaatio eli viestintä on laaja ja syvälinen aihe ja maailman yliopistot tuottavat siitä kirjallista materiaalia jatkuvasti. Oma päättötyöni on kuitenkin mediateko, joten olen pyrkinyt pitämään tämän kirjallisen osuuden mahdollisimman käytännön läheisenä.

THESIS SUMMARY

Tommi Lind

Communication and collaboration in postproduction,

Case: Room 36 -shortmovie

April, 2008

49 pages + The script of the film Room 36 and a DVD + My CV

TAMK University of Applied Sciences

Media Programme

Area of specialisation: Editing

Type of Final Project: Project

Keywords: editing, post production, communication, collaboration, Room 36

Summary:

Movie making is collaborative art. Communication is needed for the group in order to collaborate. I have noticed in practice that the biggest problems in post production has been caused because of bad communication skills. Sometimes I have spoken aloud of this subject and some experienced professionals have shared my thoughts.

I worked as an editor in a short movie Room 36, and in the process I tried to focus on the communication and preplanning. Anyway we found out that communication still wasn't working in the most efficient way. It's mandatory for a moviemaker to know his tools and the ways to use them. Problems occur always, but it's possible to get rid of them by careful planning and good communication.

Communication is wide and profound subject and the universities around the globe produce massive amounts of research over the matter. My thesis is anyway about the film Room 36 and I've tried to keep this text as close to practise as possible.

Sisällys

1 Johdanto.....	6
2 Aiheen taustaa.....	7
2.1 Käytännön kokemus.....	7
2.2 Kirjallisuus ja haastattelut.....	7
3 Kohti kauhuelokuvaa.....	9
3.1 Projektin alkuvaiheet.....	9
3.2 Juoni.....	9
4 Toteutus ja tulosten esittely.....	11
4.1 Esituotanto.....	11
4.1.1 Tuotannon alku.....	11
4.1.2 Käsikirjoitus.....	12
4.1.3 Työkalut ja workflown suunnittelu.....	13
4.2 Kuvaukset.....	15
4.2.1 Jälkityöt kuvausten aikana.....	15
4.2.2 Leikkaaja kuvauksissa.....	16
4.3 Jälkityöt.....	17
4.3.1 Siirrot.....	17
4.3.2 Leikkauksen mekaaniset valmistelut.....	19
4.3.3 Elokuvan ongelmat paljastuvat.....	20
4.3.4 Ääni astuu mukaan.....	22
4.3.5 Ratkaisuja ongelmiin?.....	24
4.3.6 Muiden mielipiteet ja koekatselut.....	25
4.3.7 Online.....	27
4.4 Valmis elokuva.....	28
4.4.1 Ensimmäinen esitys ja viimeiset vastoinkäymiset.....	28
4.4.2 Levitys.....	29
4.4.3 Projektin päätös.....	30
5 Tulosten pohdinta ja johtopäätökset.....	31
5.1 Kollaboraatio.....	32
5.1.1 Työryhmä ja ryhmätyö.....	32

5.1.2 <i>Spesialistit ja generalistit</i>	33
5.1.3 <i>Koordinointi</i>	34
5.1.4 <i>Viestintäilmasto ja -kulttuuri</i>	35
5.2 Kommunikaatio	36
5.2.1 <i>Mitä on kommunikaatio?</i>	36
5.2.2 <i>Kommunikaation taustatekijät</i>	37
5.2.3 <i>Kommunikaatio on lähtökohtaisesti vaikeaa</i>	38
5.2.4 <i>Kommunikaation häiriöt</i>	39
5.2.5 <i>Ymmärrettävä sanoma</i>	41
5.2.6 <i>Kommunikaation tavoista ja apuvälineistä</i>	43
5.2.7 <i>Kommunikaation lähtökohdista elokuva-alalla</i>	44
6 Lopuksi	46
6.1 <i>Vielä sananen tekniikasta</i>	46
6.2 <i>Oman työn pohdintaa</i>	47
Lähteet	49
Liitteet	51

1 Johdanto

Elokuva on yhteistyötä ja kommunikaatiota vaativa työn ja taiteen laji. Elokvakerronta itsessään on erilaisten elementtien yhteistyötä. Elokvassa lyövät kättä kuvataide, musiikki, teatteri ja oikeastaan kaikki kuviteltavissa olevat taidemuodot. Myös elokuvan tekoprosessissa on kyse yhteistyöstä.

Elokuva vaatii valmistuakseen useiden ihmisten työpanosta ja onnistuakseen yhteistyön on oltava saumatonta. Elokvun tekeminen käsittää karkeasti jaoteltuna viisi eri vaihetta: käsikirjoitusvaiheen, esituotannon, tuotannon, jälkituotannon ja jakelun. (Apple Inc. 2007, I-16) Työvaiheiden ja eri tehtävien välisessä yhteistyössä on saumoja, jotka ovat usein melko mutkikkaita ja häilyviä. Näiden saumojen koossa pysyminen vaatii jokaiselta tekijältä paitsi erikoisosaamista, myös kykyä hahmottaa tekemänsä työ osana kokonaisuutta. Päättötyönäni leikkasin lyhytelokvun nimeltä Huone 36. Niin päättötyössäni kuin aiemmissakin TTVO:lla leikkaamissani elokvissa, suurimmat ongelmat ovat johtuneet huonosta kommunikaatiosta.

Tässä työssä erittelen Huone 36 -elokvun koko tekoprosessin leikkaajan näkökulmasta. En niinkään käsittele kyseisen elokvun leikkaamista yksityiskohtaisesti taiteellisena prosessina, vaan pyrin kiinnittämään lukijan huomion elokvutyön sosiaaliseen puoleen: kommunikaatioon ja yhteistyöhön. Käsittelen työssäni myös esituotantovaiheita ja niiden vaikutusta jälkituotantoon & vice versa. Tässä työssä en aio tarkemmin esitellä elokvun jälkituotantoa teknisenä prosessina¹, vaan pyrin pitämään lähestymistavan aiheeseen pikemminkin ihmis- ja työtapalähtöisenä.

Työni on suunnattu ihmisille, joilla on jo jonkinlainen käsitys elokvanteosta ja jälkituotannosta. En ole laatinut erityistä sanastoa tekstissä esiintyville vierasperäisille termeille ja ammattisanoille, vaan selvennän ne lyhyesti alaviitteillä. Kommunikaatio-termin suomenkielinen vastine on “viestintä”. Enimmäkseen puhun tässä tekstissä kuitenkin kommunikaatiosta, koska sana “viestintä” luo ainakin itselleni miellelyhtymän joukkoviestintään.

¹Jenni Saaristo on käsitellyt teknistä prosessia ansiokkaasti tutkintotyössäni Muista posti! - suomalaisen elokvun jälkitöistä (2005).

2 Aiheen taustaa

2.1 Käytännön kokemus

Innostukseni elokuvan tekoon ja erityisesti leikkaamiseen syttyi syksyllä 1998 Tiirismaan lukion elokuvakurssilla, kun kello oli paljon ja SVHS-pohjainen editointisysteemi temppuili. Noista pitkistä öistä on kulunut yhdeksän vuotta ja tänä aikana olen leikannut yhdeksän lyhytelokuvaa, yhdeksän musiikkivideota, muutaman mainoksen ja kymmeniä TV-inserttejä. Tämän lisäksi olen tehnyt äänitöitä lyhytelokuviin, kuvannut muutaman musiikkivideon ja ollut valomiehenä kolmessa pitkässä elokuvassa ja useissa pienemmissä tuotannoissa. Näiden yhdeksän vuoden aikana olen fyysisesti ja henkisesti sijainnut paitsi Lahden Kasisalin kellarin nauhaeditissä, myös Voionmaan opistolla Ylöjärven perämetsissä, Tammerkosken kupeessa TTVO:lla ja ammattilaisten joukossa pitkin poikin pääkaupunkiseutua. Kokemuksen myötä olen huomannut, että kello on edelleen monesti ollut paljon ja laitteisto on temppuillut, mutta useammin kuin laitteisto on temppuillut, on hankaluuksia ilmennyt niinkin yksinkertaisessa asiassa kuin ihmistenvälisessä kommunikoinnissa.

2.2 Kirjallisuus ja haastattelut

Kommunikaatiosta elokuvan jälkituotannossa ei ole kirjoitettu kirjoja, mutta aihetta sivutaan jonkin verran jälkituotantoa käsittelevissä ja biografisissa teoksissa sekä erilaisissa alan lehdissä (esim. American Cinematographer, LehtiSet, Visio). Suuri osa saatavilla olevasta kirjallisuudesta käsittelee elokuvan tekoa Yhdysvalloissa. Suomessa elokuvan teko on budjettisyydestä kuitenkin huomattavasti kiireisempää ja pienimuotoisempaa kuin Yhdysvalloissa, joten lähteitä ei aina voida suoraan suhteuttaa elokuvan tekemiseen Suomessa ja Tampereella. Tekniikan nopea kehitys on myös osaltaan ajanut kirjoissa tarjottavan informaation ohi. Ajankohtaisia ja ammattimaisia näkemyksiä olen saanut leikkaaja Benjamin Merceriltä, Matila Röhr Productions:lla jälkituotannon parissa työskentevältä Mihkel Mäemetsiltä ja Generator Postin tuottajalta Jukka Kujalalta.

Kommunikaatiosta itsestään on tarjolla kirjoitettua tekstiä ja tutkimusta lähes pohjattomasti, ja materiaali ajoittuu antiikin Kreikasta tähän päivään. Käytin

pääasiallisena tietolähteenäni kommunikation perusteista Osmo A. Wiion teoksia ja Tampereen yliopiston viestintätieteiden peruskurssien oppimateriaaleja. Viestinnän teoriaa olen käyttänyt työssäni vain sen verran kuin olen kokenut käsiteltävän mediateon kannalta tarpeelliseksi. Diskurssianalyysit ja Saussuren semiotiikan jätin suosiolla yliopistomaailmaan.

3 Kohti kauhuelokuvaa

3.1 Projektin alkuvaiheet

Keväällä 2006 kolmas opiskeluvuoteni TTVO:lla alkoi olla loppuillaan ja lopputyön miettiminen oli ajankohtaista. Eräällä '03-vuosikurssin kuvauksen opiskelijalla oli kehittynyt idea ohjata päättötyöksi kauhuelokuva. Kauhuisan genre-elokuvan tekemisestä innostuivat jo projektin alkuvaiheessa itseni lisäksi myös (tässä tekstissä anonyymeinä esiintyvät) kuvaaja, säveltäjä ja äänisuunnittelija. Tällä ydinryhmällä tapasimme eräitä kertoja ravintola Artturissa ja keskustelimme tulevasta lopputyöstämme ja annoimme ideoiden ja toivomusten lennellä vapaasti. Kuvaaja ja ohjaaja esittelivät yhden käsikirjoituksenkin, mutta kyseinen tarina todettiin kuitenkin liian raskaaksi toteuttaa. Tässä vaiheessa ohjaaja kertoi Huone 36:n ideasta, johon hän sitten alkoikin työstää käsikirjoitusta. Elokuvalle oli vaikeaa löytää TTVO:lta vapaata ja kyllin pätevää tuotantopäällikköä, mutta onneksi eräs ahkerana ja aikaansaavana tunnettu tuotannon opiskelija suostui ottamaan vastuun harteilleen ja elokuvan tuotanto pääsi alkamaan jo keväällä. Hommaa lähdettiin työstämään melko pitkälti kaveripohjalta ja tästä syystä työryhmän taiteelliset vastuuhenkilöt olivat sitoutuneet projektiin jo ennen kuin edes käsikirjoitusta oli olemassa.

3.2 Juoni

Elokuva kertoo Heidistä, joka autonsa renkaan hajottua päätyy syrjäiseen motelliin. Ensimmäisessä kohtauksessa näytetään Heidi sateisella tiellä yrittämässä vaihtaa rengasta. Samalla näytetään tien pientareella tyhjää pyörivä polkupyörän rengas. Heidi kävelee motellille ja hänen huhuillessaan vastaanotossa saapuu motellin omistaja Eki paikalle. Eki tarjoaa Heidille huoneen ja tiedustelee samalla onko Heidi nähnyt tämän poikaa. Heidi ei ole nähnyt, ja vetäytyy huoneeseensa, jossa menee kylpyyn. Yöllä Heidi herää säpsähtäen, kun hänen kameransa alkaa räpsäitä itsestään. Kun Heidi alkaa tutkia kameraa, huoneen ovi aukeaa itsestään ja pienen pojan ääni alkaa tivata, miksei Heidi auttanut tätä. Heidi seuraa ääntä ja tapaa vettä valuvan kummituspojan, joka säikäyttää hänet pahemman kerran. Pian Heidi kuitenkin herää säikähtäneenä ja yskien kylpyammeestaan.

Seuraavassa kohtauksessa on aamu ja Heidi herää turvallisesti hotellihuoneensa sängystä herätyskellon soittoon. Eki on vaihtanut auton renkaan ja hinannut auton hotellille. Heidi kiittää ja tekee lähtöä. Samalla Ekin poika (eri poika kuin yöllinen kummitus) taluttaa polkupyörän pihaan ja katsoo merkitsevästi kohti Heidiä ja Ekiä. Heidi poistuu autollaan ja ajettuaan hetken yöllinen kummituspoika ilmestyy taustapeiliin ja elokuva loppuu.



Kuva 1: Päähenkilö Heidi on herännyt yöllä kummittelevaan kameraan.

4 Toteutus ja tulosten esittely

4.1 Esituotanto

Esittelen tässä kappaleessa, miten Huone 36:n esituotanto hoidettiin ja kerron myös, miten eräät jälkituotannon ammattilaiset kyseiseen vaiheeseen omassa työssään osallistuvat.

4.1.1 Tuotannon alku

Parhaimmillaan elokuvan jälkituotanto alkaa käsikirjoitusvaiheessa. Huone 36:n tapauksessa elokuvan ohjaaja alkoi tehdä käsikirjoitusta ja lähetti ensimmäisen version kuvaajalle, äänisuunnittelijalle, säveltäjälle ja leikkaajalle eli minulle. Me kaikki luimme käsikirjoituksen ja kokoonnuimme keskustelemaan siitä. Käsikirjoitus oli melkoinen raakile, pikemminkin muutama irrallinen kohtaus peräkkäin, mutta lopullisen tarinan keskeiset elementit, syrjäinen motelli, kummituspoika ja kylpyammeesta herääminen, olivat jo mukana. Ohjaaja jatkoi käsikirjoittamista tahollaan.

Vaikka käsikirjoitus olikin vielä työn alla, oli kaikille selvää, että jotain mystistä ja jännittävää oltaisiin tekemässä. Tässä varhaisessa vaiheessa päätettiin, että elokuva tultaisiin kuvaamaan filmille. Olimme kaikki filmin kannalla, koska meihin oli iskostunut vahvasti käsitys, että oikeat elokuvat kuvataan filmille. Tästä voidaan olla montaa mieltä, mutta tässä tapauksessa myös pedagogiset lähtökohdat tukivat filmille kuvaamista. Pääsisimme tekemään elokuvan teknisesti samalla tavalla kuin oikeissakin elokuvissa. Eikä käy kiistäminen sitä tosiasiaa, että toistaiseksi filmin sävyntoistokyky on vaihtoehtoihin verrattuna voittamaton, ja näin pääsisimme tekemään sekä valaisu- että värimäärittelyvaiheessa elokuvasta mahdollisimman hyvännäköisen. Se, miltä elokuva tulisi näyttämään ja kuulostamaan oli ohjaajalle alusta asti erittäin tärkeää.

