



*Assosiatiivista dramaturgiaa tukemassa -  
Leikkauksen keinot ja haasteet elokuvassa  
Salattujen tietojen kaappi*

Elokuvaleikkauksen opinnäytetyön kirjallinen osuus

Lahden Ammattikorkeakoulu, Muotoiluinstituutti

Elokuva- ja TV-ilmaisu

Lotta Kaarna 2008

## Sisällysluettelo

### Johdanto

1. Elokuvan sisällöstä
2. Dramaturgina; miten yhteistyö ohjaajan kanssa muotoutui
  - 2.1 Keskeisimmät lähtökohdat
3. Dramaturgista leikkaajaksi
  - 3.1 Leikkauksen aloittaminen
4. Leikkauksen keinoista
  - 4.1 Ongelmanratkaisua
  - 4.2 Kovempia otteita - rakenteelliset muutokset käsikirjoitukseen
  - 4.3 Avainkohtaus vai kompromissiratkaisu? Esimerkkinä kattokohtaus osiksi purettuna
5. Voice over kerronnan välineenä
  - 5.1 Ongelmia voice overien paikalleen sovittamisessa
6. Rytmillä ja temmolla spekulointia
  - 6.1 Rytmien olemuksesta
  - 6.2 Miten rytmi toteutui Salattujen tietojen kaapin kerronnassa
7. Informaatio ja ymmärrettävyys Salattujen tietojen kaapissa
  - 7.1 Ymmärrettävyys laatukriteerinä
8. Leikkaajan moninainen toimenkuva
  - 8.1 Leikkaajan ja ohjaajan suhteesta
  - 8.2 Ideoiden tarjoamisesta
9. Lähteet

## Johdanto

Tämä on leikkauksesta tekemäni opinnäytetyöelokuvan *Salattujen tietojen kaappi* kirjallinen osio, jossa valotan elokuvan valmistumista leikkaajan ja dramaturgin näkökulmasta. Pohdin esimerkkejä käyttäen tavoitteita ja keinoja, joilla niitä toteutettiin ja miten onnistuttiin assosiatiivisen dramaturgian käytännön toteutuksessa. Käsittelen leikkaajan ja ohjaajan roolien jakautumista leikkausprosessin aikana. Punaisena lankana kuljetan Andrei Tarkovskin kirjassaan *Vangittu aika* esittämiä käsityksiä elokuvan olemuksesta ja sen laatukriteereistä.

This is the written part of my final work *Closet of The Secret Knowledge* (*Salattujen tietojen kaappi*), in which I discuss making of the film from an editor's and dramaturgic assistant's point of view. Giving examples, I contemplate on set goals and the means used to achieve them, and review whether we succeeded in our choice of dramaturgic style, that is, associative narrative. I also discuss the roles of the editor and the director in making the film and how they interact. I view the process using Andrey Tarkovsky's book *Sculpting in time* as a reference.

## 1. Elokuvan sisällöstä

Salattujen tietojen kaappi on kertomus kolmesta siskoksesta, joiden äiti on tehnyt itsemurhan - elokuva sijoittuu äidin kuoleman jälkeiseen aikaan. Muistot ovat kipeitä, ja jokainen käsittelee tai on pikemminkin käsittelemättä niitä omalla tavallaan. Tästä koostuu elokuvan kolmesta osasta ensimmäinen. Tyttöillä ei tässä osassa ole omaa ääntä kuin yhden kohtauksen sisällä, siinäkin vain näytelmän osasina, repliikkeinä, jotka on toistettu monta kertaa. Vain äiti puhuu, rajan tuolta puolen tai enemminkin jostakin välitilasta. Toisessa osassa tytöt antavat muistojen tulla, vaikka se tekee kipeää. Äidin ääntä ei enää kuulla, tytöt ottavat tilan itselleen. Kolmas osa on lyhin, epilogimainen. Siinä näemme, että puhdistautuminen on tapahtunut.

Kukin kantaa omaa taakkaansa muistoista, syyllisyydestä, ikävästä, vihasta, mutta eivät halua, osaa tai pysty jakamaan sitä toistensa kanssa, koska se tekisi liian kipeää. Tytöt hoivaavat toisiaan, mutteivät koskaan puhu äidin kuolemasta keskenään.

## 2. Dramaturgina; miten yhteistyö ohjaajan kanssa muotoutui

Aktiivisesti tulin *Salattujen tietojen* kaapin tekemiseen mukaan noin puolivälissä käsikirjoitusvaihetta, ja toimin dramaturgina tai neuvonantajana käsikirjoitusproessin aikana. Aina kun ohjaaja Meri Lampinen oli kirjoittanut uuden version käsikirjoituksesta, kävimme sen läpi ja mietimme mitä vielä piti hioa. Tein ehdotuksia ja annoin ”ulkopuolisen” kommentteja - yritin toimia ohjaaja-käsikirjoittajan ja yleisön välikappaleena.

Tämä oli hyvä vaihe siksi, koska se avasi mahdollisuuksia keskustella ohjaajan kanssa aiheesta syvemmin ja kuulostella mikä *Salattujen tietojen kaapin* ydinajatus oli. (Ydinajatuksella en tässä viittaa nyt mihinkään piilotettuun viestiin tai agendaan, vaan puhtaasti siihen, millainen elokuvan todellisuus oli ohjaajan mielessä). Lisäksi se rakensi yhteistyön rutiineja välillemme, kun opettelin minkälaisesta avusta ohjaajalle on eniten hyötyä. Itse opin tunnistamaan hänen työtapansa ja sen, mitä kohtaa hän milloinkin mietiskeli. Ymmärsin myös, minkälaisista asioista hän ei elokuvassa pitänyt.

Elokuva oli ohjaajalle hyvin henkilökohtainen, joten olin alkuvaiheessa melko varovainen oman näkemykseni kanssa. Mikäli nyt näkemyksestä voidaan puhua tässä vaiheessa; enemmänkin yritin säilyttää mieleni avoimena ja vastaanottavaisena, jotta käsikirjoitus kertoisi itse, mihin suuntaan sitä pitää säätää. Alkuvaiheen pelkojani oli se, että jos en lue käsikirjoitusta tarpeeksi herkkävaistoisesti, en osaa auttaa ohjaajaa ja pahimmassa tapauksessa vain johdan harhapoluille kiinnittämällä

huomiota lopulta epäolennaisiin seikkoihin. Tässä varovaisuudessani oli siinä mielessä perää, että alkuvaiheessa ihastuin helposti joihinkin ohjaajan kirjoittamiin kohtiin tai yksityiskohtiin ja halusin säilyttää ne, vaikka lopulta ne eivät olisi sopineet elokuvaan – toisin sanoen en nähnyt metsää puilta. Tai toisinpäin: joskus minulla meni muutama lukukerta, että ymmärsin mitä ohjaaja on jollakin kohdalla yrittänyt tuoda käsikirjoitukseen, etenkin, jos kohta vielä haki muotoansa eikä ollut aivan kristallisoitunut hänelle itselleenkaan.

Pidemmän päälle prosessi helpottui, ja tiesin jo minkälaisia asioita ehdottaa ja mitä ei. Oli hienoa ja huojentavaa huomata, että ohjaajalla oli tarkka käsitys siitä, mitä hän on tekemässä. Hän ei ylitsevuotavasti pukenut sitä sanoiksi tai liioin jatkuvasti teoretisoinut; joku asia vain tuntui hyvältä ja joku oli täysin väärä. Hänellä oli kirkas kuva mielessä siitä millainen Salattujen tietojen kaapin pitää olla. Sitten vain yritimme löytää oikeimmat ja yksinkertaisimmat keinot sen maailman tavoittamiseen.

