LAPIN AMK
Lapland University of Applied Sciences

Kuvakerronta fiktiivisessä elokuvassa

Tarinankerronta kuvaajan ja leikkaajan näkökulmista

Einari Viirret

Kulttuurialan opinnäytetyö
Viestinnän koulutusohjelma
Medianomi (AMK)

TORNIO 2015

LAPIN AMK
Lapland University of Applied Sciences

Opinnäytetyön tiivistelmä

Viestinnän koulutusohjelma
Medianomi (AMK)

Tekijä	Einari Viirret	Vuosi	2015
Ohjaaja	Jetta Huttunen, Panu Pohjola		
Toimeksiantaja	-		
Työn nimi	Kuvakerronta fiktiivisessä elokuvassa. Tarinan kerronta kuvaajan ja leikkaajan näkökulmista.		
Sivu- ja liitemäärä	40 + 0		

Opinnäytetyössäni tutkin kuinka kuvaaja ja leikkaaja rakentavat sujuvan kuvakerronnan fiktiiviseen elokuvaan. Tutkin, kuinka kuvaaja tekee kuvasuunnitelman, joka mahdollistaa sujuvan ja loogisen tarinan etenemisen läpi elokuvan, sekä kuinka leikkaaja ottaa kuvatun materiaalin ja poimii siitä tarinan kannalta oleelliset osat ja leikkaa ne helposti ymmärrettävään järjestykseen. Tavoitteenani oli kiteyttää kuvaajan ja leikkaajan työnkuvan merkitys elokuvan tarinankerronnan kannalta.

Teoria-aineistona on elokuvaajien ja elokuvaohjaajien kirjoittamia teoksia kuvaamisesta ja leikkaamisesta sekä audiovisuaalisen kerronnan teoriasta, keskeisimpinä teoksina muun muassa Blain Brownin Cinematography: Theory and Practice (2012), sekä Kari Pirilän ja Erkki Kiven kirjasarjan kaksi ensimmäistä osaa, Otos (2005) ja Leikkaus (2008).

Analyysiaineistona käytän kahta lyhytelokuvaa, Menetys (Karhunen 2014) ja Nyrjähtäneet (Pirttikangas 2014), joista ensimmäisessä toimin kuvaajana ja jälkimmäisessä työskentelin leikkaajana keväällä 2014. Analysoin omaa suoriutumistani elokuvakohtaisissa työtehtävissäni tarinan toteuttamisen kannalta.

Elokuvia tehdessäni tasapainottelin oikeaoppisen teoreettisen suorituksen ja taiteellisen ilmaisun välillä. Tärkein elokuvakerronnallinen elementti tarinan ymmärrettävyyden kannalta on jatkuvuus, mutta yhtenäinen jatkuvuus ei takaa tarinan mielenkiintoisuutta ja syvyyttä.

Asiasanat elokuvaus, leikkaus, kuvakerronta
Muita tietoja

LAPIN AMK
Lapland University of Applied Sciences

Abstract of Thesis

School of Media Communication
Bachelor of Culture and Arts

Author	Einari Viirret	Year	2015
Supervisor(s)	Jetta Huttunen, Panu Pohjola		
Commissioned by	-		
Subject of thesis	Visualization of story in a fiction film. Storytelling from the viewpoint of a cinematographer and a film editor.		
Number of pages	40 + 0		

In my thesis I research how the cinematographer and the editor build a smooth visualization of the story for a fiction film. I study how the cinematographer visualizes the story in a way that smooth and logical advancing of the film's story is possible, and how the editor takes the filmed material and brings out the major points of the story and cuts them into an easily understandable order. My objective was to encapsulate the importance of the work of the cinematographer and editor for a film's storytelling.

The theoretical material is composed of literature by cinematographers, directors and editors discussing the theories of cinematography, film editing and audiovisual storytelling. Primary sources include Blain Brown's Cinematography: Theory and Practice and the first two issues of Kari Pirilä's and Erkki Kivi's book series: Otos (2005) and Leikkaus (2008).

The empirical research material are two fictional short films, Menetys (Karhunen 2014) and Nyrjähtäneet (Pirttikangas 2014). I worked as the cinematographer in the former and as the editor in the latter in the spring of 2014. I analyze the results of my work in each of the films from the perspective of storytelling.

Working as a filmmaker, I was balancing with the theoretical foundation and the artistic expression of a film. The most important aspect of understandable film storytelling is continuity. However, a well executed continuity does not guarantee that the movie is interesting and has depth.

Key words cinematography, film editing, visual storytelling
Special remarks

1 JOHDANTO 5
2 KUVAAJA TARINANKERTOJANA 7
2.1 Kuvasuunnittelu 7
2.2 Kuvan rakentaminen 7
2.2.1 Kuvan kompositio eli sommitelma 8
2.2.2 Kuvakoot 8
2.2.3 Kuvakulmat 10
2.2.4 Valo ja väri 11
2.2.5 Kameran liike 12
2.2.6 Linssi 13
3 KUVATUN TARINAN KOKOAMINEN – LEIKKAUS 15
3.1 Elokuvan rakenne 15
3.2 Rytmi 18
3.3 Jatkuvuus 18
3.4 Montaasi 20
3.5 Teemat leikkauksessa 20
4 MENETYS – KUVASUUNNITTELU KÄYTÄNNÖSSÄ 22
4.1 Elokuvan juoni 22
4.2 Kuvaajan näkökulma 23
5 NYRJÄHTÄNEET – TARINAN YDINTÄ ETSIMÄSSÄ 29
5.1 Elokuvan juoni 29
5.2 Leikkaajan näkökulma 31
6 POHDINTA 36
LÄHTEET 40

1 JOHDANTO

Fiktioelokuva on ohjaajan näkemys käsikirjoitetusta tarinasta, ja kuvaajan ja leikkaajan tehtävänä on yhdessä ohjaajan kanssa luoda se kuviksi ja järjestää se ymmärrettävään järjestykseen. Tutkin opinnäytetyössäni, kuinka kuvaaja ja leikkaaja rakentavat onnistuneen visuaalisen representaation ohjaajan esittämälle tarinalle, eli kuinka katsoja saa toivotut johtopäätökset elokuvan juonen kulusta, käännekohdista ja sanomasta.

Pyrin opinnäytetyölläni tuomaan esille kuvaajan ja leikkaajan työpanosta elokuvan visuaalisen ilmeen lisäksi myös elokuvan kertoman tarinan lopulliseen muotoon. Lisäksi toivon kiteyttäväni kuvaajan sekä leikkaajan teknisten suoritusten lisäksi myös taiteellisen työpanoksen merkityksen elokuvan katselukokemuksessa.

Kuvaajan työprosessi alkaa käsikirjoituksen purkamisella ja kuvasuunnittelulla. Käsittelen ensin kuvaajan käytössä olevia käytännön työkaluja ja teoreettisia ohjenuoria ja niiden vaikutusta tarinankerronnan toimivuuteen ja sujuvuuteen.

Avaan leikkauksen teoriaa käymällä läpi elokuvan rakennetta ja tarinankerronnan ydinelementtejä, joita leikkaaja hyödyntää kootessaan kuvaajan ja ohjaajan luomasta työstä valmiin elokuvan. Tutkin, kuinka leikkausvaiheessa poimitaan tarinasta oleelliset asiat ja rytmitetään ne niin, että elokuva etenee halutulla tahdilla ja näin ohjaa elokuvan katsojan ymmärtämään kerrotun tarinan toivotulla tavalla.

Analyysin tausta-aineistona käytän lukuisien kuvaajien, leikkaajien ja ohjaajien teoksia elokuvan kuvauksesta, leikkauksesta ja dramaturgiasta. Teoreettisen aineiston pohjalta tutkin omaa onnistumistani lyhytelokuva Menetyksen (Karhunen 2014) kuvaajana sekä lyhytelokuva Nyrjähtäneiden (Pirttikangas 2014) leikkaajana purkamalla elokuvatuotantojen henkilökohtaisia työvaiheitani ja analysoimalla lopullisen tuotoksen toimivuutta. Kuvasuunnittelua käsittelevä teorialuku luo pohjan Menetystä käsittelevälle tutkimukselle ja leikkausluku vastaa-

vasti avaa käsitteitä, jotka ovat tarpeellisia Nyrjähtäneiden tarinankerronnan purkamista varten.

Menetys oli ensimmäinen fiktiivinen elokuva, jonka kuvasin. Vähäisen kokemuksen ja epävarmuuden vuoksi keskityin vahvasti elokuvauksen teoreettisten ohjeistusten noudattamiseen, jotta elokuvan tarina saataisiin ainakin kerrottua loogisesti. Oman visuaalisen tyylin hakeminen jäi Menetyksen kuvasuunnittelussa vähäiseen asemaan. Pyrin tutkimuksessani saamaan myös vastauksen siihen, kuinka tämä lähestymistapa vaikutti elokuvan lopulliseen muotoon.

Nyrjähtäneet sisältää leikkauksellisesti haasteellisia kohtia tarinan ymmärrettävyyden kannalta. Tutkin, kuinka suoriuduin näistä ongelmista ja pohdin, olisiko elokuvaa voinut leikkausvaiheessa saada vieläkin dramaturgisesti toimivammaksi.

2 KUVAAJA TARINANKERTOJANA

2.1 Kuvasuunnittelu

Elokuvauksen englanninkielinen termi ”cinematography” tarkoittaa kreikkalaisine juurineen ”liikkeellä kirjoittamista”. Kuvaajan tehtävä elokuvatuotannossa alkaa jo kauan ennen kameraan koskemista; hänen tulee sisäistää käsikirjoituksen ajatukset, toiminnat, tunnetilat ja muu sanaton kommunikointi ja kääntää se visuaaliseksi sisällöksi. Kuvaajan tulee luoda maailma, johon elokuvan roolihahmot asetetaan elämään. (Brown 2012, 2.)

Työ alkaa kuvasuunnittelulla. Tässä työvaiheessa kuvaaja purkaa käsikirjoituksen tekstin henkilöiksi, ajaksi ja paikaksi, toiminnoiksi ja muiksi elementeiksi, joille hän rakentaa visuaalisen representaation. Yleinen työkalu kuvasuunnittelun havainnollistamiseen ohjaajalle, lavastajalle ja muulle työryhmälle on kuvakäsikirjoitus, johon kuvaaja (tai erillinen kuvakäsikirjoitustaiteilija) on joko piirtämällä tai valokuvaamalla havainnollistanut alustavasti visualisoidun tarinan jokainen kuva ja kuvien väliset suhteet. Jokainen työryhmän jäsen hyötyy hyvästä kuvakäsikirjoituksesta: ohjaaja, kuvaaja, tuotantokoordinaattori, järjestäjä, lavastaja, ja niin edelleen. Kuvasuunnittelun havainnollistaminen konkreettisesti paperille helpottaa koko tuotannon toimintaa ja saa työryhmän sisäisen kommunikoinnin toimimaan sitä sujuvammin, mitä selkeämmät ja yksityiskohtaisemmat kuvakäsikirjoitukset on tehty. (Hart 2008, 1 - 4; Katz 1991, 24.)