Ohjaaja katsoi jonkin verran moderneja kauhuelokuvia referenssiksi. Toisinaan myös äänisuunnittelija ja säveltäjä olivat näissä sessioissa mukana. Olen itse sitä mieltä, että leikkauksen tyyli muotoutuu tarinan ja materiaalin mukana eikä sitä voida oikein miettiä ennen kuin kumpaakaan näistä on olemassa, joten jätin referenssielokuvien katselut väliin.

4.1.2 Käsikirjoitus

Elokuvaleikkauksen ja äänisuunnittelun suuri guru, Oscar-voittaja Walter Murch kertoo lukevansa käsikirjoituksen läpi moneen kertaan huolella. Murch ei ainoastaan lue käsikirjoitusta, vaan hän kellottaa sen kuvittelemalla elokuvan tapahtumat ja dialogin päässään kellon käydessä. Hän kellottaa elokuvan käsikirjoituksen pohjalta läpi kolme erillistä kertaa. Jos saadut ajat ovat osapuilleen samat, ei elokuvan tempossa ja pituudessa ole mitään vikaa, mutta jos ajat poikkeavat toisistaan, on elokuvan pinnan alla jotain mätää. Tämän rituaalinomaisen luvun jälkeen Murch laatii muistion ja ottaa yhteyttä ohjaajaan, joka toivottavasti on valmis keskustelemaan käsikirjoituksesta Murchin kanssa ja tarvittaessa myös tekemään muutoksia siihen. (Koppelman 2005, 44.)

Itse olen yleensä ollut valmis antamaan mielipiteitä käsikirjoituksista niitä pyydettyä. Huone 36:ssa ei alkupalaverien jälkeen mielipidettäni pyydetty, enkä toisaalta osannut olla tarinasta huolissanikaan. Ohjaajan ja kuvaajan tuntien tiesin, että materiaalissa tuskin tulee olemaan teknisesti ottaen mitään vikaa ja katetta tulee riittämään. Käsikirjoitus kuitenkin hioutui loppuun ohjaajan käsissä ja vain kuvaajan antaessa palautetta. Ohjaaja teki vielä muutoksia viime hetkillä ennen kuvauksia, joihin kuvaajakaan ei enää pystynyt reagoimaan, koska oli jotenkin turtunut käsikirjoitukseen (Vuorinen 2006, 5). Hiomattomuus käsikirjoituksessa tuotti leikkausvaiheeseen erimielisyyksiä ja toisaalta myös antoisia keskusteluja, mutta itse elokuva olisi saattanut toimia paremmin ja valmistua huomattavasti nopeammin, jos käsikirjoituksen työstämisessä olisi käytetty enemmän yhteistyötä.

Suomalainen nuoren polven elokuvaleikkaaja Benjamin Mercer kertoo viettäneensä oman työnsä tiimoilta ohjaajan ja kuvaajan kanssa kokonaisen viikonlopun keskustellen käsikirjoituksesta. Samalla he myös katsoivat elokuvia ja miettivät, mikä on kenenkin mielestä hauskaa ja miksi.

[...] Ja Akun (Louhimies, Käsky-elokuvan ohjaaja) kanssa me kahdestaan luettiin yksi päivä kässäriä läpi sivu sivulta, dialogi dialogilta. Jo tän yhden päivän aikana paljastui epäloogisuuksia. Vaikkakin käsikirjoittaja on ammattilainen, niin häneltäkin saattaa mennä jotain ohi. Ja kun käsikirjoitusta taas muokataan, niin epäloogisuudet saattavat mennä ohi ihmisiltä, jotka ovat sitä lähellä. Lukiessamme käsikirjoitusta huomasimme, että meille syntyi epäjohdonmukaisuuksia, jotka meidän pitää jäsentää. Se on valtaisan

hedelmällistä käydä tällaista leikkaajan, ohjaajan ja jos vaan mahdollista, niin ehdottomasti kuvaajan ja miksei säveltäjänkin kesken. Koska siinä nimenomaan yrityshän on saada sen mäntämoottori kaikki männät tahtiin.

(Mercer 8.3.2008)

Huone 36:n keskeinen työryhmä koostui koulukavereista, ja olimme olleet tekemisissä keskenämme aiemminkin sekä työn että vapaa-ajan merkeissä. Tästä tuttavallisuudesta johtuen ehkä kuvittelimme, että “männät” olivat käsikirjoituksenkin suhteen paremmin samassa tahdissa kuin ne todellisuudessa olivatkaan. Toveruuden synnyttämä luottamus meni kriittisyyteen tähtäävän kommunikaation edelle ja itse luovuin täysin vapaaehtoisesti oikeudestani puuttua käsikirjoitukseen tarpeeksi konkreettisella tasolla. Yhtenä verukkeenani oli kiire muiden projektien kanssa ja luottamus käsikirjoittajaan, mutta nyt miellän todelliseksi syyksi vain oman tehtäväni aliarvioimisen ja henkilökohtaisen älyllisen laiskuuden. Käsikirjoitusvaiheeseen osallistui käsikirjoittajan lisäksi ainoastaan kuvaaja.

4.1.3 Työkalut ja workflown suunnittelu

Olimme päättäneet, että elokuva kuvataan filmille. TTVO:lle oli syksyn aikana tulossa Avidin Symphony Nitris HD -leikkausyksikkö, jonka parissa puuhailu kiinnosti sekä minua että lyhytelokuvamme kuvaajaa melko paljon. Päätimme myös, että elokuvan lopullinen versio tehdään HD²:lle. Kuvaajan ja ohjaajan kanssa päätimme myös, että elokuvaan ei tulla tekemään ainuttakaan tietokone-efektiä (paitsi mahdolliset ristikuvat ja grafiikat), vaan kaikki tarvittava tehtäisiin kuvausvaiheessa. Päätös tehtiin riittävän aikaisessa vaiheessa, eikä käsikirjoitukseen täten missään vaiheessa ilmestynyt mitään, mihin tietokone-efektejä olisi tarvittu. Olen itse monesti leikkimielisesti uhonnut, että kaikki temput, joita ei olla Indiana Jonesin tekemiseen tarvittu, ovat turhia. Huone 36:ssa pyrimme noudattamaan tätä periaatetta digitaalista leikkausta lukuun ottamatta.

Leikkaaja Walter Murch tiimeineen ravisteli elokuvamaailmaa vuonna 2004 leikkaamalla pitkän Hollywood-elokuvan televisio- ja harrastajakäyttöön suunnitellulla Final Cut -ohjelmistolla. Prosessi ei sujunut ongelmitta, mutta he selvisivät siitä. Nykyään elokuvan leikkaaminen Final Cutilla on aivan normaalia. Pääsääntöisesti kuitenkin leikkaajan työn onnistumisen kannalta on tärkeää, että työympäristö on tuttu

²HD tulee englannin kielen sanoista high definition ja tarkoittaa korkearesoluutioista videokuvaa.

ja toimiva, ja leikkaajan ei tarvitse käyttää energiaa uuden ohjelmiston opiskeluun tai olla jatkuvasti huolissaan laitteiston toimivuudesta. Huone 36:n offline³-leikkausta varten varasin yksiköksi Avidin Express 6.09:n, jolla olin leikannut koulun tuotantoja melko paljon ennenkin ja kyseinen työympäristö oli minulle tuttu ja turvallinen tuolin asentoa ja kovalevyjen hurinaa myöten. Offlinea varten ei olisi tarvittu noinkaan raskasta konetta, mutta kevyemmät yksiköt ovat TTVO:lla sijoiteltuna levottomiin luokkatiloihin, joten en edes harkinnut sitä vaihtoehtoa. Lisäksi Express 6.09:ssä on miellyttävä video- ja äänimonitorointi. Harkitsin vakavasti myös Applen Final Cutilla leikkaamista, mutta koska jälkituotannon kokonaiskulkua ei ollut vielä suunniteltu, koin varmemmaksi pysytellä Avid -ympäristössä alusta loppuun. Tällöin projekti siirtyisi tarvittaessa kokonaisuudessaan kaikkine markkereineen⁴ ja efekteineen offline-yksiköstä online⁵-yksikköön.

Tiesimme etukäteen, että materiaalia tulee melko paljon, joten vietimme useamman tovin pohtien vaihtoehtoisia reittejä valottuneesta filmistä valmiiseen nauhamasteriin. Jälkituotantotaloksi oli varmistunut Generator Post. Muista vaihtoehdoista ei tosin edes puhuttu.

Yhtenä mielenkiintoisena vaihtoehtona olisi ollut tehdä värimääritys itse Avidin HD-maailmassa, mutta se olisi saattanut kestää ikuisuuden, ja emme olleet edes tutustuneet tulevan HD-editin värikorjaimiin etukäteen. Päätimme yhteistuumin kuvaajan kanssa, että lopullinen värimääritys suoritettaisiin vielä filmiltä videolle, kun elokuva on leikattu. Näin saisimme aikaan mahdollisimman pienen pakkaussuhteen lopulliselle värimääriteltävälle kuvalle. TTVO:lle hankittava nauhuri oli Sonyn HDCAM, joka käsittelee kuvaa 8-bittisenä ja 3:1:1 -kompressoituna. Generatorilla pääsisimme Final Grade -värimääritysvaiheessa vaikuttamaan kuvaan ilman HDCAM-kodekin mukanaan tuomaa kompressiota.

Työnkuluksi siis sovittiin, että ensin siirrämme kaiken kuvatun filmin videonauhalle mahdollisimman nopeasti ja neutraalin näköisenä. Tähän tarkoitukseen Generatorin

³Digitaalisessa leikkauksessa luova vaihe, jossa kuvaa käsitellään teknisesti lopullista huonommassa resoluutiassa.

⁴Markkerit ovat leikkausohjelmassa materiaaliin tehtäviä merkkejä, joiden tarkoitus on auttaa leikkaajaa materiaalin hahmottamisessa ja muistamisessa.

⁵Digitaalisen leikkauksen viimeinen, tekninen vaihe, jossa yhdistetään lopullinen kuva ja ääni täydessä resoluutiassa.

helpoin ja edullisin siirtoyksikkö olisi Quadra (<http://generator.fi>). Tämä one-light-siirrosta saatu materiaali leikattaisiin valmiiksi elokuvaksi, johon tehtäisiin alustava värimääritys ja aloitettaisiin äänen jälkityöt. Kun elokuva olisi löytänyt lopullisen rakenteensa, palattaisiin jälleen Generator Postille ja alkuperäiselle filminegatiiville, josta kaivettaisiin EDL⁶:n perusteella esiin oikeat kuvat oikeaan järjestykseen viimeistä värimääritystä varten. Helppoa, hauskaa ja halpaa!

Tuotantopäällikkö oli mukana jokaisessa jälkituotantoa koskevassa palaverissa ja pyrimme kuvaajan kanssa selittämään hänelle kaiken terminologian ja syyt, joiden takia tulisimme tarvitsemaan juuri niitä palveluita, joista puhuimme. Tuotantopäällikkö hyväksyi suunnitelmamme ja lupasi hoitaa Generator Postilta siirtoajat ja hintatarjouksen.

4.2 Kuvaukset

4.2.1 *Jälkityöt kuvausten aikana*

Amerikkalaisessa elokuvatuotannossa filmit pääsääntöisesti kehitetään kuvauspäivän päätteeksi, jotta osastojen johtajat (ohjaaja, kuvaaja, tuottaja, leikkaaja) näkevät tehdyn työn tulokset heti. Yleensä kuvatut kohtaukset myös leikataan heti kun ne on kokonaisuudessaan kuvattu. Leikkauksen on tarkoitus pysyä kuvausten kanssa tahdissa, jotta ensimmäinen leikkausversio on valmis heti kuvausten päätteeksi. (Ohanian & Phillips 2000, 115)

Suomalaisessa elokuvatyökulttuurissa kuvausten aikana leikkaaminen ei yleisen käsityksen mukaan ole mahdollista, koska laboratorioita ja siirtoyksiköitä ei ole niin montaa, että aina tarvittaessa olisi yksikkö vapaana. Myöskään budjetit eivät riitä siihen, että yksikköä voitaisiin pitää varattuna varmuuden varalle. Jälkituotantotalot (Generator Post ja Digital Film Finland) sijaitsevat Helsingissä ja elokuvia kuvataan ilahduttavan usein myös pääkaupunkiseudun ulkopuolella, jolloin filmien, nauhojen ja tiedostojen edestakainen kuskailu vaatisi hieman logistiikkaa. Näin ollen filmejä kehitetään ja siirretään yleensä sitä mukaa kuin jälkituotantotalon aikataulut sen sallivat, mutta pääsääntöisesti kuitenkin mahdollisimman pian kuvausten jälkeen. Generator Postin tuottaja ja perustajajäsen Jukka Kujala on kuitenkin sitä mieltä, että filmien päivittäinen

⁶EDL tulee englannin kielen sanoista ”edit decision list”. EDL on tekstitiedosto, joka kertoo leikkausyksikölle miten kuvamateriaali järjestyy vastaamaan offline-leikkausta.

siirto ja toimittaminen leikattavaksi ei lopulta ole budjetti- tai resurssikysymys, vaan syy vallitsevaan tapaan aloittaa jälkityöt vasta kuvausten jälkeen löytyy ainoastaan korvien välistä ja työkuultuurista. Kujalan mielestä amerikkalainen toimintatapa olisi järkevin: ”Jos mä olisin leffan tuottaja tai joku, niin sitä leikattais saman tien. Tietenkin. Koska sulla voi olla vielä kuvaus käynnissä ja vielä samassa setissä, niin sä teet sinne jonkun lisäkuvan, joka puuttuu” (Kujala 17.3.2008). Huone 36:n kaltaisessa lyhyessä tuotannossa päivittäinen siirtely ei kuitenkaan ole logistisesti järkevää.

Joskus tehtäessä raskasta efektointia vaativaa kuvaa, on suotavaa, että kuvauksissa on mukana jälkituotantoa edustava henkilö, vfx-supervisor⁷. Tämän tehtävä on valvoa kuvaustilanteessa, että kuvattava materiaali soveltuu työstettäväksi jälkikäteen. Vfx-supervisorin mukanaolo ei korvaa ennakkosuunnittelua ja kuvaajan ammattitaitoa, mutta liikkuvan kuvan työstö jälkikäteen on niin vaivalloista ja kallista työtä, että on syytä pelata varman päälle. Huone 36:n suunnitteluvaiheessa olimme todenneet, ettei tietokoneella tehtäville efekteille ole mitään tarvetta, joten kuvauksissa jälkituotannon käsityöläisiä edustivat ainoastaan äänimiehet.

