



Häät Ranskassa -elokuvan leikkaus

ILARI AIRIKKA

OPINNÄYTETYÖ
Joulukuu 2023

MEDIA-ALAN TUTKINTO-OHJELMA
Leikkaus

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Media-alan tutkinto-ohjelma
Leikkaus

AIRIKKA, ILARI
Häät Ranskassa -elokuvan leikkaus

Opinnäytetyö 30 sivua, joista liitteitä 2 sivua
Joulukuu 2023

Tämä kirjallinen opinnäytetyö käsittelee Häät Ranskassa -lyhytelokuvan leikkauksista, elokuvaleikkauksen historiaa ja tärkeitä oppeja sekä muutamia Adobe Premiere Pro -editointiohjelman tärkeitä ominaisuuksia. Opinnäytetyön tarkoitus on dokumentoida leikkausprosessia eri vaiheineen sekä peilata opitun teorian soveltamista elokuvaa leikatessa. Tekstissä käsitellään myös lyhyesti leikkaajan kuvauspaikalla olemisen mahdollisia hyötyjä ja haittoja. Häät Ranskassa -elokuva toteutettiin Tampereen ammattikorkeakoulun medianomi-opiskelijoiden lopputyönä keväällä 2023.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media
Editing

AIRIKKA, ILARI
The editing of Häät Ranskassa

Bachelor's thesis 30 pages, appendices 2 pages
December 2023

This bachelor's thesis discusses the editing of the short film Häät Ranskassa as well as history and theory of film editing and some important features of Adobe Premiere Pro editing software. The purpose of this bachelor's thesis is to document the editing process with its different stages and to reflect the use of acquired theory within the editing. The text also briefly covers the possible advantages and disadvantages of having an editor on set. The film Häät Ranskassa was made as a final degree work of Tampere University of Applied Sciences' media students in spring 2023.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	ELOKUVALEIKKAUKSEN TEORIAA	6
	2.1 Leikkauksen teoriaa ja tärkeitä oppeja	6
	2.1.1 Kuleshov-efekti	6
	2.1.2 Edward Dmytrykin teesit	7
	2.1.3 Walter Murchin kuuden sääntö	8
	2.1.4 Leikkaus ja rytmi	10
	2.1.5 Erilaisia leikkauksia – leikkaajan työkalut	10
	2.2 Jatkuvuuden takaaminen	11
	2.2.1 Kuvakoot ja niiden muutokset	12
	2.2.2 Näyttelijän ja ympäristön muutokset	13
	2.2.3 Liikkeestä leikkaaminen	14
	2.2.4 Yksinkertaisen kohtauksen kasaaminen	14
	2.2.5 Suojaviiva	16
	2.3 Draaman leikkaaminen	17
	2.3.1 Draaman leikkaaminen	17
	2.3.1 Tunteen sisällyttäminen tarinaan	18
3	HÄÄT RANSKASSA -ELOKUVA	20
	3.1 Elokuvan tyylin hahmottuminen	20
4	KUVAUKSET	21
	3.1 Leikkaaja kuvauksissa	21
	3.2 Kuvaussihteerin roolissa	22
5	LEIKKAAMINEN	24
	5.1 Yhteistyö äänen kanssa	24
	5.2 Leikkauksen työvaiheet	24
	5.2.1 Kuvan ja äänen synkronointi	25
	5.2.2 Materiaalin läpikäyminen	26
	5.2.3 Raakaleikkaus	26
	5.2.4 Eri versiot ja oleelliset muutokset	26
	5.2.5 Masterin kasaus	28
	5.2.6 5.1 surround export	29
	POHDINTA	30
	LÄHTEET	31
	KUVALÄHTEET	32

1 JOHDANTO

Keskeinen tutkimuksenkohde opinnäytetyössäni on dokumentoida työskentelejäni Häät Rankassa -elokuvassa leikkaajana ja kuvaussihteerinä. Häät Rankassa on Tuomas Bohmin käsikirjoittama ja ohjaama lyhytelokuva, joka tehtiin Tampereen ammattikorkeakoulun medianomi-opiskelijoiden lopputyönä keväällä 2023.

Antero ja Johanna ovat eronnut pariskunta, jotka kohtaavat toisensa yllättäen vuosien hiljaiselon jälkeen. Johanna on liikkunut eteenpäin uuteen suhteeseen, kun Antero on puolestaan jäänyt kiinni menneisyyteen. He alkavat keskustella ja jokin taakse jäänyt haava aukeaa uudelleen. Pystyvätkö he elämään yhteisen historian kanssa?

Aluksi käyn läpi leikkauksen historiaa sekä hyödyllisiä sääntöjä ja oppeja, joista uskon olevan hyötyä dramaturgiseen ajatteluun elokuvaa leikatessa. Tarkastelen jälkituotannossa tekemiäni havaintoja, jotka vaikuttivat elokuvan muotoutumiseen sekä syvennän käyttämäni leikkausohjelman, Adobe Premiere Pro, ominaisuuksia, jotka koen hyödylliseksi tekniseksi tueksi ohjelmaa käyttäville tai siitä kiinnostuneille.

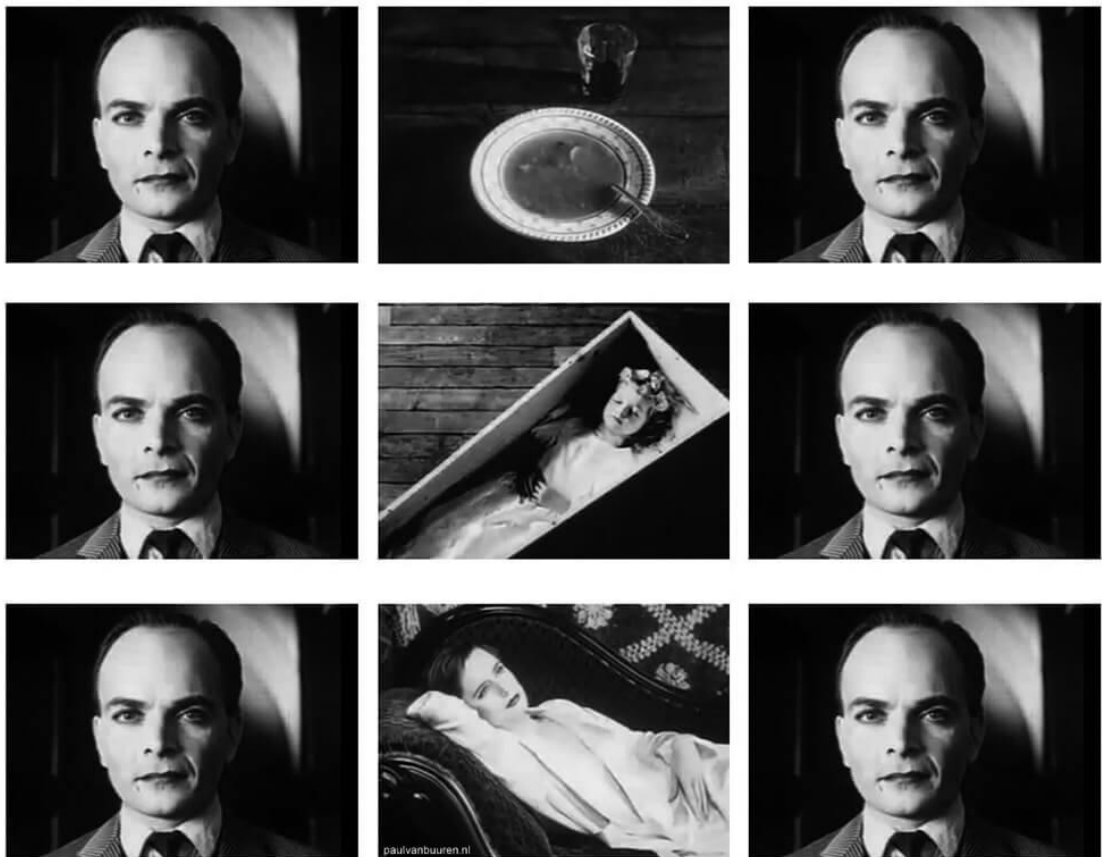
2 ELOKUVALEIKKAUKSEN TEORIAA

2.1 Leikkauksen teoriaa ja tärkeitä oppeja

Valmistauduin Häät Ranskassa -elokuvan leikkaamiseen jo esituotannon aikana perehtyen elokuvaleikkaamisen historiaan ja keskeisiin oppeihin sekä etsien itselleni hyödyllistä materiaalia työni tueksi.

2.1.1 Kuleshov-efekti

Venäjällä kommunistien noustua valtaan Lev Kuleshov yhdessä Sergei Eisensteinin ja muiden taiteilijoiden kanssa alkoivat luomaan maansa elokuvakulttuuria uudestaan. Kuleshov oli tehnyt kokeiluja ja leikellyt uudestaan muun muassa D.W. Griffithin Intolerance-elokuvaa filmin hajoamispisteeseen asti. Kuleshov onnistui saamaan käsiinsä filmimateriaalia venäläisestä näyttelijästä, Ivan Mozzhukhinista ja päätti kokeilla jotakin.