## **2.1 Keskeisimmät lähtökohdat**

Elokuva on sarja hetkiä Eevan, Tuovin ja Kairan päivistä, jotka noudattavat pääpiirteissään kyllä kronologiaa, mutta joita ei sen kummemmin selitetä. Emme pyri kertomaan kaikkea tyttöjen elämästä, vaan heidän keskinäisen dynamiikkansa avulla valottaa muistojen tuskaa ja ihanuutta, sekä selviytymiskeinoja ja erityisesti sisaruutta.

Alusta asti *Salattujen tietojen kaapissa* muistojen todentuntuisuus oli tärkeä asia. Emme halunneet paperinmakuisia kohtauksia, joista dramaturginen

rautalanka pilkistää rakennetun tuntuisten detaljien kuvastosta. Henkilöiden toimintojen piti tuntua aidoilta niin, että ne ovat emotionaalisesti tunnistettavia ja sitä kautta mahdollisesti koskettavia. Emme halunneet mitään, mikä rikkoo tyttöjen maailman todentunnun jollakin vastaavan aiheen elokuvasta lainatulla juonellisella konventiolla tai kuluneella symbolilla. Sellainen herättää kokeneen katsojan tarkastelemaan elokuvaa juonenkäänteitä odottaen, eikä vain antaen havaintojen ohjata.

Maailman eheys on muutenkin elokuvan välttämätön lähtökohta. Eheyttä ei voida saavuttaa tuputtamalla jotakin sanomaa tai teemaa läpinäkyvän itsetarkoituksellisin juonenkääntein, henkilöin tai lavastein. Eheässä maailmassa nämä eivät ole erillisiä elementtejä, jotka mekaanisesti palvelevat dramaturgiaa vaan ovat osa ohjaajan näkemää kokonaisuutta. Katsojan pitää uskoa elokuvan maailmaan, jotta se tunnesisältö, joka on elokuvan ydin, välittyy kuvista kankaalla. Tässä ajatuksessa liikutaan hyvin lähellä sitä, mistä Andrei Tarkovski puhuu kirjassaan *Vangittu Aika*.

### **3. Dramaturgista leikkaajaksi**

Työprosessin vaiheessa, jossa kuvaukset olivat vielä edessä, tiesin toki, että varsinaisen opinnäytetyöni tulen tekemään leikkauksesta, ja tämä dramaturginen avustus oli vain sivujuonne. Pakostakin mietin, miten nämä työtehtävät vaikuttaisivat toisiinsa. Eniten pelkäsin, että käsikirjoitusvaiheeseen osallistuminen vähentäisi ulkopuolisuuden tuomaa etua leikkauksenvaiheessa, ja mm. sitä kautta saavutettua katsojan aseman simulointia sen suhteen, mitä kuvattu materiaali todellisuudessa kertoo verrattuna siihen, mitä sen ajateltiin kertovan. Normaalistihan leikkaaja tulee mukaan elokuvan tekemiseen siinä vaiheessa, kun ohjaaja on läpikäynyt ennakkosuunnittelu- ja kuvausvaiheen, eikä luonnollisesti näe kuvattua materiaalia enää tuorein silmin. Leikkaaja on materiaalin suhteen neutseellinen, ja siten hahmottaa elokuvan olemassaolevan materiaalin kautta, eikä ennako-odotusten läpi katsottuna.

#### **3.1 Leikkauksen aloittaminen**

Minulle sopivin tapa aloittaa leikkaaminen on kasata kaikki sen suurempia miettimättä pötköön suhteellisen nopeasti, jotta saan aikaan kokonaisuuden, jota muokata. Minulla on kuitenkin materiaalin katsomisen pohjalta jonkinlainen käsitys siitä, millaista elokuvaa lähden hakemaan, ja haluan aloittaa seuraamalla ohjaajan ajatusta ja käsikirjoitusta tällä intuitiolla ja katsoa mihin se vie. Vaikka teen raakaleikkauksiversion melko nopeasti, en jätä leikkauksia eli skarveja aivan huomiotta. En jää niitä hiomaan – se on tässä vaiheessa ajan haaskausta –



mutta yritän tehdä niistä vähän vähemmän silmille hyppääviä, niin että ensikatseluilla voi keskittyä kokonaisuuteen ilman että muoto häiritsee. Osittain tämä on varmasti sekä ohjaajan että itseni kokemattomuutta, että joskus on vaikea nähdä punaista lankaa silpun alta, mutta pidän kyllä tuosta työtavasta muutenkin; mieleni ei tunnu jättävän rauhaan todella häiritseviä skarveja ja kokonaisuuden tuntu vääristyy turhan takia.

*Salattujen tietojen kaapissa* on paljon yhden tai muutaman kuvan kohtauksia, ja monet leikkaukset tapahtuvat ns. kuvan sisällä, joten tämä vaihe oli tietenkin hyvin nopeasti aikaansaatu. Tällöin myös nähtiin mahdollisimman nopeasti, missä suurimmat ongelmat olivat, ja miten kohtaukset rytmillisesti asettuvat kokonaisuuteen. Koko leikkausvaiheen tärkein tehtävähän on puhalttaa henki elokuvaan eli saada kerronan rytmi kohdalleen ja kokonaisuus toimimaan. Tässä elokuvassa tämä tehtävä näkyi konkreettisesti, kun varsinaisia leikkauksia oli lopulta kohtalaisen vähän - leikkaamisen haasteet olivat jossain aivan muualla kuin käsityömaisessä skarvien hiomisessa.

## 4. Leikkauksen keinoista

Elokuva on kirjoitettu tietyllä tavalla soljumaan unenomaisesti eteenpäin, ja vaikka rakenne ei suinkaan ole tasapaksu, ovat siirtymät hienovaraisia, ja liukuvia. Vaikkapa kohtauksessa, jossa Tuovi illalla kerää helmiä olohuoneen lattialta ja pudottaa ne akvaarioon, on temaattinen siirtymä akvaariosta järven jäälle – vesi kun on elokuvan keskeinen elementti. Helmet upotetaan, äiti hukuttautuu, elokuvan jaksoja jakavat pestyt pyykit narulla kuivumassa. Pinnan alla tyttöjenkin mielissä kuohuu. Vaikeinta oli säilyttää kerronnan sujuvuus etenkin ensimmäisessä osiossa, kun monet kohtaukset olivat enemmänkin itsenäisiä yksiköitä; ehjiä kokonaisuuksia, joita kuitenkin oli paikoin vaikea liittää toisiinsa.

### 4.1 Ongelmanratkaisua

Yllättävä ongelma oikeanlaisen tunnelman saavuttamisessa nousi esiin toisen osan ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Eeva juoksee lenkkipolulla. Ohjaaja oli mielessään suunnitellut kohtauksen ilmeisesti niin, että etenkin alussa olemme paljon Eevan etupuolella puolikuvassa. Sitten näemme yksityiskohtia, ja lopussa Eeva juoksisi pois ja näkyisi ehkä laajemmassa kuvassa. Kuvattaessa oli kuitenkin ajorata ilmeisesti ollut liian lyhyt, ja kameralla kestää tietenkin aikansa vakautua kun kamera-ajo alkaa. Lopputuloksena meillä on siis melko lyhyt käyttökelpoinen yhtäjaksoinen pätkä juoksevaa Eevaa edestä päin, ottaen huomioon että tämän piti olla tärkein kuva ja kohtauksen piti helposti kestää koko voice overin ajan.