4.2.2 Leikkaaja kuvauksissa

Lähes kaikissa alan oppikirjoissa ja luennoilla painotetaan, kuinka tärkeää leikkaajan on pysyä poissa kuvauksista. Itse en ole moisesta opista ikinä piitannut, vaan olen kirkkain silmin leikannut materiaalia, jonka kuvauksiin olen osallistunut. Ensimmäisen kerran sain tuntea kuvaustilanteen vaikuttaneen näkemykseeni Maiju Asikaisen ohjaamassa Sälekaihtimet-elokuvassa (syksy 2006), jossa toimin sekä valaisijana että leikkaajana. Tuota elokuvaa tehdessäni huomasin, että hahmotin elokuvan tilat ja tapahtumien järjestyksen siten kuin olin ne kuvauksissa oppinut mieltämään. Tosin huomasin tämän vasta, kun sain ulkopuoliselta katsojalta palautetta leikkausvaiheessa. Uskon, että olisin osannut välittömästi muuttaa kohtausten järjestystä käsikirjoituksesta poikkeavaksi ja elokuvallisesti paremmaksi, jos en olisi viettänyt pitkiä päiviä teknis-taiteellisessa vastuussa jo kuvauksissa. Asia on varmasti tapaus- ja henkilökohtainen, mutta turvallisuuden nimissä allekirjoitan nykyään suomalaisen elokuvan leikkaajakonkarin, Juho Gartzin, näkemyksen varsinkin mitä tulee kuvauspaikalla vallitseviin tunnelmiin:

⁷Visual effects supervisor eli kuvallisten erikoistehosteiden valvoja

Elokuva luo itse oman henkensä ja myös oman maantieteensä, jotka purkautuvat ilmoille vasta filminauhalla. Kuvauspaikalla saattaa vallita riita ja tora; valkokankaalla kaikki on silti pelkkää lempeä ja sopusointua, jos käsikirjoitus niin määrää. Ja tapahtumapaikat suhteessa toisiinsa muuttuvat elokuvassa täysin. Etäisyydet lyhenevät tai pitenevät, laaksoista tulee syvempiä ja kallioista korkeampia, ihan miten tekijät haluavat. Elokuva luo oman karttansa. Toki kansallismuseon on hyvä elokuvassakin sijaita Mannerheimintien varrella, koska suurin osa suomalaisista tietää sen siellä seisovan. Metsässä kaikki on kuitenkin toisin. Itse asiassa leikkaajan on parempi olla kokonaan todellisuudesta tietämätön tässä suhteessa. Hänen tulee säilyttää neutraali näkemyksensä asiaan, olla yleisön silmä vastapainona todellisuuden rasittamille kuvausryhmäläisille. (Gartz 2003, 99)

Huone 36:ssa en puuttunut kuvauksiin mitenkään, vaan tein muita projektejani ja nautin jossain määrin Tampereen kesästä. Elokuvan lavasteet oli rakennettu Voionmaan opistolle, jossa elokuvan ohjaaja, kuvaaja ja minä olemme kaikki aikamme opiskelleet.

Leikkaaja Walter Murch vitsailee, että jos hän joutuu vierailemaan kuvauspaikalla, niin hän katsoo suoraan maahan, kunnes löytää ohjaajan kengät, nostaa katseensa, puhuu ohjaajalle ja katsoo taas maahan (Koppelman 2005, 120). Itse en kuitenkaan suhtautunut kuvauspaikalla vierailemiseen aivan niin periaatteellisesti, vaan viimeisenä kuvauspäivänä ajoin Voionmaalle katsomaan vaikuttavia lavasteita. Tunnelma oli hyvä ja into päästä leikkaamaan kova. Olin kuvauspaikalla lähinnä turistin ominaisuudessa, eikä tämä visiittini mielestäni päässyt korruptoimaan myöhempää näkemystäni itse materiaalista.

4.3 Jälkityöt

Tässä luvussa kuvailen vaihe vaiheelta, miten Huone 36 -elokuvan jälkityöt käytännössä toteutettiin. Kerron miten tavalliset työvaiheet hoidettiin ja mitä poikkeavia työvaiheita ilmeni ja miten niistä selvittiin.

4.3.1 Siirrot

Filmit kehitettiin ja siirrettiin pian kuvausten jälkeen. Kuvausjärjestelyiden aiheuttamasta kiireestä johtuen emme olleet keskustelleet siirroista vähään aikaan, enkä ollut itse soittanut Generatorille kertaakaan, vaan tuotantopäällikkö ja kuvaaja olivat

hoitaneet buukkauksen aiempien suunnitelmien mukaan⁸. Siirtoon lähtivät Tampereelta mukaan ohjaaja, tuotantopäällikkö ja minä. Kuvaaja ja äänisuunnittelija olivat valmiiksi Helsingissä ja aikoivat tulla suoraan Generatorille, kun töiltään ehtisivät.

Vielä automatkalla pyysin tuotantopäälliköltä saada nähdäkseni Generator Postin tarjouksen, mutta hänellä ei ollutkaan sitä paperilla mukana. Hän sanoi sopineensa kuvaajan kanssa, että tämä sopii vielä tarkemmin Generatorin kanssa, miten ja milloin siirto hoidetaan. Minä en ollut tästä tietoinen, vaan kuvittelin tuotantopäällikön varanneen siirron heti viimeisen siirtopalaverimme jälkeen sovittujen työvaiheiden mukaan. Soitin saman tien kuvaajalle varmistellakseni, että kaikki on Generatorin päässä niin kuin alun perin oli sovittu. Kuvaaja oli parhaillaan mainoskuvauksissa ja kiireinen, eikä muistanut kunnolla mitä oli sovittu, mutta vakuutti kaiken olevan niin kuin pitää ja tulevansa itse paikalle hieman myöhässä, mutta mahdollisimman pian.

Päästyämme Generatorille meitä odotti värimäärittelijä Pasi Mäkelä ja kehitetty filmi oli valmiina Spirit-siirtoyksikössä. Aikaa oli varattu kolme tuntia ja Pasi Mäkelä oli valmiina tekemään todella pikaisen Best Light⁹ -värimäärittelyn koko materiaalille. Meillä oli siis väärä yksikkö ja väärä toimenpide varattuna. Emme ryhtyneet aiheesta kinastelemaan ja syyttelemään toisiamme, vaan selvitin värimäärittelijälle alkuperäisen suunnitelmamme, ja hän sanoikin olleensa ihmeissään materiaalin määrään nähden varsin lyhyestä värimäärittelyajasta. Sovimme, että teemme kuvalle vain pikaisen ja suurpiirteisen taso- ja sävykorjauksen, mutta varsinaisen värimäärittelyn teemme leikatun elokuvan EDL:n kanssa alkuperäiseltä negatiivilta. Tästä siirrosta tarvitsisimme vain nauhan, jossa on kuva ja aikakoodi.

Alun hätäntynyt tunnelma helpotti, kun Pasi Mäkelä jaksoi suhtautua sähläykseemme ammattimaisesti ja löysimme nopeasti uuden (sen alkuperäisen) suunnitelman. Viimeisetkin hätäntyneet ajatukset kaikkosivat siirtoyksikön sohvalla oikein valotetun filmikuvan ilmestyessä monitorille.

Aloimme käydä materiaalia kuva kuvalta läpi eikä sille juurikaan tehty korjauksia. Mitään taiteellisia korjauksia emme tehneet. Aioimme mm. sävyttää yökohtaukset

⁸Ks. kohta 4.1.3.

⁹Pohjustava värimäärittely, joka tehdään kun siirretään kuvaa filmiltä videolle

siniseksi vasta editissä. Kuva oli terävää ja yhtä kuvaa lukuun ottamatta jopa oikein valottunutta. Jonkun aikaa siirreltyämme kuvaajakin saapui paikalle toteamaan kuvaamansa materiaalin ainakin teknisesti varsin onnistuneeksi. Äänisuunnittelija oli aiemmin kertonut, että pääsisi purkamaan äänet vasta siirron jälkeen, mutta hän yllätti minut iloisesti luovuttamalla kuvauksissa taltioidut äänet DVD:llä (sataset¹⁰, irrot¹¹ ja harjoitukset) tarkasti purettuina ja nimettyinä muistiinpanoineen päivineen. Pääsisin siis aloittamaan synkkaamisen¹² ja näin ollen myös leikkaamisen suunniteltua aiemmin. Sähellyksestä huolimatta päivän päätteeksi repussani oli sekä ääni että kuva. Käsikirjoituksen viimeinen versio odotti sähköpostissa ja sormet syyhysivät päästä leikkaamaan.

4.3.2 Leikkauksen mekaaniset valmistelut

Aloitin leikkausprosessin siivoamalla editointiyksikön. Turhat nauhat ja paperit pöydältä pois ja piuhat lattialta naulakkoon. Kun digitoin¹³ materiaalin koneelle, tahdon olla yksin omassa rauhassani ja keskittyä katsomaan materiaalin läpi ensimmäistä kertaa ajatuksen kanssa.

Ensimmäinen kosketus materiaaliin on ainakin omalta osaltani leikkauksen kannalta varsin tärkeä ja intiimi vaihe. Teen muistiinpanoja paperille ja puhun itsekseni. Tässä tuotannossa ohjaajalla ei onneksi ollut edes intressejä tulla katsomaan raakamateriaalia edittiin. Saatuani materiaalin koneelle pätkin kuvat omiksi subklippeikseen¹⁴ ja järjestelin kohtauksittain bineihin¹⁵ klaffin tietojen mukaan. Tämän jälkeen toin äänet projektiin ja järjestelin ne samalla tavoin kuin tein kuvallekin. Tämän jälkeen synkronisoin kuvan ja äänen yhteen ja jaoin synkronisoidut klipit taas loogisesti omiin bineihinsä. Synkkaus sujui vaivattomasti, koska klaffin juokseva kuvanumero täsmäsi äänitiedostojen nimien

¹⁰”Satanen” eli 100% ääni tarkoittaa kuvaustilanteessa taltioitua ääntä. Joskus puhutaan myös ”hunti”-äänestä.

¹¹Irtoääni tarkoittaa kuvaustilanteen jälkeen taltioitua ääntä. Irto otetaan esimerkiksi jos dialogia ei olla saatu kuvaustilanteesta johtuen taltioitua kunnolla.

¹²Synkkaaminen tarkoittaa äänen ja kuvan yhteen liittämistä eli synkronisointia leikkausvaiheen alussa.

¹³Digitointi tarkoittaa työvaihetta, jossa materiaali ajetaan nauhurilla digitaaliseen muotoon tietokoneen kovalevyille.

¹⁴Klippi on leikkausohjelmistossa havainnollistettu kuvan tai äänen pala. Subklippi on klipistä katkaistu osa.

¹⁵Leikkausohjelman kansioita kutsutaan bineiksi. Bineihin järjestetään kuva- ja äänitiedostoja eli klippejä ym.

kanssa niin kuin pitääkin, eikä minun tarvinnut ryhtyä arvailemaan, mitkä tiedostot kuuluvat yhteen. Joissain koulutuotannoissa on käytetty klaffissa sangen kryptistä kuvakäsikirjoituksen mukaista numerointia, joka ei koskaan ole täsmännyt äänitiedostojen kanssa. Klaffi on olemassa jälkitöitä varten ja on aivan turhaa laittaa siihen tietoja, jotka koskevat kuvausten ennakkosuunnittelua (so. kuvakäsikirjoitus).

Kun kaikki tarvittava oli järjestyksessä, pidin pienen tauon ja palasin vielä tekemään ensimmäinen leikkausversion. Itse teen ensimmäisen version täysin mekaanisesti kuvaussihteerin muistiinpanojen mukaan tai jopa ilman niitä käsikirjoituksen ja oman intuitioni mukaan. Tämän vaiheen tarkoitus on vain nähdä kuvat suhteessa toisiinsa ja helpottaa varsinaisen leikkauksen aloittamista. En käyttänyt ensimmäisen version koostamiseen juuri valmiin koosteen kestoja enempää aikaa. Lätkin vain kaikki kuvat (yleensä viimeiset otot) peräkkäin. Tämän vaiheen jälkeen katsoin koko pötkön läpi.

Vasta katsoessani koosteen läpi, huomasin, että elokuvassa oli kaksi eri pikkupoikaa: kummituspoika yöllä hotellissa ja Ekin poika aamulla hotellin pihassa.

Käsikirjoitusversioiden perusteella olin ymmärtänyt, että elokuvassa on vain yksi poika, josta Heidi näkee pelottavaa unta.

4.3.3 Elokuvan ongelmat paljastuvat

Missään käsikirjoituksen vaiheessa en saanut lypettyä ohjaajalta irti, mitä elokuvalla halutaan sanoa tai mitä siinä oikeasti tapahtuu ja miksi. Olin tyytynyt ajatukseen, että Huone 36 on vain pieni tarina syrjäisestä hotellista, jossa asuu isänsä kanssa pieni poika, jolla on kyky ja tahto piinata ihmisiä karmaisevilla kummitteluvisioilla. Yhtäkkiä elokuvassa näyttikin olevan kaksi poikaa.

Soitin ohjaajalle ja kysyin, miksi loppukohtauksessa on eri poika kuin käytävässä? Mahtaako kyseessä olla sijaisnäyttelijä vai mitä on tapahtunut? Olenko kenties ymmärtänyt käsikirjoituksen väärin? Ohjaaja kertoi käsikirjoituksen taustatarinan, jota en ollut aiemmin kuullut: Ekin poika on tappanut toisen pojan, joka kummittelee hotellissa. Heidn olisi pitänyt estää pojan kuolema elokuvan alussa. Katsojalle taustatarinan pitäisi selvittää ensimmäisen kohtauksen kuvasta, jossa polkupyörän rengas pyörii yksin ojan reunalla (kuvan etualassa) Heidn yrittäessä vaihtaa auton rengasta tiellä (kuvan taka-alassa). Lopussa Ekin poika pyörittää pyörän rengasta, josta kuuluu

sama naputus kuin elokuvan alussa. Lisäksi elokuvan alussa on yksi subjektiivinen kuva veden alta, jonka tarkoitus on kuvata pojan hukkuminen ojaan. Kuva kuitenkin näyttää vain epämääräiseltä veden pinnalta vailla minkäänlaista subjektiivista tunnelmaa. Näistä aineksista pitäisi selvittää, että Ekin poika on ollut paikalla kummituspojan hukkua ojaan. Minun tehtäväni leikkaajana oli saattaa materiaalit sellaiseen muotoon, että katsoja ymmärtää mitä elokuvassa on tapahtunut.

Kerroin ohjaajalle oitis, että minusta taustatarina ei tule selväksi näistä materiaaleista. On varsin äärimmäinen tilanne, jos lapsi murhaa toisen lapsen. Ei sellaista voida mielestäni kertoa katsojalle pienin vihjein rivien välissä ja olettaa tämän vielä ymmärtävän sen kerralla. Kaiken lisäksi Ekin poika ei ollut kuvassa kovinkaan erinäköinen kuin Heidin unen kummituspoika. Katsoja tuskin eroa huomaisi. Lisäksi kummituspoika oli mielestäni täysin alimaskeerattu. Monitorilla kummitus näytti vain pieneltä pojalta, jonka pään yli roiskui vettä. Yksittäiset otot meinasivat jopa lipsua koomisen puolelle.

Olin myös hieman yllättynyt, että elokuvan dialogi oli oikeastaan täysin yhteneväistä alkuperäisen käsikirjoituksen kirjoitetun dialogin kanssa. Jotkut repliikit eivät mielestäni yksinkertaisesti sopineet näyttelijöiden suuhun, vaikka näyttelijäntyo muuten olikin hyvää. Puhekieltä ja varsin proosallista tekstiä oli dialogissa sekaisin ja esimerkiksi lause: ”Puhkesi autosta rengas. Yritin vaihtaa sitä, mutta yritykseksi jäi.” näyttää paperilla ihan hyvältä, mutta nykyaikaisessa elokuvakerronnassa ja nuoren naisen suussa se kuulostaa hieman kömpelöltä. Kysyttyäni asiasta selvisi, että näyttelijät tapasivat toisensa ensimmäistä kertaa kuvauspaikalla. Dialogia ei ollut hiottu ääneen lukemalla tai harjoiteltu etukäteen ollenkaan. Olimme oikeastaan kaikki yhtä mieltä dialogin paikoittaisesta teatraalisuudesta, mutta jälkityövaiheessa siihen oli myöhäistä puuttua. Heidn näyttelijän ilmaisu tämän saapuessa hotelliin oli myös hermostunut (ja sellaisena varsin hyvää), joka osaltaan loi harhaanjohtavaa tunnelmaa siitä, että Heidi itse olisi tehnyt jotain paha, eli tässä tapauksessa ajanut Ekin pojan päälle.