KUVA 1. Kuleshov-efekti yksinkertaistettuna kuvasarjaksi, <https://www.studiobinder.com/blog/kuleshov-effect-examples/>

Hän leikkasi muutamia eri kuvia näyttelijän lähikuvien väliin. Tällöin näyttelijän kuva toimi reaktiokuvana epäolennaisille asioille. Kuleshov leikkasi väleihin muun muassa kuvat keittolautasesta, lapsesta arkussa ja naisesta sohvalla. Hän näytti pätkät koyleisölleen kertomatta, että näyttelijän kuva oli joka kerralla sama. Yleisön mielestä näyttelijän ilme oli joka kerta erilainen. Väliin leikatut kuvat vaikuttivat siihen, miten näyttelijän ilmettä tulkittiin. Tätä kutsutaan Kuleshov-efektiksi ja se on periaatteessa leikkaamisen ydin.

2.1.2 Edward Dmytrykin teesit

Edward Dmytryk (1908–1999) oli ukrainalaisamerikkalainen elokuvaohjaaja, -leikkaaja sekä -professori. Kirjassaan *On The Film-editing* hän listaa seitsemän leikkauksellista teesiä:

1. Älä koskaan tee skarvia ilman hyvää syytä.
2. Jollet ole täysin varma ruuduntarkasta leikkauskohdasta, 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 kuvaklaffauksen edelle.
7. Ensin tulee sisältö, sitten muoto.

Skarvi on leikkauslangia ja tarkoittaa kahden peräkkäisen kuvan välistä liitoskohtaa, eli yksinkertaisesti leikkauskohtaa. Termi tulee filmin leikkaamiseen käytetystä koneesta, skarvarista.

Skarvarin (scarving device) käyttö ajoittuu aikaan, jolloin filmiä vielä leikattiin käsin. Yhteen liitettävät filmipinnat raaputettiin karheiksi ja liimattiin sitten kunnon liimalla. Myöhemmin siirryttiin helpompaan ja nopeampaan teippiskarviin (Pirilä, kivi, 2008, 25).

2.1.3 Walter Murchin kuuden sääntö

Walter Murch on yhdysvaltalainen leikkaaja, äänisuunnittelija, ohjaaja, käsikirjoittaja sekä elokuvatoimittaja. Elokuvaleikkaamisen kiistattomaksi legendaksi muovautunut Murch esitteli teoksessaan *In the blink of an eye: a perspective on film editing* (1995) teoriansa leikkaamisen kuudesta tärkeimmästä elementeistä, joka tunnetaan kuuden sääntönä.

1. Tunne	51%
2. Tarina	23%
3. Rythmi	10%
4. Huomiopiste	7%
5. Kaksiulotteinen taso (Suojaviiva)	5%
6. Kolmiulotteinen liike	4%

Murch on arvottanut hyvän leikkauksen kuusi elementtiä jopa huvittavan tarkkoilla prosenttiluvuilla. Hänelle ideaali leikkaus täyttää nämä kaikki kriteerit. Näiden kuuden kriteerin täyttämällä leikkaamisessa pyritään yleispäteviksi todettujen seikkojen avulla selkeään ja tehokkaaseen tarinankerrontaan, joka tekee katselukokemuksesta aina paremman. Ensimmäisenä ja tärkeimpänä Murch listaa tunteen. Leikkauksen tulee olla uskollinen kohtauksen tunteelle.

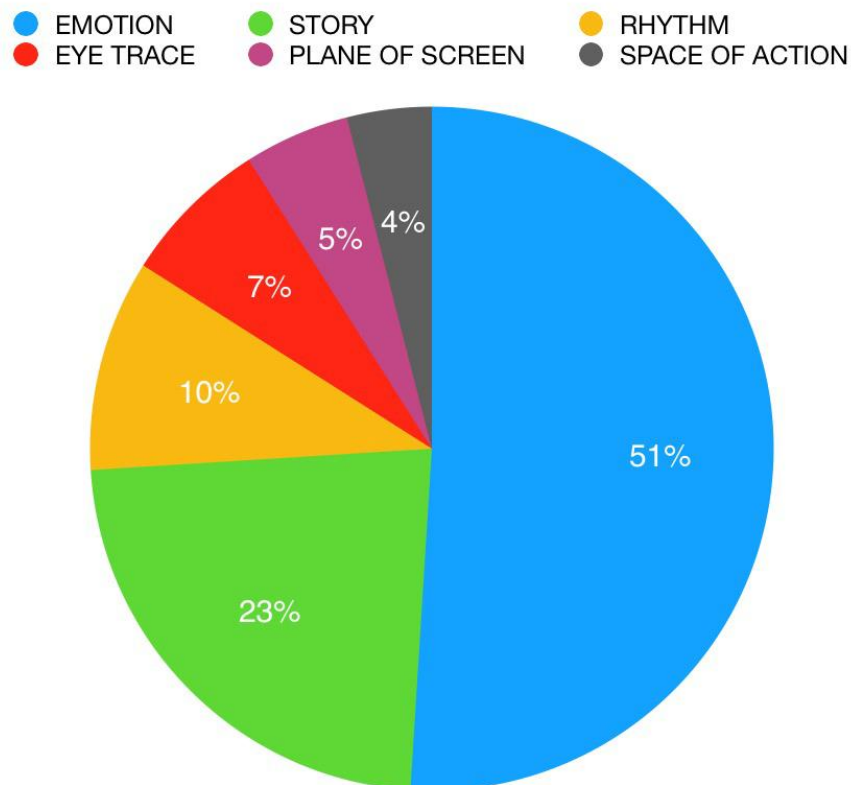
Tunne, listan kärjessä on asia, jota sinun tulisi ylläpitää hinnalla millä hyvänsä. Jos huomaat, että sinun täytyy uhrata joitakin noista kuudesta leikkauksessasi – uhraa listaa alhaalta ylöspäin kohta kohdalta. (Murch 1995, 18-19).

Toiseksi tärkeimpänä listassa tulee tarina, jota leikkauksen tulisi edistää. Kolmanneksi tärkein ja kahden aikaisemman kanssa yhtä oleva elementti, on rythmi. Murchin mukaan leikkauksen tulisi tapahtua hetkellä, joka on rytmillisesti kiinnostava ja ”oikea”. Neljäntenä kuuden säännössä on huomiopiste, eli kohta ruudussa, johon katsojan katse ensimmäisenä kiinnittyy, tai mihin katsojan oletetaan kiinnittävän eniten huomiota.

Viidenneksi Walter Murch listaa kaksiulotteisen tason, tai -sommittelun. Sillä viitataan aiemmin mainittuun suojaviivaan, eli miten lintuperspektiivistä katsottuna

kamera ja kuvattavat sijoittuvat toisiinsa nähden kaksiulotteisessa tasossa. Viimeisenä ja listassa vähäisimpänä on kolmiulotteinen liike, eli näyttelijöiden ja ympäristön välinen jatkuvuus kolmiulotteisessa tilassa. Listan kolme ensimmäistä ovat puhtaasti tarinankerrontaan liittyviä dramaturgisia elementtejä, kun taas näitä arvoltaan alempana olevat kolme viimeistä ovat esteettisiä ja selkeyttä antavia elementtejä.

Arvot, jotka olen laittanut jokaisen kohdan perään, ovat hieman kieli poskessa tehtyjä, mutta eivät täysin. Huomaa, miten kaksi ensimmäistä (tunne ja tarina) ovat paljon arvokkaampia, kuin neljä viimeistä (rytmi, huomiopiste, tasomaisuus, tilan jatkuvuus), ja kun asiaa tarkemmin katsoo, useimmiten, listan kärkisijalla oleva tunne, on arvokkaampi kuin viisi muuta asiaa sen alapuolella. (Murch 1995, 19).



KUVA 2. Rule Of Six. <https://www.provideocoalition.com/wp-content/uploads/Blink-Ideal-Cut-Rules.jpg>

2.1.4 Leikkaus ja rytmi

Rytmi on yksi tärkeimpiä elementtejä leikkaamisessa. Hyvän rytmin saavuttamiseksi täytyy tarkastella leikattavaa materiaalia etsien rytmin syntymiseen sopivia kohtia. Vaikka leikkaus on ajan manipulointia ja vaikka sen keston ja rytmiin voidaan vaikuttaa, on mentävä materiaalin antamalla ehdoilla. Liian tasainen ja monotonien rytmi voi olla puuduttavaa ja epämielenkiintoista, kun taas liian progressiivinen rytmi voi olla sekavaa ja pilata teoksen totaalisesti. Avain olisi tarkastella, milloin tulisi antaa kuvalle aikaa ja milloin taas tiheämpi leikkaustahti palvelisi lopputulosta paremmin.

Rytmi on leikkauksen sykkivä sydän. Siksi leikkaajan tulisikin tunnistaa ja analysoida materiaalin rytmiset tekijät. Ne muodostuvat ainutkertaisista, kullekin materiaalille ominaisista staattisista ja dynaamisista elementeistä. Kerronnan rytmi nousee itse materiaalista – ei ohjaajan eikä leikkaajan pakottamana. (Pirilä, Kivi, 2008, 73.)