2.2 Kuvan rakentaminen

Kuvan rakentaminen alkaa rajauksella. Rajaus määrittelee sen, mitä kuvassa annetaan katsojalle koettavaksi. Siihen sisältyy kuvan sisäinen sommittelu eli komposition rakentaminen, kuvakokojen ja kuvakulmien valinnat. Kuvaajan tehtävänä on rajata kuvat niin, että leikkaaja saa helposti poimittua tarinan tärkeät elementit esille. Tämä tarkoittaa kuvattavien kohteiden sommittelua niiden huomioarvojen mukaan, samalla jättäen pois dramaturgisesti haitalliset ja irrele-

vantit tekijät. Rajaus on erittäin tärkeä työvaihe elokuvan tarinan katsojalle välittymisen kannalta, sillä se auttaa rakentamaan teoksen lopullisen tunnelman ja sanoman. (Pirilä & Kivi 2005 101 – 102.)

2.2.1 Kuvan kompositio eli sommitelma

Kuvan kompositiolla tarkoitetaan visuaalisten elementtien järjestelyä kuvaan niin, että kuva on tyydyttävä katsella ja vaikuttaa kokonaiselta. Tämä saavutetaan sommittelemalla linjat, valo, väri ja liike mahdollisimman miellyttävällä tavalla. Hyvä kompositio vahvistaa mielen tiedonjärjestelykykyä ja täten helpottaa kuvan ”lukemista”. Silmän liike kuvaa katsoessa tulee olla sulavaa ja kitkatonta; jos kuvassa on joitain alueita jotka pysäyttävät silmän liikkeen kuin seinään, katsoja kokee alitajuisesti epämiellyttävän tunteen ja pahimmassa tapauksessa katsojan huomio on menetetty. (Ward 1996, 1 - 2.)

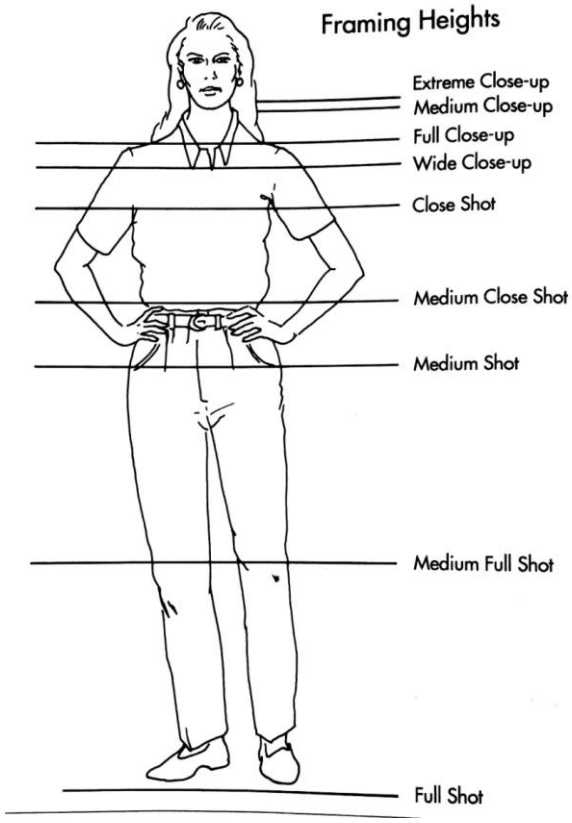
Kameran tuottama kuva ei itsessään muista mitään aiemmin tapahtunutta eikä muutenkaan sisällä ruudun ulkopuolista tietoa tarinasta. Kuvan tulee sisältää kaikki sen lukemiseen ja ymmärtämiseen tarvittava informaatio. Mikäli tärkeitä yksityiskohtia aiheesta jätetään kuvasta pois, katsoja tekee omat johtopäätöksensä ja näin aikaan saatu kommunikaatiolinkki on vain osittainen. (Ward 1996, 5.)

2.2.2 Kuvakoot

Yleisesti käytössä oleva kahdeksan kuvakoon järjestelmä on luotu helpottamaan kommunikointia tuotannon aikana. Kuvakoon valitseminen on pohjimmiltaan kuvan rajausta, jonka tavoitteena on halutun informaation välittyminen katsojalle ja ei-toivotun sisällön poisjättäminen. Yleiskuva on järjestelmän suurin kuvakoko, jonka tehtävänä on esitellä tapahtumapaikka ja itse kohteet ovat vielä toisarvoisia. Laaja kokokuva esittelee vielä miljöötä samalla tuoden erityisesti liikkuvia kohteita katsojan huomioon. Kokokuvassa kohteet ovat pääosassa ja

näkyvät nimen mukaisesti kokonaan. Laajassa puolikuvassa henkilöt rajataan suunnilleen reiden puolivälistä. Kuvassa ovat tasavertaisessa asemassa kohteet ja heidän toimintansa sekä ympäristö. Puolikuva rajataan vyötärön tai kyynärvarren tietämiltä, ja ympäristön merkitys on enää vähäinen. Henkilöiden ilmeiden muutokset tulevat esille. Puolilähikuvassa voidaan vielä kuvata kahta henkilöä esimerkiksi ”over the shoulder” (OTS) kutsutulla kuvatyylillä. Lähikuva on erittäin tehokas elokuvailmaisullinen kuvakoko, jossa henkilön ilmeet ja näyttelysuoritus pääsee parhaiten oikeuksiinsa. Erikoislähikuva on tarkoitettu juurikin erikoistilanteisiin, joissa tarvitsee korostaa jotain yksityiskohtaa. (Pirilä & Kivi 2005, 112 - 115.)

Kahdeksan kuvakoon järjestelmä ei ole kuitenkaan kiveen hakattu sääntö, vaan varsinkin ihmistä rajatessa on monia eri variaatioita. Esimerkiksi lähikuvista on useita välimuotoja. (Katz 1991, 121 - 122.)



Kuvio 1. Kuvakokojärjestelmän variaatiota (Katz 1991, 122.)

2.2.3 Kuvakulmat

Kohteen ja toiminnan seuraamista pidetään yleisesti tärkeimpänä motiivina kuvakulmien vaihteluun fiktiivisessä elokuvassa, mutta on olemassa myös muita varteenotettavia syitä, kuten uuden tarinallisen tiedon paljastaminen tai poisjättäminen, perspektiivin vaihtaminen, tunnelman luominen tai graafisen monipuolisuuden edistäminen. (Katz 1991, 239.)

Kuvakulman vaihtoon tulee kuitenkin aina löytyä motiivi, joka sopii tilanteeseen dramaturgisesti ja tyylillisesti. Motivoimattomista kuvakulman vaihdoksista seuraa pahimmassa tapauksessa katsojan keskittymisen herpaantuminen, kun hän ei enää pysty jäsentämään kuvien sisältöä loogiseksi tapahtumaketjuksi. Tämän välttämiseksi elokuvaajat noudattavat yleisesti suojaviivasääntöä. (Pirilä & Kivi 2005, 116.)

Suojaviiva on kahden kuvauskohdepisteen välille kuviteltu linja, johon kuvasuunnat pohjustetaan niin, että kohteiden suhteellinen sijainti tapahtumaympäristössä pysyy samana. Jos kamera siirretään kesken kohtauksen toiselle puolelle suojaviivaa, kohteet saattavat vaikuttaa vaihtaneen paikkoja keskenään. (Pirilä & Kivi 2005, 117.)

Erilaisille tavallisista silmän korkeudelta kuvatuista kuvista poikkeaville kuvakulmille löytyy erilaisia psykologisia tulkintoja; esimerkiksi keskustelutilanteen voi kuvata alakulmasta korostaen henkilöiden korkeuseroja, ja näin vahvistaa katsojan vaikutelmaa siitä, kuka on keskustelun argumentissa ”alakynnessä” ja kuka on selkeästi vahvempi osapuoli. Kuvakulmien ja -kokojen vuorottelulla kuvaaja saa aikaan kivijalan elokuvan leikkaukselle. Elokuvan rytmi ja jatkuvuus pohjautuvat siis kuvaajan kuvasuunnitteluun ja kuvajoukkojen sommitteluun ennen leikkausvaihetta. (Pirilä & Kivi 2005, 120.)

2.2.4 Valo ja väri

Valo ja väri ovat ehkä voimakkaimmat kuvaajan työkalut. Hyvä valaisu ja värimaailma voivat vaikuttaa katsojaan vahvasti tunnetasolla, mikä onkin hyvä syy sille, miksi niiden kohdalleen saaminen kuvauksissa saa viedä, ja myös vie, suurimman osan kuvaajan työtunneista. Valo ja väri ovat ytimessään visuaalisia työkaluja, joilla tuodaan uusia merkityksen ulottuvuuksia tarinan sisältöön. (Brown 2012, 8.)

Hyvällä valaisulla on monia tavoitteita. Valaisemalla voidaan rakentaa kuvaan kokonainen sävyskaala, hallita kuvan värejä ja kontrolloida niiden tasapainoa. Jos halutaan korostaa kohteiden muotoa ja syvyyttä, se saavutetaan yleisimmin kohteen sivusta tai takaa valaisemalla. Tämä nostaa kohteen esiin taustasta ja voi paljastaa henkilön luonteenpiirteitä ja korostaa tunteita tai muita tärkeitä tarinallisia elementtejä. Mitä enemmän valaistaan muista suunnista kuin suoraan edestä eli kameran suunnasta, sitä enemmän kuvaan syntyy varjoja, joka tuo esiin eri pintojen tekstuurin. (Brown 2012, 104 - 106.)

Rankasti yleistäen voidaan sanoa, että elokuva- ja televisiotuotannoissa käytetään kahdenlaatuista valoa – kovaa ja pehmeää. Kova valo tuottaa suurimman kontrastin sekä korostaa muotoja ja tekstuureja, sillä nämä elementit ovat riippuvaisia varjojen voimakkuudesta ja rakenteesta. Pehmennettyä valoa yleisesti käytetään pienentämään kovan valon tuottamia kontrastieroja ja yhdistämään kuvan sävyskaala. (Ward 1996, 69, 72.)