Näytin jo ensimmäisen koosteen ohjaajalle ja tuottajalle. En ollut juurikaan ehtinyt hioa sitä ja pelkäsin, että laahaavan ja skarveiltaankin¹⁶ kömpelön version näyttäminen saisi vain kaikki pahalle tuulelle. Leikkaajat harvoin haluavat näyttää ensimmäistä koostetta kenellekään, minkä ymmärrän hyvin. Varsinkin aloittelevien ohjaajien reaktiot raakaan

¹⁶Skarvi tarkoittaa kahden kuvan leikkauskohtaa.

materiaaliin saattavat olla leikkaajan kannalta melko stressaavia. Huone 36:n ohjaajakäsikirjoittaja oli kuitenkin ihan tyytyväinen näkemäänsä. Kuulemma vaikutti siltä, mitä hän oli alun perin ajatellutkin. Kun ohjaaja oli tyytyväinen, oli myös minulla luottavaisempi mieli aloittaa varsinainen leikkaaminen.

Tiivistelin reippaasti ja yritin miettiä jotain leikkauksellista tai äänellistä helpotusta taustatarinan selkiyttämiseen. Vaikka ohjaaja oli tyytyväinen, minua kuitenkin huolestutti tarinan epäselvyydet. Benjamin Mercer (8.3.2008) painottaa leikkauksen selkeyttä: ”Jos et mitään muuta, niin yritä olla selkeä. Sitten vasta seuraa tyylyttelyä”. Jo leikkauksen alkuvaiheessa minua pelotti, oltiin tässä tarinassa alun perinkin viety tyylyttely selkeyden edelle.

4.3.4 Ääni astuu mukaan

Seuraava versio muistutti leikkaukseltaan melko paljon lopullista elokuvaa, mutta ohjaaja ei ollut tyytyväinen kaikkiin tekemiini tiivistyksiin. Hän perusteli, että kohtauksiin tarvitaan pituutta, jotta voidaan luoda tunnelmaa äänimaailmalla. Äänisuunnittelijamme sijaitsi fyysisesti Lontoossa eikä päässyt itse kommentoimaan elokuvaa. Minusta oli ajan haaskausta väitellä ohjaajan kanssa äänimaailman vaikutuksesta leikkaukseen, kun äänitaiteilija itse ei ollut paikalla kertomassa omaa näkemystään. Kutsuin säveltäjämme katsomaan elokuvaa kanssani kahden kesken. Hänestäkin taustatarina oli vaikea ymmärtää tarjolla olevista vihjeistä ja hän oli myös elokuvan rytmistä kanssani samaa mieltä. Ei leikkauksen voida antaa laahata sillä perusteella, että ääni tarvitsee tilaa. Annoin säveltäjälle mukaan videotiedostot alkukohtauksesta ja kummittelukohtauksesta, jotta hän kykeni aloittamaan varsinaisen sävellystyön.

Usein leikkauksenvaiheessa koen tarvitsevani jotain apumusiikkia luomaan tunnelmaa tai antamaan tahtia tai tahdittomuutta skarveille. Huone 36:ssä käytin demomusiikkia lähinnä tunnelman vuoksi. Elokuvan ensimmäiseen kohtaukseen laitoin Godspeed You! Black Emperorin tunnelmallista post-rockia ja rauhallisempiin kohtauksiin Philip Glassin minimalistista ja kuvaan kuin kuvaan sopivaa pianomusiikkia. Kummittelukohtauksen jätin leikkauksenvaiheessa musiikittomaksi.

Huone 36 tuskin on elokuvahistorian ensimmäinen tai viimeinen elokuva, jossa demomusiikkiin rakastutaan liikaa ja varsinaisen säveltäjän työstä tulee hankalaa. Säveltäjämme ensimmäinen demokappale elokuvan alkuun oli melko vauhdikasta ja perinteikästä kauhuelokuvamusiikkia Psykon tyyliin. Se vaikutti kuitenkin liian trillerimäiseltä ja vauhdikkaalta elokuvan vähintäänkin salaperäisen luonteen huomioon ottaen. Säveltäjän työ oli haastava, sillä ohjaaja oli antanut hänelle musiikin suhteen vapaat kädet. (Pohjola 2007, 15) Keskustelimme paljon elokuvan vahvuuksista ja heikkouksista ja musiikin mahdollisista vaikutuksesta tähän kaikkeen. Pidimme kaikki alkukohtauksen demomusiikista ja säveltäjä lupasi tavoitella samaa leijailevan uhkaavaa tunnelmaa jousisoittimilla. Elokuvan lopun kohtaukseen, jossa Heidi herää ja lähtee hotellilta, aikoi säveltäjämme tehdä jonkinlaisen sound-alike -version käyttämstäni Philip Glassin kappaleesta Metamorphosis 1.

Äänisuunnittelija palasi Lontoosta, kun elokuva oli pyörinyt jälkitöissä jo lähes neljä viikkoa. Itselleni oli alkanut kertyä motivaatio-ongelmia ja tuntui, että ohjaajan päätä oli vaikea kääntää missään asiassa ja elokuvan teko ei varsinaisesti edennyt mihinkään. Äänisuunnittelijan palattua hän kävi katsomassa elokuvan ja kehotti suoralta kädeltä tiivistämään. Tässä vaiheessa ohjaajakin alkoi heltyä tiivistykseen. Yritimme vielä äänisuunnittelijan ja ohjaajan kanssa yhdessä miettiä äänellistä helpotusta tarinan ongelmiin. Emme keksineet muuta, kun että alussa napsuvan polkupyörän renkaan tulee olla mahdollisimman selvästi tunnistettavissa samaksi kuin elokuvan lopun polkupyörä. Ohjaajan ja tuotantopäällikön mielestä tarina oli kyllin selvä, meidän muiden mielestämme ei. Äänisuunnittelijamme aloitti äänien rakentelun.

4.3.5 Ratkaisuja ongelmiin?

”Posti¹⁷ hoitaa!” on melko yleinen vitsi kuvauksissa. Vitsinä kyseinen tokaisu saattaa oikeassa paikassa olla ihan hauska. Valitettavan usein leikkaaja joutuu kuitenkin käyttämään arvokasta aikaa ja luovuutta korjailemalla kuvausten huolimattomuutta.

Olimme kaikki yhtä mieltä siitä, että kummituspoika ei ole tarpeeksi kuolleen näköinen. Pojan lähikuvat oli leikattu todella lyhyiksi ja kummittelukohtauksen kauhuisaa tunnelmaa luotiin lähinnä Heidin reaktioiden kautta. Johdattelevan musiikin ja pelottavan ambienssin myötävaikutuksella käytäväkohtaukseen kyllä saatiinkin melko

¹⁷Postilla tarkoitetaan elokuvan jälkityövaihetta.

intensiivinen tunnelma aikaan. Oli kuitenkin vaarana, että pelottavalta tunnelmalta putoaa pohja, jos katsoja näkee pojan kasvot liian hyvin. Olimme jo kerran päättäneet, että elokuva tehdään ilman tietokone-efektejä. Luovuimme kuitenkin tuosta periaatteesta ja päätimme yrittää maskeerata poikaa kuolleemman näköiseksi tietokoneen avustuksella.



Kuva 2: Kummituspoika ennen digitaalista "maskeerausta"



Kuva 3: Kummituspoika digitaalisen "maskeerauksen" jälkeen

Itselläni ei ollut aikaa eikä mielenkiintoa ryhtyä opettelemaan efektointia siinä määrin, että tulokset olisivat olleet edes tyydyttäviä. Vastuu efekteistä lankesi täten kuvaajalle, joka ottikin hienosti vastuun niistä ja sai mairiteltua mukaan myös vielä itseään kokeneemman VFX-harrastajan, jonka sattui tuntemaan työkuvioista. Varsinaiseen efektointityöhön ei kuitenkaan päästy ennen kuin elokuva oli värimääritelty ja HD-resoluutiassa. Kun kerran kuvaa lähdettiin jälkikäteen korjaamaan, tahtoi kuvaaja myös stabiloida joitain täriseviä kuvia ja tehdä muita pikku korjauksia. Minulla ei ollut mitään sitä vastaan, kunhan ylimääräinen korjailu ei vaikuttaisi jälkitöiden kokonaisuikatauluihin.

Joihinkin elokuvan visuaalisiin heikkouksiin löydettiin siis ratkaisu surullisesta vitsistä ”Posti hoitaa!”. Itse tarinan ongelmia emme kuitenkaan kyenneet selättämään. Äänellä pystyi ehkä jotenkin hienovaraisesti ja alitajuisesti linkittämään elokuvan alun ja lopun toisiinsa, mutta ei sillä mitään todellista selkeyttä tarinaan saatu.

Aiemmin samana kesänä leikkaamassani Maaumalaelokuvassa ilmeni myös leikkausvaiheessa, että dramaturgia ei toimi, koska elokuvan rytmi on huono. Keksimme ohjaajan kanssa pienen lisäkohtauksen keskelle elokuvaa, jonka ohjaaja kävi näyttelijöiden kanssa kuvaamassa. Kohtaus leikattiin paikalleen ja elokuva toimi. Lisäkuvauksesta ei koitunut suurta vaivaa. Filmiä oli jäänyt tarpeeksi yli, ja kehitys ja siirto sujuivat jonkin toisen projektin siivellä. Ehdotin lisäkuvausten mahdollisuutta myös Huone 36:ssa. Kuvaaja osoitti varovaista kiinnostusta aiheeseen, mutta sekä

ohjaaja että tuotantopäällikkö tyrmäsivät ajatuksen täysin. Heidän mielestään elokuvan oli toimittava niillä materiaaleilla, jotka oli kuvattu. Ohjaaja ja tuotantopäällikkö olivat molemmat kuvausten jäljiltä varsin väsyneitä, ja varsinkin tuotantopäällikkö oli joutunut tekemään yksin monen ihmisen käytännön työt. Hän toimi paitsi tuottajana, paikoin myös apulaisohjaajana, autonkuljettajana, lavastusassistenttina jne. Ohjaaja puolestaan kantoi sydämellään koko elokuvaa. Uskon, että molemmilla oli rankan työn jälkeen sellainen olo, että elokuva pitäisi vain saada leikattua valmiiksi ja lisäkuvausten ehdottelu varmasti tuntui lähinnä jälkiviisastelulta. En tahtonut yksin nousta tuotantopäällikön ja ohjaajan sanaa vastaan lisäkuvausten puolesta. Viime kädessä olin kuitenkin leikkaamassa ohjaajan elokuvaa, ja aikataulut vaikuttivat muutenkin venyneen turhan paljon vailla juuri mitään järkeviä syitä. Päätin painaa tarinan ongelmat takalalle ja keskittää voimavarani sen sijaan elokuvan vahvuuksiin: tyyliin ja tunnelmaan.

4.3.6 Muiden mielipiteet ja koekatselut

Aivan leikkauksen alkuvaiheessa näytin elokuvan vain ohjaajalle ja tuotantopäällikölle. Leikkasin elokuvan koulun tiloissa ja ajoittain joku tuttava tai työryhmäläinen koputti oveen kysyäkseen saako keskeneräistä elokuvaa nähdä. Tiedän, että ihmiset ovat kiinnostuneita ja uteliaita, mutta leikkaajan työtä moinen uteleminen häiritsee. Ohjaaja oli kieltänyt kokonaan näyttämästä keskeneräistä elokuvaa työryhmän ulkopuolisille ihmisille, mutta työryhmälle järjestimme näytöksen koulun teatterissa. Kaikki eivät päässeet paikalle, eikä näytös herättänyt mitään suurempaa keskustelua. ”Hienoa matskua” oli yleinen mielipide.

Olen oppinut suhtautumaan varauksella kuvaajien mielipiteisiin raakaleikkauksesta. Kuvaajilla on monesti liian läheinen suhde kuvaamiinsa kuviin, ja heille joutuu perustelemaan, miksi mikäkin kuva on jätetty pois. Tällaiset keskustelut ovat leikkaamisen kannalta yleensä ajan haaskausta. Tässäkin tapauksessa kuvaajalle joutui selittämään miksi suurella vaivalla kuvattuja kuvia oli jätetty pois, mutta hän kyllä ymmärsi suosiolla.

Varsinkin leikkauksen alkuvaiheessa tarinan ongelmien selvittyä, myös tuotantopäällikkö oli melko paljon leikkauksessa mukana, ja halusi myös sanoa sanottavansa leikkaamisesta. Olemme saaneet lehdistäkin lukea tuottajien ja ohjaajien välille syntyneistä taiteellisista ristiriidoista ja Huone 36:n leikkauksenvaiheesta sain itse

karvaasti kokea, että on erittäin vaikea toimia leikkaajana, jos ympärillä on kaksi väsynyttä ja stressaantunutta henkilöä, jotka molemmat haluavat päästä päättämään mihin kohtaan skarvi tulee tehdä. En kuitenkaan tohtinut heittää leikkaamosta ketään ulos, vaan pyrin saamaan tahtoni (ja käsitykseni elokuvan tahdosta) läpi puhumalla ja perustelemalla. Jälkikäteen ajatellen nuo keskustelut eivät kuitenkaan edistäneet leikkausta mitenkään, vaan päinvastoin loivat ikävää jännitettä jälkitöihin ja turhautumista itse elokuvaa kohtaan.

Yhdysvalloissa elokuville järjestetään koekatseluita, joissa yleisönä on tavallisia ihmisiä, jotka saavat antaa palautetta vielä hieman keskeneräisestä elokuvasta. Huomasin leikkauksen varhaisessa vaiheessa, että Huone 36:n tarina on vaikea ymmärtää ja ohjaaja taas oli sitä mieltä, että sitä ei ole liian vaikea ymmärtää. Tätä testasimme satunnaisilla taiteen opiskelijoilla, jotka eivät tienneet tarinasta tai ylipäätään koko projektista mitään. Lähes kaikki elokuvan katsoneet kuvittelivat aluksi Heidin ajaneen pojan päälle, mutta lopussa huomasivat, että poikahan onkin elossa. Koeyleisö ei siis erottanut kahta poikaa toisistaan, saati tullut ajatelleeksi, että Ekin poika olisi jostain syystä murhannut toisen pojan. Yksi miespuolinen taiteen opiskelija onnistui kuitenkin erottamaan pojat toisistaan ja sanoi ymmärtäneensä tarinan juuri niin kuin ohjaajamme halusikin. Tämän kuultuaan ohjaaja pomppasi tuolistaan ylös ja juoksi ympäri käytävää tuulettaen rajusti. Tämän onnistuneen tulkinnan jälkeen myös minun ja ohjaajan välinen keskustelu vapautui ja ohjaaja olikin paljon avoimempi uusille ideoille ja kokeiluille.

Elokuvan koenäyttö yleisölle herkistää myös tekijöitä katsomaan työtään tarkemmin. Elokvaleikkaaja ja lehtori Kauko Lindfors on puhunut PH-arvoista, joilla hän tarkoittaa erittyvän ”perskien” määrää. Mitä enemmän takapuoli hikoaa ulkopuolisten katsojien läsnä ollessa, sitä varmemmin elokuvassa on jotain pielessä. Taannoin edesmennyt elokuvaohjaaja Anthony Minghella kertoo koekatseluiden objektiivisesta tunnelmasta: ”At a preview there's nobody looking to love you. They're just looking at the film and it has none of the meaning that it has when friends or family or interested parties view it. It's just what it is.” (Koppelman 2005, 262.)

