

Kalle Saarinen

ELOKUVAN LEIKKAUS

Viestinnän koulutusohjelma
Vuorovaikutteisen median suuntautumisvaihtoehto
2011

ELOKUVAN LEIKKAUS

Saarinen, Kalle
Satakunnan ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Maaliskuu 2011
Ohjaaja: Kuusinen, Jere
Sivumäärä: 28
Liitteitä: 0

Asiasanat: elokuvakerronta, leikkaus, montaasi, teema, rytmi

Tämän opinnäytetyön aiheena on elokuvan leikkaus. Aiheisiin kuuluu esivalmistelu, leikkaaminen ja viimeistely. Seuraamme yleisellä tasolla elokuvan leikkausprosessia. Opinnäytetyö peilaa leikkaamisen teoriaa myös Hella W elokuvan kautta, jossa toimin leikkausassistenttina vuoden 2009 lopussa.

Esivalmistelu vaiheessa leikkaaja käy läpi muun tuotantoryhmän esituotantomateriaalin. Materiaaliin voi kuulua periaatteessa mitä tahansa suuntaa antavaa taidetta, käsikirjoituksen ja kuvakäsikirjoituksen lisäksi. Varsinainen leikkaaminen käynnistyy ensimmäisellä leikkauksella, jolloin elokuva leikataan kokonaisuudessaan ja keskitytään materiaalin mahdollisuuksiin. Kuvattua materiaalia on moninkertaisesti verrattuna valmiiseen teokseen. Materiaalin syvällinen läpikäynti on tärkeä osa projektia, jotta parhaat yhteydet huomataan. Raakaleikkauksessa leikkaaja keskittyy tarinan toimivuuteen, teemojen läsnäoloon ja rytmin ylläpitoon. Tarinan täytyy avautua katsojalle, teemojen täytyy nostattaa tunnelmaa ja rytmin täytyy kiihdyttää tai rauhoittaa katselukokemusta oikealla hetkellä. Viimeistely vaiheessa elokuvan pienet virheet eliminoidaan ja varmistetaan että elokuva toimii kokonaisuutena.

Projektin lomassa opin että leikkaajan työn pohjalla on leikkausteoria mutta leikkaajan työn ydin on parhaimman yhdistelmän löytäminen kuvamateriaalista, joka useimmiten tarkoittaa myös teorian sääntöjen rikkomista.

FILM EDITING

Saarinen, Kalle
Satakunta University of Applied Sciences
Degree Programme in Communications
March 2011
Supervisor: Kuusinen, Jere
Number of Pages: 28
Appendices: 0

Keywords: storytelling, editing, montage, theme, rhythm

The subject of this thesis is film editing. The subjects include preparation, editing and finishing touches. The process of editing is viewed at a general level. The thesis will also reflect the principles editing through the movie Hella W. I worked in the movie as an editor's assistant at the end of the year 2009.

In the phase of preparation the editor will go through the preproduction material made by the preproduction crew. The material can withhold basically anything art related, in addition to the script and storyboard. The editing starts off with the phase of first assembly, when the movie is cut in full and focus is directed at the possibilities of the footage. There is an abundance of footage, so thorough work is needed in order to find the best connections within the footage. In the raw cut phase focus is directed at the flow of the story, the existence of themes and the enduring nature of rhythm. The story needs to unfold to the viewer, the themes need to elevate the atmosphere and rhythm is needed for exhilaration and relaxation at the appropriate times. In the final phases small mistakes are eliminated and the general working condition of the movie is assured.

While working at the project I learned that the basis of any editor's arsenal is the theory of editing, but in order to get the best combination out of any footage, the rules of theory must be broken.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	ESIVALMISTELU	6
2.1	Leikkaajan rooli ja ominaisuudet.....	6
2.2	Leikkausassistentti	8
2.2.1	Digitoija ja Loggaaja.....	9
2.2.2	Synkronoija	9
2.3	Taiteellinen taustatyö.....	10
3	LEIKKAAMINEN	11
3.1	Leikkaamisen perusteet.....	11
3.1.1	Elokuvakerronta	13
3.1.2	Montaasi ja leikkausteorioiden luonne.....	14
3.2	Ensimmäinen leikkaus	15
3.2.1	Kohtaus ja jakso	16
3.2.2	Kohti raakaleikkausta.....	18
3.3	Raakaleikkaus	18
3.3.1	Teema leikkaamisessa	19
3.3.2	Rytmi ja sen kehittäminen.....	20
4	VIIMEISTELY.....	21
4.1	Kohti valmista elokuvaa	21
4.1.1	Teemojen dialogi.....	22
4.1.2	Ongelmanratkaisu.....	23
4.2	Virheet ja niiden rikkaus.....	24
4.3	Viimeiset metrit	25
5	PÄÄTÄNTÖ	26
	LÄHTEET.....	28
	LIITTEET	

1 JOHDANTO

Elokuva on taiteenmuotona aiempien taiteiden sekoitus. Elokuva pitää sisällään elementtejä niin teatterista, musiikista kuin kuvataiteestakin. Aiemmista taidemuodoista periytyvät taidot ja teoriat ovat saaneet seurakseen uusia taitoja, teorioita ja ammatteja. Yksi näistä elokuvanteossa taiteellisen vastuun ottavista ammateista on leikkaaja. Leikkaaja vastaa muun muassa elokuvan rakenteesta, rytmistä ja teemasta.

Omissa leikkausprojekteissani minua on vaivannut usein kysymys; koska tiedän että teos on valmis? Tähän kysymykseen pyrin löytämään vastauksen, siksi tämä opinnäytetyö käsittelee elokuvan leikkaamisen prosessia. Tutkin prosessia kronologisessa järjestyksessä. Eri työvaiheiden lomassa käyn läpi leikkauksen teoriaa, joka mielestäni liittyy erityisesti kyseessä olevaan vaiheeseen. Opinnäytetyön teorian pohjateoksina ovat Michael Rabigerin teos *Directing: Film Techniques and Aesthetics* (2003) ja Kari Pirilän sekä Erkki Kiven teos *Leikkaus* (2008). Elokuvateon filosofisemmista puolista vastaavat lähteet Sergei Eisenstein, *Elokuvan Muoto* (1978), ja Andrei Tarkovski, *Vangittu Aika* (1989) sekä *Sculpting In Time* (1986). Rautaesiripun takana elokuvatekijöiden puurtaminen järkevän elokuvateorian eteen ylitti mielestäni länsimaiset kollegat monessa mielessä. Mukana on myös näkökulmia leikkaaja Harri Ylösen keskustelujen pohjalta joita käytiin muutamaan otteeseen Hella W projektin yhteydessä.

Pitkän elokuvan leikkauksen voi jakaa kolmeen eri työvaiheeseen. Elokuvan esituttannon aikana leikkaajalle toimitetaan taustatietoa kuten käsikirjoitus ja kuvakäsikirjoitus. Kun elokuvaa aletaan viimein kuvata, leikkaa leikkaaja ensimmäisen leikkauksen elokuvasta. Tavoitteena on, että ensimmäinen leikkaus on valmis kun elokuvan kuvaukset ovat ohi, ja ohjaajalla on aikaa seurata ja ohjata leikkaajaa. Seuraavassa työvaiheessa leikkaaja ja ohjaaja hiovat ensimmäisen leikkauksen kulmat pois ja syntyy raakaleikkaus. Raakaleikkauksesta tehdään niin kutsuttu online-versio joka lähetetään muille jälkituotantoyksiköille. Viimeisessä työvaiheessa leikkaaja ja ohjaaja viimeistelevät elokuvan leikkauksen, puntaroiden mahdollisimman kattavasti elokuvan mahdollisuudet.