Väri on yksi tärkeimmistä visuaalisista kommunikaatiovälineistä. Värit ovat tärkeitä tunteiden, liikkeen ja tilan ilmaisutyökaluja. Ne tuovat kuvaan tasapainoa, kontrastia, rytmiä sekä syvyyttä. Sen lisäksi, että värit vaikuttavat usein hyvin voimakkaasti kuvan kompositioon eli sommitteluun, ne voivat usein olla myös itse komposition kohde. (Ward 1996, 78.)

Komposition visuaalista tasapainoa rakentaessaan kuvaajan tulee ottaa huomioon kuvan visuaalisten elementtien ”paino”. Massa, suhteellinen kirkkaus, linjat

ja jonkin objektin psykologinen merkitys voidaan asetella kuvaan yhtenäisesti niin, että katsojan katse seuraa sille rakennettua reittiä tärkeimpään huomion kohteeseen. Värit ovat oivallinen työkalu eri elementtien yhdistämiseen ja ryhmittämiseen. Vastaavasti värit voivat myös ohjata huomiota harhaan, esimerkiksi kirkkaan oranssi esine muutoin tummemmassa ja hillitymmässä taustassa voi kiinnittää katsojan huomion pois etualalla tapahtuvasta toiminnasta. Silmät hakeutuvat vaistomaisesti kuvan kirkkaimpaan tai suurimman kontrastin omaavaan osaan. Jotkin värit ovat siis väistämättä parempia huomiomagneetteja; jos keltainen väri toistettaisiin mustavalkoisena, se on pääväreistä kaikista lähimpänä valkoista. Tästä syystä pieni keltainen alue kuvassa kiinnittää vahvasti enemmän huomiota, kuin pieni sininen alue. Kuvaajan on oltava tarkkana kuvaa sommitellessa, ja kiinnittää huomiota värien kirkkauteen ja niiden sijaintiin kuvassa. (Ward 1996, 82.)

2.2.5 Kameran liike

Kameran liikkeiden suunnan, ajoituksen ja mittakaavan tulee olla tarinan ja toiminnan motivoimia. Kameran liike on tarinankehityksen visualisointi, joka esittää uutta informaatiota tai luo ilmapiiriä ja tunnelmaa. Sanotaan, että jos liikkeen alku- ja loppupisteet ovat ainoat, jotka merkitsevät, on järkevämpi käyttää nuo kaksi kuvaa staattisina leikkauksen kanssa esimerkiksi kameran kääntämisen eli panoroinnin tai kamera-ajon sijaan. Liikkeen tulisi tarjota merkitsevää visuaalista sisältöä koko liikkeen matkalta. (Ward 1996, 110 - 111.)

Jos liike on motivoimatonta eikä liity toimintaan, se on häiritsevää ja saa katsojan keskittymään kameran toimintaan näyttelijän sijaan, mikä taas tarkoittaa, että kuvaaja on epäonnistunut tärkeimmässä tehtävässään: katsojan huomion ohjaamisessa tarinan relevantteihin elementteihin.

Kameran liikkeet voidaan lajitella kahteen ryhmään: funktionaaliseen ja tyylilliseen liikkeeseen. Monet kuvat kuuluvat kumpaankin ryhmään, mutta pääasiallisesti funktionaalisen liikkeen tehtävänä on uudelleenrajaus ja sommittelu kuva-

uskohteen liikkuessa, kun taas tyylillinen liike pyrkii tuomaan elokuvaan visuaalista monipuolisuutta, kerronnan korostamista tai uutta informaatiota tarinasta. Tyylilliseen liikkeeseen kuuluu myös kuvakoon muutokset ja ajot, jotka ovat dialogin tai dramaturgian motivoimia. Dialogikohtauksen draamallisen intensiteetin kasvaessa kamera voi liikkua lähemmäs kohdetta luontevasti, samalla ottaen huomioon kohtauksen draaman huippukohtien ajoitukset. (Ward 1996, 111.)

Jotta liikkeen aikana saataisiin pidettyä hyvä kompositio, kuvaajan täytyy usein säätää myös kameran korkeutta, varsinkin ihmishahmoa kuvatessa. Kokokuvaa tiiviimmissä kuvissa linssin korkeus on yleensä silmien tasalla, mutta kauemmaksi ja laajempaan kuvaan mentäessä, on melkein poikkeuksetta parempi kuvata matalammalta, jotta saadaan vähennettyä lattian tai maan valtaamaa pinta-alaa kuvassa. Kameran korkeutta säätelemällä voidaan tarvittaessa myös pysyä näyttelijöiden kasvonpiirteiden kuvauksellisemmalla ja imartelevammalla puolella. (Ward 1996, 117.)

Hyvä keino katsojan huomion pois pitämisessä kameran liikkeen suorituksesta on liikkua pitkin kuvan sisältämiä horisontaalisia, vertikaalisia tai diagonaalisia linjoja pitkin. Kameraa panoroimalla kuvan linjoja pitkin saavutetaan visuaalinen jatkuvuus kahden kuvan välillä ja näin ollen visuaalisesti miellyttävä katselukokemus. Sama tulos saadaan myös seuraamalla jotain kuvan sisäistä liikettä seuraavaan kuvaan. Yksi yleinen tapa tähän on seurata kuvan poikki liikkuvaa henkilöä kameraa panoroiden, samalla esitellen ympäristöä ja matkustaen seuraavaan tapahtumapaikkaan. Henkilö voi olla tarinan kannalta merkityksetön, mutta hän silti voi toimia tärkeänä visuaalisena linkkinä kuvauskohteiden välillä. (Ward 1996, 117.)

2.2.6 Linssi

Linssi on yksi kuvaajan tärkeimmistä työkaluista, joilla hän tuo elokuvaan taiteellista merkitystä ja tunteellista kontekstia sen konkreettisen sisällön lisäksi. Kuvaaja esittelee kolmiulotteista tilaa kaksiulotteisella pinnalla, ja tästä syystä

hänellä onkin haaste luoda uudelleen tuo kolmiulotteisen tilan tuntu – luoda kuva, jolla on etuala, keskialue ja tausta. Kun kameran paikka on valittu, valitaan linssi, joka vaikuttaa siihen, kuinka paljon tästä kameran paikasta nähdystä näkymästä kuvataan. Ihmissilmän näkökenttä kattaa noin 180 astetta, mutta alue johon ihmissilmä pystyy keskittymään ja käsittelemään sen sisältämät yksityiskohdat ja tekstuurit, on lähemmäs 40 astetta. Yleisesti ”normaalina” linssinä, eli linssinä, joka olisi lähimpänä ihmissilmän näkökenttää, pidetään 30 - 50 millimetrin linssejä, riippuen kameran kennon koosta. Normaalin polttovälialueen linssit toistavat objektien syvyyssuhteet tilan sisällä samankaltaisesti ihmisen silmän kanssa. (Brown 2012, 54.)

Normaalia laajemmilla, eli pienemmän polttovälin linsseillä, syvyyserot vaikuttavat suuremmilta, eli kuvauskohteet vaikuttavat olevan kauempana toisistaan kuin ne oikeasti ovat. Tällä suuremmalla syvyyserolla on psykologisia vaikutuksia. Tila laajenee, kaukaiset kohteet vaikuttavat todellisuutta pienemmältä ja linssin suuntaisen (etualalta taustalle tai päinvastoin) liikkeen havainnointi kasvaa. Tämä luo katsojalle suuremman läsnäolontunteen, ja olon siitä kuinka hän olisi mukana kohtauksessa, mikä taas yleensä on elokuvantekijöiden tavoite. Laajojen linssien toinen ominaisuus on, että tietyllä kameran etäisyydellä ja aukon säätämisellä saadaan suurempi syvyysterävyys kuin isomman polttovälin linsseillä. Tämä suurempi syvyysterävyys tarkoittaa, että tarkentamalla saadaan linssistä poispäin edetessä suurempi alue näkymästä teräväksi. (Brown 2012, 55.)

Linssiskaalan toisessa ääripäässä ovat pitkän polttovälin linssit, joita voidaan kutsua telelinsseiksi. Niiden vaikutus kuvaan on päinvastainen kuin laajan linssin: ne tiivistävät etäisyyttä pienemmäksi, syvyysterävyys on pienempi ja kameransuuntainen liike heikkenee visuaalisesti. Tätä tilan ”pakkaamista” voidaan käyttää moniin psykologisiin tarkoituksiin, kuten luomaan klaustrofobinen tunnelma tai esimerkiksi toimintakohtauksissa voidaan saada näyttämään kaksi objektia olevan lähempänä toisiaan (kameran suuntaisesti), kuin ne oikeasti ovat. (Brown 2012, 56.)

3 KUVATUN TARINAN KOKOAMINEN – LEIKKAUS

3.1 Elokuvan rakenne

Elokuva koostuu kuvista, kohtauksista ja jaksoista. Elokuvan juoni kuljettaa tarinaa yhdestä kohtauksesta seuraavaan. Kohtaus on elokuvakerronnan rakenteellinen peruselementti, joka voi olla itsenäinen osa elokuvan kokonaisuudessa, tai osa jaksoa. Se koostuu yhdestä tai useammasta yhteen leikatusta kuvasta ja sisältää toiminnallisen tapahtuman yhdessä tapahtumapaikassa ja ajassa, ja kuten kokonainen elokuvakin, kohtaus sisältää alun, keskikohdan ja lopun.

Kohtaukseen pyritään luomaan yhtenäinen tilan, paikan ja ajan illuusio, jotta elokuvakerronta olisi luontevaa ja helposti ymmärrettävää. Varsinkin leikkausvaiheessa on kiinnitettävä huomiota, että kohtauksen henkilöiden katseiden ja toimintojen suunnat pysyvät samana, jotta tilan tuntu pysyisi eheänä. Jos kohtauksen tapahtumapaikka, aika ja toiminta eivät jatku loogisesti kuvasta toiseen, katsojan huomio voidaan menettää ja näin tarinankerronta keskeytyy. Hyväksi keinoksi havaittu mastershot-ajattelu tarjoaa perinteisen kaavan kuvien leikkaukselliseen sommitteluun. (Pirilä & Kivi 2008, 111.)

Master-kuva esittelee koko kohtauksen toiminnan ja ympäristön laajasta kuvakulmasta. Siirtyessä tiiviimpiin kuviin, kohtauksen kerronta pohjustetaan masterkuvan luomaan pohjapiirustukseen kohtauksen tapahtumapaikasta ja henkilöiden sijainneista. Mastershot-tekniikkaa saatetaan pitää elokuvailmaisullisesti tylsänä ratkaisuna, mutta se on pettämätön ja turvallinen keino välttää klaffivirheet, eli elokuvan visuaalisen jatkuvuuden katkeamiset. Tekniikka vaatii, että toiminnot kuvataan kokonaan monesta eri kuvakulmasta, mikä lisää ajankäyttöä kohtauksen kuvauksissa, mutta samalla tekniikka antaa leikkaajalle paljon vapaammat kädet kohtauksen keston ja rytmin muutoksiin ja auttaa välttämään tilanteet, joissa kuvattu materiaali on puutteellista tai leikkauskelvotonta. (Pirilä & Kivi 2008, 111 - 114.)