Toivoimme kohtaukseen siis enemmän aikaa, emmekä olisi halunneet vähentää ajateltua kasvojen määrää. Kohtaus aloittaa tyttöjen osuuden

toisessa jaksossa, jossa on kysymys muistojen vyörymisestä mieleen ja sen sallimisesta, kun ensimmäinen jakso kertoi niiden tukahduttamisesta. Lopulta päädyin käyttämään olemassa olevat tiiveimmät kuvat melko taloudellisesti, ja useista ostoista. Eevan etupuolen kuva ei ollut aivan niin tiivis ja intensiivinen mitä olimme toivoneet ja varsinkin näin jälkikäteen huomasimme tarvitsevamme, mutta se oli tarpeeksi tiivis saadaksemme selkoa Eevan kasvojen järkähtämättömästä ilmeestä. Tiivis kuva olisi tuonut Eevan ”iholle asti”, nyt tarkkailemme häntä etäämmältä. Käyttämämme kuva viipyy kuitenkin tarpeeksi kauan hänen kasvoissaan, jotta hänen kasvojensa ilme paljastaa meille muuttumattomuudessaan jotain henkilöstä ja tilanteesta. Hyödynsin myös takaa kuvattuja ajoja, jopa aloitimme kohtauksen sellaisella. Niissä kuvissa olemme edelleen kiinni Eevassa; tässä kohtauksessa hän ei pääse karkuun, pois kuvasta eikä pois muistosta ennen kuin lopussa riuhtaisee itsensä ohi kameran.

Ripottelin edestä kuvattua kuvaa oleellisimpiin kohtiin etenkin voice overin kannalta. Yksityiskohta kaulahuivista oli myös sopivimpia kuviamme – kaulahuivi, tai pikemminkin sen väri merkitsee kohtauksessa kuitenkin muiston laukaisevaa ärsykettä. Kaiken kaikkiaan tässä kohtauksessa tingin leikkauksen teknisestä onnistumisesta sisällön hyväksi toteuttaaksemme ohjaajan alkuperäisen ajatuksen ja elokuvan kokonaisuutena onnistuuneesti. Koko kohtaus jopa loppuu hieman epätasaiseen kohtaan ajossa, koska halusimme, että Eeva juoksee kameran ohi lopussa. Koska rata oli niin lyhyt, tärisi jokaisen ajon loppu Eevan juostessa pois kuvasta. Meillä oli myös takaapäin kuvattua kuvaa loittonevasta Eevasta, mutta se tuntui liian vaisulta lopetukselta, joten valitsimme Eevan ohijuoksuista vähiten tärisevän version, jossa ilme oli

kohdallaan. Muisto sattuu, ja hän ottaa tavallaan kirin pinkaistessaan pakoon.



#### **4.2 Kovempia otteita – rakenteelliset muutokset käsikirjoitukseen**

Toisaalta taas joskus paras apu on se, että hylkää ajatellun kohtauksen rungon ja kuvaannollisesti ravistelee olemassa olevaa materiaalia kaleidoskoopin tavoin niin että saadaan uusia näkökulmia. Joskus tämä tarkoittaa sitä, että hylätään kohtauksesta se osa, jossa ei ole riittävästi informaatiota tai emootiota – vain tyhjää kuvaa. Tai jos toiminta on teennäistä tai ”aitoudessa” epäonnistunutta.

Esimerkiksi kohtaus, jossa tytöt viettävät juhlia keskenään (käsikirjoituksessa kohtaus 6; ks. liite), poistettiin. Alunperin tämä kohtaus tuntui rakennetummalta kuin muut, ja vielä kuvauksissa ohjaaja puntaroi

kuvataanko sitä lainkaan – se ei vielä siinäkään vaiheessa tuntunut aivan loksahdavan kohdalleen. Kohtaus oli päätetty kaikesta huolimatta tehdä. Se pidettiin myös ensimmäisissä leikkausversioissa, vaikka kuvattu lopputulos oli selkeästi jotenkin hahmoton. Tyttöjen tanssi ei tuntunut tavoittavan sitä aggressiivisuutta ja voimaa, joka kohtauksen kantava idea alunperin oli. Laajassa kuvassa toiminta tuntui lepsulta, ja tyttöjen reaktiot eivät vaikuttaneet riittävän spontaaneilta ja raivokkailta. Valokuvaa varten poseeraaminen oli paperinmakuista ja näyttelijäntyö ei sopinut henkilöhahmojen kokonaisuuteen. Ainoa kuva, josta pidimme oli puolilähikuva Kairasta ottamassa valokuvaa punaisella kameralla. Kokeilimme jopa sellaista versiota, jossa koko juhla-kohtauksesta ei ollut tätä kuvaa lukuunottamatta muuta jäljellä, mutta yksin se jäi tietenkin merkitykseltään ja sisällöltään hämäräksi ja siten oli pakko hylätä.

Hyvä merkki siitä, että kohtauksen sisäinen rytmi on väärä, on se, että leikkaamalla kohtaus valmiiksi se ei edelleenkään ole toivotulla tavalla nopeatempoinen. Sen sijaan, kun yritin kokeeksi leikkaamalla ”korjata” materiaalin puuttuvaa rytmiä, oli lopputuloksena kohtaus, jonka jokainen skarvi hyppäsi kiusallisesti ulos kuvasta. Lopulta siis poistimme jakson kokonaan, koska kohtaukseen ei voi leikkamalla tehdä sellaista emotionaalista sisältöä, jota siinä ei jo ole. Jälkikäteen mietin myös sitä, miksi kohtaus oli ohjaajasta tuntunut jotenkin väärältä vielä kuvauksissakin. Minusta se on merkki ongelmasta jollain muulla tasolla, jota emme osanneet ratkaista käsikirjoitusvaiheessa. Ehkä kohtauksen sisältö oli sittenkin liian alleviivaavaa ja vain dramaturgiseksi lääkkeeksi paikalleen asetettua.

Kun juhlakohtaus oli otettu pois, oli myös tarinan jatkon liittäminen puhelimeen vastaamiskohtausta seuraamaan haasteellisempaa. Jäämme puhelinsoiton jälkeen tunnelmaan, jossa tytöt ovat etäällä toisistaan. Juhlakohtauksen oli tarkoitus purkaa jännitteinen ilmapiiri näyttämällä kääntöpuoli, raju tanssi ja toisaalta poseeraamisen sekä voice overin tarjoamat tiedonjyväset tyttöjen tarpeesta tulla ”halutuimmiksi”. Nyt sen sijaan olisi seuraavana ollut vuorossa kohtaaus, jossa Eeva ja Tuovi kantavat Kairan hellästi toiseen huoneeseen nukkumaan uuvuttavien juhlien loputtua. Se kuitenkin tuntui oudolta puhelinkohtauksen jälkeen – siirrymme kyllä ajassa eteenpäin, olemme samassa tilassa kuin puhelimeen vastaamiskohtauksessa, mutta tulemme paikalle juuri kun jokin tilanne on päättymässä. Nukkuvan Kairan raahaaminen herätti liikaa kysymyksiä, koska kuvassa tapahtui jotain, mitä katsoja lähtee heti tulkitsemaan tai palapelimäisesti miettimään. Poistimme kohdan, ja näytimme suoraan nukkuvan Eevan ja Kairan. He ovat nukahtaneet vaatteet päällä, ja Kaira on pukeutunut erikoiseen vaateparteen.