Leikkaus on toiminnan ja ilmiöiden perättäisyyttä, katsojan mielenkiinnon suuntaamista keston ja rytmiin. Leikkaus muuttaa metrisen ajan elämykselliseksi ajaksi, joka elää eri aikakokemusten ulottuvuuksissa – takautumista ja hidastuksista aina ajan pysähtymiseen ja ajan tunteen häviämiseen saakka, kiihtyäkseen välillä katsojan sisäisen kronologin siivittämänä villihevoson lailla kiitävään laukkaan. (Pirilä, Kivi, 2008, 75.)

2.1.5 Erilaisia leikkauksia – leikkaajan työkalut

Leikkaajalle näppäriä työkaluja jatkuvuuden takaamiseksi ovat insertti- ja cutaway-kuvat. Insertti- ja cutaway-leikkausten avulla voidaan hallita, lyhentää, tai pidentää sekvenssejä. Pidentettäessä kohtausta voidaan esimerkiksi leikata väliin inserttikuvia, jos halutaan luoda jännitystä, tai korostaa kohtausten koomisuutta. Inserttileikkaus on esimerkiksi dialogikohtauksessa leikkaus inserttikuvaan, jossa näytetään jokin keskeinen objekti tai kohta ympäristöstä, jossa kohtaus tapahtuu. Cutaway taas nimensä mukaisesti vie katsojan leikkauksella johonkin toiseen aikaan ja paikkaan kesken kohtausten.

Insertit ja cutawayt ovat leikkaajan parhaat ystävät. Niiden avulla voit hallita kohtauksen tahtia ja päästä eroon huonoista näyttelysuorituksista, huonosta jatkuvuudesta, tai huonosta käsikirjoituksesta (Reed 2012, 31).

Hypypyskarvi (jumpcut) on montaasikohtauksille tyypillinen leikkaustapa, jossa saman oton eri kohdasta nimen mukaisesti hypätään ajassa eteenpäin toiseen kohtaan. Hypypyskarvi on periaatteessa perusteltu klaffivirhe, jonka on tarkoitus häiritä katsojan ajantajua kuitenkin niin, että katsoja ymmärtää tämän selkeästi. Hypypyskarvien ja muiden säännöistä poikkeamisien kohdalla poikkeus vahvistaa säännön. Kun eriskummallinen taiteellinen ratkaisu tai klaffivirhe tehdään useaan kertaan peräkkäin, välittyy katsojalle virheiden tahallisuus.

Match cut on tyylikäs leikkaus, jossa seuraavan kuvan sommittelu ja kompositio vastaa edeltävää. Klassikkoesimerkkinä on Stanley Kubrickin 2001: Avaruusseikkailu -elokuvan matchcut, jossa kamera seuraa ilmaan heitettyä pyörivää reisuuta, josta leikataan samankokoisena ruudulla näkyvään avaruusaluukseen.

2.2 Jatkuvuuden takaaminen

Elokuvan tarinan kulkiessa lineaarisesti eteenpäin ajassa, luodaan illuusio, jonka täytyy kulkea henkilöineen, objekteineen ja ympäristöineen samassa ajassa. Illuusio pidetään yllä takaamalla leikkauksellinen jatkuvuus. Saumaton jatkuvuus saa ihmisen unohtamaan katsovansa elokuvaa ja se on tärkeä osa hyvää kerrontaa, joka tukee dramaturgiaa pitäen katsojan otteessaan.

Vaikka elävän kuvan leikkaus tapahtuukin materiaalin ehdoilla, siitä nousevia teemoja, voimia ja jännitteitä hyväksi käyttäen, vallitsee otosten liittämässä tiettyjä yleisesti hyväksytyjä kerronnan perustapoja ja sääntöjä. (Pirilä, Kivi, 2008, 81.)

Vuonna 1927 tehtiin läpimurto synkronoidun ääniraidan kanssa. Hollywoodissa Irving G. Thalberg kehitti ensimmäisenä studiojärjestelmän, jossa elokuvia alettiin tekemään yhden katon alla tehdasmalliin. Tämä 1950-luvulle jatkunut tiivis filmiteko kehittyessään loi perustan sille, millaista materiaalia tarvitaan elokuvien leikkaamisessa jatkuvuuden takaamiseksi.

Leikkaamisen säännöt, jotka muotoutuivat tuohon aikaan – joista monia edelleen noudatamme, koska ne käyvät järkeen – alettiin kutsumaan jatkuvuusleikkaukseksi. (Reed 2012, 19.)

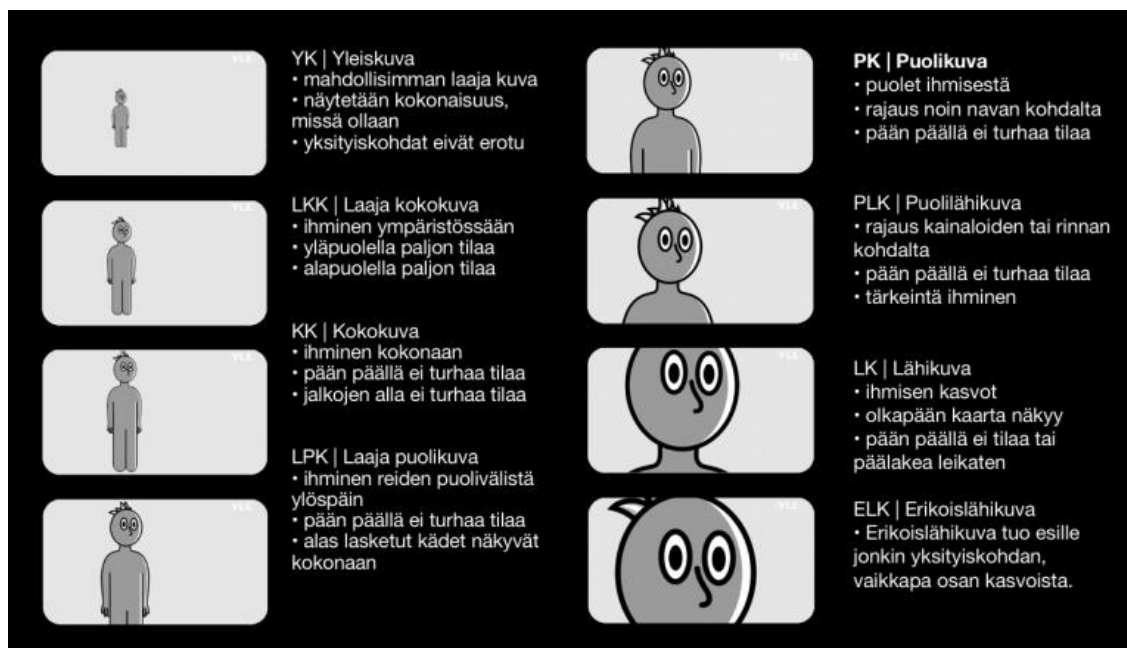
2.2.1 Kuvakoot ja niiden muutokset

Ajan kuluessa elokuvantekijät ovat kehittäneet kahdeksan kuvakoon järjestelmän, joiden avulla tekijät voivat kommunikoida ja ymmärtää helpommin millaisesta kuvasta puhutaan ja varmistua, ettei kuvakokojen vaihdokset ole liian vähäisiä tai suuria. Peräkkäisten kuvien kuvakokojen eron tulee olla riittävän selkeä - keskimäärin kahden kuvakoon muutos kahdeksan kuvan järjestelmässä. Peräkkäiset kuvat saattavat klaffata myös liian vähäisestä kuvakulman muutoksesta.

Jos kohtauskerronnassa liitetään peräkkäin otokset, joiden kuvakoossa on liian pieni ero, tapahtuu klaffivirhe. Vaikka kohde olisi kahdessa peräkkäisessä otoksessa tarkalleen samassa kohdassa kuvatilaa mutta jostain syystä kuvaus on katkennut vain sekunnin murto-osaksi, kuvassa tapahtuu nytkähdys. (Pirilä, Kivi, 2008, 82).

Leikatessa peräkkäisten kuvien kokojeneroja mietittäessä kultaisen keskitien hakeminen saattaa olla avain. Vaikka kuvakoon muutoksen tulee olla riittävän tuntuva, ei eron tulisi olla myöskään liian suurin.

Yleensä kerronta kestää ja suorastaan vaatii jopa törmäävään tuntuista kuvakokojen vaihtelua. Intervallierojen dynamiikka on eräs merkittävimmistä plastisen sommittelun ja rytmien voimanlähteistä. Jos samasta kohteesta kuvattujen otosten kuvakoko muuttuu kuitenkin niin paljon, ettei katsoja pysty enää mielessään yhdistämään perättäisiä otoksia toisiinsa, on tapahtunut mittakaavavirhe. Näin käy esimerkiksi, kun laajasta, veistosta esittävästä otoksesta ei erotu yksityiskohta, jonka erikoislähikuvaan seuraavaksi leikataan, ja katsoja olettaa katselevansa jostain toista samassa tilassa sijaitsevaa veistosta. (Pirilä, Kivi 2008, 84).