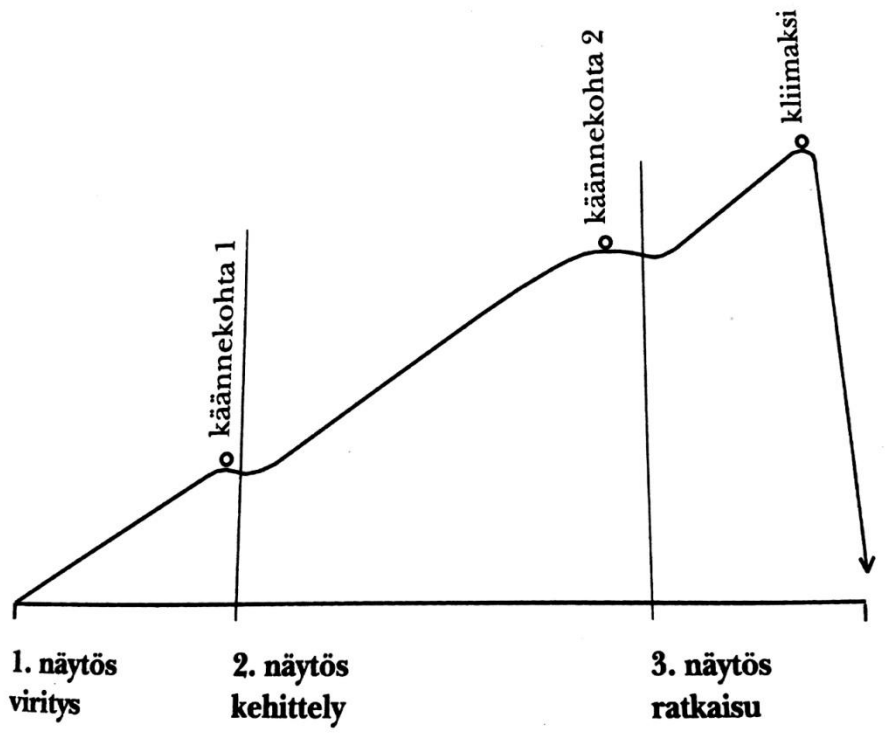
Elokuvan suurimpia osakokonaisuuksia kutsutaan jaksoiksi tai näytöksiksi. Teoksessa niitä yleisimmin on kolme kappaletta: alku, keskikohta ja loppu. Jokainen jakso sisältää selkeästi havaitun alun ja lopun. Jakso on kohtauksista koostuva itsenäinen kokonaisuus, jonka yhdistävä tekijä on jokin yhtenäinen teema, toiminta, tunnelma tai ajatus. Jaksot ovat näin ollen asiasisällön välittäjiä, kun taas kohtaukset ovat draamallisten jännitteiden muokkaamia rakenteita jaksojen sisällä. Jaksot voivat keskenään olla eriarvoisia, mutta ne kuitenkin tarvitsevat toisia jaksoja ympärilleen, jotta niiden välille kasvaa jännite ja dialogi joka yhdistää jaksot kokonaiseksi elokuvaksi. Elokuvan draamallisia ongelmia selvitetään siis kuvien, kohtausten ja jaksojen tasolla. Elokuvassa voi olla pääjakso, joka sisältää kriittisimmän toiminnan ja käännekohdat. Tätä jaksoa ja sen voimakkuutta voidaan korostaa luomalla edeltävästä jaksosta rauhallisempi ja pehmeämpi, tulevat tapahtumat mielessä pitäen. (Pirilä & Kivi 2008, 115.)

Perinteisessä länsimaalaisessa elokuvassa on siis kolme näytöstä. Jokaisella näytöksellä on oma tehtävänsä (kuvio 1). Ensimmäisestä näytöksestä voidaan käyttää termiä viritys. Siinä luodaan tarinan kehikko, esitellään päähenkilö ja millaisesta tilanteesta tarina lähtee liikkeelle. Tämän näytöksen tehtävä on koukuttaa katsoja, sillä ensimmäiset 10 minuuttia luovat katsojan ensivaikutelman elokuvasta, joka usein määrittelee haluaako hän edes nähdä elokuvaa loppuun. Kokopitkä elokuva on yleensä noin 2 tuntia pitkä, ja ensimmäisen näytöksen tulisi olla tästä noin 30 minuuttia. Näytöksen loppupuolella, viimeisen viiden minuutin aikana on tarinan suuntaa vaihtava ensimmäinen käännekohta. (Aaltonen 2002, 67 - 69.)

Toinen näytös kestää noin 60 minuuttia ja sisältää suurimman osan tarinasta. Elokuvan tarinan konfliktit eli sen kantava voima, kehittyvät nostaen elokuvan jännitettä kunnes lähestytään viimeistä puolituntista. Toisenkin näytöksen loppupuolella on perinteisessä valtavirtaelokuvassa käännekohta joka vie elokuvan juonta uuteen suuntaan. (Aaltonen 2002, 69.)

Kolmas näytös on 30 minuuttinen elokuvan päätösjakso. Tarina kiteytyy kriisiin ja lopulta kliimaksiin. Elokuvan tarina ratkeaa ja katsojaa askarruttaviin kysy-

myksiin pyritään vastaamaan: onnistuuko päähenkilö päämäärässään, mitä hänelle tapahtuu? (Aaltonen 2002, 69.)



Kuvio 2. Kolmen näytöksen malli ja elokuvan jännitteen kehittyminen. (Aaltonen 2002, 68.)

Aristoteleen dramaturgiseen malliin, johon elokuvakäsikirjoittaminen pohjimmiltaan ainakin osittain perustuu, kuuluu tunteiden puhdistuminen eli katharsis. Tarinan aikana katsoja samaistuu sankariin ja haluaa tämän hyvän ihmisen onnistuvan päämäärässään. Negatiiviset tunteet, kuten sääli ja pelko, aiheuttavat katsojalle mielihyvää, sillä hän oppii tunteita käsitellessään uutta itsestään, inhimillisyydestä ja yhteiskunnasta. (Pirilä & Kivi 2008, 119.)

3.2 Rytmi

Elokuvan rytmi luodaan ajan, toiminnan ja liikkeen jaksottamisella. Rytmiä ei voi pakottaa, jos materiaali ei siihen taivu, vaan jokainen teos sisältää omanlaisensa staattiset ja dynaamiset elementit, jotka määrittelevät elokuvan rytmiä. Rytmi on levon ja toiminnan välisen jännitteen säännöllistä vaihtelua. Kaikkien elokuvan elementtien, kuten kohteen, ympäristön, esiintyjien, valon ja värin ja kameran liikkeiden tulee pyrkiä sykkimään samassa rytmissä, jotta elokuvan sanoma välittyisi selkeästi. (Pirilä & Kivi 2008, 73 - 75.)

Aika ja sen kesto ovat yksi tärkeimmistä sommittelutekijöistä elokuvan leikkauksessa. Elokuva ei etene reaaliajassa, vaan leikkaaja on kirjaimellisesti leikannut toimintojen väliltä ilmaa pois ja muodostanut uniikin rytmin tarinan tapahtumille. Kaikki elokuvan muut elementit sommitellaan sopimaan tähän leikkauksen aikakäsitykseen ja rytmiin. Kestoa säätämällä leikkaaja kontrolloi katsojan kokemaan elokuvan sisältämän ajan halutulla tavalla. Hän painottaa kuvien ja kohtausten kestoja muuttelemalla tarinan tärkeitä elementtejä ja rakentaa juonelle huippukohdat. Mitä enemmän aikaa hän antaa katsojalle keskittyä tiettyyn kuvaan, sitä pidempään katsoja keskittyy poimimaan siitä yksityiskohtia, jotka hän rekisteröi merkityksellisiksi, koska niille on annettu kallisarvoista aikaa elokuvassa. Pitkät kestot ovat myös yleisesti käytetty työväline tarinankerrontaa rauhoittaessa, kun taas vastaavasti lyhyemmät leikkaukset kiihdyttävät tarinaa ja elokuvan tunnelmaa. (Pirilä & Kivi 2008, 75 - 77.)

3.3 Jatkuvuus

Jotta elokuva voisi edetä kohtauksesta toiseen, se edellyttää leikkaajalta jatkuvuuden ja sujuvuuden sekä siirtymien hallintakykyä. Elokuvan ajatukset, tunteet ja tunnelmat kehittyvät teemoiksi, joita voidaan rinnastaa syyn ja seurauksen vuoropuheluun, kronologisiin ratkaisuihin ja kysymysten ja vastausten aikaan saamiin rakenteisiin. Jotta elokuvan tekijät tulisivat ymmärretyksi, heidän tulee hallita ilmaisun perustyökalut. Vaikka elokuva onkin taidelaji, sen toteuttamiseen

on olemassa yleisesti hyväksyttyjä ilmaisutapoja ja sääntöjä. Nämä säännöt ja opit elokuvan jatkuvuudesta ja sujuvuudesta eivät kuitenkaan rajoita elokuvan ilmaisua, vaan niiden tehtävä on varmistaa elokuvalle ymmärrettävä rakenne ja tukea elokuvan muita ilmaisumahdollisuuksia. (Pirilä & Kivi 2008, 81.)

Klaffivirheetön kerronta vaatii kaikilta kohtauksen elementeiltä, kuten ajalta, paikalta, lavastukselta, rekvisiitalta, puvustukselta, valaisulta ja kaikilta muiltakin tapahtumapaikan kohteilta jatkuvuuden illuusiota. Mikäli elementtien muutoksille ei ole kerronnallista motiivia, esimerkiksi esineiden tulee pysyä kohtauksen ajan samalla paikalla. Leikkaajan tulee lisäksi pitää huoli, että kohtauksen toiminnan liike jatkuu sujuvasti kuvasta toiseen. Liikkeen nytkähdykset tai hypyt huomataan helposti ja pahimmillaan ne aiheuttavat katsojan ajatuksen katkeamisen ja elokuvan illuusion romahtamisen. (Pirilä & Kivi 2008, 82.)