Leikkaamme olohuoneessa touhuavaan Tuoviin, kun hän kerää helmiä lattialta. Tässä on viitteitä riehuntaan tai riitaan – jotain on tapahtunut. Nyt tunnelma on kuitenkin rauhaisa, tilanne on rauennut – näemme sen Tuovin elekielestä. Hän on omissa mietteissään. Staattisen nukkumakuvan valinta ladatun ja puheella täytetyn puhelinkohtauksen jälkeen oli oikea ratkaisu; sillä establisoiimme uuden ajankohdan ja tilanteen, ja tajuaamme, että puhelinkohtauksen tilanne on rauennut, mutta emme näe miten, eikä meidän välttämättä tarvitsekaan. Juhlakohtauksen sisältö ja dramaturginen tehtävä saatiin pääpiirteissään elokuvaan juuri sen poissaolon avulla. Lisäksi saimme tehtyä iltakohtauksesta ennen kaikkea Tuovin kohtauksen, jonka rooli jää elokuvassa usein muiden varjoon.

### 4.3 Avainkohtausta vai kompromissiratkaisuja? Esimerkkinä kattokohtausta osiksi purettuna

Yksi tapa ratkaista ongelmallinen tilanne on pysytellä mahdollisimman lähellä alkuperäistä kohtausta mahdollisimman pitkään. Silloin tällöin kyse voi olla nyansseista, jotka kirkastuvat pidemmän hauduttelun jälkeen. Ja jokin mikä on alkuvaiheessa vaivannut, voi selkiintyä loppuvaiheessa; toisaalta joissain tapauksissa suuhun voi jäädä hienoinen kompromissin maku. Salattujen tietojen kaapissa esimerkiksi ensimmäisen osan päättävä pitkä kohtausta, jossa Kaira pudistelee petivaatteita ja mattoa katolla ja Tuovi ja Eeva kuulevat metelin tahoillaan, vaivasi pitkään.

Jo raakaversioon nopeasti ”ladottuna” kohtausta tuntui siltä, ettei se lunastanut kaikkia niitä odotuksia, joita olimme avainkohtaustakselle asettaneet. Päällimmäinen tunne oli dramatiikan puuttuminen tai ainakin laimeneminen. Halusimme kohtauksen, johon todella kulminoituu koko ensimmäinen jakso, joka kertoo muistojen torjumisesta. Tyttöjen yksilölliset keinot suojautua menneeltä ja puhumattomuuden ilmapiiri purkautuu nuorimmaisen Kairan itsetuhoisena toimintana. Kohtauksen piti olla voimakas, jotta todella välittyy miten isoista pinnan alla hautuvista asioista on kysymys.

Ongelma oli erityisesti kuvamateriaali katolta. Kohtaukseen jännitteen luomiseksi päädyimme oikeastaan jo kirjoitusvaiheessa ratkaisuun, jossa leikkaamme Eevan todella raukeaan kävelyjaksoon Kairan pudistelukuvia katolta. Olisin halunnut hakea melko dramaattista vaikutusta ensimmäisellä kattokuvalla, ja kontrastia Eevan unenomaiseen vaeltamiseen talossa, mutta materiaali ei tuntunut natsaavan. Minulla oli

käytössäni yleiskuva talosta, jossa Kaira näkyi melko pienenä hahmona katolla ja lisäksi lopussa myös Eeva ja Tuovi pihalle rynnättyään. Tässä kuvassa emme erota kunnolla kasvoja, vaan näemme talon korkeuden ja koko tilanteen ikäänkuin ulkopuolelta. Lisäksi meillä oli sivulta kuvattu puolikuva Kairasta katolla pudistelemassa, eikä muuta. Jäimme jälkiviisaasti kaipaamaan kuvaa, jossa olisimme erottaneet Kairan kasvot ja niiden hurmoksen paremmin, tai Kairan näkökulmakuvaa ravisteltavaan mattoon/peittoon, jossa näkyisi myös se kuinka korkealla ollaan - ennen kaikkea että olisimme päässeet lähemmäksi Kairan epätodellista mielentilaa. Hän on menettänyt kaiken kontrollin ja huumaantuu korkeudesta ja ravistelusta, ja siksi tilanne on niin vaarallinen. Minusta tuntui että vaaran elementti oli nyt poissa, kun puolikuva oli kuvakulmaltaan neutraali, emmekä sen perusteella voineet nähdä, missä Kaira ravistelee - ja toisaalta laaja ei tietenkään kertonut Kairan mielentilasta mitään.

Lisäksi, ja epäonneksi, kuvat, joissa peitto putoaa hidastettuna maahan, kärsivät sään oikullisuudesta. Räntäsateessa tiiliseinän ohi putoava murheellinen täkki ei purkanut unenomaista tunnelmaa toivotulla tavalla, vaan se suorastaan latisti sen liian aikaisin. Ohjaaja ja kuvaaja kävivät kuvaamassa peiton uudestaan ja saimmekin paremman sään uusiin kuviin. Se, että juuri säätila ei tarkaan katsoen klaffaa muihin katto-otoksiin on toissijaista - nyt kuvien tunnelma oli lähempänä haettua ja se oli prioriteetti.

Päädymme leikkaamaan ensimmäisen kattokuvan - laajan - kohtaan, jossa Eeva pysähtyy keittiöön. Kokeilin kahta tapaa katon tapahtumien esittelyyn: niin, että näemme heti, missä Kaira pudistelee (yleiskuva) ja niin



että näemme ensin Kairan lähempää ja hänen ilmeensä (puolikuva). Päädyttiin ensimmäiseen – establisoidaan tilanne ja luodaan jännite vaaran ja Eevan kiireettömän haahuilun välille. Eevan kävelyä ei muutenkaan liikaa selitellä, ja varsinkin itselläni kävi mielessä, että onko se liian pitkä (tässä tarkoitan siis enemmänkin sisäistä ajan tuntua suhteessa toiminnan määrään kuin varsinaista ajallista kestoa, joka sekin tosin on melko pitkä). Ymmärsin, että ohjaaja haki Eevan kävelystä juuri ajan tai sen pysähtymisen tuntua, mutta mieltäni nakersi melkein loppuun saakka pelko siitä että kohta junnaa paikallaan tai on yksinkertaisesti tylsä. Vaeltamisen piti saada katsoja uppoamaan mielentilaan eikä irtautumaan siitä.

Jälkikäteen katsottuna en edelleenkään ole varma Eevan kävelyjakson imusta, mutta mielestäni teimme lähes parhaan mahdollisen ratkaisun. Kävelyn lyhentäminen ei olisi parantanut asiaa ja hieman epäintensiivisenäkin Eevan vaeltelu on hänen luonteestaan kertovaa. Hänen selviytymiskeinonsa on se, että hän ottaa tilaa ja luo omat sääntönsä.

Tässä kohtaa on kuitenkin sanottava, että jälkeempäin olisin pudottanut pois yhden puolikuvan toiston Kairan moneen kertaan näytetystä ravistelukuvasta. Siinä mennään oman makuni mukaan sen rajan yli, jossa toisto ei enää luo jännitettä vaan hivenen latistaa kerrontaa. Tämä on kuitenkin verrattain pieni yksityiskohta, mutta sellainen nyanssi jonka tekisin toisin nyt.





Kun Eeva tulee olohuoneeseen, aletaan pedata hänen ”kuplansa” puhkeamista ja kliimaksin hetkeä rikkomalla rauhallista rytmiä ja normaalia ristiinleikkaamista tihentämällä tahtia. Tässä tapauksessa laittamalla pari kertaa nopeita välähdyksiä ravisteltavasta peitosta Eevan kuvan väliin. Saamme myös sysäyksen siirtyä Tuoviin, joka kuulee äänet katolta ja saa aavistuksen. Lähestymme kliimaksia olohuoneessa kun Eeva huomaa helmet ja kokee pienen ihmettelyn hetken enen kuin kuulee Tuovin portaissa. Tytöt juoksevat ulos ja näemme heidät Kairan perspektiivistä avuttomina pihalla.