4.3.7 Online

Elokuvan HD-siirtoa varten toimitin Generator Postille EDL:n valmiista leikkauksesta ja toisen EDL:n, jossa oli mukana vain ne kuvat, jotka olimme kuvaajan ja ohjaajan kanssa tuominneet Shake¹⁸-käsittelyyn. Kuvaaja ja ohjaaja menivät lopulliseen värimäärittelyyn kahdestaan. Minä en lähtenyt mukaan, koska kuvaaja oli ottanut vetovastuun efektoinnista eikä minun mielipiteeni väreistä varmaankaan olisi juurikaan poikennut ohjaajan ja kuvaajan mielipiteistä. Mitä useampi kokki ja niin edelleen.

Värimäärittelystä minulle tuotiin HDCAM-nauha, jolla oli Huone 36 sellaisena, millaiseksi olimme sen leikanneet eikä mitään muuta. Olin tuonut valmiiksi online-yksikköön äänisuunnittelijalta saamani keskeneräisen ääniraidan, joka odotti sekvenssillä jännittyneenä värimääriteltyä kuvaa. Materiaali täsmäsi alkuperäiseen leikkaukseen ongelmitta ja värit olivat hillitymmät kuin olin odottanut.

Elokuvesta puuttuivat vielä grafiikat ja efektoitavat kuvat. Efektoitavat kuvat oli otettu filmiltä cineon-tiedostomuotoon¹⁹, ja näitä cineon-tiedostoja sitten kuvaajamme ja hänen toverinsa alkoivat Shakella muokata. En ollut aiemmin törmännyt cineon-tiedostoihin, joten jouduin hieman tutkimaan asiaa, mutta teknisessä mielessä kaikki vaikutti selkeältä.

Kuvaaja ja hänen Shake-taitoinen tuttavansa työstivät materiaalia tahoillaan Helsingissä. Kuvaajan toveri muokkasi kummitusta pelottavammaksi ja kuvaaja itse työsti grafiikoita ja poisti muutamasta kuvasta asioita, jotka eivät niihin kuuluneet. Shake-käsiteltyjen Cineonien ja Avidin yhteispelissä oli aluksi pientä ongelmaa, mutta puhelinta käyttämällä ja yksittäisillä ruuduilla kokeilemalla löysimme oikeat export/import -asetukset molempiin päihin. Lisäilin efektoituja kuvia onlineen sitä mukaa kuin pojat saivat niitä valmiiksi ja itse sain niitä netistä ladattua. (Yksi DPX²⁰-ruutu cineon-sekvenssissä on noin 9MB:n kokoinen, joten latailu oli melko hidasta). Äänisuunnittelija teki pitkää päivää äänen parissa ja säveltäjä organisoi musiikin äänityksiä. Itse osallistuin myös äänihommiin foley-artistin²¹ roolissa.

¹⁸Shake on liikkuvan kuvan efektointiin ja kompositointiin tarkoitettu tietokoneohjelma.

¹⁹Cineon on Kodakin kehittämä korkealaatuinen tiedostomuoto, jota käytetään filmin digitaalisessa jälkikäsiteltyssä.

²⁰DPX tulee sanoista Digital Picture Exchange. Cineon-sekvenssi koostuu DPX-kuvista.

²¹Foley-artisti tekee elokuvaan jälkikäteen ”näyttelemällä” äänitehosteita, kuten askeleita, vaatteiden kahinaa jne.

4.4 Valmis elokuva

4.4.1 *Ensimmäinen esitys ja viimeiset vastoinkäymiset*

Elokuvan ensimmäinen virallinen esitys oli elokuvateatteri Plevnassa TTVO:n syksyn 2006 aikana valmistuneiden elokuvien näytöksessä 8.12.2006. Elokuva viimeisteltiin edellisenä yönä. Minä ja kuvaaja renderöimme viimeisiä korjattuja kuvia ja lopputekstejä leikkausyksikössä kahden tietokoneen voimin ohjaajan, säveltäjän ja äänisuunnittelijan työskennellessä miksauksen parissa. Koko jälkituotannollinen työryhmä oli siis kasassa ja yö oli pitkä. Kaikki elementit onnistuttiin saamaan samalle aikajanelle ja nauhalle ennen esitystä. Miksaus jäi tosin hieman keskeneräiseksi eikä äänisuunnittelija ehtinyt tehdä vielä 5.1 -miksausta ollenkaan. Tosin emme olisi sitä pystyneet nauhalta esittämään kuitenkaan. Esityksen jälkeen olo oli helpottunut, mutta pian ilmeni tyytymättömyyttä lopputekstien osalta.

Ennen varsinaista lopputekstiroolia, kun kangas menee mustaksi, tulee kissan kokoisilla kirjaimilla näyttelijöiden nimet ja elokuvan tiimoilta valmistuvien (ohjaaja, kuvaaja, äänisuunnittelija, säveltäjä ja leikkaaja) ja tuotantopäällikön nimet. Vasta tämän jälkeen tulee normaali loppurooli. Itse vastustin alusta asti isoja nimiä ennen roolia, mutta ohjaajan mielestä ne toivat elokuvan loputtua jotenkin ”elokuvamaisen” tyylin, joka lisäksi sopi rytmiltään itse elokuvan loppuun ja lopputekstien musiikkiin. Jossain määrin ohjaaja olikin oikeassa. Musta ruutuun ilmestyvät nimet synkän musiikin kanssa loivat jotenkin juhlanan tunnelman.

Elokuvan lavastaja, joka oli tehnyt valtavan työn hotellin sisätilojen tyylin ja toteutuksen eteen, koki ikävänä, että hänen nimensä ei ollut lopputekstien alussa isolla, vaikka hän taiteellisessa päävastuussa osaltaan olikin. Tästä alkoi vielä melkoinen vääntö ja huutoäänestys sähköpostissa. Kenelläkään ei tuntunut olevan viimeistä sanaa tai perusteltua mielipidettä lopputekstien suhteen. Lopulta lopputekstit tehtiin uudestaan siten, että myös lavastajan nimi oli isolla. Vaihe koitui yllättävän työlääksi, koska jouduimme pohtimaan musiikin ja tekstien keskinäistä rytmiä uudestaan ja kaiken lisäksi kuvaaja joutui tuomaan valmiit tekstit Helsingistä kovalevyllä (tiedosto oli melko valtava) Tampereelle.

4.4.2 Levitys

Viimeiset korjaukset menivät vuoden 2007 puolelle ja tein elokuvasta master-nauhan vasta keväällä, kun se saatiin myytyä YLE:n Uuteen kinoon. Elokuva esitettiin Uudessa kinossa tammikuussa 2008. DVD:n tekoon ei oltu alun perinkään suunniteltu aikataulua eikä tekijää, eikä keväällä enää ketään moiseen hommaan saatukaan. DVD:tä varten oli olemassa tuotantovalokuvia ja '05-vuosikurssin opiskelija Essi Rakkolainen oli leikannut kuvauksissa mukana olleen miniDV-kameran materiaaleista jonkinlaisen making-of:in. DVD:n koosto olisi oikeastaan sopinut mainiosti minun hommakseni, mutta olin juuri aloittanut uuden työn Helsingissä ja olin kaiken kaikkiaan valtavan kiireinen. En ole juurikaan koostanut DVD:itä ja olisin mielelläni opiskellut sitäkin aihetta Huone 36:n tiimoilta. DVD:n koosto lankesi lyhytelokuvamme kuvaajalle ja hän selvisi hommasta kunnialla.

Huone 36:n levityksestä ei oltu puhuttu mitään sen jälkeen kun Uusi Kino osti sen. Itse oletin, että elokuvaa kuitenkin lähetellään jokaiseen mahdolliseen ja mahdottomaan alan tapahtumaan. Syksyllä kuulin huhuja, että Kettupäiville oli valittu ennätysmäärä TTVO:lla tuotettuja elokuvia ja uteliaana otin yhteyttä Huone 36:n ohjaajaan ja kysyin pääsikö Huone 36 Kettupäiville. Ohjaaja ei tiennyt asiasta mitään. Tässä vaiheessa heräsi pelko, että elokuvaamme ei ollut edes lähetetty mihinkään festivaaleille, ja näin asia valitettavasti olikin. Huone 36:n valmistuttua kukaan ei enää johtanut projektia tai jaksanut kantaa vastuuta sen jatkosta. Ohjaajalla ja tuottajalla oli jo omat, koulukuvioiden ulkopuoliset kiireensä, eikä ketään ollut myöskään delegoitu lähettelemään elokuvaa festivaaleille. Vuosina 2008 ja 2009 Huone 36 on jo vanha juttu eikä varmaankaan siksi kelpaa näytettäväksi mihinkään.

Vaikka elokuvamme ei mikään mestariteos olisikaan, olisi sillä kuitenkin uuden tekijäpolven tekemänä selkeänä genre-elokuvana varmasti mahdollisuudet päästä festivaaleilla näyttille ja olla ainakin tyyllillisiltä ansioiltaan taidonnäyte, josta koko työryhmä voi olla ylpeä. Elokuva ei kuitenkaan päätynyt mihinkään ja syy oli yksinkertaisesti se, ettemme sopineet kuka lähettelee DVD:itä eri tapahtumiin. Budjettia ne muutamat postimerkit ja DVD-levyt eivät olisi enää mullistaneet.

4.4.3 Projektin päätös

Projektia Huone 36 ei suunnitelmista huolimatta koskaan kunnolla päätetty. Kollektiivista palautekeskustelua ei järjestetty. Tekoprosessin aikana tehtiin virheitä, jotka kylläkin kaikki saatiin miten kuten selvitettyä. Työryhmän sisälle syntyi välillä lieviä jännitteitä, jotka tosin selkenivät ilman suurempaa dramatiikkaa. Elokuvalle piti järjestää vielä oma ensi-ilta, mutta sitä ei koskaan pidetty.

Palautteen puute on vaivannut suurinta osaa muitakin kouluprojekteja, joissa olen ollut mukana. Monesti projekteissa aikataulut venyvät niin pitkiksi, että loppuvaiheessa tekeminen muuttuu kiireiseksi ja stressaavaksi, jolloin ryhmähenki ja yhteistyön laatu kärsivät. Kiireessä myös tulee helpommin otettua vastaan tehtäviä, jotka eivät varsinaisesti kuulu itselle, mutta joita ei sillä hetkellä kukaan muukaan kykene tekemään. Monesti olen löytänyt itseni ajattelemasta hammasta purren: ”Teen tämän nyt itse, niin saadaan nopeasti alta pois.” Tällainen leikkaajan (tai kenen tahansa käsityöläisen) marttyyrimainen ajattelu ryhmätyössä aiheuttaa vain mielipahaa itselle, eikä pidemmän päälle edistä jälkituotantokulttuuria mitenkään, pikemminkin päin vastoin.

5 Tulosten pohdinta ja johtopäätökset

5.1 *Kollaboraatio*

For want of a nail the shoe was lost.

For want of a shoe the horse was lost.

For want of a horse the rider was lost.

For want of a rider the battle was lost.

For want of a battle the kingdom was lost.

And all for the want of a horseshoe nail.

(Englantilainen kansanruno 1300-luvulta)

Kuten yllä olevassa runossa, pienikin yksittäinen asia tapahtumien ja työvaiheiden ketjussa saattaa johtaa suuriin ja kalliisiin seurauksiin. Huone 36:ssa esimerkiksi kummituspojan ujo maskeeraus synnytti jälkitöissä tarpeen kokonaan uudelle työvaiheelle ja sen suunnittelijoille ja suorittajille. Ammattimaisessa tuotannossa moisen työvaiheen ilmestyminen täysin tyhjästä kesken projektia olisi laittanut paitsi aikataulut, myös jälkitöiden budjetin aivan uuteen uskoon. Elokuvan teossa potentiaalisia irtoilevia nauloja ja eksyviä hevosia on lukematon määrä ja tekniikan yhä monipuolistuessa ja -mutkaistuessa niitä tulee koko ajan lisää. Tarvitaan myös taitavia ratsastajia ja hevosen kengittäjiä, jotta turhilta taisteluilta vältytään. Seuraavassa kerron hieman ryhmätyöstä.

5.1.1 *Työryhmä ja ryhmätyö*

Elokuvan tekoprosessi koostuu karkeasti jaettuna kolmesta päävaiheesta: esituotannosta, tuotannosta ja jälkituotannosta (Ohanian & Phillips 2000, 5). Final Cut Pro:n manuaali (Apple inc 2007, I-16) puolestaan jakaa elokuvan teon hieman tarkemmin viiteen vaiheeseen: käsikirjoitus, esituotanto, tuotanto, jälkituotanto ja levitys. Kussakin vaiheessa on omat työryhmänsä ja niiden sisällä useita pienempiä ryhmiä tai osastoja, kuten kuvausryhmässä lavastusosasto, kameraryhmä, valo-osasto jne. Osastoilla on johtajansa, jotka vastaavat ryhmänsä toiminnasta koko työryhmän sisällä. Teoriassa tuotannon eri vaiheet voidaan listata peräkkäin edellä mainittuun järjestykseen, mutta käytännössä kaikki vaiheet toimivat limittäin ja muovautuvat

toistensa myötävaikutuksesta. Esimerkkinä mainittakoon vaikka, että Suomessa yleensä päätetään ensiksi yhdessä levittäjän kanssa ensi-iltapäivä, jonka jälkeen vasta aletaan miettiä, miten elokuva saadaan käytännössä tehdyksi sitä ennen. (Mäemets, 8.3.2008) Tällöin elokuvatuotannon viimeinen vaihe määrittää osaltaan jo kaikkia muita vaiheita. On myös tärkeää, että jokainen työryhmän jäsen tiedostaa paikkansa ja tehtävänsä ryhmän sisällä. Yhteishenkeä tarvitaan ja kaveria mäessä pitää auttaa, mutta maalaisjärki ja järjestelmällisyys mukaan. Ei ole edes turvallista, jos esimerkiksi kuvustaja kytkee kuvauspaikalle voimavirran tai leikkaaja tulee vaihtamaan kameraan filmin ilman aiempaa kokemusta tai tietopohjaa.

On ensiarvoisen tärkeää, että ryhmässä voidaan kommunikoida vapautuneesti, mutta on myös syytä muistaa ryhmässä vallitseva hierarkia ja tietty käyttäytymisetiketti. Työharjoittelua suorittavan videoassistentin ei ole soveliasta mennä neuvomaan kuvaajaa kuvan sommittelussa, ellei hän ole erityisen lämpimissä väleissä tämän kanssa. Tällaisia esimerkkejä on työ- ja kouluelämässä surullisen paljon ja tietynlainen nöyryys on syytä säilyttää omassa tekemisessä aina.

Omien kokemusteni mukaan kuvausten jälkeinen toiminta jää monilta hämärän peittoon. Ymmärretään, että elokuva leikataan, mutta ei välttämättä ymmärretä, että jälkitöihinkin osallistuu useita ihmisiä ja jälkityöryhmän sisälläkin on työryhmiä. Jopa leikkauksen ja äänityön opiskelijat tyytyvät usein työskentelemään omissa blokeissaan kuin erilliset alihankkijat, jotka tekevät omilla tahoillaan tilaustyötä samalle toimeksiantajalle. Omasta mielestäni tämän toimeksiantajan pitäisi olla kulloinkin kyseessä oleva Tarina, eikä esimerkiksi tuotantopäällikkö, joka silloin tällöin kysyy sähköpostitse ”Miten homma etenee?”

Kuvausten jälkeinen vaihe mielletään Suomessa leikkaamiseksi (editing), äänitöiksi ja muiksi toisistaan irrallisiksi pakollisiksi prosesseiksi, kun taas esimerkiksi amerikkalainen Walter Murch puhuu usein jälkityövaiheesta laajempaan yhtenäiseen prosessiin (editorial). Juurikin yhtenäisen, laajemman jälkityökulttuurin, *editorial*-vaiheen puute tuottaa usein ongelmia jälkityöläisten välisessä viestinnässä ja koko jälkituotantoprosessin ennakkosuunnittelussa ja täten myös toteutumisessa.