Kuvakerronnan kannalta merkittävimmät klaffivirheet leikatessa tapahtuvat, kun leikkaaja liittää peräkkäin kuvat, joiden kuvakokojen tai kuvakulmien ero on liian pieni tai liian suuri. Yleisesti toimivaksi ratkaisuksi on todettu kahdeksan kuvakoon järjestelmää käyttäessä, kun kuvakoko muuttuu kahden kuvakoon verran. Esimerkiksi laajasta kokokuvasta (LKK) puolilähikuvaan (PLK) on riittävän suuri muutos. Liian suuri muutos, esimerkiksi LKK:sta erikoislähikuvaan (ELK) voisi aiheuttaa sen, että katsoja ei enää osaa yhdistää kahta kuvaa toisiinsa. Kuvakoon muutokset voivat kuitenkin paikoitellen olla suuria, mutta niitä pitää käyttää jatkuvuutta silmällä pitäen. Myös liian pieni kuvakulman muutos voi aiheuttaa hypyltä tai nytkähdykseltä tuntuvan klaffivirheen, jos kuvan sommittelu ei muutu tarpeeksi. (Pirilä & Kivi 2008, 84 - 85.

3.4 Montaasi

Montaasiteorian on kehittänyt venäläinen elokuvaohjaaja Sergei Eisenstein (1898 - 1948). Montaasiajattelun kerronnallinen tehokkuus piilee siinä, että se osallistuttaa katsojaa tulkitsemaan elokuvan tarinaa itsenäisesti jättämällä tyhjää tilaa kerrontaelementtien väliin. Tämän tyhjän tilan elokuvantekijä täyttää jännitteillä ja teemoilla, jotka ammentavat tehokkuutensa katsojan omasta näkemyksestä ja kokemuksistaan. Yksinkertaistettuna montaasiajattelussa oli sen syntymävaiheessa kyse kuvien liittämistä toisiinsa niin, että niiden sarja aiheuttaa katsojalle uuden mielleyhtymän niiden yhdistetystä merkityksestä. Sen sijaan että kerrottaisiin vain selkeästi tarina alusta loppuun yksisuuntaisella informaation välittämisellä, montaasia apuna käyttäen saadaan katsoja kokemaan oivaltamisen tunne; hän itse yhdisti hänelle tarjottujen kuvien yhdistyneen merkityksen. (Pirilä & Kivi 2005 11 - 12.)

3.5 Teemat leikkauksessa

Teema on tarinan elementtejä yhdistävä tekijä; ajatus tai tunne tai visio. Elokuvan läpi kantavalla tyylillä ja rytmillä vahvistetaan elokuvan teemaa. Kun elokuvaa tehdessä kehitellään tätä teemaa, rakennetaan teoksen osien, jaksojen ja kohtausten, sisäisiä jännitteitä. Leikkaaja ottaa haltuunsa käsikirjoittajan, ohjaajan ja kuvaajan tuottaman materiaalin, poimii siitä yhtenäisen teeman ja kokoaa materiaalin tätä teemaa korostaen. Hän sommittelee kuvat kohtauksiksi, kohtaukset jaksoiksi ja lopulta jaksot yhtenäiseksi temaattiseksi aikajanaksi. Hän kehittelee teoksessa teemaa esimerkiksi syy ja seuraus -suhteilla, joissa hän istuttaa elokuvaan elementit, jotka elokuvan edetessä katsoja yhdistää ja saa oivaltamisen tunteen ymmärtäessään elokuvan esittämiä teemoja. (Pirilä & Kivi 2008, 41 - 42.)

Elokuvan jännitteen kehittäminen on koko elokuvan kantavan energian ydin. Jos elokuvassa ei ole jännitettä, eli kuvien ja kohtausten välille muodostuneita kysymyksiä, elokuva on vain kuvien virtaa ilman sen suurempaa tunne-

elämystä. Leikkaaja etsii elokuvasta nämä kysymykset ja vastaukset, syyt ja seuraukset, ajatukset, tunteet ja tunnelmat, ja poimii sieltä kantavat teemat ja elementtien välille muodostuvan jännitteen, joka tempaa katsojan mukaansa ja saa hänet kiinnostumaan elokuvasta enemmän ja enemmän loppuratkaisua kohti. Tämän hän saavuttaa pitkittämällä kerrontaa, paljastamalla tarinan ja teemojen osia pikkuhiljaa, ruokkien katsojan uteliaisuutta ja tiedonnälkää. Leikkaaja on tarinan kiinnostavuuden kannalta ehkä jopa tärkein tarinan rakentaja, sillä vasta leikkausvaiheessa nähdään, kantavako kohtausten väliset jännitteet tarinaa tarpeeksi, että se olisi mielenkiintoinen elokuvan loppuun saakka. (Pirilä & Kivi 2008, 59 - 64.)

4 MENETYS – KUVASUUNNITTELU KÄYTÄNNÖSSÄ

Menetys on lähimmäisen menetyksen ja syyllisyydentunteen käsittelystä kertova draamalyhytelokuva, joka toteutettiin osana Lapin ammattikorkeakoulun tuotantotyöpaja-kurssikokonaisuutta keväällä 2014. Elokuvan käsikirjoitti ja ohjasi opiskelutoverini Ari Karhunen, itse toimin kuvaajana. Lopullisesta elokuvasta tuli noin 6 minuuttia pitkä ja tuotanto sisälsi 4 kuvauspäivää.

4.1 Elokuvan juoni

Nuori tyttö Leena (Marika Pekkarinen) ja hänen äitinsä Hanna (Leena Kelloniemi) riitelevät ja Leena lähtee ovet paukkuen ajelulle poikaystävänsä Jannen (Markus Hietala) kanssa. Leena purkaa äitiinsä kohdistunutta kiukkuaan Jannelle, kun Jannen puhelin soi. Hanna soittaa ja varmistaa tyttärensä olinpaikkaa, ja kun Leena ymmärtää äitinsä olevan puhelimessa, hän hyökkää Jannen kimppuun lopettaakseen puhelun. Janne ei pysty pitämään autoa hallinnassa ja ohjautuu vastaantulevalle kaistalle, törmäten päähenkilön, Oton (Raimo Hytti), kuorma-autoon nokkakolarissa. Janne ja Leena eivät selviä onnettomuudesta.

Otto tuntee syyllisyyttä tapahtuneesta ja kävellessään kukkakaupan ohi, hän päättää esittää osanottonsa Leenan muistotilaisuudessa. Unettoman yön jälkeen hän saa vihdoin kirjoitettua jotain kukkakimpun korttiin. Seuraavana päivänä Otto ilmestyy Hannan ovelle, muttei saa sanottua sanaakaan. Hän ojentaa kimpun ja kortin Hannalle, nyökkää ja poistuu paikalta. Illalla tilaisuuden jälkeen Hanna lukee kortin ja hänestä huokuu katkeruus ja viha Ottoa kohtaan. Hanna repii kortin.

Elokuvan loppukohtaus tapahtuu seuraavana päivänä Oton lähtiessä töihin. Hanna on Oton kotikadulla odottamassa autossaan ja Oton nähdessään, hän käynnistää auton ja kiihdyttää Ottoa kohti, jarruttaen viime hetkellä. Pelästynyt Otto näkee, kuka auton kuskina on, ja astuu auton etupenkille istumaan. Otto saa vihdoin kerrottua Hannalle, ettei kolaritilanteessa voinut tehdä mitään, kos-

ka kaikki tapahtui niin äkkiä. Hannan itkeminen muuttuu raivoksi ja hän alkaa hakata Ottoa. Otto rauhoittelee Hannaa ja lopulta saa hänet lopettamaan. Hanna on hyväksynyt tosiasiat ja ei enää syytä Ottoa Leenan kuolemasta.

4.2 Kuvaajan näkökulma

Menetyksen alkuperäisessä käsikirjoituksessa kolari, eli tapahtuma, joka on koko elokuvan toiminnan taustalla, näytettiin katsojalle vasta viimeisenä, mutta leikkausvaiheessa tarina käännettiinkin kronologiseen järjestykseen. Tällä ei ollut kuitenkaan merkitystä kuvasuunnittelun kannalta, sillä pyrin rakentamaan sellaisen suunnitelman, jotta elokuvan kerronta ei olisi lukittunut tiettyyn aikajärjestykseen, vaan leikkaajalla olisi enemmän vapauksia.

Menetys oli ensimmäinen fiktiivinen elokuvaprojekti, jonka kuvaajaksi ryhdyin, joten halusin noudattaa elokuvauksen ohjesääntöjä tarkasti. Vähäisen kokemuksen aiheuttaneen taiteellisen epävarmuuden vuoksi päällimmäinen tavoitteeni oli keskittyä elokuvan korrektiin visuaaliseen rakenteeseen, jotta elokuvasta saataisiin valmis, toimiva kokonaisuus. Kiinnitin huomiota kuvakokojärjestelmään, suojaviivan käyttöön ja linssivalintoihin. Valaisu ja kameran liike olivat pääosin funktionaalisia; valaisu oli tarinan päivänaikojen motivoimaa, ja kamera liikkui ainoastaan seuratakseen toimintaa.

Kuvauskalustona elokuvassa käytin kameraa Blackmagic Cinema Camera 2.5k ja perinteisen polttoväliskaalan kattavaa linssivalikoimaa. Käytössäni oli Samyang 14 mm, 25 mm, 35 mm ja 85 mm linssit, sekä lisäksi Sigman 8 - 16 mm ja 50mm linssit. Blackmagicin pienen kennon vuoksi näitä linssejä käyttämällä saavutin jokaiseen kuvakokoon sopivan linssiskaalan, joka olisi täyskennoisella kameralla kuvattaessa esimerkiksi 28 mm:ä, 35 mm:ä, 50 mm:ä, 85 mm:ä ja 135 mm:ä, mahdollisien erikoislinssien kanssa.

Koko elokuva on kuvattu aiemmin mainittua ”master shot” -tekniikkaa hyväksikäyttäen, siirtyen laajimmasta, koko toiminnan esittelevästä kuvasta, tiiviimpiin

kuviin. Rajallisen ajan vuoksi suunnittelin mahdollisimman taloudellisen kuvalistan, joka ehdittäisiin kuvata neljässä päivässä, mutta mistä silti löytyisi kaikki tarvittava materiaali leikkausta varten. Suurin osa kuvattiin kolmella, neljällä tai viidellä kuvalla, poikkeuksena toiminnallisemmat kohtaukset, joista poimittiin erikoislähikuvia. Master-kuvakokotekniikka käy hyvin ilmi jo avauskohtauksesta; kyseessä on dialogikohtaus Hannan ja Leenan välillä. Ensin kuvattiin laaja kuva huoneen oviaukolta, josta nähdään kummatkin henkilöt ja tapahtumaympäristö, sen jälkeen siirryttiin keskustelijoiden lähikuviin kumpaankin suuntaan.