Lopussa päädyin yleiskuvaan, koska sillä siirrymme tilanteen ulkopuolelle ja jätämme jännitteen purkautumaan tyttöjen välille. Alunperin tuntui tarpeelliselta, että olisimme saaneet loppuun kuvan Kairasta ravistelun jälkeen, mutta meillä ei ollut tähän tarkoitukseen käyttökelpoista kuvaa käytettävissämme. Itse pidin lopulta yleiskuvaa kaiken kaikkiaan parempana ratkaisuna, koska siinä näemme kaikki tytöt samassa kuvassa jähmettyneenä paikoilleen. Vaarallinen tilanne on lauennut, mutta hiljaisuus kertoo enemmän.

## 5. Voice over kerronan välineenä

Voice overit olivat alusta asti yksi tärkeä kerronnan keino *Salattujen tietojen kaapissa*. Ensimmäistä osaa hallitsi äidin läsnäolo ja hänen kuolemanjälkeisen kaikkitietävän minänsä näkemys tyttäristään ja heidän elämästään voice overin keinoin. Toisessa osassa äiti häviää ja tytöt käyttävät omaa ääntään. Me emme vain tarkkaile heitä objektiivisesti kuten ensimmäisessä osassa, vaan he itse kertovat.

Informaatiovälineenä teksti on tietenkin riskialtis keino, toiset kokevat sen ei-elokuvallisena tai se menee heiltä ohi, toiset ärsyyntyvät ilmeisistä yhteyksistä yltiösubjektiivisen elokuvan lajityyppiin. Ainoa mikä itseäni huoletti oli se, että ainoa suora viittaus itsemurhaan äidin kuolinsyynä tulee jo ensimmäisessä voice overissa, heti elokuvan nimen jälkeen. Puun oksassa roikkuva nauha on toki myös viittaus tapaan solmia nauha itsemurhan tehneille, mutta monet eivät tunne tätä käytäntöä. Voice overin käyttö ja kaunokirjallinen luonne saattavat vaatia hetken, että katsoja tottuu siihen, jolloin on vaarassa että ensimmäisen tekstin sisältö menee ohi. Emmehän tässä edes vielä tiedä kuka puhuja on – ainoa henkilö, jonka olemme nähneet on pyykkeihin nukkumaan kaivautuva Kaira. Kun katsoja ei osaa ankkuroida kuulemaansa mihinkään, se ei säily kovin pitkään katsojan aktiivisessa muistissa.

### 5.1 Ongelmia voice overeiden paikalleen sovittamisessa

Teknisemmältä kannalta teksteihin liittyi toinen ongelma. Voice over-tekstit tehtiin kyllä valmiiksi ennen kuvauksia, mutta niistä koitui lopulta hieman harmaita hiuksia leikkausprosessissa. Suurin ongelma oli voice

over-tekstien ajallinen kesto suhteessa materiaaliin. Kohtaukset toimivat hyvin itsessään, mutta päälleluetut tekstit piti lähes poikkeuksetta ahtaa paikalleen framen tarkkuudella, ironista kyllä, ahdettua tunnelmaa välttääksemme.

Esimerkkinä kohtaus, jossa puhelin soi ja tyttöjen välillä syntyy konflikti. Koko kohtaus on melko lailla yhtä - kahta kuvaa, ja leikkaaminen oli enimmäkseen voice overin sovittelua. Näyttelijäntyön rytmin mukaileminen oli tässä tärkeintä, ja että valitussa otossa tyttöjen reaktiot olivat juuri oikeat. Lopusta on poistettu melko paljon Tuovin mulkoilua Eevaan päin - vähempikin riittää kertomaan asianlaidan ja tyttöjen erilaiset suhtautumistavat tilanteeseen. Tuovi huolehtii Kairasta ja paheksuu Eevan tapaa ottaa tila itselleen, Eeva kapinoi, ärtyy Tuovin paheksunnasta ja Kaira patoaa kaiken sisälleen. Kohtauksessa on suuri määrä informaatiota jo kuvassa, ja voice over päälle soviteltuna sitä on melkein liikaa. Kun lopputuloskin on vielä melko täyteen ladattu, oli selvää ettemme mitenkään voineet sovittaa kohtaukseen koko alkuperäistä määrää tekstiä. Pois jäis siis kohta

*”Minulla oli vain yksi arkisto ja sen olin säilyttänyt huolellisesti. Heidän maitohampaansa, 23 kappaletta talletin pieneen rasiaan ja piilotin keittiönkaappeihin.”*

Hammasteema, joka viimeisen kohtauksen lunastuksineen olisi ollut hieno vinjetti ja äidinrakkauden ruumiillistuma, oli kerta kaikkiaan liikaa. (Lopussa oli tarkoitus, että rasiallinen maitohampaita on rasiassa pöydällä). Mainittu lunastus tosin aiheutti muita ongelmia elokuvan lopussa, joten hylkäsimme sen ja siihen viittaavan tekstin. Silti puhelinkohtauksen

seuraaminen menee melko rajoilla, keskustelun ja VO:n vuorottelu on kellontarkasti ajoitettu niin, että molempia tarinankuljetuksia on mahdollista seurata. Teksti- ja kuvainformaatiota tulee melko hengästyttävään tahtiin, mutta halusimme kuitenkin, että kohtauksen eteneminen tuntuisi luonnolliselta käsillä olevien mahdollisuuksien puitteissa. Esimerkiksi Kairan puhelinkeskustelu oli pakko hajottaa voice overin sekaan, mutta yritin jäntevöittää kohtauksen etenemistä niin, että puhelu ja teksti ikään kuin kommentoisivat toisiaan ja siten olisi perusteltua että ne kuullaan niin peräjälkeen ja limittäin. Kokonaisuutena kohtaus kenties ryöppyää informaatiota, mutta olen melko tyytyväinen toteutukseen - kerronta pysyy kohtalaisesti kasassa ja soljuvana kaikesta huolimatta.

## 6. Rytmillä ja temmolla spekulointia

Jälkikäteen olen miettinyt, jääkö elokuvasta tuntu, että se kulkee liian nopeasti? Yksi mietteeni koski epäilystä, että kuvat ovat suhteellisen lyhyitä. Joskus kuvatun materiaalin hienovarainen ja unenomainen kerrontatyyli tekee sen, että tulee ”vauhtisokeaksi”, eli lyhentää helposti kaikkea, varsinkin staattisia kuvia. Kun kuvien ja tapahtumien sisältö on leikkaajalle tuttu ja selvä, ei kuvan sisällön lukemiseen tarvitse juurikaan aikaa. Yleisölle kuva ja tapahtumat ovat uusia, ja he tarvitsevat aikaa katsomiseen. Muutenkin pieneltä ruudulta katsoessa kuvat ”lukee” nopeammin kuin isolta. Samasta syystä on välttämätöntä aina välillä katsoa elokuva kokonaan, eikä vain leikata liian pitkiä aikoja pelkkiä yksityiskohtia - muuten kokonaisuus saattaa hämärtyä. Kohtauksen sisäinen rytmi on kuitenkin alisteinen koko elokuvan rytmille, ja se voi olla toimiva vain jos se on toimiva koko elokuvan kontekstissa.