5.1.2 *Spesialistit ja generalistit*

Elokuvan työryhmän jäsenillä on erilaisia vastuualueita. Jotkin tehtävät vaativat syvällistä erikoistumista tekniikkaan ja tieteeseen, toiset tehtävät vaativat laajempaa näkemystä elokuvan taiteesta ja joidenkin on hoidettava vielä logistiikka ja talous. Yleensä mielletään, että spesialisteja ovat konkreettiset tekijät ja käsityöläiset, kuten leikkaajat, kuvaajat, värimäärittelijät jne. Generalisteja puolestaan olisivat tuottajat, apulaisohjaajat ja tuotantopäälliköt, joiden tehtävä on varmistaa, että spesialistit pystyvät keskittymään siihen työhön, jonka he osaavat parhaiten.

Elokuva-alalle on viime aikoina koulutettu paljon tekijöitä ja koulutuksen tasoa on kritisoitu liian yleispäteväksi. Kouluista ei enää tule spesialisteja, vaan ”joka paikan höyliä”, joilta kuitenkin puuttuu todellinen ammattitaito. Uskon, että väitteessä on perää olettaen tietenkin, että ”joka paikan höylä” on lähtökohtaisesti edes terävä. Mutta tutkimukset osoittavat myös, että useita aloja hallitsevat henkilöt selviytyvät paremmin luovasta työstä spesialistin menestyessä kapealla alueella ja muuttumattomissa olosuhteissa. (Wiio 1978, 88) Käytännössä generalistiksi ei kuitenkaan voi valmistua suoraan koulusta, vaan kannukset on ansaittava pitkäjänteisellä toiminnalla oikeissa tuotannoissa ja vaihtelevissa tehtävissä. ”Ei niitä tehtyjä kilometrejä kyllä vihosta lukemalla saa mitenkään”, sanoo Jukka Kujala (17.4.2008) yleismieheksi opiskelusta.

Elokuvan jälkituotanto on jatkuvan muutoksen kourissa ja jälkityövaiheen luovissa tehtävissä toimivien spesialistien on pysyäkseen luovina ja tehokkaina syytä omata harrastuneisuutta myös varsinaista omaa alaansa ja sen tekniikkaa pidemmälle. Esimerkiksi Walter Murch on elokuvakerronnan ja leikkauksen filosofian suuri spesialisti, joka toimii varsin johtavassa asemassa tuotannoissa, joissa on mukana. Murch on kuitenkin toiminut myös äänisuunnittelijana, miksaajana, ohjaajana ja jopa käsikirjoittajana ja onkin tässä valossa pikemminkin generalisti. Murchille on mahdollista olla generalisti, sillä hänen assistenttinsa Sean Cullen on elokuvan jälkituotannon tekniikan spesialisti ja kantaa viime kädessä vastuun tekniikasta Murchin puolesta. Sekä spesialisteja että generalisteja tarvitaan, ja optimaalista olisikin saada nämä toimimaan hedelmällisessä yhteistyössä, muodostamaan jälkityöosaston, editorial-vaiheen.

5.1.3 Koordinointi

Tuotannon koordinointi alkaa tuottajan toimesta tämän alkaessa koota työryhmää. Yleensä ohjaaja pääsee itse vaikuttamaan taiteellisessa päävastuussa olevien henkilöiden valintaan. Kuvausvaiheessa tuotantopäällikkö ja apulaisohjaaja hoitavat aikataulutuksia ja osastojen johtajat organisoivat omien ryhmiensä toimintaa. Valitettavan usein myös jälkituotannon koordinointi jää (ainakin muodollisesti) tuotantopäällikön harteille. Benjamin Mercer sanoi tietävänsä monta tuotantopäällikköä, joilta on kysynyt: "Hoidatko myös jälkitöiden koordinoinnin?", johon tuotantopäällikkö on vastannut: "Joo mä koordinoin, mutta en ymmärrä siitä mitään." Silti he ovat ainoita, jotka sen voivat tehdä. Monesti tuotantopäälliköt tosin ovat tietämättömyytensä suhteen varsin avoimia eivätkä yritäkään esittää tuntevansa jälkituotantoa. Toisaalta on myös tuotantopäälliköitä, jotka lähtevät kirkkain silmin koordinoimaan jälkitöitä vain huomatakseen, että jälkituotannon koordinointi ei mene lainkaan niin kuin kuvausten koordinointi. (Mercer 8.3.2008.)

Maailmalla on olemassa ammattikunta nimeltä jälkituotantokoordinaattori (englanniksi post production supervisor). Jälkituotantokoordinaattorin tehtävänä on kantaa vastuu jälkituotantoprosessin tiedonkulun sujuvuudesta kaikkien prosessissa mukana olevien henkilöiden, kuten ohjaajan, tuottajan, leikkaajan, ääniryhmän, säveltäjän, laboratorion ja CGI-artistin välillä. Jälkituotantokoordinaattori myös pitää huolen, että budjetti ja aikataulut pysyvät niille asetetuissa raameissa.

(http://www.skillset.org/film/jobs/post/article_4742_1.asp.) Esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa toimii freelancer-jälkituotantokoordinaattoreita, joita voidaan palkata tuotantoihin mukaan varhaisessa vaiheessa ja he toimivat juuri kulloinkin kyseessä olevan tuotannon hyväksi.

Jälkituotantokoordinaattoreita eli post production supervisoreita tarvittaisiin myös Suomessa. Benjamin Mercerin (8.3.2008) mukaan se, että kyseistä ammattikuntaa ja -taitoa ei Suomessa ole, on "näkyvä, keskellä kirkasta päivää seisova puute". Jälkitöiden koordinointi on suurelta osin ennakkosuunnittelua. Mihkel Mäemets (8.3.2008) toteaa, että jos jälkitöiden aikana joudutaan puuttumaan johonkin, ollaan todennäköisesti jo pahasti metsässä. Generator Postin tuottaja Jukka Kujala sanoo:

Aika vähän on sellaisia tuotantopäälliköitä ja tuottajia, jotka handlaa sen koko prosessin. [...] Mehän otetaan paljon sitä kokonaisvastuuta. Tehdään avaimet käteen -diili tuottajan

kanssa. Kun matsku on leikattu, on se leffa tai mikä hyvänsä, niin täältä tulee lopputulos ja me valvotaan se ja pidetään siinä sovituissa aikataulussa [...] Se on se meidän tapa toimia. Meillä on täällä se asiantuntemus ja ammattitaito. Meiltä lähtee kuvauksiin isoissa projekteissa, tai vaativissa projekteissa valvoja ja se valvoo, että se kuvataan niinkun on suunniteltu. Sillon kun me sitoudutaan siihen keikkaan. (Kujala 17.4.2008)

Voidaan siis todeta, että ammattitaitoista jälkituotannon koordinoitua on tarjolla, mutta siitä pitää tehdä sopimus jälkituotantotalon kanssa jo projektin alkuvaiheessa. Tällä hetkellä jälkituotannon parissa taiteellista työtä tekevät specialistit joutuvat melko usein organisoimaan itse jälkituotannon kulun omalta osaltaan. Taiteellinen päävastuu ja tekninen ja logistinen organisointi eivät ole hyvä yhdistelmä. Työrauhan ja tehokkaan ja laadukkaan työn kannalta olisi harkitseminen arvoista ryhtyä värväämään Suomessakin tuotantoihin asiansa osaavia ihmisiä, joiden tehtävänä on vain koordinoida jälkituotantoa.

5.1.4 Viestintäilmasto ja -kulttuuri

Luovassa ryhmätyöskentelyssä on tärkeää, että ryhmän jäsenet tulevat keskenään mahdollisimman hyvin toimeen. Yleensä taiteellisen ryhmän kokoaminen kulkee vertikaalisesti ylhäältä alaspäin. Tuottajalla on tarina ja ohjaaja, ohjaaja valitsee kuvaajan ja leikkaajan, kuvaaja valitsee valaisijan, valaisija valomiehet jne. Monesti elokuva-alalla syntyy melko tiiviitä ja tuotannosta toiseen melko muuttumattomia työryhmiä. Aina ei kuitenkaan ole mahdollista tai edes järkevää työskennellä samojen ihmisten kanssa, mutta jos tekijöiden tapa työskennellä ja nähdä maailmaa on tyystin erilainen, on kommunikaatiossa varmasti luvassa ongelmia.

Viestintäilmastolla tarkoitetaan työyhteisön "ilmanalaa", yhteisön jäsenten viestintää koskevia subjektiivisia näkemyksiä ja tulkintoja sekä suhtautumista viestintään tietyllä hetkellä. Ilmasto voi muuttua lyhyessäkin ajassa toisin kuin kulttuuri, joka muuttuu hitaasti. Viestintäilmasto vaikuttaa yksittäisten jäsenten kommunikaatioon, käyttäytymiseen, arvoihin ja asenteisiin. Sillä on todettu olevan vaikutusta myös sairauspoissaoloihin ja henkilöstön pysyvyyteen organisaatiossa. Kyse on jatkuvasta vaikutteiden virrasta. Viestintäilmaston ja viestintäjärjestelmän toiminnan yhteisvaikutus synnyttää viestintäkulttuuria²². (Juholin 2003)

²²Viestintäkulttuurilla tarkoitetaan viestintäilmiöiden merkitysten ja niihin liitettyjen uskomusten ja arvojen kokonaisuutta, joka syntyy yhteisten kokemusten kautta. (Juholin 2003)

Viestintäkulttuuri ja -ilmasto muodostuvat työryhmän johdon ja muiden jäsenten yhteisvaikutuksesta. Huone 36:n työryhmässä vallitsi kyllä toverillinen ja hyvä ilmapiiri, mutta se ei kuitenkaan luonut toimivaa ja vakaata viestintäkulttuuria. Käsikirjoitus- ja esituotantovaiheessa kylvettyjen huonon kommunikaation siementen satoa korjattiin tuotannon hamaan loppuun asti. Kommunikaatio oli ollut myös kuvausvaiheessa hieman epäselvää: aloitusajoista oli lipsuttu, työryhmästä puuttui tärkeitä henkilöitä, kuten apulaisohjaaja, maskeerausta jouduttiin parantelemaan jälkikäteen jne. Monet melko yksinkertaiset asiat jätettiin liian vähälle huomiolle, Herran haltuun.

5.2 Kommunikaatio

Hollywoodissa elokuva-alan sattumanvaraisuutta kuvataan lentävällä lauseella, joka on alun perin tullut käsikirjoittaja William Goldmanin suusta: “Kukaan ei tiedä mitään” (Koppelman 2005, 15). Oman kokemuksen perusteella voin tyytyväisenä todeta, että Suomessa asiat ovat paremmin. Yleensä joku tietää jotain. Ainakin jostakin. Jotta elokuva saadaan kankaalle katsottavaksi, vaaditaan lukemattomia sähköposteja, tekstiviestejä, keskusteluja ja päätöksiä. Siis kommunikaatiota. Tarvittavan kommunikaation määrän huomioon ottaen Benjamin Mercerin mielestä “on suoranainen ihme, että leffat ovat niinkin eheitä kuin ne ovat.”

5.2.1 Mitä on kommunikaatio?

Verkkotietosanakirja Wikipedian mukaan kommunikaatio eli viestintä on systeemien välistä tiedon siirtämistä sekä merkitysten syntymistä. Tampereen yliopiston viestinnän laitoksen dosentti Erkki Karvonen (2005) esittelee verkko-opetusmateriaaleissaan seuraavia määritelmiä viestinnälle eli kommunikaatiolle:

Viestintä on sanomien siirtämistä A:sta B:hen. (John Fiske: Merkkien kieli 1992; 'prosessikoulukunta')

Viestintä on sanomien vaihdantaa ihmisten kesken erilaisten merkkijärjestelmien avulla. (Kaarle Nordenstreng: Tiedotusoppi, 1975)

Viestintä on tietojen vaihdantaa ihmisten kesken. Viestintä on käyttäytymistä: ihmisen toimintaa. (Osmo A Wiio: Johdatus viestintään, 1994).

Viestintä on merkitysten tuottamista ja vaihtoa (John Fiske: Merkkien kieli 1992; 'semioottinen koulukunta')

Viestintä on inhimillistä symbolien käsittelyä merkitysten synnyttämiseksi toisissa ihmisissä. (Infante, D., A. Rancer & D. Womack: Building Communication Theory, 1997)

Viestintä on symboliprosessi, joka tuottaa, ylläpitää ja muuntaa yhteistä sosiaalista todellisuutta; Viestintä on yhteisyyden ylläpitämistä ja tuottamista. Viestintä on enemmän "konfirmaatiota" (vahvistamista, vakiinnuttamista) kuin informaatiota. (James Carey: Viestintä kulttuurisesta näkökulmasta, 1994).

Sana kommunikaatio johtaa juurensa latinan sanaan ”communis”, joka tarkoittaa 'yhteistä'. Verbi ”communicare” taas tarkoittaa 'yhdessä' tekemistä. (Wiio 1977, 77.) Ja kuten yhteistyötä käsittelevässä kappaleessa kuvailin, on elokuvan tekeminen yhdessä tekemistä sanan varsinaisessa merkityksessä.

5.2.2 *Kommunikaation taustatekijät*

Kommunikaatio ei koskaan ole itsenäinen ja irrallinen tapahtuma, vaan sen onnistumiseen vaikuttaa aina lukuisa määrä asioita. Seuraavassa luettelen kommunikaation taustatekijöitä Osmo A. Wiioa (1977, 78) mukailien ja omien esimerkkieni avulla hieman konkretisoiden.

1. ”*Yksilölliset taustatekijät* johtuvat viestintään osallistuvista henkilöistä.”
Yksilöllisiä taustatekijöitä ovat mm. henkilön ikä, sukupuoli, henkiset ominaisuudet, terveydentila, käyttäytymismallit, asenteet, mielipiteet, tietopohja ja kokemus. Esimerkiksi olen itse käytännössä huomannut, että kokemattomat ohjaajat pyrkivät suojelemaan omaa työtään leikkaajalta, jolloin leikkaaja joutuu käyttämään aikaansa saadakseen ohjaajan rentoutumaan ja luottamaan sekä itseensä että leikkaajaan. Kokeneiden ohjaajien kanssa näin ei yleensä ole. On myös hankala esimerkiksi neuvotella tuotannon kulusta kovan WC-hädän tai päänsäryn vaikutuksen alaisena.
2. ”*Yhteisön taustatekijät* johtuvat muista ihmisistä, yksilön sosiaalisesta ympäristöstä.” Elokuvan teossa vallitsee aina tietty hierarkia. Kommunikoivien osapuolten asema tässä hierarkiassa värittää osaltaan kommunikaation luonnetta. Myös kulloinenkin viiteryhmä vaikuttaa kommunikaation luonteeseen.

Kokemuksesta tiedän, että esimerkiksi kuvaajan kanssa keskusteluun on aivan erilaiset lähtökohdat valomiehen ominaisuudessa kuorma-auton perälaudalla kuin leikkaajana Avidin äärellä.