Elokuvan toinen kohtaus, eli kolarikohtaus, oli mielenkiintoinen kokonaisuus kuvata. Koska meillä ei ollut minkäänlaista järjestelmää, jolla kiinnittää kamera liikkuvan auton ulkopuolelle, päädyimme kuvaamaan Jannen ja Leenan ajelun auton seistessä paikallaan. Kohtaus oli yökohtaus, joten taustan liikkeen puute oli suhteellisen yksinkertaista piilottaa. Kuviin kuitenkin tuli tuoda jonkinlaista liikkeen tuntua, jotta katsojan huomio ei keskittyisi oudosti käyttäytyvään autoon vaan itse kohtauksen sisältöön eli dialogiin. Ratkaisimme ongelman yhdessä valaisijan kanssa suunnittelemalla pyöritettävät katuvaloja imitoivat rakennelmat, joilla pystyimme pyyhkimään auton yli valokiilat (kuva 2). Tämä ja auton pieni heilutus perästä käsin sai aikaan tunteen, että auto on liikkeellä ja tarina voi kulkea sujuvasti eteenpäin. Kohtauksen kuvakoot olivat käytännössä auton rajoittamia; kuvasimme oikeastaan vain puolikuvia tai lähikuvia. Laajin kuva oli auton edestäpäin kuvattu, ja siinä näkyvät kummatkin henkilöt sekä auton keulaa. Noudatin kohtauksessa perinteistä dialogikohtauksen kuvausmallia molemman henkilön suunnista kuvaten.

Kuva 1. Katuvalot. Par64 valonheittimet kiinni alumiiniputkessa valomiehen pyörittämän Combo 3 -jalustan päässä (Riihitupa 2014)

Neljänteen kohtaukseen, jossa Otto istuu yöllä kotonaan sohvalla, pyrin rakentamaan sellaisen kuvasuunnitelman, joka toisi tähän yksinkertaiseen kohtaukseen suoraviivaista tarinankerrontaa monimutkaisempaa ratkaisua. Pyrin aloittamaan kohtauksen sellaisella kuvalla, josta ei näkisi vielä sen toiminnallista ydintä: osanottokorttia. Vasta lähikuvassa, jossa Otto nostaisi juomalasin kortin ja kameran välistä, kortti ja sen teksti näkyisi katsojalle. Tällainen tiedon pimitys ja pitkitetty paljastaminen on välttämätön dramaturginen tekniikka. Henry Baconin mukaan jotta tarinaa voitaisiin ylipäänsä kertoa, tarvitsee olennaisia tietoja jollain tasolla välttämättä pidätellä ja paljastaa hiljalleen. (Bacon 2000, 39.)

Valaisu toteutettiin tuotantoaikataulullisista syistä elokuvateollisuudelle hyvin perinteiseen tapaan, jossa yökohtausta kuvataan keskellä päivää. Asunnon pimennys onnistui hyvin, mutta toivoin saavani vaikutelman, jossa huone olisi

muuten täysin pimeä ja television hehku olisi ainoa valonlähde. Television valo toteutettiin rakentamalla valonlähde, jonka edessä pyyhitään satunnaisesti varjostavia esineitä. Tekniikka kuitenkin vaihteli liian radikaalisti otosta toiseen, koska sitä kehitettiin läpi kuvausten. Lopullisessa leikkauksessa kuvien välillä valon laatu ei ole kovin yhtenäinen, aiheuttaen aavistuksen häiritsevän efektin kohtaukseen.

Neljäs kohtaus yhdessä kuudennen kohtauksen kanssa oli ainoa, johon pyrin tuomaan jonkinlaista metaforisuutta ja tunteiden käsittelyä. Rajatessani Oton yöllä omassa asunnossaan istumaan sohvalleen kokokuvassa, käsittelemään korttia, minulla oli mielessä kuudennen kohtauksen vastaava hetki, jossa Hanna löytää Oton osanottokortin. Pyrin sommittelemaan kuvat samankaltaisesti ilmaistakseni henkilöiden käsittelevän kolaria ja Leenan kuolemaa omista näkökulmistaan (kuva 2). Valmista elokuvaa analysoidessani en usko toivomani näkökulman välittyneen katsojalle. Tämä johtuu todennäköisesti siitä, että kuvauspaikat olivat niin ahtaita, etten pystynyt myös ajallisesti hyvin rajallisissa kuvaustilanteissa toteuttamaan ajattelemaani kuvasuunnitelmaa täydellisesti, vaan jouduin etenemään improvisoiden. Tämä niin sanottu taiteellinen epäonnistumiseni ei kuitenkaan tarkoita, ettei tarina kulkisi sujuvasti eteenpäin, vaan looginen kuvakerronta jatkuu läpi kuudennen kohtauksen.

Kuva 2. Otto ja Hanna samankaltaisissa kuvakompositioissa (Viirret 2014.)

Viimeisessä kohtauksessa esituotantovaiheen kuvasuunnitelmani epäonnistui hieman. Tavoitteenani oli tuoda kovin staattisiin kuviin eloa käyttämällä Ottoa seuraavia kamera-ajoja kohtauksen ensimmäisissä kuvissa, mutta kuvaustilanteessa ajot kuvattiin liian laajassa kuvakoossa, ja liike tuntui selkeästi liian pieneltä ja merkityksettömältä. Leikkauksen lopulliseen versioon on käytetty laajasta kamera-ajo-otosta sen staattinen alku, mutta tuo alku oli rytmillisesti liian lyhyt. Leikkaussaumaan päätyi tästä johtuen pieni liike kamera-ajon lähtöhetkestä, mikä kuten Kari Pirilä ja Erkki Kivi sanovat, on häiritsevä kun leikataan staattiseen lähikuvaan (Pirilä & Kivi 2008, 86).

Viimeisessä kohtauksessa käytin linssivalintoja käsittelevässä luvussa mainitsemaani objektien välisen etäisyyksien manipulointitekniikkaa. Kuvasin yliajoyri-

tyksen äkkijarrutuksen kaukaa suuren polttovälin linssillä niin, että auto peittää kuva-alan ja Otto jää auton taakse, mutta näkyy silti ikkunoiden läpi (kuva 3). Tätä kuvakulmaa ja pitkän polttovälin linssiä käyttämällä piilotin auton ja Oton välisen etäisyyden jarrutuksen hetkellä: kuvassa Hanna näyttää jarruttavan senttien päähän Otosta, mutta oikeasti väliä oli metrejä. Näin varmistin vaarallisen kuvaustilanteen turvallisuuden.

Kuva 3. Oton ja auton välisen etäisyyden tiivistäminen pitkää polttoväliä hyväksi käyttäen (Viirret 2014.)

5 NYRJÄHTÄNEET – TARINAN YDINTÄ ETSIMÄSSÄ

Nyrjähtäneet on rikosdraamalyhytelokuva, joka toteutettiin keväällä 2014 osana Lapin ammattikorkeakoulun tuotantotyöpajakurssia. Elokuvan on käsikirjoittanut ja ohjannut Joonas Pirttikangas ja kuvannut Ville Sandqvist. Toimin itse elokuvan leikkaajana. Nyrjähtäneet on kuvattu viidessä kuvauspäivässä ja lopullinen elokuva on noin 10 minuuttia.

5.1 Elokuvan juoni

Elokuva on tarina eettisyydestä ja oikeudenmukaisuudesta. Nyrjähtäneet kertoo Janista (Henri Finström), nuoresta miehestä, joka on sekoittunut alamaailman piireihin. Hän toimii erään rikollisen, Esan (Matias Ahola), likaisen työn tekijänä yhdessä ystävänsä Katin (Henna Karjalainen) kanssa. Elokuva alkaa nopealla alkusysäyksellä Janin ja Katin arkipäivään, kun he ovat pahoinpitelemässä narkomaania ilmeisesti velanperintäsyistä.

Keikan hoidettuaan Jani saa Esalta uuden tehtävän. Eräs mies pahoinpitelee vaimoaan, mikä Esankin kaltaisen ihmisen mielestä on väärin. Jani ja Kati lähetetään tekemään vaimonhakkaajan touhuista loppu. Tehtävällä on kiire, sillä Janin täytyy ottaa hänen poikansa Villen hoitoon, sillä lapsen äiti on joutunut katkaisuhoitoon. Jani ja Kati päättävät hoidella vaimonhakkaajan samana iltana.

Jani alkaa epäröidä miehen talossa, sillä huoneistosta löytyy hänen oman lapsensa ikäinen poika. Katille tämä ei kuitenkaan tunnu olevan ongelma. Hän vie lapsen toiseen huoneeseen. Jani käskee Katia tutkimaan loput asunnosta saadakseen hänet pois kuuloetäisyydeltä. Jani päästää vaimonhakkaajan helpommalla, uhkailemalla että hänen täytyy lähteä pois kaupungista. Kati löytää talosta kassillisen käsiaseita, minkä he ottavat mukaansa lepyttääkseen Esaa epäonnistuneesta tehtävästä.

Janille isänä oleminen on tuntematonta aluetta, sillä hän ei ole nähnyt poikaansa paljoa. Hän kuitenkin alkaa selkeästi kiintyä enemmän poikaansa ja nauttii leikkimisestä hänen kanssaan. Samaan aikaan Kati on tapaamassa Esaa, joka kertoo vaimonhakkaajan pieksäneen vaimonsa sairaalakuntoon kaksikon lähdettyä hänen asunnostaan. Kati kertoo Esalle, että Jani on syypää keikan keskeyttämiseen. Esa haluaa Janin ottavan vastuun ja tulemaan selvittämään asian. Kati luulee pääsevänsä jo pois, mutta Esa ja hänen henkivartijansa hakkaavat Katin muistutukseksi epäonnistumisesta.

Jani hermostuu nähdessään Katin pahoinpidellyt kasvot, ja päättää lähteä tapaamaan Esaa yksin. Hän käskee Katia jäämään katsomaan Villen perään. Esan yökerhon ovella Jani tietää henkensä olevan vaarassa. Hän laittaa Katille viestin, pyytääkseen häntä viemään Villen Janin äidin luo mikäli Janista ei enää kuulu mitään tapaamisen jälkeen.

Myöhemmin, Jani on Esan toimistossa pahoinpideltynä. Esa roikottaa veristä Jania hiuksista ja näkee, että Jani on muuttunut julmasta rikollisesta hänelle turhaksi pehmoksi. Esa viittaa henkivartijalleen viemään Janin pois näkyvistä.

Luettuaan viestin Kati lähtee saman tien viemään Villeä turvaan, ottaen samalla aseet mukaan. Kati alkaa ymmärtää Janin oikeudentunteen ja oman kylmyytensä vääryyden. Taksissa istuessaan hän laittaa aiemmin saamansa palkkiorahat Villen pieneen reppuun Janin epäitsekkyyden ansiosta.