Olin vuoden 2009 loppupuolella Helsingissä työharjoittelussa Snapper Films tuotantoyhtiössä. Toimin leikkausassistenttina elokuvassa Hella W. Elokuvan ohjasi Juha Wuolijoki, joka ohjasi muun muassa elokuvan Joulutarina. Leikkaajana toimi Harri Ylönen, joka leikkasi esimerkiksi Tyttö sinä olet tähti- elokuvan. Tein töitä assistenttina samaan aikaan kun elokuvaa kuvattiin, joten olin mainiossa asemassa tarkastellessani leikkausta osana suurtuotantoa. Katsoin valmiin elokuvan vuoden 2011 alussa ja käytän kokemuksiani opinnäytetyö tukena. Hella W kertoo Hella Wuolijoen tarinan. Se on elokuva äidin ja tyttären välisestä suhteesta, vasemmistolaisen taiteilijan esteistä saada kunnioitusta valkoisessa Suomessa sekä Wuolijoen vakoilusta neuvostoliittolaisten laskuun, josta elokuva piirtää monitahoisen kuvan.

Omat odotukseni edessäni odottavasta projektista olivat jotain pelottavan ja mielenkiintoisen välimaastosta. Kun ymmärsin kuinka isoon projektiin olin joutunut, ensimmäinen ajatukseni oli työn mahdollinen vaativuus ja kykyni selviytyä siitä. Olin aiemmin tehnyt musiikkivideoita ja amatöörielokuvia ja koin oman työkokemukseni riittämättömäksi. Suuressa produktiossa paineet kasvavat koska prosessi on hyvin ketjumainen ja ketju on vain niin vahva kuin sen heikoin lenkki.

2 ESIVALMISTELU

2.1 Leikkaajan rooli ja ominaisuudet

Leikkaaja saapuu projektiin kun kuvaukset ovat jo alkaneet, leikaten ensimmäisen leikkauksen elokuvan kuvausten aikana. Tällä tavalla muutoksia tai lisäkohtauksia voidaan kuvata vielä tuotannon ollessa käynnissä. Jos kohtauksia täytyy kuvata kun kuvausryhmä on jo hajaantunut ja lavasteet on purettu, tulee lisäpäivistä erityisen kalliita. (Dancyger 2007, johdannon sivu 20.) Leikkaaja on aikataulut huomioon ottaen tärkeässä asemassa. Ohjaaja ei yleensä ehdi leikata elokuvaa samalla kun sitä kuvataan, vaikka hän leikkaamisen osaisikin, joten leikkaajan työ on kuvausvaiheessa tärkeää. Alustavan materiaalin näkeminen voi kertoa ohjaajalle täytyykö kuvauksissa tehdä muutoksia.

Leikkaaja-ohjaaja tuplatyö ei ole yleisesti suositeltavaa, koska ohjaaja on liian lähellä tuotantoa. Leikkaajan ja ohjaajan välinen kitka ja yhteistyö takaavat että elokuvasta tulee järkevää. (Rabiger 2003, 494.) Vaikka on olemassa ohjaajia jotka leikkaavat elokuvansa itse, kuten esimerkiksi Coenin veljekset tai Aki Kaurismäki, on yleisesti suositeltavaa käyttää leikkaajaa. Elokuvan rakenteellisen terveyden kannalta leikkaaja-ohjaaja voi olla rasite koska ohjaaja leikkaa elokuvasta yleensä yksinkertaisesti liian pitkän.

Hyvä editoija on kärsivällinen, järjestelmällinen, halukas loputtomaan kokeiluun ja diplomaattinen taiteellisten ambitioiden suhteen. Ohjaaja on usein liian lähellä materiaalia, joten on leikkaajan vastuulla katsoa materiaalia uusin silmin ja tarvittaessa tehdä subjektiivisia päätöksiä vieden elokuvan kerrontaa käsikirjoituksesta poikkeavaan suuntaan, koska teema tai muu osa elokuvaa vaativat sitä. (Rabiger 2003, 494.) Ohjaaja on tunnetusti elokuvan diktaattori, joten diplomatiaa tarvitaan. Jos elokuva ei toimi, voi suurten muutosten ehdottaminen olla vaikeaa. Hyvä ohjaaja kuitenkin ymmärtää leikkaajan näkökulman arvon.

”Takin Yannopoulos on todennut, että nopea työskentely ei ole hyvän leikkaajan merkki. Hyvä leikkaaja sukeltaa kohtaukseen ja rakastaa sitä, säveltää sydämellään ja osallistuu intohimoisesti ja aktiivisesti. Tässä vaiheessa kipinät ilmestyvät ja taiteelliset näkemykset ohjaajan kanssa tulevat näkyviin. Hyvä leikkaaja elää elokuvaa kuin se olisi hänen oma elämänsä.”

(Crittenden 2006, 150.)

Vaikka leikkaaja on työnsä takia passiivisempi persoona kuin ohjaaja, on hän yksi harvoista elokuvaryhmän jäsenistä joilla on oikeus ja velvollisuus haastaa ohjaaja. Ohjaajan taiteellisen näkemyksen haastaminen onkin mielestäni yksi leikkaajan tärkeimmistä tehtävistä.

”Michal Leszczyłowski pohti: urani tärkein oppitunti oli tämä - sinä kirjoitat, sinä kuvaat, sinä leikkaat ja sitten katsot elokuvaa kokonaisuutena. Jos se ei ole hyvä, täytyy tarkastella mitä on tehtävissä. Tarkovski oli aina epävarma työn laadusta. Nyt tiedän että vain debytantit eivät epäile, he tietävät. Suuret

ohjaajat joiden kanssa olen tehnyt töitä, ovat aina olleet valmiita muuttamaan ja kuvaamaan uudelleen materiaalia ja he elävät tunteellisessa ilmapii-rissä jossa omat tuntemukset oikeasta ja väärästä ohjaavat työtä, unohtamatta yleisöä joka on elokuvan lopullinen vastaanottaja.”

(Crittenden 2006, 194.)

Leszczyłowski teki töitä elokuvaohjaaja Tarkovskin kanssa ja hänen sanoistaan huokuu syvä ymmärrys Tarkovskin työtappaa kohtaan, vaikka suuri ohjaaja oli tunnettu temperamentistaan ja vaikeasta luonteesta. Tässä esimerkissä ohjaaja on äärimmäisen dominoiva ja leikkaaja vertauskuvallisesti ratsastaa ohjaajan taiteellisen myrskyn aallonharjalla. Jos Tarkovski olisi palkannut projekteihinsa yhtä tulisieluisen leikkaajan kuin hän itse, tulosta olisi tuskin syntynyt.

2.2 Leikkausassistentti

Leikkausassistentin työhön liittyy monia vastuualueita ja ne vaihtelevat projektista riippuen. Elokuvan alkuaikoina leikkaaja hoiti itse kaikki leikkaamiseen liittyvät työt tehtävät. Aikojen saatossa leikkaajat saivat seurakseen assistentit jotka tekivät tiiviisti yhteistyötä leikkaajan kanssa. Digitaalinen vallankumous muutti jonkin verran assistentin tehtäviä. Leikkaaja ja assistentti eivät enää jaa työtilaa vaan vuorottelevat leikkauspöydän, eli tietokoneen, äärellä. Assistentti järjestee kohtaukset videokirjastoksi josta leikkaajan on kätevä käydä läpi kuhunkin kohtaukseen tarkoitetut otokset ja suorittaa varsinainen taiteellinen työ.

Tein myös pienimuotoista leikkausta tuotannossa, leikaten pari versiota tuotannon sisäiseen käyttöön tarkoitetusta potpurista. Koin että pieni työpanokseni potpurissa ei ollut maailmanmullistava. Myöhemmin epäilykseni manifestoituivat kun katsoin leikkaaja Harri Ylösen leikkaaman korjatun version joka oli pitkälti sama pätkä mutta se toimi merkittävästi paremmin. Pienet korjaukset joita en edes huomannut sai potpurin pyörimään paljon sulavammin. Leikkaus on todellakin taiteenlaji josta mi-nulla on vielä paljon opittavaa.