3. ”*Esineympäristö*, kuten ympäröivä luonto, ihmisen laitteet ja rakennelmat jne. voivat vaikuttaa sekä viestintään että sen edellytyksiin.” On huomattavasti hedelmällisempää keskustella käsikirjoituksesta rauhallisessa paikassa sohvalla istuen kuin vaikka auton ratissa ruuhka-aikana tai meluisassa lounasravintolassa.
4. ”*Häiriöt* viestinnässä voivat olla sisäisiä tai ulkoisia”. Sisäisiä häiriöitä voivat olla esimerkiksi kommunikoiden käsitykset toisistaan, mielipiteet käsikirjoituksesta, tuotantoyhtiöstä tai ympäröivästä maailmasta ylipäätään. Ulkoisia häiriöitä ovat mm. melu, kiire, sähköpostipalvelimen huoltokatko tai akun loppuminen kännykästä kesken puhelun.
5. ”*Palautemahdollisuus* voi vaikuttaa viestinnän onnistumiseen ja muotoon.” Kasvokkain kommunikoitaessa palaute on välitön ja väistämätön. Ilmeet, eleet ja verbaalinen palaute kertovat kaikille osapuolille, miten viestintä onnistuu. Esimerkiksi jälkituotantovaiheessa suosituissa ryhmäsähköposteissa reaaliaikaista palautemahdollisuutta ei ole. Ainakaan viestin lähettäjällä ei ole syytä odottaa saati vaatia välitöntä palautetta viestiinsä.
6. ”Käytettävissä olevat *viestimet*, viestinnän välineet, vaikuttavat luonnollisesti viestintätapaamme ja siihen, miten suhtaudumme saamaamme sanomaan.” On erilaista lukea sähköposti kuin kirjattu kirje ja on erilaista keskustella esimiehen kanssa ennalta sovitussa tapaamisessa kuin puhelimesta.

5.2.3 Kommunikaatio on lähtökohtaisesti vaikeaa

Ihmisten välinen kommunikaatio on huomattavasti arkipäiväisempää kuin esimerkiksi Avidin tai Pro-Toolsin käyttö, mutta silti se osoittautuu kerta toisensa jälkeen varsin ongelmalliseksi osa-alueeksi elokuvan teossa ja elämässä yleensäkin. Eräiden tutkimusten mukaan vain noin viisi prosenttia ihmisten välisestä kommunikaatiosta onnistuu. Eli jokaisesta sadasta lähetetystä viestistä vain noin viisi menee oikein perille. (Wiio 1977, 18.) Joskus harvoin keskittyneessä tilassa (esim. mielenkiintoinen luento) kommunikaation hyötysuhde voi olla jopa 50 prosentin luokkaa, mutta kommunikaatio

on joka tapauksessa jo lähtökohtaisesti erittäin vaikeaa eikä oikeaa tapaa kommunikoida ole olemassa.

Havainnollistaakseni kommunikaation vaikeutta, kerron vielä käytännön esimerkin Titanicin uppoamisesta. Esimerkkini perustuu legendaan ja siitä on monia, hieman toisistaan poikkeavia versioita. On tarina totta tai ei, niin Titanicin tragedia on silti oivallinen esimerkki viestinnän vaikeudesta ja epäonnistuneen kommunikaation seurauksista.

Titanicin edellä seilannut alus Caledonia havaitsi jäävuoren, väisti sen ja sähkötti siitä Titanicille. Viesti saapui Titanicille, mutta hautautui muiden viestien alle, ja Titanic törmäsi jäävuoreen. Titanic lähetti avunpyynnön Caledonialle, mutta Caledonian sähköttäjä oli jo nukkumassa, ja piipittävän avunpyynnön sattumalta kuullut perämies ei ymmärtänyt sanomaa ja meni hänkin nukkumaan. Upoavan Titanicin punaisia hätäraketteja ei löytynyt mistään, joten laiva ampui valkoisia ilotulitusraketteja taivaalle Caledonian miehistön ihasteltavaksi, ja Titanic upposi.

5.2.4 Kommunikaation häiriöt

Ihanteellisessa kommunikaatiossa tavoiteltu vaikutus on tismalleen sama kuin saavutettu vaikutus (Wiio 1977, 234). Valitettavasti tällaista tilannetta ei käytännössä saavuteta juuri koskaan. Aina joku unohtaa kertoa, joku ei lue sähköpostiaan ajoissa, joku ymmärtää väärin tai unohtaa antaa tietoa eteenpäin. Osmo A. Wiio (1977, 234-246) luettelee kommunikaation häiriöiksi neljä tekijää: *esteet, kato, vääristymä ja kohina*. Tämän työn kannalta merkittäviä ovat kolme ensimmäistä.

Esteet on varsin käytännöllinen häiriö. Se tarkoittaa, että viesti ei mene ulkoisista syistä johtuen lainkaan perille. Esimerkiksi tekstiviesti lähetetään väärään numeroon, kännykästä on akku loppunut tai sähköposti luetaan niin myöhään, että viesti on jo menettänyt merkityksensä. *Esteet* liittyvät usein kommunikaatiossa käytettäviin apuvälineisiin. *Este* saattaa olla myös olosuhteista johtuva, kuten ympäristön melu, joka tekee puhumisen mahdottomaksi.

Siinä missä *este* on ulkoinen tekijä, on *kato* sisäinen ongelma. Käytännössä *kato* tarkoittaa sitä, että viesti on kyllä toimitettu vastaanottajalle, mutta sillä ei ole oikeanlaista vaikutusta. Aistijärjestelmäämme syötetään koko ajan tietoa ja osa tiedosta

on pakko torjua joko tietoisesti tai tiedostamatta henkisen terveytemme takia. Ihmisen kyky vastaanottaa ja käsitellä tietoa on varsin rajallinen ja ylikuormittuu helposti. Ylikuormittunut ihminen saattaa kuunnella, mutta ei jälkikäteen muista kuulemastaan mitään. Elokuvatyössä yleiset olotilat väsymys ja stressi entisestään heikentävät informaation vastaanottokykyä. Ihminen myös torjuu osan vastaanottamastaan informaatiosta joko tietoisesti tai tiedostamattaan. Epämieluisat sanomat otetaan huonommin vastaan kuin mieluisat. Myös kommunikointitilanne ja osallisten käsitys toisistaan ja viestittävästä asiasta saattaa aiheuttaa torjuntaa. Esimerkiksi riitaisissa tunnelmissa saatetaan varsinaiseen informaatioon suhtautua torjuvasti. Myös viiteryhmät, sosiaalinen ympäristö ja ryhmäpaine aiheuttavat torjuntaa kommunikaatiossa. Jos emme itse koe viestiä koskevaa asiaa omaksemme, saatamme torjua eli käytännössä unohtaa sen.

Suomessa elokuva-alan piirit ovat pienet ja negatiivisen palautteen antaminen ja vastaanottaminen saattaa olla vaikeaa. Rehellistä palautetta ei uskalleta antaa. Tällainen näennäinen ”hyvä veli”-toimintatapa häiritsee avointa kommunikaatiota erittäin tehokkaasti. Benjamin Mercer (8.3.2008) on huomannut, että mitä parempi esimerkiksi ohjaaja tai kuvaaja työssään on, sitä auliimmin tämä ottaa myös negatiivista palautetta vastaan ja osaa vaatia sitä. Epävarmuus omasta osaamisesta ja statuksesta asettaa usein muureja, joiden taakse tehokas kommunikaatio *katoaa*.

Vääristymä tarkoittaa sitä, että sanoma muuttuu matkalla tai perillä toisenlaiseksi kuin alkuperäinen sanoma. Käytännössä *vääristymä* tarkoittaa usein väärinymmärtämistä tai tulkittamista. Sanoma saattaa vääristyä jo sen monitulkintaisuuden takia. Ala-asteella teimme vääristymisestä käytännön kokeen, jossa opettaja luki yhdelle oppilaalle lyhyen tarinan. Tämä oppilas meni luokan ulkopuolelle ja siellä hän kertoi tarinan seuraavalle oppilaalle, joka puolestaan kertoi seuraavalle jne. kunnes viimeinen oppilas kertoi tarinan ääneen koko luokalle. Viimeisen oppilaan versiota verrattiin opettajan alkuperäiseen tarinaan ja huomattiin, että sanoma oli vääristynyt matkalla. Mitä useampi välittäjä viestillä on, sitä todennäköisemmin se vääristyy matkalla. Esimerkkinä *vääristymästä* on Huone 36:n ensimmäinen filmisiirto, jossa tietoa palloteltiin edes takaisin kännykällä, kunnes olimme tekemässä vääränlaista siirtoa.

Kohina tarkoittaa tarkoittaa varsinaiseen sanomaan sekoittuvaa häiritsevää informaatiota. Kuten audiotekniikassakin, myös kommunikaatiossa häiriösignaali eli

kohina sekoittuu hyödylliseen informaatioon ja heikentää sitä. Konkreettisenä esimerkkinä *kohinasta* vaikka keskustelu suuressa ihmisjoukossa, jolloin muiden ihmisten puhe saattaa hankaloittaa omaa keskustelua.

5.2.5 Ymmärrettävä sanoma

Kommunikoinnista ei ole mitään hyötyä, jos sanoma ei mene perille tai se ymmärretään väärin. Osmo A. Wiio (1978, 19) kirjoittaa:

Jos olet itse sanomaasi tyytyväinen, niin viestintä varmasti epäonnistuu. Tyytyväisyys omaan suoritukseen on tietysti aina vaarallista, mutta viestinnässä se voi merkitä sitä, että sanoma on tehty lähettäjän eikä vastaanottajan ehdoilla. Jos teen sanoman niin, että se on minun kannaltani hyvä ottamatta lainkaan huomioon vastaanottajan edellytyksiä, niin silloin varmasti epäonnistun.

Tehokas sanoma on siis aina muokattava vastaanottajalle sopivaksi, ja leikkaaja joutuu kommunikoimaan useiden eri alojen ihmisten kanssa. Ymmärtämisellä tarkoitetaan sitä, että henkilö pystyy toistamaan ja selittämään näkemänsä tai kuulemansa asian oleellisen sisällön (Wiio, 1977, 142). Leikkaaja voi aina toivoa, mutta ei olettaa, että esimerkiksi tuotantopäällikkö ymmärtää leikkaamiseen ja kuvan ja äänen jälkikäsitteilyyn liittyvän teknisen terminologian yhtä hyvin kuin leikkaaja itse. On varsin tärkeää, että kommunikoiva osapuoli muotoilee sanomansa siten, että vastaanottaja kykenee sen ymmärtämään.

Wiion (1977, 140) mukaan ymmärrettävyyden osatekijät voidaan luetella seuraaviin tekijöihin: 1. *käsitteellisyyden aste*, 2. *samastumisen mahdollisuus*, 3. *sanoman kieliasu* ja 4. *sanoman kiinnostavuus*.

Käsitteellisyydellä tarkoitetaan sitä, miten viesti on linkitettävissä havaittavissa olevaan, konkreettiseen ja arkipäiväiseen. (Wiio 1977, 140) Elokuvan jälkituotannossa käytettävä kieli ja ajattelumallit ovat usein käsitteiltään melko kaukana tavallisesta arkipäivästä ja tehokas kommunikaatio edellyttääkin, että tarvittaessa sanoma ”tulkataan” sellaiseksi, että vastaanottaja pystyy ymmärtämään sen. On toki päivänselvää (tai ainakin pitäisi olla), että leikkaaja ja äänisuunnittelija ymmärtävät monimutkaisen ammattisanaston ja jälkituotannon työnkulun, mutta ohjaajalla tai vaikkapa tuotantoassistentilla ei

välttämättä ole koulutusta ja kykyä ajatella samalla tavalla käsitteellisesti kuin jälkituotantoon erikoistuneilla henkilöillä.

Samastuminen tarkoittaa vastaanottajan mahdollisuutta samastaa itsensä viestiin ja siinä esitettyihin asioihin ja käsitteisiin. Tämä on syytä huomioida erityisesti kun jonkin alan spesialisti kommunikoi toisen alan specialistin tai generalistin kanssa. Tuotantopäällikkö ei välttämättä pysty samastumaan suruviestiin OMFI²³ -siirron epäonnistumisen traagisuudesta tai osallistumaan intohimoiseen keskusteluun PC- ja Mac -tietokoneiden paremmuusjärjestyksestä. Asiat eivät välttämättä liity kovin konkreettisella tasolla hänen elämäänsä, eli aihe tuntuu liian käsitteelliseltä.

Ymmärrettävyyden kannalta *sanoman kieliasu* on elintärkeä seikka. Jos puhe tai vaikkapa sähköpostiviesti vilisee monimutkaista kieltä tai vierasperäisiä ammattisanoja, on vaarana, että vastaanottaja kokee sanoman kokonaisuudessaan mahdottomaksi ymmärtää. Erityisesti kirjoitetussa viestissä on tärkeää yrittää pitää asiat tiiviinä ja välttää monimutkaisia lauserakenteita ja lakimieskieltä.

Kaikkiin edellä mainittuihin tekijöihin liittyy myös viimeinen kohta: *kiinnostavuus*. Eräs tuotantopuolella työskentelevä toverini on antanut huumorimielessä värimäärittelijä Marko Terävälle lempinimen ”Marko Tylsä”, koska värimäärittelyajoista neuvoteltaessa törmää poikkeuksetta vieraskielisiin termeihin ja monimutkaisiin prosesseihin saada elokuva filmiltä videolle. Aihe tuntuu siis tylsältä ja saattaa personoitua jopa henkilöön, jonka kanssa kyseistä aihetta käsitellään. Tämän yksittäisen esimerkin valossa tuotantoihmiset eivät siis koe elokuvan jälkituotantoa lähtökohtaisestikaan kovin kiinnostavana aihepiirinä. Generator Postin tuottaja Jukka Kujala vahvisti käsitykseni siitä, että logistisella suunnittelupuolella ei ole riittävästi ammattitaitoa ja nimenomaan kiinnostusta jälkitöihin. Tällaisista lähtökuopista ponnistavassa kommunikaatiossa on aina riskejä.

Mielestäni viestin lähettäjän tulisi mahdollisuuksien mukaan pyrkiä kantamaan jonkinlainen vastuu siitä, että hänen sanomansa ymmärretään. Jos vaikuttaa siltä, että sanomaa ei ymmärretä, kannattaa varmistua siitä, että vastaanottajalla on edellytykset ymmärtää sanoma ja tarvittaessa muotoilla sanoma uudestaan tai viime kädessä vaihtaa viestin vastaanottajaa.

²³OMFI (Open Media Framework Interface) on Avidin kehittämä tiedostomuoto. Yleensä leikattu ääniraita siirretään kuvaleikkauksesta äänileikkaukseen OMFI-muodossa.

5.2.6 Kommunikaation tavoista ja apuvälineistä

Vanhin tunnettu tapa kommunikoida on sanatonta. Eläimet viestivät eleillään erilaisia asioita, kuten vihainen koira näyttää hampaansa tai kiimainen kurki esittää villin soidintanssin. Meillä ihmisillä kasvojen ilmeiden vastaavuus tunnetiloihin on melko universaalia ja apinoidenkin ilmeet ovat tulkittavissa pääpiirteittäin samalla tavalla kuin ihmisten. Ihmisen kyky kommunikoida on muihin eläimiin verrattuna ylivertainen, sillä ihminen osaa paitsi lukea eleitä ja ilmeitä myös puhua, lukea ja kirjoittaa.