KUVA 3. Kahdeksan kuvakoon järjestelmä, <https://vintti.yle.fi/yle.fi/mediakompassi/mediakompassi/4-6-luokkalaiset/kuvakoulu/kuvan-lumo/kuvakoot.htm>

2.2.2 Näyttelijän ja ympäristön muutokset

Mitä kuvamateriaalissa tapahtuu jatkuvuuden suhteen, on pitkälti ohjaajan ja kuvausryhmän vastuulla. Kuitenkin myös leikkaajan on oltava tarkka sen suhteen mihin kuvamateriaali taipuu näyttelijöiden esiintymisen, lavastuksen, rekvisiitan sekä ympäristön jatkuvuuden suhteen. Vaikka esimerkiksi rekvisiitan jatkuvuus on leikatessa vähäpätöisempi seikka, kuin hyvä näyttelijäsuoritus, voi rekvisiitan klaffivirhe rikkoa neljännen seinän tarkkasilmäiselle katsojalle ja täten häiritä katselukokemusta.

Tunnetilojen jatkuvuuden varjelemiseksi herkät kohtauksen on pyrittävä tallentamaan kerralla ja kokonaisina sellaisessa ympäristössä, missä keskittymistä vaikeuttava tekniikka ja kuvaushenkilökunnan aiheuttama häiriö voidaan minimoida. Otosten yhdisteleminen käy huomattavasti mutkattomammin, kun esiintyjäsuoritukset ovat eri otoksissa perusvireeltään harkittuja ja lataukseltaan yhteensopivia. (Pirilä, Kivi 2008, 85).

Olkoonpa kysymyksessä mikä kerrontatapa tai tyyli tahansa, samasta kohteesta kuvattujen otosten tulee noudattaa klaffiopin sääntöjä myös kuvausympäristön jatkuvuuden suhteen. Jos esimerkiksi henkilöä kuvaava otos päättyy kuvaan,

jossa taustalla näkyy metsää, ja seuraava otos kuvataan faktisesti samassa ympäristössä mutta sellaisesta kulmasta, että nyt taustalla näkyy aitaa ja peltoa, on seurauksena ympäristön illuusion rikkoutuminen. (Pirilä, Kivi 2008, 85).

2.2.3 Liikkeestä leikkaaminen

Liikkeestä leikkaaminen, johon aiemmin mainittu Edward Dmytryk kehotti ”aina kun se on mahdollista”, on yksi helpoimpia keinoja tehdä toimiva ja sulava leikkaus. Nopeissa, paljon liikettä sisältävissä toimintakohtauksissa tiheä leikkausrytmi pitää katsojan otteessaan, vahingossakaan saamatta katsojaa kiinnittämään peräkkäisten kuvien eroihin liikaa huomiota. Liikkeestä leikatessa skarvin paikka määrittyy pitkälti kohteen liikkeen jatkuvuuden mukaan.

Olen huomannut liikkeestä leikkaamisen olevan myös sauma manipuloida kuvamateriaalin tapahtumia ottojen välisiä eroja hyödyntäen. Esimerkiksi jos näyttelijä tekee kohtauksen aikana vaikkapa kaksi samantyylistä eri liikettä, voidaan ensimmäisen liikkeen alusta leikata toisen liikkeen loppuun, juottamalla eri liikkeit uudeksi fiktiiviseksi liikkeeksi.

Liikkeestä leikkaamisen lähtökohtana voidaan pitää, että liikkeen tai vaikutelman, johon edellinen otos päättyy, tulee otosten liitoskohdan jälkeen jatkua samana. Liikkeellisen jatkuvuuden on siis oltava täsmällistä ja häiriötöntä: jos otos päättyy kuvaan juoksijasta, tulee seuraavan otoksen alun rytmin olla tarkalleen sama. (Pirilä, Kivi 2008, 86).

2.2.4 Yksinkertaisen kohtauksen kasaaminen

Kertoessaan jatkuvuudesta, Christopher Llewellyn Reed listaa jatkuvuuden kannalta tärkeimmät kuvat, joiden avulla saadaan kohtaaminen toimimaan leikatessa. Yksinkertaiseen dialogikohtaukseen tarvitaan 1. Master-kuva, eli laajahko rajaus dialogin osapuolista ja ympäristössä, jossa he ovat. 2. OTS-, eli olkapään yli otetut kuvat, eli molemmista henkilöistä puolilähikuvat toisen henkilön olan takaa kuvattuna. Ja viimeisenä 3. lähikuvat molemmista, joissa ilmeet ja tunteet näkyvät selkeämmin.

Koska jokainen elokuva ja sen kohtaukset ovat omia teoksiaan, ei mitään kaavoja voida koskaan yleistää satavarmasti, mutta kun puhutaan yksinkertaisen dialogin dramaturgiasta ja leikkautuvuudesta – voidaan helposti leikata mikä vain samantyyppinen kohtaus tällä menetelmällä.

1. **Master** 2-shot Henkilöistä A ja B
2. **OTS** Henkilöstä A
3. **OTS** Henkilöstä B
4. **Lähikuva** Henkilöstä A
5. **Lähikuva** Henkilöstä B
6. **Inserttikuva**



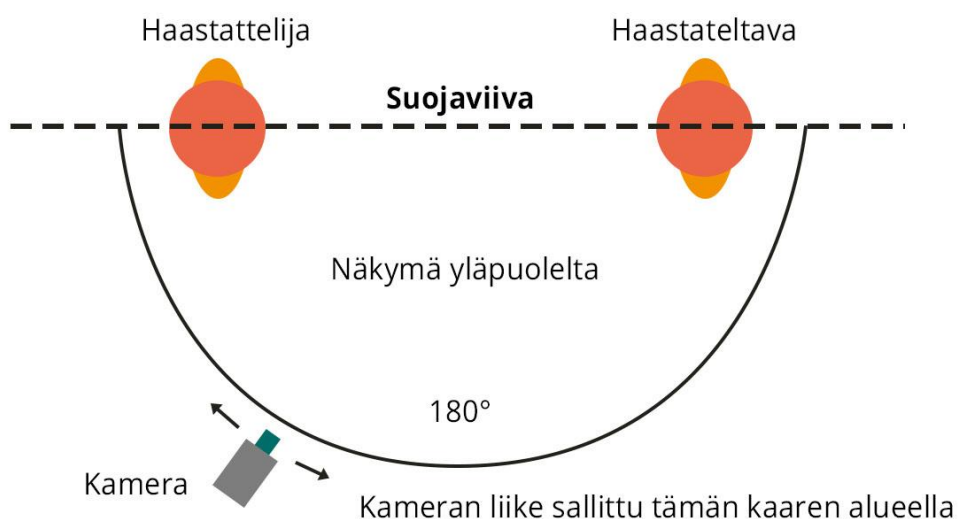
KUVA 4. Kuvia Häät Ranskassa – elokuvasta

Oman tulkintani mukaan yksinkertaistettuna kohtausten alussa näytetään tapahtumapaikka ja henkilöt. Dialogin alkaessa mennään lähemmäs ja näytetään puhuvat henkilöt vuorollaan reaktioineen. Koitetaan löytää sopiva tasapaino kuuntelevan- ja puhuvan henkilön kuvien välillä. Kannattaa kysyä itseltään, kumpi on tärkeämpää nähdä – henkilö, joka puhuu, vai henkilö, joka reagoi puheeseen?

Dramaturgisen huipun saavutettaessa mennään vielä lähemmäs henkilöitä lähikuvissa ja tunteen aikaansaamiseksi niissä kannattaa pysyä. Jos tunne täytyy katkaista, tai koetaan parhaaksi lähteä ihmisen iholta kesken pois - niin olkoot, mutta tämän esimerkin mukaisissa, draamalle tyypillisissä kohtauksissa lähellä kannattaa pysyä. Kohtauksesta poistutaan tyylikkäästi esimerkiksi insertti-kuvalla jostain keskeisestä objektista, tai lopetetaan kohtaus näyttelijän vielä tehdessä jotakin.

2.2.5 Suojaviiva

Erittäin tärkeä elementti jatkuvuuden takaamisessa on suojaviiva. Suojaviiva on kuvitteellinen viiva, joka vedetään kameroiden ja näyttelijöiden väliin ja sen takana pysymisellä varmistetaan, ettei katsoja mene sekaisin näyttelijöiden sijainnista kohtauksen tilassa. Myös suojaviivan noudattaminen leikattaessa takaa kohtauksen toimivuuden, vaikka yleensä jo kuvatessa suojaviivan rikkomista vältetään.



KUVA 5. Suojaviiva, <https://smileaudiovisual.fi/kuvaukset/>

2.3 Draaman leikkaaminen

2.3.1 Draaman leikkaaminen

Draaman on tarkoitus viedä meitä kohti vilpittömiä tunnekokemuksia ja jos se siinä onnistuu, seurauksena tulevat kyöneleet voivat tuntua erittäin vapauttavalta. Se on suoraviivaisin tapa tehdä elokuvaa. Pääpaino on juonessa ja näyttelijöiden suorituksissa. (Reed 2012, 36).