2.2.1 Digitoija ja Loggaaja

Jotta leikkaaja voi leikata elokuvan kohtauksia järkevällä ja tehokkaalla tavalla, täytyy materiaalin olla järjestelty johdonmukaisesti. Hella W:n koko kuvamateriaali oli noin 25 tuntia, joten kirjaston järjestely oli ensisijaista. Digitoija ajaa koko elokuvan materiaalin tietokoneelle. Kuvamateriaalikirjaston järjestelystä vastaa taasen loggaaja joka katsoo kaikki otokset, leikkaa otokset kohtauksittain kansioihin, ja pitää huolta että leikkaaja löytää tarvitsemansa materiaalin. Jos materiaalia on hyvin paljon, voivat digitoija ja loggaaja olla eri henkilöitä, mutta Hella W:n tapauksessa näistä tehtävistä vastasi vain yksi henkilö. Hoidin tässä työvaiheessa usein myös lähetin tehtäviä, hakien materiaalia Katajanokan filmikehittäjästä Aleksanterinkadun toimistoon.

Betanauhoja hakiessani koin suurta vastuuta nauhoista ja ihmettelin kuinka tuotantoyhtiö luottaa minun huostaan nämä nauhat, olinhan heille täysin tuntematon hahmo. Katajanokan katuja tallatessani mietin monet kerrat elokuvaryhmän luottamusta ja sitä kuinka suuressa produktiossa ”pienien” asioiden, käytännön toimien, täytyy toimia sujuvasti jotta ”suuret” asiat, taiteellinen lopputuote, saavat täyttymyksen. Elokuvan kuvaukset ovat yleensä vähintään vuoden esituotannon huipennus, jolloin satoja ihmisiä on palkkalistoilla vain muutaman kuukauden. Elokuvabisneksessä on hyvin vähän tilaa virheille.

2.2.2 Synkronoija

Leikkausassistentti hoitaa usein myös äänen synkkauksen, eli yhdistää otokseen kuvaustilanteessa erillisesti nauhoitetun ääniraidan. Ääniraita sujutetaan kuvaan yleensä klaffia apuna käyttäen. Jos klaffi ei ole käytössä, käytetään jotain muuta kiinneääntä, esim. sytytin, jalkojen kopse, kahvikupin kilistely tai oven avaaminen/sulkeminen. Jos kiinneääntäkään ei löydy, käytetään näyttelijöiden puhetta kiinneäänenä, mutta tämä tekniikka on hyvin hidas ja tehoton.

Lyhyen ajan päästä huomasin olevani ehdollistettu klaffin äänelle ja äänen synkronisointi alkoi sujua ajattelematta, kuin auton ajo. En ole koskaan aiemmin kokenut vastaavaa leikkausohjelman edessä.

Työpanokseni Hella W:ssä oli yllättävän yksinäistä puuhaa mutta parin päivän sisään totuin työtahtiin ja tehtäviini. Työ oli ristiriitaista koska suoritus itsessään oli vailla taiteellista vapautta, mutta toisaalta pääsin seuraamaan koko elokuvan kuvatun materiaalin alusta loppuun. Opin paljon ammattilaisten suhtautumisesta projekteihin. Elokuvien tekemisessä rentous on osa ammattitaitoa ja samalla tavalla kuin elokuvan kaikki palaset pyrkivät rakentamaan teemaa, pyrkii työryhmä rakentamaan elokuvaa aidolla innokkuudella ja sydämellä. Tämä puuttuu kouluympäristöstä koska kouluharjoituksissa eivät ole oikeat, aidot panokset pelissä.

2.3 Taiteellinen taustatyö

Leikkaajan ensimmäinen tehtävä on taustatyön tarkastelu ja tarvittaessa osallistuminen taustatyön tekemiseen. Ohjaaja voi antaa leikkaajalle esimerkiksi elokuvia inspiraatioksi tulevaa työtä varten, tai kirjoja ja musiikkia, periaatteessa mitä tahansa. Jos jokin inspiraation lähde on tärkeä ohjaajalle, voi se olla tärkeää myös leikkaajalle. Leikkaamisessa ei tulisi käyttää suoraa tietyn elokuvan leikkauksellista tyyliä, mutta tietyn tunnelman saavuttamiseksi edellisten teosten tutkiminen voi olla hedelmällistä (Ylönen 2009).

Leikkaajan ja ohjaajan suhde ja työjako riippuvat pitkälti kemiasta ja luonteesta (Rabiger 2003, 494). Taustatyövaiheessa kommunikaatio leikkaajan ja ohjaajan välillä on elintärkeää tulevia kuukausia mielessä pitäen. Leikkaajan täytyy saada taustatyöstä viitettä sille mitä ohjaaja haluaa ja miten leikkaaja voi auttaa vision toteuttamisessa.

Ensimmäisen kerran Snapper Filmsin toimistoon saapuessani huomasin seinillä koko huoneistoa kiertävän paperirivin. Kyseessä olivat elokuvan kaikki kohtaukset kronologisessa järjestyksessä. Kun digitoin materiaalia koneelle, kävin paperit usein läpi ja yritin hahmottaa elokuvan mielessäni. Luin elokuvan käsikirjoituksen toisena työpäivänäni ja palasin myös siihen usein työni lomassa. Vaikkakin työni ei vaikuttanut Hella W:n taiteelliseen sisältöön ja työni ei taustojen tuntemista varsinaisesti vaati-

nut, koin taustamateriaalin läpi käymisen kiinnostavaksi ja informatiiviseksi. Kun tietää mitä tulevaisuus tuo tullessaan, osaa asennoitua paremmin nykyiseen.

3 LEIKKAAMINEN

3.1 Leikkaamisen perusteet

Leikkaaja on mielestäni tarinankerronnan ja inhimillisen havainnon tutkija. Leikkaaja näyttää katsojalle informaation luonnollisen havainnointitarpeemme mukaan, tai ainakin tavoittelee sitä. Havainnointi ja medialukutaito ovat kuitenkin kulttuurisidonnaisia ominaisuuksia, joten eri aikakaudet tuottavat erilaisia leikkaajia ja eri tavalla painotettuja elokuvia.

Leikkaajan työn ilmentymä liikkuvassa kuvassa on skarvi, kahden eri kuvan yhteenliittymä. Paljonko ja mihin skarveja laitetaan, on leikkauksen fyysinen osa. Tärkeämpää leikkauksessa on kuitenkin syy skarvin käyttöön, ja tähän kysymykseen leikkauksen teoria pyrkii vastaamaan.

*”Kirjassaan *On Film Editing* ukrainalaisjuurinen konkarileikkaaja, sittemmin elokuvaprofessoriksi Yhdysvalloissa yltänyt Edward Dmytryk (1908-1999) asettelee seitsemän leikkausteesiään seuraavasti:*

1. *Älä koskaan tee skarvia ilman hyvää syytä.*
2. *Jollet ole täysin varma ruuduntarkasta leikkaukskohdasta, valitse pidempi vaihtoehto.*
3. *Leikkaa liikkeestä tai liikkeeseen aina kun se on mahdollista.*
4. *Valitse kuluneen ja kliseisen ratkaisun sijaan tuore.*
5. *Kaikkien kohtausten tulisi alkaa ja loppua jatkuvaan toimintaan.*
6. *Aseta otoksen arvo sen kuvaklaffaksen edelle.*
7. *Ensin tulee sisältö, sitten muoto.”*

(Pirilä 2008, 30.)

Näitä listoja löytyy varmasti kymmeniä, ellei satoja. Listat voivat olla lyhyitä tai pitkiä ja tarkkoja tai taiteellisia mutta niiden viesti on usein sama, laita skarvi oikeaan kohtaan. Dmytrykin lista on yksi järkevimmistä, koska se on vapaamuotoinen. Jokainen leikkaaja löytää ennemmin tai myöhemmin oman äänensä, jonka avulla ainakin voi arvioida missä se oikea kohta on.

Leikkaamisen perusteet voi opetella itse, mutta hienostuneemmat tekniikat opitaan yleensä valmiita elokuvia tutkimalla. Nuorilla ihmisillä on tendenssi omaksua editointi nopeasti, koska he ovat katsoneet tv:tä noin 18 000 tuntia. (Rabiger 2003, 514) Rabigerin huomio on erinomainen, sukupolvien medialukutaito kehittyy koko ajan, koska ihmiset altistuvat liikkuvalla kuvalla yhä enemmän. Tämä tekee myös tulkinasta ja miellelyhtymistä yhä nopeampia mikä johtaa yhä nopeutuvaan kuvakerrontaan, eli suurempaan määrää skarveja. Tähän liittyy myös muut liikkuvan kuvan mediat, esimerkiksi musiikkivideot ja mainokset.