### 6.1 Rytmien olemuksesta

Elokuvan sisäinen rytmi on ohjaajan päässä olemassa alusta asti, ja realisoituu kuvauksissa materiaaliin. Tämä on se rytmi ja aika, jonka mukaan elokuva muodostuu. Leikkausvaiheessa ei tätä aikaa voida manipuloida, tai ainakaan ei voi taata tyydyttävää lopputulosta jos rytmi yritetään saavuttaa materiaalista, jossa sitä ei kirkkaana jo ole ollut - koko prosessin ajan. Myös Tarkovski puhuu tästä kirjassaan. Elokuvallisen rytmien käsitteessä ei suinkaan ole kysymys vain siitä, miten kuvat ja kohtaukset leikataan keskenään, vaan siitä, miten näyttelijät ohjataan ja miten kamera liikkuu - millainen kohtausten ja sitä kautta elokuvan

sisäisen maailman dynamiikka on. Jos kohtauksen sisällä leikellään huolettomasti kohtauksen lyhentämiseksi tai pidentämiseksi, sen usein huomaa hahmottomuuden tunnusta, jota ei pysty aivan paikantamaan – tuntuu kovin leikatulta, ja vaikka teknisesti skarveissa ei olisi mitään vikaa, ne tuntuvat kaikki hyppäävän silmille. Tässä tulee hyvin ilmi leikkauksen tehtävä illusatorista aikaa luomassa; elokuvan maailman ehjyyden saavuttamiseksi leikkauksen pitää häivyttää rajoja, ei luoda niitä. Leikkausvaihe kaivaa materiaalista oleellisen sisällön, ja esittää sen muodossa, joka parhaiten palvelee sen välittymistä katsojalle. Turhaan ei mm. Tarkovski ole verrannut elokuvantekoa kuvanveistoon, elementti vain on kiven asemasta aika.

## **6.2 Miten rytmi toteutui Salattujen tietojen kaapin kerronnassa**

*Salattujen tietojen kaapissa* tulee välillä hengästyttävä määrä informaatiota kerralla, etenkin tekstissä, mutta niillä ehdoilla oli liikuttava. Selvä arviointivirhe kautta linjan oli, että kohtausten näyttelemisen sisäistä rytmiä olisi ollut hyvä löyhentää voice overin mukaan, mutta teksti äänitettiin jälkikäteen ja etukäteen arvioidut kestot eivät lopulta joko pitäneet paikkaansa tai unohtuivat kuvaustilanteessa.

Pelkällä kuvien häntien lisäämisellä ja väljemmin leikkaamisella ei yleensä saada ilmavaa tuntua, vaan rytmiton kasa materiaalia. Silloinkin kun ”ilman” leikkaaminen väliin oli välttämätöntä tai vähiten huono vaihtoehto, tuli helposti tunne että kuva esimerkiksi jatkuu liian pitkään – seurauksena että siihen puikahtaa mukaan jokin kenties merkityksetön, mutta ylimääräinen toiminto jota ennen olisi pitänyt leikata pois kuvasta (jäntevän rytmin saavuttamiseksi). Katsoja alkaa tiedostaa leikkauksen,



koska se ei toteuta samaa maailmaa elokuvan kanssa, vaan silpoo sitä muottiin, johon se ei kuulu. Siksi otimme tietoisesti riskin, että elokuva liikkuu joissain kohdissa informaatiotasolla liian nopeasti joillekin katsojille; esimerkiksi niille, joille sen kaunokirjallisuuteen nojaavat tekstit vaatisivat pidempää maistelua avautuakseen.

Painavimpien voice overien jälkeen kävi toki mielessä, olisiko esimerkiksi juuri kohtauksen loppuun pitänyt jättää enemmän häntää, tilaa tai katseita (niitä oli kyllä kuvattu), mutta se on usein sellainen hetteikkö, jossa jäädään lilluviin vesiin seisomaan - ikäänkuin alleviivataan katsojalle, että tämä nyt on koskettavaa ja tässä kohtaa pitää pysähtyä pohdiskelemaan. Se kielii katsojan aliarvioimisesta, ja vielä enemmän: katsojan määräilystä ja tämän reaktioiden petaamisesta elokuvaan. Se irrottaa katsojan elokuvan maailmasta ja synnyttää epäelokuvallista kerrontaa. Epäelokuvallista siinä mielessä, että kuvan sisältä kumpuava todellisuus ja emotio on tärkein elokuvaa eteenpäin kuljettava voima. Sen manipuloinnin yritys jälkikäteen ”oikean” reaktion tai sanoman tuputtamiseksi, esim. kuvan ylimääräisellä pitkittämisellä saa monet katsojat havahtumaan elokuvan ”tuntemisesta” elokuvan tulkitsemiseen.

## 7. Informaatio ja ymmärrettävyys Salattujen tietojen kaapissa

Tarkovskin mukaan elokuvan tekemiseen ja katsomiseen ei pidä sotkea älyllisyyttä, vaan tunne on se, jolla suurin kokemus ja totuus voidaan saavuttaa. Hänen elokuvissaan nähdyt asiat eivät ole varsinaisesti symbolismia eivätkä edusta mitään muuta kuin ovat – ne ovat riittäviä selittämään itse itsensä ja osa elokuvan ehjää maailmaa. Elokuva on keino palauttaa elämä henkiin ja tiivistää havaintoja sen olemuksen esiin saamiseksi.

Toisaalta vastapainona tuputtamisen välttämiseksi, mietin olisiko alusta asti hieman selkeämmin tuotu äidin kuolema ja etenkin kuolinsyy ollut harkitsemisen arvoinen ratkaisu. Kun nimenomaan halusimme välttää liian älyllistä suhtautumista elokuvaan, toisinaan saatoimme pudota itse kaivamaamme kuoppaan. Halusimme välttää patetiaa ja sosiaalipornonomaisuutta viimeiseen asti ja välittää sisällön vaikutelmien kautta. Emme halunneet alleviivata liikaa, koska elokuvan ydin on tunnelmissa ja pinnan alla. Kuoliaaksi kirjoittaminen ”selventävällä” toiminnalla olisi ollut omaan jalkaan ampumista.

Kuitenkin jos katsoja ei koe saavansa tarpeeksi informaatiota jonka ympärille rakentaa, saattaa käydä niin että lopulta katsoja yrittää koko ajan älyllisesti ratkaista elokuvaa kuin sanaristikkoa ja ärsyyntyy, kun tuntee jäävänsä elokuvan maailman ulkopuolelle. Elokuvan tapahtumat pukeutumisleikkeineen ja traumaattinen äitisuhde ovat eittämättä sellainen kuvasto ja aihe joka helposti vierottaa katsojia, onhan näitä elementtejä nähty monissa viime aikojen subjektiivisen ”navankaiveluelokuvan” lajityypin edustajissa. Kyseinen uusgenre tuntuu

jättävän kylmäksi melko joukon katsojia ja Salattujen tietojen kaappi on helppo hylätä samaan kasaan, jos katsojasta tuntuu että koko elokuvan sisältö on vain itsetarkoituksellinen ”runollisuus”. Tästä syystä on syytä spekuloida, olisiko elokuva tavoittanut useamman katsojan, jos esimerkiksi itsemurha olisi tullut vielä jollain muulla tavalla esiin, edes hienovaraisesti. Hienosti rakennettua käsikirjoitusta ja juonen, hahmojen, tekstin ja lavastuksen vinjettejä voisi sitten lukea sitä kontekstia vasten, eikä niin että ne jäisivät helposti huomaamatta merkityksettöminä yksityiskohtina. Parhaiten elokuva avautui niille, joille esimerkiksi elokuvassa keskeinen siskosten välinen dynamiikka oli tuttua entuudestaan.