Tärkeää onkin antaa näyttelijöiden suoritukselle tilaa ja huolehtia, ettei leikkaa kesken hyvän ja tunnepitoisen suorituksen. Tunne piilee katseissa ja reaktioissa. Myös musiikilla ja sen käyttämättä jättämisellä on suuri vaikutus tunteen luomiseen. Häät Ranskassa -elokuvassa valitsimme olla käyttämättä kohtauksissa scorea, eli kohtaukseen sävellettyä musiikkia, kuin vasta ihan lopussa ennen lopputekstejä. Sen sijaan elokuvassa kuullaan vain kohtauksen äänilähteestä tulevaa musiikkia, eli tässä tapauksessa hääbändistä juhlasalissa toisessa kohtauksessa.

Kuinka leikata erilaisia genrejä? Siinä on kysymys. Ei ole oikeaa tapaa leikata lätkkäreitä, sci-fiä, tai homoelokuvaa, paitsi leikata tavalla, jolla tarina tulee kerrotuksi niin vaikuttavasti, kuin mahdollista (mitä sinun tulisi tehdä aina). Mutta on asioita, joita voit tehdä, jotta saat komediasta hauskemman, draamasta koskettavamman, tai jännityksestä jännittävämmän. (Reed 2012, 34).

Draaman leikkaaminen on tunteen ja jännityksen sisällyttämistä tarinankerrontaan ja siksi vahva teema-ajattelu ja temaattisten elementtien huomioonottaminen on leikkaajalle tärkeää. Leikatessa ja ennen leikkaukseen ryhtymistä on tärkeää tiedostaa, minkälaiseen tyyliin ja teemaan tähdätään sekä mihin materiaali taipuu.

Temaattisissa taidemuodoissa ilmaisuelementit sommitellaan ja järjestetään niitä yhdistävän idean, tunnelman, tunteen ja estetiikan mukaan. Tämän keskeisen teema-ajatuksen mukaisesti leikkaaja sommittelee otokset, siirtymät, kohtaukset

ja jaksot temaattisesti eteneviksi ketjuiksi ajan ulottuvuuteen. Teemaa voidaan siis pitää elokuvakerronnan peruskäsitteenä, avaimena teoksen sisällön ilmaisuliseen kokoamiseen – osien synteesiin. (Pirilä, Kivi, 2008, 44.)

2.3.1 Tunteen sisällyttäminen tarinaan

Heidi Sommar tarkasteli opinnäytetyössään (Sommar, Heidi 2010. Tunne leikkaus! Leikkaukselliset keinot emotionaalisesti vaikuttavan elokuvan luomisessa), miten tarinaan sisällytetään tunteita leikatessa.

Analysoidessani tunteita elokuvassa, erottelen kaksi näkökulmaa. Elokuva voi tuoda esiin henkilöhahmojen tunteet niin, että katsoja ymmärtää, mitä hahmot kulloinkin tuntevat, ja elokuva voi saada myös katsojan tuntemaan tunteita. Nämä kaksi asiaa linkittyvät usein toisiinsa, sillä jos elokuva kykenee välittämään henkilöhahmon tunteita, niin se monesti myös herättää niitä samoja katsojassa. Tähän vaikuttaa se, kuinka vahvasti katsoja on samaistunut henkilöhahmoon. (Sommar 2010, 15).

Mielestäni emotionaalisesti vahvan kokemuksen katsojalle antava elokuva vaatii kolmea seikkaa: samaistumista elokuvan hahmoihin, hahmojen pyrkimysten ymmärtämistä ja hahmojen emootioiden ymmärtämistä. Esimerkkinä voisi olla vaikka mies, joka menettää kävelykykynsä. Jotta katsojan tunnekokemus olisi mahdollisimman vahva, tulee katsojan tuntea hahmo, esimerkiksi tietää, että hahmo oli jalkapalloilija ja rakastaa liikkumista. Ja tiedon sijasta olisi parempi, että katsoja on kokenut asian, eli nähnyt toiminnan kautta, että kyseessä on jalkapalloilija joka rakastaa liikkumista. Katsojan on myös nähtävä hahmo kokemassa tilaansa, suremassa, yrittämässä kävellä tms. jotta hän voi eläytyä kokemukseen. (Sommar 2010, 15-16).

Vaikka Häät Ranskassa -elokuvassa emme näe Johannan ja Anteron menneisyyden tapahtumia, emmekä täten tunne niitä hahmojen kanssa - hahmojen emootiot ja pyrkimykset tulevat mielestäni tarpeeksi tuntuvasti läpi dialogin edetessä. Opimme lause lauseelta enemmän heidän entisen suhteensa ongelmista, jolloin voimme kokea samaistumista omiin ihmissuhteisiimme ja tunteisiin, joita

niiden käsittelemisen aiheuttamiin tuntemuksiin. Vetoan draaman vaikuttavuuteen toteamalla tylästi; jokainen sydänsurua tuntenut ymmärtää draamaa. Mutta olisiko katsoja voinut samaistua hahmoihin enemmän, jos olisimme nähneet hahmojen menneisyydestä enemmän? Kenties, mutta tarinakerronnallisesti on tyylikkäämpää ja hienovaraisempaa oppia hiljalleen uusia asioita elokuvan päähenkilöistä.

3 HÄÄT RANSKASSA -ELOKUVA

3.1 Elokuvan tyylin hahmottuminen

Keväällä 2022 ohjaaja-käsikirjoittaja Tuomas Bohm esitteli minulle lyhytelokuvansa idean ja pyysi minua leikkaajaksi. Hän mainitsi suunnitelleensa elokuvan tyylin jäljittelevän ranskalaisen elokuvan uuden aallon tyyliä. Muutamana referenssinä olivat Jean-Luc Godardin klassikot *Masculin Feminin* (1964) ja *Week-end* (1967).

Kun syksyllä jatkoimme keskustelua elokuvan tyylistä ja mahdollisista referensseistä, tuli aika pian ilmi, että elokuva oli suunnittelupalavereissa muuttunut josen verran, ettei ranskalainen uusi aalto ollut enää olennainen osa tyyliä. Leikkauksen lehtorinkin mukaan Godardin tyyli saattaisi hyvinkin olla liian sekavaa tarinankerronnan kannalta. Päätimme kumminkin hakea jonkinlaista mielenkiintoista lähestymistä tarinankerrontaan. Tarkoituksenamme oli ohjaajan sanoin ”vältellä Salkkareita”.

Elokevassa keskeistä on päähenkilöiden, Johannan ja Anteron välinen suhde. Tämän korostamiseksi tehtiin heti alussa tietoinen valinta jättää heidät elokuvan ainoiksi henkilöhahmoiksi. Ohjaaja myös halusi jättää ekstraajat pois kokonaan. Ainoat muut näyttelijät, joita elokuvassa nähdään ovat toisen kohtauksen alussa kuvan etualalla näkyvät käsiparit kaatamassa ja ottamassa viiniä. Koska Antero ja Johanna ovat elokuvan ainoat hahmot, on erityisen tärkeää, että leikatessa keskitytään sisällyttämään niin paljon tunnetta tarinankerrontaan kuin suinkin mahdollista. Käytännössä tämä tarkoittaa, että leikatessa tulee näyttelijöiden reaktioille antaa tilaa ja pysyä lähellä dramaturgisissa huippukohtissa.

Häät Ranskassa -elokuvan tapahtumapaikka on hääjuhla. Joten taiteellisena haasteena ja elokuvan tyyllisenä ideana on luoda vaikutelma hääkohtauksesta äänen avulla. Tuodaksemme elokuvaan lisää omalaatuista lähestymistä sekä korostaaksemme päähenkilöiden intiimiyttä, päätimme rajata elokuvan 4:3-kuvasuhteeseen.

4 KUVAUKSET

3.1 Leikkaaja kuvauksissa

Yleinen sääntö tai toimintamalli on, että leikkaaja näkisi materiaalin ensimmäistä kertaa leikkauskopissa ja täten pystyisi katselemaan materiaalia tuorein silmin ja tekemään tarpeellisia uhrauksia kuville arvottamatta niitä niiden eteen nähdyn vaivan tai ajan perusteella. Esimerkiksi musiikkituotannossa yleinen toimintamalli on, että kappaleen masteroi eri henkilö, kuin kappaleen miksaaja. Myös musiikin masteroinnissa pätee samanlainen tuoreen ja objektiivisen tarkastelun tärkeys.

Häät Ranskassa -elokuvan ohjaajan mielestä oli hyvä idea tuoda minut leikkaajana kentälle. Vaikka tarvittavat kuvat olikin suunnitellut huolellisesti, toi läsnäoloni ohjaajalle eräänlaista varmuutta. Minulta pystyi kysyä, tarvittiinko muita kuvia tai sanoin, jos huomasin jotain uupuvan. Kaisamari Sahlman haastoi opinnäytetyössään (Sahlman, Kaisamari 2007. Leikkaajana kuvauspaikalla) leikkaajana kuvauspaikalla olemisen vaikeudet näkemällä siinä hyötyjä, joita itsekkin allekirjoitan tämän tuotannon perusteella.