Se mitä on kutsuttu MTV-vaikutteeksi leikkaamisessa, on liitettävissä 20-vuotiaaseen ilmiöön nimeltä musiikkivideo. Ne olivat alun perin tarkoitettu työkaluksi musiikkialbumien myymiseen, nuo 3-30 minuuttiset videot ovat kaapanneet nuoren yleisön etsimään nopeaa, tunteita herättävää visuaalista kiihotinta. (Dancyger 2007, 184) Dancyger on tiedostanut kirjoituksissaan medialukutaidon murroksen. MTV-vaikutteet toivat valtavirran kerrontaan vaikutteita kokeellisten elokuvien puolelta. Kokeellisen elokuvan keinot käyttävät montaasin keinoja tunnelman ylläpitäjänä.

Hella W on erinomainen esimerkki alati nopeutuvasta kuvakerronnasta, joka on suomalaisessa elokuvassa mielestäni uusi vivahde. Elokuvassa on paljon nopeita kohtauksia ja fragmenttikerrontaa, se on suorastaan pakattu täyteen kuvallista informaatiota ja mielikuvia.

3.1.1 Elokuvakerronta

Nautinto elokuvasta ei tule siitä mitä kuullaan ja nähdään, vaan niistä mielikuvista joita teeman ja kerronnan avulla kuvitellaan (Rabiger 2003, 520). Elokuvakerronnan voi jakaa kahteen eri kastiin, kohtauskerrontaan ja fragmenttikerrontaan.

Kun kohtausta esitetään realistisen ajan puitteissa, voidaan puhua kohtauskerronnasta. Suurin osa elokuvista on kohtauskerrontaa, koska tarinaa ei voi kertoa fragmenttien välähdyksillä. (Pirilä 2008, 45.) Tarinaa viedään eteenpäin toiminnalla ja puheella, ja katsoja seuraa toimintaa realistisesti, ajassa kiinni. Hella W:ssä kohtauskerrontaa oli mielestäni keskivertoa vähemmän, koska elokuvassa käsiteltiin henkilön elämää pitkällä aikavälillä. Elämäkertaelokuvissa kokonaisuus on eri aikakausien palapelin kautta hahmottuva henkilökuva eikä tietyn miljöön tai aikakauden yksityiskohtainen kuvaus.

Fragmenttikerronnassa leikkaukset ovat riippumattomia, ne eivät noudata ajan ja paikan lakeja kuten perinteinen kerronta. Fragmenteista rakentuu teema joka luo katsojalle mielikuvan normaalin kerronnan yläpuolelle. (Pirilä 2008, 46.) Fragmenttikerronnalla rakennetaan mielikuvia, esimerkiksi sotaelokuvan kaaoksessa pysähtyminen ja ajan hidastaminen tai romanttisen komedian ”treffien” tiivistäminen muutama minuuttiin. Fragmenttikerrontaa voidaan käyttää esimerkiksi kolmannen näytöksen alussa, jossa kerrataan asioita vielä kerran, ennen kliimaksia. Fragmenttikerronta on mielestäni sukua edellä mainituille MTV-vaikutteille mutta sen perinne, historia ja alkuperä ovat muualla.

Hella W:ssä fragmenttikerronnalla pyritään korostamaan Hellan elämän eri vaiheiden mielikuvia. Ensimmäisen näytöksen alussa Hellan ylellisten juhlien tunnelma korostuu keskittymällä samppanjalaseihin ja tuulihattuihin. Kun Hella aloittaa näytelmien kirjoittamisen, esitellään hänen luovuuttaan ja näytelmien kirjoittamista fragmenttikerronnan kautta. Kolmannessa näytöksessä, kun Hella on tuomittu vankilaan, hänen ahdistusta korostetaan keskittymällä sellin pieniin yksityiskohtiin, kuten sellin oveen, välkkyvään lamppuun ja hyönteisiin.

3.1.2 Montaasi ja leikkausteorioiden luonne

Käsittelen montaasi-teoriaa koska sen kehitys on mielestäni hyvä esimerkki leikkausteorioiden luonteesta.

Elokuvan synty sijoittuu vuodelle 1895 (Dancyger 2007, 3). Ensimmäisten elokuvien luonteen takia leikkaamisella ei ollut mitään erityistä taiteellista tarkoitusta. Filmiä vain liimattiin yhteen jotta elokuvanäytöksessä olisi erilaisia kuvia. Vuosien saatossa filmien leikkaamisesta muodostui kuin varkain taiteenmuoto, kun huomattiin kuinka ihmismieli käsittää liikkuvan kuvan. Neuvostoliitosta muodostui leikkausteorian suurmaa maailmansotien välisenä aikana. Kommunistit huomasivat elokuvan soveltuvan erinomaisesti propagandan välineeksi.

Leikkausteorioiden tutkimisesta tuli tärkeämpää kuin elokuvanteosta. Ohjaaja Sergei Eisenstein otti käyttöön sanan montaasi, joka tarkoittaa leikkaamista. Hänen määritelmänsä on enemmän taiteellinen kuin fyysinen. (Pirilä 2008, 16.) Montaasi on leikkauksen avainsana. Kahden eri asian merkityksestä tulee uusi, yhden asian merkitys. Eisensteinin montaasi on mielestäni elokuvahistorian peruspilareita, koska se oli ensimmäinen varsinainen elokuvateoria joka antoi elokuvatekijöille vahvaa tietoa miten elokuvia kannattaisi tehdä ja miten niiden kuvalliseen ilmaisuun saisi voimaa. Toisaalta montaaista on sittemmin tullut yleisöä manipuloiva ja tavallaan halpa keino vaikuttaa tunteisiin. Elokuvan teemat tulisi kommunikoida hienovaraisesti rivien välillä, koska montaaasin liiallinen käyttö aiheuttaa temaattista ummetusta ja katsoja hämmentyy jos elokuvan vertaukset eivät käy yksiin omien tulkintojen kanssa.

Andrei Tarkovski julistaa: hylkään ”montaasi-elokuvan” periaatteet koska ne eivät anna elokuvan jatkaa ruudun ulkopuolelle; ne eivät anna yleisön tuoda omaa kokemustaan edessä esitettävään elokuvaan. ”Montaasi-elokuva” esittää yleisölle palapelejä ja arvoituksia, pakottaa heidät ratkomaan symbolismia ja nauttimaan allegoriasta vedoten koko ajan älykkääseen kokemukseen. Jokainen näistä arvoituksista on kuitenkin selitettävissä sanasta sanaan, joten mielestäni Eisenstein estää yleisön omien tunteiden vaikuttamisen tulkintaan. (Tarkovski 1986, 118.) Tarkovski halusi omiin elokuviinsa vapaata ilmaisua ja ei halunnut pelata pelejä yleisön kustannuksella. Yleisö tuntee oikeita tunteita, ja älylliset allegoriat, vaikka kuinka ovelia ja kantaot-

tavia, työntävät katsojaa pois päin kokemuksesta kohti älyllistä tulkintaa. Eisensteinin tapa suhtautua elokuvaan on mielestäni verrattavissa kuvataiteissa käytävään ”peliin”. Jotta älylliseen peliin pääsee sisään, täytyy kyseessä olevaan kulttuuriin perehtyä kattavasti, kuten taidehistoria tai elokuvan historia. Tällaiset pelit ovat pidemmän päälle raskaita kaikille paitsi älyköille ja elämäntapaharrastajille. Elokuva jota ei ymmärretä, on elokuva jota ei katsota.