## 7.1 Ymmärrettävyys laatukriteerinä

Oman aiheensa muodostaakin sitten se, voiko mahdollisimman monen katsojan tavoittaminen tarkoittaa hyvää elokuvaa. Mikä on ymmärrettävyyden arvo elokuvan laadun määrittämisessä? On vaikea perustella elokuvan olemassaoloa, jos sillä ei ole yleisöä. Itse olen taipuvainen pääpiirteissään yhtymään Tarkovskin käsitykseen siitä, mitä elokuvan tulisi taiteena olla – eli (pieni korkealentoisuus tärkeässä asiassa sallittakoon) kiteytymä todellisuudesta ja sen kauneudesta, veistos jonka materiaalina on aika. Jos tämän ohjaajan kautta subjektiivisesti suodattuneen totuuden *välittäminen* on elokuvan tärkein tarkoitus, niin tokihan yleisö on välttämätön tämän tavoitteen saavuttamisessa. Toisaalta jos joku hypoteettinen yleisö on tottunut katsomaan elokuvia, joiden tärkein, ellei ainoa tehtävä on tuottaa kaupallista voittoa ja joissa toistuvat samat laiskat konventiot, eikö se turru silloin tunnistamaan nämä konventiot osana ”elokuvanautintoa” ja helposti vieraannu toisenlaisesta

kerrontatavasta? Nykyään kuuluu puhuttavan ”vaikeista” elokuvista, kun tarkoitetaan esimerkiksi juuri assosiativisen dramaturgian avulla rakennettua kerrontaa ja moniulotteista teemaa. Ideaalitapauksessani nämä kerronnan keinot eivät kuitenkaan ole itsetarkoituksellista hankaluutta, vaan kenties täsmällisin keino kertoa jotain todellisuudesta. Tästä kirjavasta ”vaikeiden elokuvien” joukosta ponnistavat usein juuri vaikuttavimmat ns. klassikkoelokuvat, kun ne ovat ensin saaneet hautua ihmisten mielissä tarpeeksi kauan. Ymmärrettävyyden käsite on varsin liukuva, eikä ole olemassa keskivertoyleisöä.

Tarkovski esittää kiinnostavan väitteen, että ainoa mittari elokuvalla lopulta voi olla vain se, että ohjaaja itse uskoo elokuvansa maailman ja välittää oman totuutensa niinkuin sen näkee, vilpittömästi. Onko elokuva siis paras mahdollinen silloin, kun se on ohjaajan ajatus puhtaimmillaan välitettynä? Tarkovskin näkemyksen mukaan se on myös ainoa mahdollinen, sillä vain ohjaajalla on päässään elokuvan kokonaisuus ja myös vastuu siitä. Elokuva ei onnistu huutoäänestyksenä.

## 8. Leikkaajan moninainen toimenkuva

Elokuva ei siis ole demokratia, se tarvitsee diktaattorin. Mikä on leikkaajan osa tässä yhtälössä? Neuvonantaja? Leikkausvaihe toimii rajapintana ohjaajan näkemyksen ja sen mitä yleisö näkee, välillä. Yksi näkökulma leikkaajan tehtävään on kuin tulkin, jolloin leikkaaja auttaa ohjaajaa muokkaamaan tai oikeastaan löytämään kuvatusta materiaalista valmiin elokuvan, joka vastaa ohjaajan näkemystä. Toisaalta neuvonantajan titteli ei ole aivan tuulesta temmattu, sillä vaikuttaminen on kaksisuuntaista: leikkaaja saattaa nähdä elokuvassa jotain, mitä ohjaaja ei ole pystynyt. Vaikka leikkaaja tekee työtä ohjaajalle, on hänen asemansa on tietyllä tavalla tämän ja yleisön välissä. Leikkaajana Salattujen tietojen kaapissa yksi omaksumani toimenkuva oli tarpeen vaatiessa edustaa ohjaajalle eräänlaista katsojan näkökulmaa, auttaa näkemään kompastuskiviä ja toisaalta hyviä asioita. Ymmärrettävyyksymys on iso asia ja minun piti pystyä simuloimaan ohjaajalle, millaisia mahdollisia tapoja ymmärtää jotain tiettyä kohtaa olisi. Kun ohjaaja lainaa kuvastoa tai tapahtumia osittain todellisesta elämästä, toimii leikkaaja toisinaan ”vahtina”, tehtävänäään huomioida välittykö materiaalista se, mitä ohjaaja ajattelee siitä välittyvän. Sitten voidaan yhdessä keskustella siitä, tehdäänkö asialle jotain vai ei – tärkeää on vain avoimen keskustelun säilyttäminen.

Salattujen tietojen kaapin viimeisessä osassa, kun tytöistä on tullut aikuisia naisia, oli tarkoitus näyttää kaapista löytynyttä rasiaa, jossa on tyttöjen maitohampaat. Hampaisiin viitattiin äidin poistetussa voice overissa, joka olisi ollut kohtauksessa, jossa tytöt eivät halua vastata puhelimeen. Hampaat olivat tulitikkurasiassa, joka kuvattiin keittiön pöydällä. Totuus kuitenkin oli, että rasian sisällöstä oli vaikeaa erottaa, mitä siinä oli, ja tätä

tähdensin ohjaajalle. Esine oli ohjaajan oma, joten hänen oli vaikea samastua ajatukseen. Kuitenkin kun hampaisiin viittaava voice overkin poistettiin, ei meille jäänyt mitään mikä olisi tukenut sinänsä hienoa yksityiskohtaa. Lopulta poistimme koko hammasteeman.

## 8.1 Leikkaajan ja ohjaajan suhteesta

On etu, ja mielestäni hyvän työtuloksen edellytys, että leikkaaja todella uskoo ohjaajan näkemykseen, ja varsinkin jos ohjaajan oma kosketus aiheeseen on niinkin konkreettinen kuin *Salattujen tietojen* kaappiin oli. Ensinnäkin ohjaajan pitää pystyä avautumaan taas leikkausvaiheessa kaikenlaisille mahdollisuuksille, kun elokuvaa aletaan rakentamaan ikään kuin kolmatta kertaa. Tämä ei tietenkään onnistu jos kokee että on koko ajan puolustettava keskeisintä osaa näkemyksestään leikkaustilanteessa, jopa leikkaajalle ja sitä kautta itselleen. Toiseksi, *Salattujen tietojen kaapissa* oli hienovaraisia elementtejä ja siten oli hyväksyttävä, että asioita ei väännetä rautalangasta – tunnelma on tärkein. Jotta leikkaajana pystyn toteuttamaan sen tunnelman, minun on tajuttava mikä elokuvassa on ohjaajalle niin tärkeää ja miksi hän haluaa että se on tietynlainen. Tässä yhteydessä dramaturgina toimiminen oli varmasti etu, koska samoja asioita olimme käyneet paljon läpi jo käsikirjoitusvaiheessa. Leikkausvaiheessa uudelleenarvioimme tilanteen mutta emme aloittaneet yhteistyötämme nollasta.

Minulla leikkaajan oli puolellani aina se etu, että pystyin suhtautumaan leikkausvaiheeseen tarvittaessa ennen kaikkea työtehtävänä. johon on olemassa ratkaisu. Ohjaajan asema on erilainen ja ohjaajien reaktiot ja

usko omaan tekemiseen riippuu usein kohdalla olevasta työvaiheesta. Negatiivisetkin vaiheet ja itse-epäilyt lienee käytävä läpi, mikäli mieli saada hyvän ja koetellun lopputuloksen. Varsinkin, kun ohjaaja on itse käsikirjoittanut ja jos aihe koskettaa häntä tarpeeksi läheltä, kuten *Salattujen tietojen kaapin* tapauksessa, tulee väistämättä vaihteita, joissa ohjaaja rypee murheen alhossa. Tällöin leikkaajan vahvuus on mahdollisuus ja vapaus irtautua objektiiviseksi (sanaa väljästi tulkitsemalla) silmäksi prosessissa ja etsiä uusia näkökulmia tilanteeseen.