Mielestäni leikkaajan mukanaolo kuvauksissa tuntuu erittäin järkevältä. Niin hän pystyy heti sanomaan, tarvitaanko mahdollisesti jokin lisäkuva tai tiiviimpi otto. Säästyisi aikaa, rahaa ja vaivaa, kun ei tarvitsisi järjestää mahdollisia lisäkuvauksia, eikä painiskella leikkauskopissa puuttuvan kuvan korvaamisen kanssa. Myös leikkaaja Evan Lottman sanoo olevansa suurimman osan ajasta kuvauspaikalla. Hänet palkataan usein jo kuvauksien aikana. Hän toteaa, että palkkaaminen riippuu yleensä budjetista enemmän kuin mistään muusta. Hänen mielestään aikaisessa palkkaamisessa on kuitenkin järkeä, koska silloin leikkaaja on käytettävissä mihin tahansa konsultointiin. (Sahlman 2007, 6).

Pystyykö leikkaaja kuitenkin välttämään materiaalin etukäteen tuntemisen tuomat vaikeudet? Arvelen, että tämä on henkilökohtaista. Sahlmanin tapaan pystyin itsekkin surutta jättämään pois kuvia, jotka eivät toimineet. Materiaalin etukäteen tunteminen antaa hyvän alkusysäyksen lähteä työstämään leikkausta, kun päässä on jo jonkinlainen käsitys siitä, miten kohtaukset voisivat rakentua kuval-

lisesti. Kuitenkin jos ongelmakohtia, tai umpikujia tulee työprosessissa eteen, ratkaisu on yleensä toisen silmäparin mielipide. Väittäisin, että vastaavaa tapahtuu itselleni, vaikka näkisin materiaalin ensimmäistä kertaa leikatessa.

Elokuvan kokonaisuuden hahmottaminen oli todella helppoa. Raakaleikkaus syntyi melkein silmänräpäyksessä. Tämäkin johtui siitä, että materiaali oli entuudestaan kovin tuttua. Oikeassa työelämässä digitoinnin, nimeämisen ja järjestelyn hoitaa usein leikkausassistentti. Hänellä ei välttämättä ole minkäänlaista käsitystä tulevasta kokonaisuudesta. Silloin juuri hän kärsii kuvaussihteerin tekemistä virheistä ja aikaa tuhraantuu aivan turhaan. (Sahlman 2007, 12).

3.2 Kuvaussihteerin roolissa

Toimin kuvauksissa kuvaussihteerinä, eli tarkkailin ottojen jatkuvuutta ja tein jokaisesta otosta merkinnät. Vaikka leikkaaja yleensä perehtyykin materiaaliin kuvausten jälkeen ja tarkastelee silloin materiaalia ensimmäistä kertaa, uskon materiaalin tuntemisen kuvauksista käsin olevan hyödyllistä. En saanut kuitenkaan antaa kuvauksissa todistamieni ponnistelujen toimia painoarvona tietyille oidoille. Materiaalia täytyi osata katsoa jälkitöissä täysin uusin silmin.

Kuvaussihteerin työroolit saattavat hieman vaihdella televisio- ja elokuvatuotantojen välillä, mutta pääsääntöisesti kuvaussihteerin tehtävä on tarkkailla jatkuvuutta ja kirjoittaa oidoista tarvittavat raportit. Kuvausraportti tehdään leikkaajaa varten, mutta siitä hyötyy myös synkronoija, mikäli jälkituotannossa sellainen erikseen on. Joissakin tapauksissa kuvaussihteerä lyö myös klaffin ottojen alussa, ellei ole sovittu, että sen hoitaa esimerkiksi toinen kamera-assistentti.

Kuvaustilanteessa kuvaussihteerä kommunikoi tiivistii ohjaajan kanssa ja toimii myös kuvaajan ja näyttelijöiden läheisyydessä. Kuvaussihteerä seuraa tarkasti käsikirjoitusta ja kirjaa siihen kuvauksissa sovitut muutokset sekä huomauttaa, mikäli jokin asia ei tapahdu, niin kuin se käsikirjoituksessa lukee. Jotkut kuvaussihteerit blokkaavat etukäteen käsikirjoituksen ja purkavat kaikki tarvittavat esiheet, henkilöt ja toiminnot jatkuvuuden seuraamisen helpottamiseksi. Jatkuvuutta seuratta tulee kuvaussihteerin kiinnittää huomioita erityisesti näyttelijöiden liik-

keisiin, repliikkeihin, katseiden suuntaan ja usein myös rekvisiittaan. Yleensä la- vastus- ja rekvisiittaosastojen tulisi seurata itse oman osastonsa jatkuvuutta, mutta mielestäni tarkka kuvaussihteeri seuraa näitäkin.

Kuvaussihteeri kirjaa kuvausraporttiin omien havaintojensa lisäksi myös taiteelli- sen johtoportaan kommentteja. Kuvausraporttiin merkitään rulla-, kohtaus-, kuva- ja ottonumero sekä muita oleellisia kohtauksen tietoja kuten, onko kohtauksen ajankohta ilta vai päivä ja tapahtuuko kohtaus ulkona, joka merkitään "ext.", vai sisällä, joka puolestaan merkitään "int.". Rullanumero kuvastaa sitä muistikorttia, kovalevyä, tai filmirullaa, johon materiaalia on kuvattu. Sana on jäänyt yleispäte- väksi termiksi filmiajalta.

Kuvaussihteeri tekee myös tarvittaessa tuotantoraportin, johon merkitään ku- vauspäivä ja sen numero, kuvien määrä, työajat, ruokatauot, ensimmäisten ku- vien ottamisen- ja purun aloittamisen ajankohta. Raportti luovutetaan päivän päätteeksi tuotantopäällikölle.

HÄÄT RANSKASSA - KUVAUSTRAPORTTI (1)					
Ke 11.1.2023		Villa Sofia, Tampere		HUOM! Johanna korut & Taskulina	
Kohtaus 3		Sivut 6, 7, 8			
KORTTI	KLIPPI	KOHT.	KUVA	OTTO	KOMMENTIT
A001	001	3	1	1	<u>False Take!</u>
A001	002	3	1	1	LK J, Hyvä, Jäätynneempi,
A001	003	3	1	2	LK J, J lempimpi. kiden katto vähän outo, Hyvä/OK J soras A saati värien juomis-linen tippui
A001	004	3	1	3	LK J, Ranssa hello alku värien HYVÄ! Hyvä kilttyminen, J alkutus lopussa.
A001	005	3	2	1	LK A, A saati juomis-linen värien, Kunnetulla kotti alku focus, OK!
A001	006	3	2	2	LK A, HYVÄ! Ain alku levotus muuten tunteita. A lupaa syylinen,
A001	007	3	2	3	LK A, Tos: Hyvä! Raitte-line hyvä! Tiiviltämpi,
A001	008	3	2	4	LK A, Kumpis kettulee alku, HYVÄ, Raitte-linea gitte raku, Tiiviltämpi, Ehkä näky pöytä, Tiiviltämpi
A001	009	3	2	5	LK A, Juomis-line värien! Raitte-line syylinen! (TUNNETTU!) HYVÄ! Tiiviltämpi
A002	001	3	3	1	OTS J, <u>EI ÄÄNEN ALAKOODIA!</u> EI KÄYTÄTIS
A002	002	3	3	2	OTS J, <u>HYVÄ!</u>

KUVA 6. Kuvausraporttini Häät Ranskassa -kuvauksista

5 LEIKKAAMINEN

5.1 Yhteistyö äänen kanssa

Koska Häät Ranskassa -elokuvassa ääni on suuressa roolissa, luomassa katsojalle maailmaa ahtaan kuvaruudun ympärille, oli yhteistyö äänisuunnittelijan/miksaajan kanssa leikkausprosessin alusta asti tärkeää.

Sain heti alussa äänisuunnittelijalta temppejä, eli väliaikaisia klippejä, juhlasali-kohtaukseen tulevasta ambientista. Leikkauksen edetessä pidemmälle pyysin äänisuunnittelijalta erikseen aplodiääniä sekä auton moottorin ääniä. Äänitin myös itse temppejä juhlasali-kohtauksen rytmiä hakiessani. Äänitin puhelimellani häiden juontajan puheita, jotka lähetin projektin mukana elokuvan siirtyessä ääneen. Äänen jälkitöissä äänisuunnittelijamme äänitti itse puheosuudet uudelleen. Äänen jälkitöihin lähettämäni versio sisälsi myös kaksi itse hakemaani temppekappaletta.

5.2 Leikkauksen työvaiheet

Aloitin leikkausprosessin tekemällä varmuuskopioita ulkoisille kovalevyille. Toin kuva- ja äänimateriaalin Premiere Pro -projektitiedostoon, johon olin suunnitellut etukäteen kansiorakenteen. Tuotuaani materiaalin projektiin sisään, lähetin ne Adobe Media Encoder -ohjelmaan ja tein niistä proxy-kopiot. Koska kuvamateriaali on 4K-kuvaa, resoluutioltaan 3456x2592 pikseliä, oli äärimmäisen tärkeää tehdä materiaalista proxy-tiedostot ennen varsinaisen leikkaamisen aloittamista.