Päinvastoin kuin aikainen neuvostoliittolainen leikkausteoria, Tarkovski ei uskonut että leikkaaminen ja montaasi luovat elokuvan tarkoituksen. Hänen mielestään leikkauksella tuli tuoda esiin materiaalin ydintarkoitus. Hän ei tarkoittanut että leikkaaminen ei olisi tärkeää, vaan sitä että leikkaus on vain yksi osa koko prosessia. (Dancyger 2007, 203.) Dancyger on lukenut samoja kirjoja kuin minä itse ja pitää Tarkovskin panosta tärkeänä. Neuvostoliitossa elokuvantekijöillä oli aikaa ja halua väitellä absurdeja aikoja elokuvateoriasta, mutta taiteellinen mieli on yksinkertaisempi kuin analyyttinen. Mielestäni montaasi-teoria toimii kun motiivit sen käyttöön ovat luonnolliset. Kannattaa muistaa että Tarkovski ja Eisenstein olivat kumpikin leikkaaja-ohjaajia ja modernilla leikkaajalla ei yksinkertaisesti ole mahdollisuutta, eikä luultavasti tarvettakaan, pakottaa omia visioitaan projektiin vain teorian takia.

Montaasin käyttö Hella W:ssä on Eisensteinin määritelmien mukaan hyvin pientä. Hella W on mielestäni hyvä esimerkki länsimaisesta tarinavetoisesta elokuvasta, jonka merkitykset ovat katsojille avoimet ja ymmärrettävät. Mitään erityistä elokuvahistorian tuntemusta ei vaadita.

3.2 Ensimmäinen leikkaus

Ensimmäinen leikkaus suoritetaan yleensä samalla kun elokuvaa vielä kuvataan, kuten esimerkiksi Hella W:n tuotannossa. Ensimmäisellä leikkauksella on varsinkin englannin kielessä monta eri nimeä; esimerkiksi ”assembly edit”, ”first rough cut” tai ”0-cut”. Leikkaajalle materiaali tulee tipoitain, sitä tahtia kun leikkausassistentti saa materiaalia videokirjastoon, yleensä parin kuvauspäivän erissä. Riippuen elokuvasta kahden päivän kuvaukset voivat jo itsessään sisältää vaikka neljän eri kohtauksen koko kuvamateriaalin.

Leikkaaminen on tarkoituksella yksinäistä työtä. Jos elokuvaa leikkaa jonkinlainen komitea, on lopputulos poikkeuksetta ilman visiota. Ensimmäinen leikkaus on vapaata ja jännittävää. Pituus tai tasapaino ei ole tärkeää tässä vaiheessa. (Rabiger 2003, 514.) Leikkaaja Ylönen on samaa mieltä kuin Rabiger; ensimmäisen leikkauksen aikana tehty työ on leikkaajan työssä mukavinta, on aikaa leikkiä ja kokeilla erilaisia asioita (Ylönen 2009). Otosten eri tunnetilojen yhdistely voi tuottaa yllättäviä tuloksia.

Leikkaus on loppujen lopuksi vain ideaali versio otosten järjestyksestä, kuvatun materiaalin pakotetussa karsinassa (Tarkovski 1986, 113). Tarkovskin yksinkertaistava lausahdus nivoutuu erinomaisesti ensimmäisen leikkauksen perusajatukseen mahdollisuuksien kartoittamisesta. Työn alkupuolella saadut uudet ideat ja ajatukset inspiroivat leikkaajaa raakaleikkaus-vaiheen kautta lopulta viimeistelyyn.

Kun luin Hella W:n käsikirjoitusta syksyllä 2009, tulin seuraavaan johtopäätökseen. Elokuvan rakenteen vuoksi kohtausten välinen kontrasti oli avainasemassa elokuvan teeman läpiviemisen kannalta. Elämäkertaelokuvissa eri kohtausten painotukset, esimerkiksi mitkä otokset materiaalista käytetään, ovat avainasemassa. Eri kohtausten välillä on voinut elokuvan tarinan mukaan kulua monia vuosia, jopa vuosikymmeniä. Joten erilaisia näyttelijäsuorituksia käyttämällä voi alitajunnan kautta kommunikoida katsojalle että hahmojen elämäntilanteet ovat muuttuneet ilman että tilannetta tarvitsee selostaa katsojalle sen tarkemmin. Äänenpaino kertoo enemmän kuin tuhat sanaa.

3.2.1 Kohtaus ja jakso

Elokuva rakentuu kolmesta eri osasta, otoksista, kohtauksista ja jaksoista. Kohtaus on elokuvakerronnan peruselementti. (Pirilä 2008, 111.) Leikkaamisessa on tärkeää ymmärtää jo alusta lähtien, että elokuvan osaset vaikuttavat toisiinsa kauttaaltaan. Kohtausten uudelleenleikkaaminen muuttaa myös koko kokemuksen rakennetta.

Kohtauksen pohjapiirroksen perustavana työkaluna voidaan käyttää mastershot-ajattelu. Pääkuvaa käytetään rytmittämään tiiviit otokset ja erikoiskuvat, jolloin lopputulos on koherentti. (Pirilä 2008, 112.) Pirilän esittelemä mastershot-ajattelu on hyvä tapa lähestyä leikkaamista. Kohtauksien leikkaamista voi lähestyä myös muilla malleilla. Mastershot-ajattelulla rytmin määrittelee mielestäni näyttelijät, ei leikkaaja. Se on kuitenkin hyvä lähtökohta.

Yksi vakiintunut malli leikata kohtaus on seuraava: lähdetään liikkeelle pienestä tai isosta, siirrytään pää-kuvaan, leikataan dialogin tai toiminnan vastakuvat, leikataan nyansseja sekaan tarvittaessa ja lopetetaan taas tiiviiseen tai suureen. (Ylönen 2010) Katsellessani Hella W:tä muistin Ylösen sanat vakiintuneesta mallista ja ilokseni huomasin että hän käytti vakiintuneita malleja harvoin jos ollenkaan. Elokuvan leikkaus oli soljuva ja se meni usein nopeasti asiaan ilman että jokaista tilaa täytyi hartaasti esitellä erikseen.

”Mainstream-elokuvan malli:

1. näytös: 30 minuutin alkukehittely
 - koukku, houkutin
 - kiihottava välikohtaus tai selkkaus
 - ensimmäinen juonenkäännö
2. näytös: 60 minuutin kehittelyosa
 - ensimmäinen huomiokohta
 - keskikohta
 - toinen huomiokohta
 - toinen juonenkäännö
3. näytös: 30 minuutin ratkaisu- ja päätösosa
 - kriisi
 - kliimaksi
 - ratkaisu”

(Pirilä 2008, 119.)

Näihin väljiin raameihin suurin osa valtavirran elokuvista rakennetaan, kuten myös Hella W.

3.2.2 Kohti raakaleikkausta

Ensimmäisen leikkauksen yhteydessä olisi hyvä kysyä peruskysymyksiä. Onko elokuva dramaattisesti tasapainossa? Kierteleekö elokuva tarinan ympärillä, estäen tarinan eteenpäin menoa. Laahaako jokin elokuvan osa, mistä laahaus johtuu? Ovatko henkilöhahmot tylsiä? Onko elokuvassa riittävästi kontrastia kohtausten välillä? Onko kohtausten välillä tarpeeksi vaihtelua? (Rabiger 2003, 517.) Rabigerin kysymysten kautta ei kannata vielä aloittaa suurten päätösten tekemistä. Materiaalia arvioidaan ja punnitaan, kartoitetaan tunnetiloja ja kohtausten dynamiikkaa, esimerkiksi sitä millä momentilla elokuva etenee verrattuna käsikirjoitukseen.

En nähnyt missään vaiheessa kokonaista ensimmäistä leikkausta Hella W:stä mutta katsoin kaikki valmiiksi leikatut kohtaukset yksitellen ja erikseen moneen kertaan. Olin lukenut käsikirjoituksen läpi ennen kuin työni varsinaisesti lähti liikkeelle joten minulle oli muodostunut kuva siitä millainen elokuva tulisi olemaan. Kuvamateriaalia läpi käydessäni mieleeni juolahti useaan otteeseen että elokuvan tekemisessä on huipputasolla samoja haasteita kuin amatööri- ja opiskelijatöissäkkin. Asiat eivät ikinä käytännössä toteudu samalla tavalla kuin käsikirjoitus mielikuvituksessa sen tulkitsee. Kaikki näyttelijät tuovat niin paljon ulkopuolista vaikutusta käsikirjoituksen sisältöön, että kukaan dramaturgi, käsikirjoittaja tai ohjaaja ei pysty ennustamaan kohtausten näyttelijöiden välisiä jännitteitä.