Erityisen tärkeää tässä tilanteessa on myös valaa uskoa ohjaajaan – ei valheellisella lohduttelulla vaan uskomalla ohjaajaan ja hänen näkemykseensä silloinkin, kun ohjaaja itse ei usko. (Edellytyksenä tietenkin se, että todella uskoo siihen. Tämä ei ollut ongelma *Salattujen tietojen kaapissa*). Epätoivoisina hetkinä sanoin joskus ääneen, että vilpittömästi uskon, että lopputuloksesta tulee hyvä ja että hankalat kohdat ovat vain hidaste, joka pitää selvittää. Ennen kaikkea pyrin leikkaamalla tarjoamaan ohjaajalle jotain, mihin pureutua ja josta käsin lähteä purkamaan pattitilannetta. Huomasin, että leikkaajalla ei ole varaa luovuttaa missään vaiheessa – ja juuri tämä opetti minua kantapään kautta olemaan enemmän hyödyksi ja ymmärtämään leikkaajan tehtävän luonteen eräänlaisena kättilönä. Minun työpanokseni on olemassa vain muiden työpanoksen kautta ja erityisesti ohjaajan auttaminen kaikin mahdollisin keinoin on elokuvan onnistumisen kannalta oleellista.

## 8.2 Ideoiden tarjoamisesta

Leikkaajan pitää osasta myös ajoittaa näkemyksensä esittäminen oikeisiin hetkiin, jolloin niistä saattaa syntyä oivalluksia ohjaajalle tai voi ainakin olla varma, että ideat tyrmännyt ohjaaja ymmärtää tyrmäämänsä asiat, eikä vain sivuuta niitä, koska ne esitetään väärässä työvaiheessa. 'Väärätkin' ideat voivat olla ohjaajalle hyödyllisiä, se auttaa ohjaajaa terävöittämään omaa näkökulmaansa ja sen syitä. Muutenkin dialogi leikkaajan kanssa auttaa parhaimmillaan ohjaajaa tunnistamaan nekin osat näkemystään, jotka ovat siihen asti olleet vain "mutu-tuntumaa" ja analysoimaan syitä, miksi jokin asia pitää olla niinkuin pitää. Joskus ohjaaja on liian kiinni jossakin toisessa kohtauksessa tai ongelmassa, että sivuuttaa hyvinkin ajatuksen, jos se on ylimääräinen juuri siinä hetkessä. Silloin olen itse tahollani työstänyt tätä asiaa ja palannut siihen myöhemmin, ohjaajalle luonnollisemmassa työvaiheessa.

Kun on keskusteltu näin pitkälle ja ohjaaja ymmärtää ratkaisujensa mahdolliset seuraukset, leikkaajan tehtäväksi jää antaa ohjat hänelle. Kun näkulmat ja vaihtoehdot on käyty läpi ja tarjottu erilaisia ratkaisuja, on luotettava ohjaajan ammattitaitoon. Tämän vuoksi on vaikea tehdä töitä, jos ei alunpitäen kunnioita ohjaajan näkemystä elokuvastaan – silloin ohjaajakaan ei voi antaa parastaan, jos tärkeä tiimin jäsen jatkuvasti osoittaa epäilyksensä elokuvan onnistumista kohtaan.

Leikkaus on lopulta vain väline, jolla elokuva kootaan taas kokonaisuudeksi. Väline, eli tässä tapauksessa leikkaus, ei saa alkaa hallita päämäärää eli elokuvaa. Jos mennään liikaa työvaiheen ja teknisten "rajoitteiden" ehdoilla (esimerkiksi miten "saa" ja "ei saa" leikata), silloin ei



päästä tasapainoiseen lopputulokseen. Mielestäni elokuvan oma kantava ääni tulee olla ohjaajan ja jos tämä ääni heikkenee välillä, ts. jos on tehty leikkauksellisia päätöksi ja liikaa kompromisseja tasaveroisesti kahden ihmisen visioiden voimin, elokuvan oma todellisuus järkkyy.

Toisaalta en aina todellakaan toiminut niinkuin jälkiviisaasti nyt saarnaan, eli saatoin useinkin takertua jälkikäteen katsottuna epäoleellisuuksiin, enkä aina tajunnut mitä ohjaaja haki jollakin ratkaisulla joten kyseenalaistin. Toisaalta saatoin välillä ajaa joitakin muutoksia puhtaasti leikkausteknisistä ja dramaturgisista syistä, unohtaen että hyvät asiat tulevat elokuvaan sisältäpäin. Ohjaajalla oli kokonais käsitys maailmasta ja omat ehdotukseni osuivat välillä oikeaan, ja välillä olivat hakuammuntaa. Varsinkin ongelmakohdissa saatoimme jumiutua eriävien käsitystemme kanssa hetkeksi pattitilanteeseen. Toisaalta ehkä näissä tilanteissa juuri pragmaattinen suhtautuminen ongelmaan auttoi siitä yli pääsemisessä ja hutiinkin osuvat ehdotukseni auttoivat ohjaajaa tarkentamaan omaa näkemystään siitä, mitä hän halusi.

Kun ohjaaja on vahvasti työnsä takana, on leikkaaminen mielekästä. Toisaalta elokuvassa, jossa ohjaaja on todella epävarma, saattaa leikkaaja saada enemmän vastuuta elokuvan lopullisesta muodosta. Jossain mielessä tuntuu houkuttelevalta ikään kuin astua ohjaajan saappaisiin ja tehdä elokuvasta se ”paras mahdollinen” tai niinkuin sen itse käsittää. Kuitenkaan tällaisesta työstä ei lopulta jää käteen minkäänlaista tyydytystä – jos elokuva ei ole edes ohjaajan silmissä ehjä, ei se sellaiseksi voi taikaiskusta muuttua. Silloin leikkaaminenkin on palapelimäistä muodon rakentamista, eikä elokuvan sisäisen ajan virran löytämistä. Minusta tällainen jaetun vastuun malli ei kuitenkaan ole ihanteellinen itse elokuvan

kannalta. Ohjaajan rooli on keskeinen, vain hän voi lopulta tietää, mitkä kaikkien työryhmän jäsenten ehdotuksista ja näkemyksistä toimivat elokuvan totuuden hyväksi. Ohjaaja on kuitenkin se, kenen subjektiivista näkemystä maailman totuudesta ollaan toteuttamassa ja tämän maailman ehjyyden saavuttamiseksi elokuvassa ohjaajan on otettava siitä vastuu.

*Salattujen tietojen kaapissa* oli epätoivon hetkensä, jolloin tuntui, että yritämme koota jatkumoa irrallisista paloista. Tärkeintä oli kuitenkin, että ohjaaja osasi aina sanoa vähintäänkin mistä pitää ja mistä ei, vaikka syitä olisi ollut vaikea eritellä. Se kertoi minulle leikkaajana, että elokuvan ydin oli olemassa materiaalissa ja ohjaajan päässä ja sieltä siten löydettävissä. Leikkaajan rooli on mielestäni parhaassa tapauksessa se, että hän tekee konkreettiseksi sen, mitä ohjaaja ajattelee. Tai vielä tarkemmin: mitä ohjaaja pohjimmiltaan tarkoittaa. Se, että leikkausvaiheessakin vastuun elokuvasta kantaa ohjaaja, ei ole pois leikkaajan ammattitaidosta. Päinvastoin, se on kannustin parhaan mahdollisen elokuvan tekemiseen.

## **9. Lähteet:**

Andrei Tarkovski: Vangittu aika (Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä 1989)