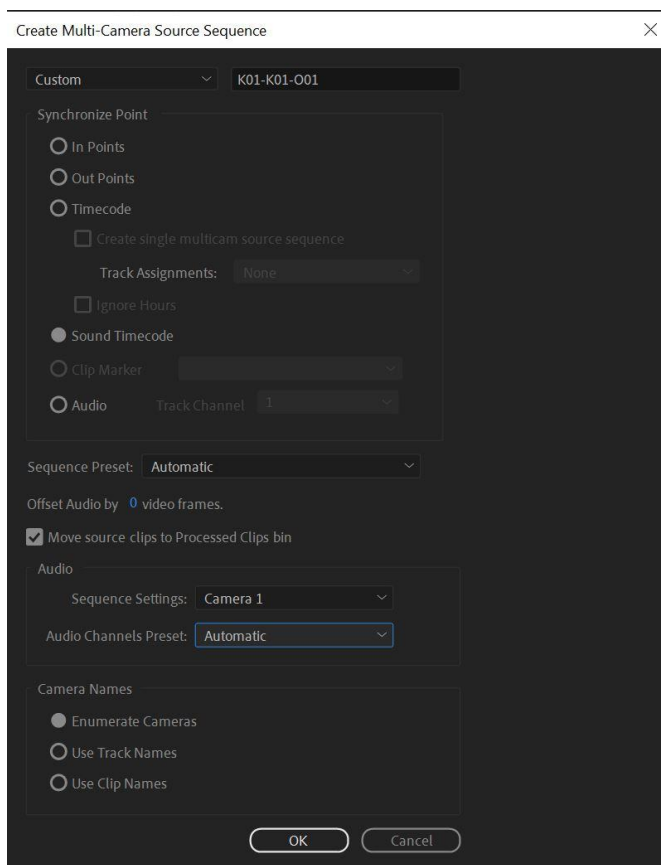
Proxyt ovat projektin lähdemateriaalista tehtyjä kopioita. Proxy on transkoodattu tiedosto, joka on alkuperäistä pienempi, ja jossa on alhaisempi bittinopeus, kuin alkuperäisessä. Leikkaajat kasaavat offline-leikkauksen käyttäen proxy-materiaalia ja mukauttavat sen viimeiseen leikkausversioon käyttäen lähdemateriaalia. (Gates, 2017.)

5.2.1 Kuvan ja äänen synkronointi

Adobe Premiere Pro -ohjelmassa kuvan ja äänen synkronointi kannattaa tehdä luomalla synkronoitavista klipeistä Multi-Camera Source Sequence eli multikamerasekvenssi. Tällöin synkronointi säilyttää tiedostoissa tarvittavan metadatan, jonka säilyminen on tärkeää muun muassa äänen jälkityöskentelyssä. Multikamerasekvenssillä voidaan synkronoida erikseen valittujen in- ja out -kohtien avulla tai aikakoodilla, mikäli sellaista on kuvauksissa käytetty.

Premiere Pro:lla synkronoidessa merge- ja link-toiminnot ovat käteviä, mutta mikäli teet ammattitasaista tuotantoa ja/tai leikkaamasi tuotos lähetetään vaikkapa Pro Toolsiin, on metadatan säilyminen tärkeää ja täten Multi-Camera Source Sequencen käyttö suositeltavaa.

Työni helpottamiseksi kuvauksissa käytettiin kamerassa äänitallentimen ulkoista aikakoodia, joten täytyi vain valita synkronoitavat klipit ja kertoa Premierelle, että synkronointi tapahtuu äänen aikakoodin avulla, jolloin kuvatessa pyörinyt aikakoodi yhdistyy ääniklipin aikakoodiin.



KUVA 7. Multi-Camera Source Sequence -ikkuna

5.2.2 Materiaalin läpikäyminen

Varmuuskopioinnin, proxy-tiedostojen luomisen sekä synkronoinnin jälkeen oli aika katsoa kerätty materiaali läpi. Kaivoin kuvauksissa tekemäni kuvausraportin esiin ja tarkastelin mitä ottoja ei edes kannata katsoa, mitkä ovat käyttökelpoisia ja mitkä erinomaisia. Tein vielä jälkeinpäin muistiinpanoja ottoista, sillä kaikkia merkityksellisiä seikkoja materiaalista ei voi huomata vain kuvauksissa monitoria tuijottaessa. Lähdin löyhästi kasaamaan raakaleikkausta ottamalla master-oton timelinelle ja pudottamalla muita ottoja sen päälle käsikirjoituksen mukaisesti.

5.2.3 Raakaleikkaus

Ensimmäinen leikkausversio oli raaka sommitelma ilman minkäänlaista elokuvaalista kosketusta, joka oli leikattu täysin käsikirjoituksen mukaan ja näyttelijöiden omaa tahtia kunnioittaen. Ensimmäisen version jälkeen lähdettiin miettimään mitä dialogia karsittaisiin pois, jotta kohtauksien tarkoitus saataisiin tuotua paremmin esiin ja jotta kohtaukset olisivat mukaansatempaavampia.

Raakaleikkavaiheessa kannattaa kokeilla rohkeasti eri asioita - mitä vain, sillä teos vielä etsii lopullista muotoaan. Vaikka kyseessä onkin ensimmäinen kasaus materiaalista, kannattaa jo elokuvan offline-versiosta karsia setissä kuuluneet äänet, kuten ohjaajan ääni, pois. Kaikki ylimääräiset neljättä seinää rikkovat äänet ja kuvat saattavat häiritä vaikkapa mahdollisia rahoittajia, jotka seuraavat elokuvan valmistumista jo varhaisessa vaiheessa.

5.2.4 Eri versiot ja oleelliset muutokset

Eniten dialogia jätettiin pois ensimmäisestä kohtauksesta, joka osoittautui leikkausprosessin vaikeimmaksi kohtaukseksi. Käsikirjoitukseen dialogi kirjoitetaan kuulostamaan luontevalta. Leikatessa taas mielellään karsitaan turhaa dialogia etsien keskustelun ja tapahtumien kulusta esiin olennainen, jotta kohtauksesta saataisiin mielenkiintoisempi ja katsojakokemuksesta voimakkaampi.

Pitkälle ensimmäisiin leikkausversioihin, ensimmäinen kohtaus alkoi maisemakuvalla, jossa näkyy hahmo kävelemässä kaukana järven jäällä. Tämän jälkeen leikattiin kuvaan Anterosta. Tästä tuli vaikutelma, että seuraamme ensimmäisenä näkemäämme hahmoa jäällä ja että päähenkilömme on ensin järven jäällä ja sitten yhtäkkiä rannassa. Tässä Kuleshov-efekti astuu voimaan – leikkaamalla alkuun kuvan Anterosta, jonka jälkeen menemme kuvaan hahmosta jäällä, saamme vaikutelman, että Antero on päähenkilö ja hän katsoo järvellä olevaa hahmoa.

Toinen kohtaus on juhlasalikohtaus, joka sisältää eniten dialogia koko elokuvassa. Oleelliset muutokset kohtaukseen olivat rytmissä ja dialogin karsimisessa. Ensimmäisissä versioissa kohtaus oli ikään kuin ”paukuttettu läpi” täysin käsikirjoituksen mukaan. Dialogi muuttuu kohtauksen edetessä intensiivisemmäksi, joten oli tärkeää antaa aikaa näyttelijöiden reaktioille sekä pitää taukoja, antaen tietyille lauseille enemmän painoarvoa. Kohtauksen rytmittämiseen vaikutti oleellisesti myös offscreeninä, eli kuvan ulkopuolelta kuuluvat hääjuhlan äänet, jotka kuljettavat kohtausta eteenpäin. Tarkoitukseni oli aloittaa toinen kohtaus inserttikuvilla ruokapöydän nimikylteistä, mutta päädyimme aloittamaan suoraan 2-shot-kuvalla, jonka etualalla kaadetaan viiniä ja joka toimii teemallisena jatkumona edellisen kohtauksen loppuun, jossa päähenkilöt juovat viiniä.

Kolmannessa kohtauksessa käytin ensimmäisissä versioissa OTS-kuvaa, joka oli kuvattu porraskaiteen takaa niin, että osa Anteron kasvoista jäivät kaiteen taakse. Kuvan oli tarkoitus tuoda hieman poikkeavalla kompositiollaan lisää persoonallisuutta kerrontaan sekä luoda vaikutelma, että katsoja ikään kuin tirkistेलisi hahmojen yksityistä ja intiimiä keskustelua jonkin esteen takaa. Tästä ideasta päätettiin kuitenkin luopua, sillä kasvojen peittäminen ei ajanut kohtauksen asiaa ollenkaan. Päinvastoin – kasvot ovat tärkeässä osassa aina, kun pyritään luomaan tunnetta. Tämä oli oiva esimerkki siitä, miten voit elokuvaa tehdessä tehdä periaatteessa mitä vain, kunhan perustelusi ovat tarpeeksi painavat. Tässä kohtaa kuva ei ollut tarpeeksi perusteltu ja tapahtui niin kutsuttu ”kill your darlings”-hetki.