3.3 Raakaleikkaus

Raakaleikkausvaiheessa ensimmäisen leikkauksen hiomattomasta timantista hiotaan suurimmat kulmat pois. Suurimmat ongelmat tarinankerronnassa ja rytmisissä paikallistetaan ja korjataan. Yksikään jakso ei ole vielä hienosäädetty, mutta leikkaaja pyrkii tekemään jokaisesta jaksosta draamallisesti toimivan. (Rabiger 2003, 519.) Draamallisesti toimiva on suuri termi. Mielestäni raakaleikkausvaihe vaatii eniten kriittis-

tä ajattelua, tässä vaiheessa tehdään yleensä suuret päätökset materiaalin kohtalosta ja vedetään suurella sudilla suuret linjat.

Good Will Huntingissa, jonka leikkasi Pietro Scalia, leikkaaja käytti usein ensimmäisiä otoksia Robin Williamsin roolista, joissa hän näytteli pienellä liekillä. Myöhemmissä otoksissa Williamsin suoritukset olivat keinotekoisia ja liioiteltuja. Kun Robin Williams näki elokuvan, hän oli järkyttynyt koska roolisuoritus oli niin erilainen kuin mitkä hänen omat tuntemuksensa olivat. (Mcgrath 2001, 132.) Mcgrathin esimerkki on erinomainen, jos näyttelijällä on vaikeuksia ensi-illassa tunnistaa omaa itseään ja voittaa roolista vielä Oscarin, on leikkaaja tehnyt näyttelijälle äärimmäisen palveluksen. Robin Williams on tunnettu räiskyvästä persoonastaan, ja rooli josta hän Oscarin sai, oli suorastaan askeettinen suoritus. Tästä tietoisesta valinnasta kunnia kuuluu leikkaajalle.

Kuten ensimmäisessä leikkauksessa, raakaleikkaus tulisi aloittaa suuren skaalan kysymyksistä. Onko tarinan esittelyä liikaa? Tuodaanko katsojalle informaatio luonnollisella tavalla esiin vai tuntuuko tarinan avautuminen turhalta selittelyltä? Onko jokin elementti tarinassa epäselvä? Säilyykö elokuvan momentti, hengittääkö se luonnollisesti? Toimivatko henkilöhahmot järkevästi, omien piirteidensä mukaisesti? Kuinka looginen tarina on, onko juonessa reikiä? Mitä teemoja elokuva herättää? (Rabiger 2003, 519.) Mielestäni tarinan esittely, ekspositio, on ollut jo pitkään yksi kiistakapula elokuvateollisuudessa. Informaation saattaminen yleisölle on vaikea laji, koska yleisö aistii kun heille syötetään tietoa kuin luennolla. Esittelyä pitäisi olla juuri oikea määrä, ja se tulisi naamioda. Informaatio tulisi välittää katsojalle mahdollisimman luonnolliselta tuntuvalla tavalla.

3.3.1 Teema leikkaamisessa

Elokuvan käsikirjoituksen ydin on teema, mutta elokuvan leikkaamisessa teemoja voi olla monta ja ne voivat olla myös visuaalisia. Teemat luovat elokuvaan uusia tasoja, jolloin myös tarinan teema viestittyy paremmin. Tyyli ja rytmi auttavat teemaa. (Pirilä 2008, 41.) Teema on elokuvan kuvakielen aksentti, tunnelma ja viesti. Mielestäni teemaa ei voi nähdä vaan se tunnetaan kuvassa.

Leikkaajan vastuulla on teemojen löytäminen ja niiden jännitteiden vahvistaminen. Teemojen rakentaminen toimii eri tavalla kuin käsikirjoituksen kirjoittaminen. Vaikka teoksen leikkaisi kaikkien sääntöjen mukaan, paras lopputulos ei ole taattu. (Pirilä 2008, 41.) Käsikirjoituksessa pitäytyminen voi olla elokuvan kuolonisku, leikkaajan täytyy ottaa rohkeasti vastuuta tarinankerronnasta ja löytää kuvatusta materiaalista teemoja jotka toimivat, vaikka niitä ei kuvaustilanteessa olisi otettu huomioon.

Hella W:n teemat ovat mielestäni vahvasti sidottu ajankuvaan. Elokuva sijoittuu menneisyyteen ja elokuvan visuaalisuus henkii historian kriisiaikojen stressiä. Kohtausten alkukuvissa ajan ajoneuvot ovat suuressa osassa, ja henkilöhahmot ovat usein matkalla jonnekin. Matkustamisen tema vertautuu tarinan kasvuun ja aikakausien vaihtumiseen.

3.3.2 Rythmi ja sen kehittäminen

Kun ensimmäinen leikkaus on saatu tyydyttävään muotoon, on tarinankerronnan selkeyteen saatu tärkeimmät vastaukset. Otokset kulkevat seuraavasta seuraavaan muodostaen jatkumon. Mutta dramaattinen korrelaatio otosten välillä puuttuu. Tämä on rytmityksen rooli, elokuvan leikkaamisen toisessa työvaiheessa. (Dancyger 2007, 373.) Elokuvan tarinankerronta on usein ensimmäisen leikkauksen jälkeen epätasapainossa tavoilla joita on mahdoton ennustaa. Rytmien kautta voidaan palauttaa elokuvaan esim. teeman vahva läsnäolo kohtauksia poistamalla ja usein kohtauksia tiivistämällä. Elokuvan skarveja voi leikata myös musiikilliseen rytmiiin tehokeinona, mutta toiminta määrittelee elokuvan rytmin, ei aika.

Operatiivisen paineen ylläpito yhdistää eri otosten panokset (Tarkovski 1986, 117). Vaikka rytmi voi vaihtua kohtauksesta toiseen, pelaavat ne yhteen kokonai-shahmoituksen kannalta. Esim. edellisen kohtauksen rytmi hidastetaan ennen toimintakohtausta, jotta toimintakohtauksen paine iskee mahdollisimman lujaa yleisöön kun sen aika koittaa.

Kompositio ottaa kuvatun materiaalin ja luon niistä elokuvan omaan maailmaan kuvakielen. Kompositio ottaa vaikutteensa tekijöistään, ja inhimillisyyden luomasta käsitemaailmasta. Tästä syystä oikea kompositio on luonnollinen, riippumatta kohtauksen sisällöstä. Esimerkiksi hautajaiskohtauksen surullinen ja hidas kompositio on syvästi sukua häiden juhlahumun iloiseen kompositioon. Kohtauksia yhdistää inhimillisuus. (Eisenstein 1978, 243.) Eisensteinin filosofinen syvyys hämää, mutta hänen yksikertainen sanomansa on totta. Elokuvan rytmiä leikatessa tulisi ottaa huomioon tarinan etenemisen lisäksi inhimillinen kerroin. Jos elokuvan rytmi on armoton tai itsetarkoituksellisen laiska, irrottautuu katsoja inhimillisestä kokemuksesta, koska mieli keskittyy liikaa muotoon sisällön sijaan. Jos näin sattuu käymään, on elokuva epäonnistunut.

Hella W:n rytmi oli kuin höyryjuna. Vaikka tarina oli liikeneisen henkilokuva läpi vuosien, oli tunnelma koko ajan hyvin jännittynyt, suorastaan trillerimäinen. Hellan kansainväliset suhteet ja vakoilu heijastuivat vahvasti myös perhe-elämää ja liike-elämää kuvaaviin kohtauksiin. Mielestäni rytmi oli tärkeä osa tämän jännityksen ylläpidossa.

4 VIIMEISTELY

4.1 Kohti valmista elokuvaa

Raakaleikkauksen jälkeen on aika ottaa henkeä ja katsoa tuotantoa uusin ja objektiivisin silmin. Nyt on aika keskustella leikkaajan kanssa siitä mitä uusia mahdollisuuksia ja ongelmia on produktion eteen tullut. Ehkä jokin näyttelijä on esiintynyt niin hyvin että hänen rooliaan tulisi suurentaa tai jokin erikoisefekti ei toiminut toivotulla tavalla. Ongelmia ja positiivisia yllätyksiä on raakaleikkauksen jälkeenkin työlliställä yllin kyllin. Raakaleikkauksesta on tässä vaiheessa tehty online-versio joka on lähetetty muille yksiköille, joiden työtä ohjaaja ohjaa. Leikkaaja ei saa ohjaajan täyttä huomiota edes viimeistelyvaiheessa.