Kati ilmestyy aseilla osoittaen Esan toimistoon yllättäen hänet. Kati pelkää pahimman tapahtuneen ja Janin kuolleen. Hän on tullut kostamaan. Esa yrittää suostutella Katia vielä tekemään töitä hänelle, Janin poistuttua kuvioista. Kati ei tunnu vakuuttuvan. Suostuttelu vaihtuu uhkailuksi, kunnes kuuluu aseen pamahdus.

Viimeisessä kohtauksessa näemme Esan henkivartijan satamassa, heittämässä ruumissäkin mereen. Katsojalle jätetään epäselväksi, kuka ruumissäkissä lopulta on. Onnistuiko Kati kostamaan Janin? Kuoliko Jani edes ollenkaan?

5.2 Leikkaajan näkökulma

Nyrjähtäneet ei noudata perinteistä valtavirtaelokuvan kolmen näytöksen mallia. Tämä ei kuitenkaan johdu lyhytelokuvan rakenteesta, sillä kolme näytöstä voi mahtua pienempäänkin mittakaavaan kuin kahden tunnin elokuvaan. Nyrjähtäneiden tarina kulkee enemmänkin draamallisen rakenteen mukaan, joka tunnetaan nimellä Ola Olssonin malli (Pirilä & Kivi 2008, 119). Tässä mallissa tarina jaetaan kuuteen osaan: alkusysäys, esittely, syventäminen, ristiriitojen kärjistyminen, ratkaisu ja häivytys. Nämä vaiheet voidaan eritellä Nyrjähtäneiden tarinasta selkeästi. Leikkausvaiheessa analysoin jokaisen kohtauksen löytäen niiden merkityksen hahmonkehityksen ja elokuvan juonen kannalta.

Elokuva alkaa nopealla alkusysäyksellä, kun Jani ja Kati ovat pahoinpitelemässä narkomaania. Tämä erittäin lyhyt kohtaus on kuvattu kahdella otolla, mutta yhdessä kuvaajan kanssa piilotimme leikkaussauman hetkeen, kun Otto astuu ovesta sisään ja kamera on hänen selkänsä varjossa. Tämä leikkaus mahdollisti ulkoa sisälle toimivan kamera-ajon, missä valotilanne muuttuu radikaalisti. Jos kuvaaja olisi kuvannut tämän yhdellä otolla, sisälle mentäessä kuva olisi ollut aivan pimeä johtuen oton lähtökohtiin sovitetuista kameran valotusasetuksista.

Esittelynäytöksenä pidän toista ja kolmatta kohtausta, sillä ne tuovat esiin tarinan lähtökohdat ja toiminnan perustan. Leikkaajan tarinankerronnallisesta näkökulmasta nämä kohtaukset osoittautuivat lopulta yllättävän haasteellisiksi. Ensin näemme nopean vilauksen puhelimessa olevasta valokuvasta. Kuva nähdään oikeastaan vain vilaukselta, ja ilman mitään siihen viittaavaa dialogia katsojan tulee ymmärtää, että kuvassa on alkusysäyksen yhtä nopeasti vilahtanut narkomaani hakattuna. Käytettävissä oleva kuvamateriaali oli lyhyehköä, mutta mielestäni nämä yhteensä alle minuutin kestävät hetket ovat nimenomaan Janin hahmon esittely: kuka hän on, mitä hän tekee ja miksi? Esan seuraava repliikki pelastaa kuitenkin hieman tilannetta: ”Mulla on sulle uus homma”. Tämä lause kertoo katsojalle, että Esa on se henkilö, joka lähetti Janin pahoinpitelemään tämän narkomaanin. Syy jää pimentoon, mutta se ei ole lopun tari-

nan kannalta oleellista. Pääasia on se, että katsojalle on tehty selväksi, että Jani toimii tämän rikollisen, Esan, voimankäyttäjänä.

Toinen kohtaus esittelee myös koko elokuvan ydintapahtuman, jonka ympärille henkilöiden väliset ja myös heidän sisäiset konfliktinsa muodostuvat. Saamme myös tietää, että tämä vaimonhakkaajan pahoinpitelykeikka on Esalle likaisen bisneksen sijaan henkilökohtainen asia ja siksi myös tavallista tärkeämpi. Kohtaus on kuvattu perinteisellä mastershot-tekniikalla, mikä teki dialogin leikkaamisesta yksinkertaista ja tarina etenee loogisesti.

Kolmannessa kohtauksessa katsojalle esitellään Kati ja dialogin kautta tuodaan selväksi hänen kylmä luonteensa. Jani myös mainitsee lapsensa hoitoon ottamisen, mikä tuo tarinaan ensimmäisen ristiriidan juuret. Näyttelijät onnistuivat näyttelemään kohtauksen toiminnan todella yhteneväisesti jokaisen kuvakulman otoissa, mikä teki leikkaustyöstä jatkuvuutta hakiessa paljon helpompaa.

Elokuvan syventävä näytös alkaa neljännessä kohtauksessa, kun Jani ja Kati ilmestyvät vaimonhakkaajan asunnolle hoitamaan tehtäväänsä. Janin sisäinen ristiriita ja lopulta halu poistua alamaailman piireistä saa alkunsa tästä kohtauksesta. Näemme, kuinka Janin omatunto alkaa herätä nähdessään vaimonhakkaajan lapsen. Hän aavistaa toimivansa väärin. Kohtauksen tappelussa oli muutamia haasteellisia leikkauskohtia, sillä kiihdyttääkseni elokuvan rytmiä ja nostaakseni jännitystä, tarina vaati nopeita leikkauksia. Minun täytyi löytää materiaalista sellaiset otokset, joita voisin käyttää nopeasti vilauttaen, mutta silti säilyttäen rakennetun hahmotelman kohtauksen tapahtumatilasta. Käytännössä tämä tarkoitti varmistamista että missä kukin hahmo sijaitsee ja mihin suuntaan he katsovat. Kohtauksen alku osoittautui myös jännitteelliseksi haasteeksi. Yritimme musiikin kanssa nostaa katsojan odotuksia tulevasta räjähtävästä toiminnasta, mutta jännitteen nostatushetki tuntuu lopullisessa leikkauksessa jopa ehkä hieman liian mahtipontiselta. Tämä aiheuttaa sen, että kohtauksen toiminnan jännitetaso ei vastaa katsojan odotuksia ja tunnelma laskee tahattomasti.

Siirryttäessä neljännestä kohtauksesta loimme suuren kontrastin kohtausten toimintojen välille. Viides kohtaus alkaa kiusallisella hiljaisuudella Janin asunnossa hänen poikansa kanssa. Tämä jyrkkä muutos alleviivaa, kuinka Janin arkipäivä on hyvin erilaista kuin tavallisena isänä toimiminen, ja kuinka isähahmon rooli on hänelle täysin tuntematon.

Tarina jatkuu kuudennessa kohtauksessa Katin kanssa. Kohtauksen alussa käytetty musiikki on kuultu aiemminkin neljännen kohtauksen alussa ja tämä aiheuttaa alitajuisen mielleyhtymän katsojalle tulevasta. Kati tapaa Esan hänen autossaan, missä Kati jatkaa kylmää rooliaan ja vierittää syyt tehtävän epäonnistumisesta Janin niskoille. Kuudes ja seitsemäs kohtaus on leikattu fragmenttikerronnallisella tyylillä ristiin, mikä luo selkeän tapahtumapaikan muutoksen. Tämän tarkoituksena oli rakentaa kuva siitä, mitä tapahtuu samaan aikaan toisaalla. Jyrkät siirtymät musiikista hiljaisuuteen kohtausten saumassa vahvistaa paikan vaihtumista. Seitsemännessä kohtauksessa Jani leikkii poikansa kanssa rauhassa kotona, mikä saa katsojan odottamaan, mitä Katin vaikeassa tilanteessa Esan kanssa tapahtuu. Kohtauksien välillä on selkeä teemojen kontrasti: Katin ja Esan keskustelussa ylläpidetään alamaailman ja rikosten teemaa, kun taas Jani on hetkellisesti täysin poissa tuosta maailmasta, oman lapsensa kanssa. Elokuvan syventävä näytös päättyy. (Pirilä & Kivi 2008, 46.)

Ristiriidat alkavat kärjistyä, kun Kati on saapunut Janin asuntoon kasvot ja kädet verisinä. Jani alkaa ymmärtää, että heidän täytyy päästä pois Esan verkostosta ennen kuin jotain vielä vaarallisempaa sattuu. Janin suojeluvaistot isänä heräävät ja hän ottaa vastuun tapahtuneesta, lähtien tapaamaan Esaa yksin, tietäen seuraukset. Elokuva siirtyy montaasimaiseen leikkaukseen Janin ja Katin näkökulmista. Jani on henkisesti valmistautumassa tulevaan Esan yökerhon ovella ja Kati selkeästi alkaa epäröidä omia elämänvalintojaan ja potea syyllisyyttä siitä, mitä Janille on tapahtumassa. Montaasiin liitetty poliisi ja rosvo -temaattinen Lego-rakennelma yhdessä nukkuvan lapsen kanssa toimi selkeänä metaforana Katin sisäisille konflikteille rikollisen ja normaalin rauhallisen elämän punnitsemisen kanssa.

Elokuvan juoni lähestyy kliimaksiaan, kun Jani on Esan toimistossa lähes tajuttomaksi hakattuna. Katsojalle alkaa kehittyä kuva tapahtumien peruuttamattomuudesta. Kohtauksen äänileikkaus on todella vahvassa asemassa, sillä kuvaleikkauksessa jouduttiin piilottamaan kuvakulmia hyväksikäyttäen osumat, kun Janin päätä hakataan pöytään. Tehosteääniä käyttämällä tästä tärkeästä ja voimakkaasta tilanteesta saatiin paljon aidontuntuisempi. Kohtauksen ainoa kuvaleikkauksellinen haaste oli liikkeen jatkuvuuden saavuttaminen otoksesta toiseen siirryttäessä. Koko toiminta kuvattiin lukuisia kertoja eri kuvakulmista, mutta sain leikkauksen toimimaan klaffivirheettömästi. Tässäkin kohtauksessa leikkausta auttoi näyttelijöiden loistava tilanteiden identtisesti näytteleminen otosta toiseen. Janin kohtalo alkaa hahmottua kohtauksen lopussa ja elokuva lähenee ratkaisunäytöstään.