Erilaiset tekniset apuvälineet on kehitetty jatkamaan ihmisen luontaisia aisteja. Elokuvia on toki tehty ennen kännyköitä, sähköpostia tai Messengeriäkin, vieläpä melko hyviä elokuvia. Koskanäihin kommunikaation apuvälineisiin on kuitenkin totuttu, tuntuisi äkkiseltään lähes mahdottomalta tulla toimeen ilman niitä. Sähköposti tai iChat ei kuitenkaan hoida itse kommunikaatiota tekijöiden puolesta. Jälkityön eri osastoille Messengerin kaltainen pikaviestin saattaa kuitenkin olla varsin kätevä. Olen itse käytännössä huomannut, että ilmainen ja välitön kommunikaatiomahdollisuus työn tekemisen ohessa mahdollistaa monesti kommunikaation, joka saattaisi ilman tätä välinettä jäädä tekemättä. On pienempi kynnys kysyä käytännön asioista (esimerkiksi leikkaajan äänisuunnittelijalta) tekstimuodossa messengerillä, kuin ottaa puhelin käteen ja soittaa puhelu. Pikaviestimeen kirjoittamalla sanoma tulee usein muotoiltua ytimekkääksi ja vastaanottajan palaute tulee heti, kun tämä on viestin saanut. Useimmiten pikaviestimisessä voi myös jättää muodollisuudet kokonaan pois ja mennä suoraan asiaan.

Sähköposti on nykyään elokuvatuotannon kommunikaation kannalta keskeinen apuväline. Käsikirjoitukset, budjetit, kalustolistat, aikataulut ja edl:t kulkevat sähköpostilla. Sähköpostin eduksi laskettakoon myös se, että tapahtuneesta kommunikaatiosta jää talteen dokumentti, johon voidaan tarvittaessa esimerkiksi riitatilanteessa palata. Benjamin Mercerin (8.3.2008) mielestä on ikävää, jos näin joudutaan tekemään, mutta sitä kannattaa kuitenkin käyttää hyödyksi. Jukka Kujala (17.4.2008) kuitenkin muistuttaa, että monesti ristiriitatilanteessa sähköpostissa sovittuihin asioihin palattaessa voidaan todeta, että kirjoitetun asian voi tulkita kahdella eri tavalla. Tällaisessa tilanteessa ei enää auta muu kuin ottaa hattu kouraan ja myöntää virheensä. ”Se on viheliäinen ja siinä pitää olla hyvin tarkka”, oli Kujalan (17.4.2008) yhteenveto sähköpostista ja sen käytöstä.

Sähköpostilla kommunikoiminen on välillä myös melko hidasta. Varsinkin, jos kommunikoivia osapuolia on paljon. Yksi esimerkki löytyy Huone 36:n tuotannon aivan viime metreiltä. Minun on tässä helppo palata siihen, koska olen säilyttänyt kaikki Huone 36:tta koskevat sähköpostit.

Elokuvan ensi-illan jälkeen lavastaja otti sähköpostilla yhteyttä ilmaistakseen tyytymättömyytensä elokuvan lopputeksteihin.²⁴ Sähköposti oli saapunut 12.12.2006 klo 21:28. Viestin vastaanottajina olivat tuotantopäällikkö, kuvaaja, ohjaaja, äänisuunnittelija ja leikkaaja. Tästä seurasi, että lopputeksteistä alettiin keskustella uudelleen sähköpostin välityksellä. Viimeinen sähköposti asiaa koskien on saapunut 18.12.2006 klo 19:18. Vasta tämän sähköpostin jälkeen teimme tarvittavat muutokset. Kului siis kuusi päivää, että saimme tehtyä melko yksinkertaisen päätöksen, muutetaanko lopputekstejä ja miten. Asiaa ei hoidettu kasvotusten, koska asianomaiset olivat eri paikkakunnilla ja kaiken lisäksi kiireisiä. Ongelma oltaisiin ratkaistu viidessätoista minuutissa, jos kommunikaatiossa olisi ollut välitön palautemahdollisuus.

Sähköposti, kännykät tekstiviesteineen ja monenlaiset pikaviestimet ovat järkevästi käytettyinä erinomaisia keksintöjä ja tuovat kanssakäymiseen nopeutta ja tehokkuutta. Kynnys kommunikoida apuvälineellä on varsin pieni. Benjamin Mercerin (8.3.2008) mukaan välineiden jatkuvaa käyttöä on myös helppo perustella: ”On niin kiire ja on niin kätevä, kun on kännykät ja on sähköpostit ja on videoskopet ja kieltämättä mäkin käytän iChatia ja videoskypeä. Se on kätevää, mutta se ei korvaa puhdasta, laimentamatonta kommunikaatiota.” Kun tehdään tärkeitä päätöksiä on aina syytä pitää palaveri. Ja kun palaverissa sovitaan tärkeistä asioista, on syytä myös dokumentoida nämä sopimukset.

5.2.7 Kommunikaation lähtökohdista elokuva-alalla

Suomalaiseen ammattimaiseen elokuvatuotantoon heikko kommunikaatio on tavallaan jo sisäänrakennettuna niukkojen aikataulujen takia. Jukka Kujalan (17.4.2008) mukaan Suomessa suurin osa tuotannoista on toteutumiseltaan varsin epävarmoja siihen asti, kunnes niitä aletaan kuvata. Projekti kelluu epävarmuudessa, kunnes rahoitus vihdoinkin varmistuu. Kujala (17.4.2008) tarkentaa: ”Toi säätiötoimintahan on ihan hanurista. Ne

²⁴katso luku 4.4.1.

saattaa myöntää leffalle tuen kaks viikkoa ennen kun alkaa kuvaukset, niin eihän toi oo tältä planeetalta toi toiminta.”

Hyvä, halpa ja nopea ovat kolme adjektiivia, jotka eivät voi ikinä toteutua samassa tuotannossa. Vähintään yksi on aina pakko viivata yli. Jos projekti toteutetaan halvalla ja lopputulos on hyvä, sen tekemiseen on syytä varata vuosia jne. Lähtökohtaisesti lopputuloksen laatu pyritään aina pitämään korkeana, mutta on myös toivottavaa, että aikataulut ja budjetti pysyisivät järkevinä. Täsmällisen suunnittelun ja kommunikaation merkitys korostuu entisestään, mitä vähemmän rahaa ja aikaa varsinaiseen toteuttamiseen on käytössä. Palaverin kustannukset ovat pienet verrattuna kuvauspäivän kustannuksiin.

6 Lopuksi

6.1 Vielä sananen tekniikasta

Elokuvan jälkituotantoprosessi säilyi pääpiirteissään melko muuttumattomana 1990-luvulle asti, kun tuotannot toteutettiin lähes poikkeuksetta alusta asti filmillä ja efektit tehtiin kuvaustilanteessa tai laboratoriossa. Sittemmin filmitekniikan rinnalle on astunut video- ja digitaalitekniikka. Erään digitaalitekniikan edelläkävijän, George Lucasin mukaan digitaalinen tekniikka säästää valtaisia määriä aikaa ja energiaa ja vapauttaa voimavaroja luovuuteen (Ohanian & Phillips 2000, 4). On totta, että digitaalisen, non-lineaarisen leikkaamisen luoma vapaus kokeilla vapaasti ja työstää useita versioita antaa leikkaajalle mahdollisuuksia ajatella rohkeasti. Alati kehittyvän tekniikan tunteminen ja hallitseminen vaatii myös resursseja ja luontaista uteliaisuutta työvälinettä kohtaan.

Pidän peruslähtökohtana, että ammattitaitoinen ihminen tuntee työkalunsa. Kaikkea käytössä olevaa tekniikkaa ei ole syytä tai mahdollistakaan tuntea, mutta pitää tietää mistä tai keneltä tarvittaessa löytää tietoa. Tohtori Ahti Karjalainen sanoi aikanaan: ”Ennustaminen on aina vaikeata, varsinkin tulevaisuuden”. Ammattitaitoisen jälkityöläisen on kuitenkin syytä seurata aktiivisesti tekniikan kehitystä ja olla valmiina mukautumaan myös tulevaisuuden mahdollisiin muutoksiin.

Leikkaajan on välttämätöntä tuntea leikkauslaitteistot ja koko jälkityöprosessi pääpiirteissään. Sama koskee kaikkia työryhmän jäseniä heidän omien työkalujensa osalta. Kuvaajan on tunnettava kamerat, lavastajan sirkkeli ja tuottajan ne ihmiset, joille työkalujen hallitseminen ja luova käyttö on itsestään selvää. Benjamin Mercerin (8.3.2008) mukaan leikkaajan pitää tarvittaessa pystyä itse laatimaan jokaiselle tuotannolle workflow ja pyrkiä kehittämään itsessään myös ammatin tieteellistä puolta. Vaikka tekniikan tuntemuksen pitäisi olla ammattilaisille itsestänselvyys, niin Jukka Kujala (17.4.2008) kertoo, että näin ei todellakaan aina ole:

Saattaa tulla ison mainoselokuvan ryhmä siirtoon ja kysytään sitten, että tehdäänkö neljäkolmosta vai kuustoistaysii. Ei oo vielä päätetty. Vittu sehän on asia mikä pitää päättää jo kuvauspaikalla, että miten sä rajaat sen kuvan. Kyllä se pitää olla päätetty. Siinä vaiheessa ei voi oikein sanoo mitään. Kyllä se vetää niin hiljaseks että.

Kujala (17.4.2008) kertoo myös tapauksista, joissa Generator Postin henkilökunta on joutunut itse hakemaan pitkän elokuvan leikkausyksiyksiöstä playout-nauhaa²⁵ vastaavan EDL:n. Tällainen tapaus ei tosin välttämättä ole leikkaajan syy. Voi olla, että tuottaja on palkannut leikkaajan, joka vastaa vain leikkauksen taiteellisesta puolesta. Assistentti taas saattaa olla esimerkiksi säästösyistä opiskelija, joka ei vielä osaa työtään. Tällainen tapauskin on johdettavissa huonoon kommunikaatioon tuottajan, leikkaajan ja assistentin välillä. Yhtä kaikki, jos kentällä toimivat specialistit eivät tunne työkalujaan, ollaan todennäköisesti jo pulassa. Tekniikan käytön pitäisi kuitenkin olla helpompaa kuin kommunikaation ja luovan työn.

6.2 Oman työn pohdintaa

Huone 36 ei elokuvana ole mikään mestariteos. Tyyllisesti ja teknisesti se on kuitenkin hieno suoritus ja olen omalta osaltani tyytyväinen, että päädyin siihen leikkaajaksi. Tuotannossa käytiin läpi kaikki oikean elokuvan työvaiheet riemuineen ja murheineen. Ryhmätyö ja kommunikaatio ei aina toiminut parhaalla mahdollisella tavalla, mutta aina ongelmista pystyttiin selviytymään, niin kuin koulusta ammattimaailmaan lopullisesti siirtyviltä tekijöiltä sopiikin odottaa.

Lopputyöni kirjallisen osuuden ja Huone 36:n tuotannon välillä on kulunut jo noin puolitoista vuotta. Tänä aikana olen ollut monessa mukana ja oli ilo huomata, että pystyin edelleen oivaltamaan uusia asioita Huone 36:n tiimoilta palatessani pohtimaan aihetta. Kahlatessani potentiaalista lähdemateriaalia läpi huomasin, että kommunikaatio ja kollaboraatio ovat vielä laajempia ja haastavampia aiheita käsiteltäväksi kuin osasin edes kuvitella. Lähteitä oli paljon ja oli vaikeaa päättää, mitä työhöni sisällytän ja mitä jätän pois. Tämän kirjallisen työni tarkoitus on saada sekä oma huomioni että lukijan huomio suunnattua kohti kommunikaatiota, ja ainakin omalta osaltani työ onnistui tehtävässään hyvin.

Elokuvan teosta puhutaan paljon ja elokuvan tekijät puhuvat tuotannoista paljon. Avoimemmalle kommunikaatiokulttuurille ja jälkituotantoon erikoistuneille tai siitä edes jossain määrin perillä oleville tuotantohenkilöille kuitenkin tuntuisi olevan tarvetta. Kommunikaatio on vaikeaa ja siihen on jokaisen tuotannon jokaisessa vaiheessa

²⁵Playout-nauha on offline-leikkausyksiköstä toimitettu nauha (tai tiedosto), josta leikattu elokuva on konkreettisesti katsottavissa.

kiinnitettävä erityistä huomiota. Oikotietä tai helppoa tapaa ei ole. Käsikirjoitusta voidaan kuitenkin pitää jonkinlaisena karttana koko työprosessin aikana. Kaikkien on syytä lukea käsikirjoitus ja miettiä sen kautta jo varhaisessa vaiheessa omaa suhdettaan tarinaan ja työryhmään. Vuorovaikutusta tarvitaan koko ajan, mutta pitää myös varoa liiallista kommunikaatiota. Päätän opinnäytetyöni Walter Murchin sanoihin: ”As any fisherman can tell you, it is the quality of the bait that determines the kind of fish you catch.” (Murch 1995, 28)

Lähteet

KIRJALÄHTEET:

Final Cut Pro 6 Manuaali 2007. California: Apple Inc.

Gartz, Juho 2003. *Leikkaaja*. Helsinki: Art House Oy.

Koppelman, Charles 2005. *Behind the Seen: How Walter Murch edited Cold Mountain using Apple's Final Cut Pro and what this means for cinema*. California: New Riders.

Murch, Walter 1995. *In the Blink of an Eye*. Los Angeles: Silman-James Press.

Ohanian, Thomas A. & Phillips, Michael E. 2000. *Digital Filmmaking – The Changing Art and Craft of Making Motion Pictures*. 2. painos. Boston: Focal Press.

Pohjola, Mikko 2007. *Soittaja vai sample – Suomalaisen elokuvasäveltäjän työkalut*. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viestinnän lopputyö.

Saaristo, Jenni 2005. *Muista posti! - Suomalaisen elokuvan jälkitöistä*. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viestinnän lopputyö.

Vuorinen, Mika 2006. *Kuvauksen ennakkosuunnittelu ja suunnitelman toteutuminen lyhytelokuvassa Huone 36*. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viestinnän lopputyö.

Wiio, Osmo A. 1977. *Viestinnän perusteet*. 4. painos. Espoo: Weilin+Göös.

Wiio, Osmo A. 1978. *Wiion lait – ja vähän muidenkin*. Espoo: Weilin+Göös

HAASTATTELUT:

Kujala, Jukka 17.4.2008. Kesto n. 1 tunti. Keskustelua suomalaisesta jälkituotantokulttuurista ja kommunikaation vaikeudesta.

Jukka Kujala on toiminut TV:n ja elokuvan jälkituotannon parissa 1980-luvun alkupuolelta asti ja on tällä hetkellä Generator Postin tuottaja (ja perustajajäsen).

Mercer, Benjamin & Mäemets, Mihkel 8.3.2008. Kesto n. 3,5 tuntia. Yleistä keskustelua jälkituotannosta, leikkaamisesta ja elokuva-alasta.

Benjamin Mercer on leikkaaja, joka on leikannut valtavan määrän mainoselokuvia, muutaman elokuvan, dokumentteja. Silloin tällöin Mercer myös opettaa leikkausta.

Mihkel Mäemets työskentelee Matila Röhr Productionsilla jälkituotannon koordinoijana ja digitaalisen elokuvateatterin parissa.

VERKKOLÄHTEET:

Generator Post, verkkosivut

<http://www.generator.fi>

Juholin, Elisa 2003, Viestintä työyhteisössä, oppimateriaalia

http://www.jyu.fi/viesti/verkkotuotanto/yviperust/artikkelit/viestinta_tyoyhteisossa.html

luettu 3.4. 2008

Karvonen, Erkki 2005, Johdatus viestintätieteisiin, oppimateriaalia

<http://www.uta.fi/viesverk/johdviest/luento1.html>

luettu 10.4.2008

Postproduction Supervisor, artikkeli

http://www.skillset.org/film/jobs/post/article_4742_1.asp. luettu 15.3.2008

Kuvat: Mika Vuorinen (elokuvasta Huone 36)

Liitteet

Huone 36 -elokuvan käsikirjoitus

Huone 36 DVD