Elokvien tekeminen on ryhmätyötä, jota ohjaaja johtaa. Valistuneessa diktatuurissa on kuitenkin jonkin verran tilaa luovia. Realistinen ja järkevä ohjaaja kunnioittaa leikkaajan näkemystä, siksihän leikkaaja on alun perin palkattukin. Leikkaajan työ on paljon muutakin kuin kokoamisen fyysinen toiminto, hyvä leikkaaja on tietoinen materiaalin mahdollisuuksista. (Rabiger 2003, 494.) Ammattimainen leikkaaja ei pakota näkemyksiään ohjaajalle, vaan antaa vaihtoehtoja. Ohjaajalla on elokuvastaan tietty visio ja on leikkaajan tehtävä ehdottaa sellaisia ratkaisumahdollisuuksia joita ohjaaja ei ole edes kuvitellut.

Elokuvan onnistunut leikkaus tarkoittaa otosten ja kohtausten spontaania yhdistämistä, koska tavallaan otokset leikkaavat itse itsensä, ne yhdistyvät luonnolliseen järjestykseen. Ei ole aina helppoa havaita järjestyksen suhteita ja otosten välisiä artikulaatioita, varsinkin jos otos on kuvattu epätarkasti. Artikulaatioiden peruseriaatteet täytyy etsiä. Vähän vähältä tärkeimmät yhteydet löytyvät. (Tarkovski 1986, 116.) Tarkovskille leikkaaminen oli ilmeisen tunnepohjaista. Leikkaaja on viimeistelyvaiheessa materiaalin kanssa sinut, joten ehkä materiaalin tulisi jo puhutella monella tasolla.

Hella W:n materiaaleja läpi käydessäni mielessäni kävi väistämättä kuinka itse leikkaisin elokuvan. Omissa opinnoissani ja vapaa-ajalla kuvatuissa projekteissani ei yleensä otosten välillä ole ollut muuta eroa kuin kuvakulma. Hella W:n otoksissa kuitenkin oli järjestäen näyttelijöiden eri versioita repliikeistä. Eri painotuksia sisältäviä otoksia per kuva saattoi olla jopa kymmenkunta, joten näyttelijöiden eri versioiden yhteensovittaminen generoisi teoriassa vähintään kymmeniä, ellei satoja eri mahdollisuuksia per kohtaus. Mietin usein millaisella varmuudella leikkaaja näitä mahdollisuuksia käsittelee. Harri Ylösen vastaus oli näennäisen yksinkertainen: Kohtaus leikataan sillä tavalla kun se parhaiten toimii tunnetasolla koska ylianalysointi on turhaa (Ylönen 2009).

4.1.1 Teemojen dialogi

Ilman dialogia ei ole elämystä. Viimeistelyvaiheessa teemojen dialogin ja niiden jännitteen pitää kasvaa kokonaisen elokuvan pituiseksi. Elokuvan peruselementtien täytyy lopulta yhdistyä toisiinsa ja tuottaa jotain joka on enemmän kuin osiensa summa.

Tätä kutsutaan vuorovaikutukseksi ja se kattaa elokuvan kaikki ominaisuudet fragmenteista kokonaisuun kohtauksiin. (Pirilä 2008, 64.) Jos teemat eivät sitoudu toisiinsa, kokee katsoja elokuvan kuvakerronnan irralliseksi elokuvan tarinasta, jolloin synergiaa ei synny ja elämys lässähtää ajanhukaksi.

”Tämän filosofian perusta (dialektinen filosofia) on dynaaminen käsitys asioista: oleminen, jatkuvana kehityksenä kahden ristiriitaisen vastakohtan vuorovaikutuksen käsin. Synteesi joka syntyy teesin ja antiteesin vastakohtadasta.”

(Eisenstein 1978, 106.)

Hella W:ssä teemojen dialogi näkyy parhaiten alussa ja lopussa. Alussa Hella on ylpeä ja menestyvä mutta myös etäinen ja itsekäs, mutta vaikeuksien kautta hän löytää itsestään muita syitä olla ylpeä ja sitkeä vaikeuksien edessä. Jos elokuvan teemat olisi kommunikoitu katsojalle heikommin, ei kasvun ja yhteyden mielikuvaa olisi pääsyt syntymään katsojan mielessä. Teemojen välinen jännite luo osaltaan tarinan kaarta, ja on leikkaajan vastuulla että teemat ymmärretään oikein.

4.1.2 Ongelmanratkaisu

Jos jokin elokuvan osa ei toimi, täytyy leikkaajan ja ohjaajan improvisoida ratkaisu. Useimmiten elokuvissa ongelmana on jännityksen häviäminen, väärät odotukset ja samaa asiaa toistavat kohtaukset. Jännityksen häviäminen kielii usein materiaalin laahaavasta luonteesta, johon lääkkeeksi käy tiivistäminen. Väärät odotukset kielivät informaation väärästä paikasta tai näyttelijäsuoritusten odottamattomista tunnelmista. Kokonaisia kohtauksia ei tulisi leikata pois saman tien, vaan kohtauksen paikkaa voi miettiä uudestaan. Jos kohtauksen leikkaa eri tavalla, voisiko se sopia johonkin muuhun kohtaan tarinassa? (Rabiger 2003, 516.) Vain harvoin tuotannolla on varaa lähteä kuvaamaan uudestaan materiaalia sen jälkeen kun virheet on leikkaushuoneessa huomattu, joten suurten virheiden tullessa eteen, leikkaajan täytyy olla äärimmäisen avoin materiaalin eri mahdollisuuksille.

Planes, Trains and Automobiles elokuvan, jonka leikkasi Paul Hirsch, loppu rakennettiin uudelleen jotta John Candy hahmo olisi sympaattisempi. Steve Martinin uutusta otosta ja elokuvan vanhoja kohtauksia käyttämällä luotiin uusi kohtaus jossa selviää että John Candy hahmo onkin koditon, näin herättäen katsojien sympatiat. (Mcgrath 2001, 87.) Itse tämän elokuvan nähneenä voin sanoa että oli äärimmäinen yllätys että edellä mainittu kohtaus oli jälkeempään keksitty, koska se satoi elokuvan emotionaalisesti yhteen. Ilman tätä tiettyä kohtausta elokuvan ihmisläheinen sävy olisi jäänyt lopulta latteaksi. Joten joskus kertaaminen toimii elokuvan suurimpana käännekohtana. Tämä elokuva on kuitenkin kuriositeetti.

En huomannut Hella W:ssä suuria muutoksia verratessani käsikirjoitusta elokuvaan. Joistakin fragmenttikerronta kohtauksista oli poistettu tunnelmaa vahvistavaa dialogia, mutta kohtausten teemat pysyivät samoina. Elokuvaan oli myös lisätty ekpositiota, eli tarinan esittelyä, fragmenttikohtauksiin.

4.2 Virheet ja niiden rikkaus

Elokuvan virheiden korjaamisessa priorisointi on tärkeää. Virheet tulisi korjata yksi kerrallaan, suurimmasta pienimpään jotta uusia ongelmia ei pääse syntymään. (Rabiger 2003, 518.) Elokuvan virheet ovat tärkeä ja opettavainen osa elokuvantekoa. Virheitä on elokuvissa yhtä monta kuin on tekijöitäkin, mutta leikkaajan virheet liittyvät enemmän estetiikkaan ja siihen miten ihmisen mieli toimii. Mielestäni skarvin perimmäinen luonne on kuin silmän uudelleenkohdistaminen, silmälle ja mielelle luonnottomat muutokset näyttävät joko pelottavilta, erikoisilta tai halvoilta.