Kati on lähtenyt viemään lasta Janin äidin luokse, ja näemme autossa Katin hahmonkehityksen loppupisteen. Hän epäitsekkäästi laittaa likaisella työllä ansaitsemansa rahat Janin lapsen reppuun, joko anteeksipyyntönä Janille, tai puhdistaakseen omatuntonsa. Leikkauksellisesti hahmonkehitys kuitenkin jää monilla täysin ymmärtämättä. Syynä tähän on se, että katsoja ei ymmärrä rahojen olevan samat rahat, mitkä hän saa Janilta elokuvan kolmannessa kohtauksessa narkomaanin hakkaamisesta. Rekvisiittana toimiva rahatukkukirjekuori ei ole näissä kahdessa kohtauksessa ollenkaan samannäköinen, johtuen inhimillisestä virheestä, kun kohtaukset ovat kuvattu kahtena eri kuvauspäivänä. Lisäksi kirjekuori on aivan liian pienemmässä asemassa sen merkitykseen nähden; kohtaukset olisivat lisäksi tarvinneet mahdollisesti yhden repliikin lisää joka selittää rahakuoren taustan, sekä kaksi selkeätä lähikuvaa kuoresta, yksi kumpaankin kohtaukseen (kuva 4).

Tein saamallani materiaalilla sen mitä pystyin ja pyysin äänisuunnittelijaa lisäämään huomiota kohdistavia pisteääniä, mutta tilanne jää silti epäselväksi ja kyseisen kohtauksen merkitys katoaa melkein kokonaan. Tämä virhe toimii hyvänä opetuksena katsojan seurantakyvyn yliarvioimisesta. Mikäli olisimme halunneet ajaa Katin hahmon syvyyden ja hahmonkehityksen kunnolla läpi, olisi tätä pientä tarinan osaa pitänyt alleviivata paljon selkeämmin.

Kuva 4. Ainoat kuvat, joissa kirjekuori esiintyy ja niiden fyysinen klaffivirhe.

Yhdessä kahdennentoista kohtauksen kanssa, seuraava kohtaus muodostaa elokuvan ratkaisunäytöksen, jonka keulahahmona on Kati. Hän saapuu Esan toimistoon aikomuksenaan pelastaa Jani. Kohtaus kehittää Esan kieroa hahmoa vielä pidemmälle hänen suostutellessaan Katia takaisin niin sanotulle pimeälle puolelle. Elokuva ei kuitenkaan saa selkeää ratkaisua, sillä ruutu leikkautuu mustaan juuri aseen lauetessa. Katsojalle ei kerrota, kuka ampui kenet. Mahdollisuuksia on loogisesti ajateltuna kaksi: joko Kati ampuu Esan, tai Esan henkivartija palaa toimistoon ja ampuu Katin. Ratkaisu jätetään osittain pimentoon, tavoitteena katsojan ajattelun herättäminen elokuvan lopussa. Elokuvan tarina häivytetään loppukohtauksella, missä henkivartija pudottaa ruumissäkin mereen. Tämäkin tieto pimitetään katsojalta, jotta katsojalle jäisi mahdollisimman epäselväksi, mitä Katille, Janille ja Esalle tapahtui. Jokainen katsoja saa henkilökohtaisesti tulkita, kuinka tässä hyvän ja pahan konfliktissa lopulta kävi.

6 POHDINTA

Kuvaajan ja leikkaajan vastuu on visualisoida käsikirjoitettu tarina niin, että se on katsojan helposti ymmärrettävissä ja hänen mielenkiintonsa säilyy elokuvan loppuun saakka. Tutkiessani työroolien teoreettisia sääntöjä ja omaa työskentelyäni kuvaajana ja leikkaajana, päädyin siihen tulokseen, että elokuvan ymmärrettävyyden kannalta tärkein kerronnallinen elementti on jatkuvuus.

Sekä kuvaaja että leikkaaja käyttävät monia eri elokuvakerronnan elementtejä varmistaakseen, että elokuvan jatkumo säilyy. Jos kuvaaja keskittyy pelkkään tekniseen suorittamiseen ja oikeaoppiseen kuvasuunnitteluun käyttäen apunaan muun muassa kuvakokojärjestelmää, masterkuva-tekniikkaa ja suojaviivasääntöä, elokuvan jatkuvuus on kunnossa ja tarina etenee loogisesti ja materiaali on helpompi leikata selkeään järjestykseen.

Menetys on elokuvana selkeästi rakennettu kokonaisuus, jossa kuvakerronta toimii loogisesti ja antaa näyttelijöille puitteet kertoa käsikirjoituksen tarinan. Kiinnitin melkein neuroottisesti huomiota kuvakokojen ja niihin sopivien linssien valintoihin, kameran suuntiin ja selkeän kokonaiskuvan ylläpitämiseen. Menetys jäi kuitenkin tästä syystä visuaalisesti neutraaliksi, oikeastaan jopa latteaksi tai tylsäksi. Kameratyöskentely ei tuo elokuvaan syvyyttä ja monet kuvat ovat kuin pelkkiä luurankoja siitä, mitä kaikkea ne olisivat voineet sisältää kuvasuunnittelua pidemmälle kehittäessä. Menetyksen suurin tunnelman luova elementti tekniseltä puolelta on valaisu, mikä myös on kokonaan ympäristön motivoimaa. Menetys oli opettavainen projekti siitä, mitä hyvin kuvattu elokuva vaatii; ei riitä, että teoria on kunnossa, vaan kuvaajan yhtä suurena tehtävänä on tuoda oma visuaalinen tyylinsä elokuvaan ja näin rakentaa siihen lisää syvyyttä ja mielenkiintoisuutta.

Menetyksen ja Nyrjähtäneiden tuotannot tapahtuivat keväällä 2014 osittain päällekkäin. Suurin vaikutus tästä oli erittäin rajallinen esituotantoaika Menetykselle, sillä toimin samaan aikaan myös Nyrjähtäneiden valaisijana. Mikäli voisin kuvata Menetyksen uudelleen pidemmällä tuotantoaikataululla, käyttäisin esi-

tuotantoon enemmän aikaa ja pyrkisin luomaan elokuvaan lisää tunteellista sisältöä. Elokuvan aiheeseen sopivaa ahdistuksen tunnetta voisin luoda esimerkiksi henkilöitä tiiviimpiin kuvakokoihin rajaamalla (kuva 5).

Kuva 5. Laajat kuvakulmat eivät tuo elokuvaan oikeanlaista ahdistuksen tunnetta.

Elokuvan toiminnallisiin huippukohtiin eli kolariin ja loppukohtauksen yliajoyritykseen saisi lisää jännitystä lisäämällä kameran liikettä käsivaralla kuvaamalla. Lisäksi moniin kuviin voisi tuoda lisää syvyyttä luomalla paremman kolmiulotteisen tilavaikutelman erottelemalla etualaa, keskialaa ja taustaa. Esimerkiksi loppukohtauksen avauskuva on erittäin tyhjän oloinen ja vaatisi etualalle esimerkiksi ohikulkijoita (kuva 6).

Kuva 6. Esimerkki tyhjänoloisesta kuvasta, joka kaipaisi lisää sisältöä.

Nyrjähtäneiden leikkausta aloittaessa analysoin jokaisen kohtauksen ja niiden motiivit. Mitä kunkin kohtauksen on tarkoitus sanoa henkilöistä ja tarinasta? Näiden analyysien kautta oli helppo lähteä rakentamaan niitä tukevaa elokuvakerrontaa. Nyrjähtäneet oli minulle projektina Menetyksen vastakohta jo työroolin kannalta, mutta myös lopputulokset saavat aikaan pienen kontrastin. Nyrjähtäneet on erittäin tyylitelty elokuva, näyttelijöiden työtaustaan nähden hyvin korkeatasoinen suoritus, jossa on tunnelmaa ja syvyyttä. Kuitenkin esimerkiksi kiireellisistä aikatauluista johtuvista erehdyksistä seurasi klaffivirheitä, jotka piilottivat suuren osan esimerkiksi Katin hahmonkehityksestä. Ongelma osoittautui niin suureksi, etten ilman lisäkuvauksia voinut yrittää korostaa puuttuvia elementtejä tarpeeksi.

Nyrjähtäneet opetti minulle, kuinka tärkeää joidenkin pieniltäkin vaikuttavien elementtien korostaminen on elokuvassa. Vaikka elokuvantekijöille se saattaisi vaikuttaa rautalangasta vääntämiseltä ja katsojan kädestä pitäen ohjaamiselta, aiheeseen perehtymätön katsoja ei huomaa elokuvasta asioita jos niitä ei erikseen nosteta esiin kunnolla. Aiemmin mainitsemani klaffivirheellinen kirjekuori oli jo lähtökohtaisesti liian hienovaraisesti esitelty elementti, jota olisi pitänyt korostaa paljon enemmän siihen nähden, kuinka merkittävä se loppukohtauksien kannalta oli tarkoitus olla.

Menetyksen ja Nyrjähtäneiden tekeminen oli taiteen ja teorian tasapainottelua. Lopputuloksesta näen, ettei riitä, että yksi osapuoli on kunnossa. Vaikka tarina olisi looginen, katsojan mielenkiinto ei kestä lyhytelokuvankaan mittaa, mikäli kuvaajan työskentely ei korosta elokuvan jännitettä ja tunnelmaa. Vastaavanlaisesti elokuvan tunnelmallisen puolen ollessa kunnossa, elokuvan leikkaus kadottaa kasvavassa määrin elokuvan elementtien merkitystä, jos leikkaaja ei saa poimittua niitä materiaalista ja nostettua niitä esiin, elokuva jää pahimmassa tapauksessa tyhjänpäiväiseksi kuvien sarjaksi ilman päämäärää.

LÄHTEET

Aaltonen, J. 2002. Käsikirjoittajan työkalut. Tampere: Tammer-Paino.

Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Tampere: Tammer-Paino.

Brown, B. 2012. Cinematography: Theory and Practice. 2. Painos. Iso-Britannia: Focal Press.

Hart, John. 2008. The Art of the Storyboard. Iso-Britannia: Focal Press.

Katz, S. D. 1991. Shot by shot: Visualizing from concept to screen. Yhdysvallat: Michael Wiese Productions.

Menetys 2014. Lyhytelokuva. Ohjaus: A. Karhunen. Tuotanto: Lapin Ammattikorkeakoulu.

Nyrjähtäneet 2014. Lyhytelokuva. Ohjaus: J. Pirttikangas. Tuotanto: Lapin Ammattikorkeakoulu.

Pirilä, K & Kivi, E. 2005. Otos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Pirilä, K & Kivi, E. 2008. Leikkaus. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy

Ward, P. 2000. Picture Composition for Film and Television. 5. Painos. Iso-Britannia: Focal Press.