Neljännessä ja viimeisessä kohtauksessa teimme ohjaajan ehdotuksesta radikaalin ratkaisun leikkausprosessin loppuilla – päätimme jättää Anteron viimeisen repliikin mysteeriksi, sen jääden auton moottorin hurinan peittämäksi. Johanna

vastaa tähän ”kiitos” ja Antero kävelee pois. Näin tehtiin sen vuoksi, ettei alkuperäisen repliikin koettu enää olevan niin tehokas. Halusimme myös jättää jotain pohdittavaa katsojalle ja jättää tarinan päätöksen enemmän auki. Johannan vastauksesta ja ilmeestä pystyy kuitenkin päättelemään tämän olleen hyvästit ja että kyseessä oli jotain, mikä toi lohtua heidän viimeiseen hetkeensä. Ratkaisu tuntui aluksi todella irralliselta, mutta keksimme alustaa repliikin kuulumattomuutta esittämällä samantyyllisen ratkaisun jo elokuvan alkupuolella. Ensimmäisen kohtauksen viimeinen kuva on 2-shot-kuva, jossa Johanna ojentaessaan viinipulloa Anterolle, sanoo jotakin, joka jää tuulenpuuskan peittämäksi.

Leikkaajan tuleekin pyrkiä samastumaan tavallisen katsojan ymmärrys- ja oivalluskykyyn, vaikka jatkuvana vaarana vaaniikin turtuminen ja henkinen sokeutuminen tutuksi tulleeseen materiaaliin. Äärimmillään tuo ”elokuvarakkaudeksi” nimetty oireyhtymä estää materiaalin objektiivisen karsinnan (Pirilä, Kivi, 2008, 38-39.)

Katsojaa ei tule pitää tyhmänä, mutta ei myöskään olettaa hänen tietävän samat asiat kuin sinä. Katsoja ei voi tietää, mitä kuvan ulkopuolella tapahtuu, ellei sitä hänelle näytetä tai anneta kuulla. Esimerkiksi näyttäessäni työryhmän ulkopuoliselle henkilölle Häät Ranskassa -versiota, johon ei ollut vielä tehty äänen jälkitöitä, kyseinen katsoja ei tajunnut Anteron kävelevän pois viimeisen kohtauksen lopussa, sillä tätä ei hänelle näytetty, eikä askelia voinut kuulla. Leikattavaa teosta katsoessa täytyy yrittää tarkastella teosta uuden katsojan silmin.

Kuvan ja äänen materiaalivirta ryöppyää katsojan eteen uutena ja tuoreena. On tärkeää, että elokuva aukeaa katsojalleen ilman kohtuuttomia ponnistuksia jo ensi katsomalla. Tekijän ja katsojan lähtökohdat ovat kovin erilaiset, sillä katsoja näkee ja kokee vain juuri kulloisenkin edessään olevan kuvan ja äänen. Hän ei voi enää palata jo näkemiinsä otoksiin tai kohtauksiin, vaan niitä on säilytettävä muistissa eriasteisina mielikuvina (Pirilä, Kivi, 2008, 38.)

5.2.5 Masterin kasaus

Masteria varten sain värimäärittelijältä Da Vinci Resolve -projektitiedoston, josta exporttasin elokuvan viimeisen väriverion itselleni. Lähetin värimäärittelijälle jo

leikkauksen alkuvaiheessa, ensimmäisen offline-version kasaamisen jälkeen, pätkän jokaisen kohtauksen master-kuvasta, jotta hän pääsi ajoissa suunnittelemaan ja kokeilemaan elokuvan värillistä yleisilmettä.

Sain äänisuunnittelijalta viimeiset miksaukset stereona sekä 5.1-versiona monoraitoiteen. Kasasin masteriin kuvan ja äänen sekä Premieressä tekemäni englanninkieliset tekstit sekä viimeiset grafiikat ja lopputekstit. Ensi-illan jälkeen hahuttiin muutamaan kuvaan vielä värikorjauksia sekä muutama korjaus tekstitykseen.

5.2.6 5.1 surround export

Koska käytin 5.1 master-versiossa yhden 5.1-tiedoston sijasta kuutta monoraitaa, täytyi minun sekvenssiä luodessa valita audioasetuksista 5.1:n sijasta Multichannel-asetus. Vaikka valikosta löytyy vaihtoehtona ääniraitojen asetuksille 5.1, oli sen sijaan valittava ”Multichannel” ja luotava 6 monoraitaa (L,R,C,LFE,Ls,Rs), jotka panoroidaan järjestyksessä vuoroin vasemmalle ja oikealle.

Premieren 5.1-sekvenssissä kanavien panorointisäätimellä ei voi eristää ja ohjata monoraitoja oikeisiin kanaviin. Joko käytät yhtä 5.1-äänitiedostoa 5.1-sekvenssissä, tai 5.1-stemmejä kuuden monoraidan muodossa multichannel-sekvenssissä. Exportin yhteydessä tulee kertoa Premierelle, että kuusi raitaa halutaan lukea pakatussa versiossa 5.1:nä ja valitaan Audio Configuration-kohdasta ”5.1” ja raitajärjestystä vastaava kanavajärjestys.



KUVA 8. Premieren multichannel-sekvenssin kanavaikkuna

POHDINTA

Häät Ranskassa -elokuvan leikkaaminen ja työstäminen kokonaisuutena oli hieno, raskas ja opettavainen kokemus, josta olen kiitollinen ohjaajalle sekä koko työryhmälle. Työryhmän koostuminen taitavista ja intohimoisista kanssaopiskelijoista teki työskentelystä sujuvaa ja mielekästä. Myös erinomaiset näyttelijät olivat ilahduttava seikka, joka teki leikkaamisesta mielenkiintoista ja merkityksellistä.

Opin elokuvan parissa kaikenlaista, mihin aion jatkossa kiinnittää enemmän huomiota. Yksi sellainen seikka oli lievä kuvituskuvan puutos. Kuvauksien keskellä tuli työryhmään liittymättömistä syistä viivästyksiä, joka johti siihen, ettei kuvituskuvaa otettu niin paljoa, kuin olisin toivonut. Prioriteetti kiireen keskellä on tietysti saada tärkeimmät kuvat kuvattua. Kuvituskuvan puute vaikeutti lievästi siirtymien tekemistä, niiden ollessa hyvä väline kohtausten yhteen liittämiseksi, mutta mielestäni kaikki siirtymät toimivat. Työstäessäni materiaalia raakaleikkauksesta eteenpäin opin kiinnittämään enemmän huomiota näyttelijöiden katseisiin ja leikatessa vastaamaan katseeseen katseella. Opin myös rytmittämään paremmin ja luovemmin. Jatkossa osaan ehkä katsoa dialogia kauempaa ja miettiä mahdollisia tapoja tiivistää dialogia, sen sijaan että latoisin repliikit aina käsikirjoituksen mukaan peräkkäin miettimättä sen enempää.

Kuvien pituuksia tutkiessani huomasin, että Edward Dmytrykin teesi pidemmän ruutumäärän käyttämisestä skarvissa on hyödyllinen neuvo. Tietty joissain kohdissa jo aikaisemmin leikkaaminen on paras vaihtoehto, mutta tilanteissa, joissa skarvi hakee paikkaansa muutaman ruudun tarkkuudella, on hieman pidempi kuva yleensä paras.

LÄHTEET

Gates, Chris Ace 2019. What are proxies and why do we need them? www.videomaker.com. <https://www.videomaker.com/how-to/editing/workflow/what-are-proxies-and-why-do-we-need-them/>

Murch, Walter 1995. In the blink of an eye: a perspective on film editing. Silman-James Press. Beverly Hills, California.

Reed, C.L. 2012. Film editing. Theory and Practice. Mercury Learning and Information. Dulles, Virginia.

Pirilä, Kari. Kivi, Erkki 2008. Leikkaus: Elävä kuva – elävä ääni. Toinen osa. Otavan kirjapaino Oy, Keuruu.

Sahlman, Kaisamari 2007. Leikkaajana kuvauspaikalla. Opinnäytetyö. Tampereen ammattikorkeakoulu, viestinnän koulutusohjelma. Saatavissa: <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/10560/Sahlman%2c%20Kaisamari.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Sommar, Heidi 2010. Tunne leikkaus! Leikkaukselliset keinot emotionaalisesti vaikuttavan elokuvan luomisessa. Opinnäytetyö. Metropolia-ammattikorkeakoulu, viestintä, audiovisuaalinen mediatuotanto. Saatavissa: <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2010062012404>

KUVALÄHTEET

KUVA 1. Kuleshov-efekti yksinkertaistettuna kuvasarjaksi, <https://www.studiobinder.com/blog/kuleshov-effect-examples/>

KUVA 2. Rule Of Six, <https://www.provideocoalition.com/wp-content/uploads/Blink-Ideal-Cut-Rules.jpg>

KUVA 3. Kahdeksan kuvakoon järjestelmä, <https://vintti.yle.fi/yle.fi/mediakompassi/mediakompassi/4-6-luokkalaiset/kuvakoulu/kuvan-lumo/kuvakoot.htm>

KUVA 4. Kohtauksia Häät Ranskassa -elokuvasta

KUVA 5. Suojaviiva, <https://smileaudiovisual.fi/kuvaukset/>

KUVA 6. Kuvausraportti Häät Ranskassa -kuvauksista

KUVA 7. Multi-Camera Source Sequence-ikkuna

KUVA 8. Premieren multichannel-sekvenssin 5.1-kanavaikkuna