Näyttelijöiden toiminnan ja asemien tulee olla selkeitä, jotta vaikutelma vangitusta ajasta ei murru katsojan mielessä (Pirilä 2008, 82). Vaikka Pirilä korostaa jatkuvuuden säilymistä, on elokuvahistoria näyttänyt että virheet voi antaa anteeksi, ja joskus ne voivat olla jopa tyylikkää. Virheet ovat rikkaus, koska monet osat elokuvan taiteellisesta summasta ovat yleensä tahattomia.

Pieniin klaffivirheisiin ei kannata kiinnittää liikaa huomiota, kohtauksen emotio on tärkeämpää (Ylönen 2009). Klaffivirheet tarkoittavat skarvien jatkuvuuden särky-

tä, mikä usein tulkitaan virheeksi, esimerkiksi käden tai pään asennon muuttuessa. Jokaisessa elokuvassa on pieniä klaffivirheitä koska tarina ja teema vaativat että virheellistä materiaalia täytyy käyttää. Näitä voidaan, elokuvan ollessa tarpeeksi hyvä, kutsua myös ”kauneusvirheiksi”. Klaffivirheitä käytetään myös tehokeinoina ja erikoisefektinä. Varsinkin modernissa kauhussa tyylikäs klaffivirhe on korvannut häivytykset ja ristikuvat.

4.3 Viimeiset metrit

Elokuvan ollessa viime metreillä muutokset ovat pieniä. Tätä vaihetta voidaan kutsua viimeiseksi leikkauksesi, englanniksi ”final cut”. Kahden onnistuneen vaiheen jälkeen elokuvan leikkauksen pitäisi olla toimiva ja sen kaikki palaset olla kohdallaan. Tarina kulkee rytmin avulla luonnollisesti, se ei kiirehdi rauhallisissa kohdissa, eikä se maleksi toiminnassa. Elokuvan visuaalisten teemojen vastapainot ovat tasapainossa, jotta elokuvan tarinan jännitteet olisivat kokonaisvaltaisia. Valmiin elokuvan tulisi mielestäni olla taidenautinto myös tekijöilleen.

Paul Hirschin leikkaaman Tähtien sodan (1977) avauskohtauksen piti alun perin esitellä Luke Skywalkerin hahmo, mutta se ei toiminut ja koko kohtaus poistettiin. Niinpä tapaamme Luken vasta myöhemmin droidien huutokauppa kohtauksessa. Päätös toi mukanaan odottamattoman edun; kun droidit laskeutuvat planeetalle emme tiedä kuka tai mikä planeetalla asuu. Jos alkukohtaus olisi pidetty elokuvassa, Tatooninen planeetta olisi menettänyt paljon arvoituksellisuuttaan. (Mcgrath 2001, 81.) Hyvä esimerkki siitä kun kohtauksen poistaminen palvelee tarinankerronnan jännitettä odottamattomasti. Usein itse elokuvia ja musiikkivideoita tehdessä positiiviset sattumat ja yllätykset ovat työn suola.

”Omaan kokemukseen nojautuen voin kertoa millaisella hirvittäväällä työllä PEILI saatiin leikatuksi. Elokuvasta oli noin 20 eri leikkausversiota. Hetkittäin tuntui, ettei elokuvaa saada leikatuksi ollenkaan, ja se olisi merkinnyt, että sitä kuvattaessa olisi tehty anteeksiantamattomia virheitä. Elokuva ei pysynyt koossa, se ei ollut nousta jaloilleen, se hajosi silmissä. Ja sitten eräänä kauniina

päivänä kun olin keksinyt työllä ja tuskalla vielä yhden epätoivoisen ratkaisun – elokuva syntyi. Materiaali heräsi henkiin!”

(Tarkovski 1989, 154.)

Tarkovskin työtapa on kaikessa laajuudessaan erikoislaatuinen, uskoisin että hänellä oli irti päästämisen kanssa ongelmia. Näissä ongelmissa leikkaaja on usein henkinen ja tekninen tuki ohjaajalle, jos hän on valmis ottamaan ulkopuolista neuvoa vastaan.

5 PÄÄTÄNTÖ

Lukemani materiaalin perusteella asenteet leikkausta kohtaan ovat kaksijakoiset. Toiset kokevat leikkauksen teorian olevan kuin avovankila, joskus voi käydä lomalla mutta takaisin on aina pakko tulla. Toisille leikkauksen teoria on menneisyyden aave, joka kummittelee useimmiten elokuvaohjaajan muodossa. Kyse on pohjimmiltaan leikkaajien asenteesta varsinaiseen kuvattuun materiaaliin ja omaan vastuuseen siitä. Jotkut haluavat olla materiaalin kuninkaita, voittajia jotka määräävät miten materiaali taltutetaan haluttuun muottiin. Toiset haluavat materiaalin johdattavan heidät jonkinlaisista emotionaalista polkua kohti materiaalin oikeaa muotoa. Eli vastakkain taistelevat järki ja tunne.

Onnistunut leikkaaja ei anna materiaalin määritellä omaa tekemistään, muttei myös anna itsensä liiaksi määritellä materiaalin luonnollista järjestystä. Oikea tie leikkaajan ammattiin on universaali totuus mihin tahansa taiteelliseen toimintaan. Jos haluat että muut ymmärtävät sinua, täytyy omien emootioiden väliin väistyä vanhan kunnan teorian tieltä. Teoria on kuin talon perustukset, niihin nojaututaan varsinkin myrskyn yllättäessä.

Näiden yleistysten kautta saan vastauksen myös omaan kysymykseeni jonka esitin opinnäytetyön alussa. Elokuva ei ole koskaan valmis koska ei ole olemassa oikeaa leikkausta, on olemassa vain erilaisia leikkauksia. Elokuvatekijä jolta puuttuu itsekriittikki ja edes jonkinlainen epävarmuus omaa työtään kohtaan on taiteellisesti ajatel-

tuna kuin kuiva kaivo; samannäköinen kuin viime vuonna mutta ei sieltä enää pysty mitään vettä nostamaan. Elokuvaa voi leikata loputtomiin, niin kauan kunnes silmät vuotavat verta. Taiteellinen mieli on aina epävarmuuden tilassa. Teos on valmis kun tekijä on itselleen rehellinen ja tuntee tehneensä parhaansa. Reaalimaailman vaatimuksetkin tulee ottaa huomioon, eli raha ja aika.

Hella W:n kuvausten aikana opin paljon. Rentous on tärkeä osa yleisilmapiiriä ja asioista etukäteen huolehtiminen ei auta edessä odottavaa työtehtävää. Leikkaajan suurin voimavara on vapauden tunne, leikkaamisen perusyksikkö skarvi ei ole muodollisuus, vaan uusi mahdollisuus. Väsymystä kestää paremmin uppoutumalla elokuvan maailmaan ja antamalla itselleen luvan nauttia työstään. Jollakin alitajunnaisella tasolla ymmärsin omaa leikkaustyyliäni paremmin ja sen ongelmia. Irtipäästäminen teoksesta on vaikeaa mutta ehkä sen on tarkoituskin olla vaikeaa, muuten sydän ei ole pelissä mukana. Jos huomaat että et enää välitä miten leikkaat, olet käytännössä luovuttanut.

LÄHTEET

Bernstein, S. 1988 *Technique of Film Production*. Essex: Focal Press

Crittenden, R. 2006 *Fine Cuts, The Art of European Film Editing*. Oxford: Focal Press

Dancyger, K. 2007 *The Technique of Film and Video Editing, History, Theory, and Practice*. Oxford: Focal Press

Eisenstein, S. 1978 *Elokuvan Muoto*. Helsinki: LOVE Kirjat

Mcgrath, D. 2001 *Editing & Post-Production Screencraft*. East Sussex: Rotovision

Pirilä, K, & Kivi. 2008 *Leikkaus*. Keuruu: LIKE

Rabiger, M. 2003 *Directing: Film Techniques and Aesthetics, Third Edition*. Oxford: Focal Press

Tarkovsky, A. 1986 *Sculpting In Time*. Bristol: The Bodley Head

Tarkovsky, A. 1989 *Vangittu Aika*. Jyväskylä: LOVE Kirjat

Ylönen, Harri. Haastattelu. Marraskuu 2009

Ylönen, Harri. Haastattelu. Tammikuu 2010