



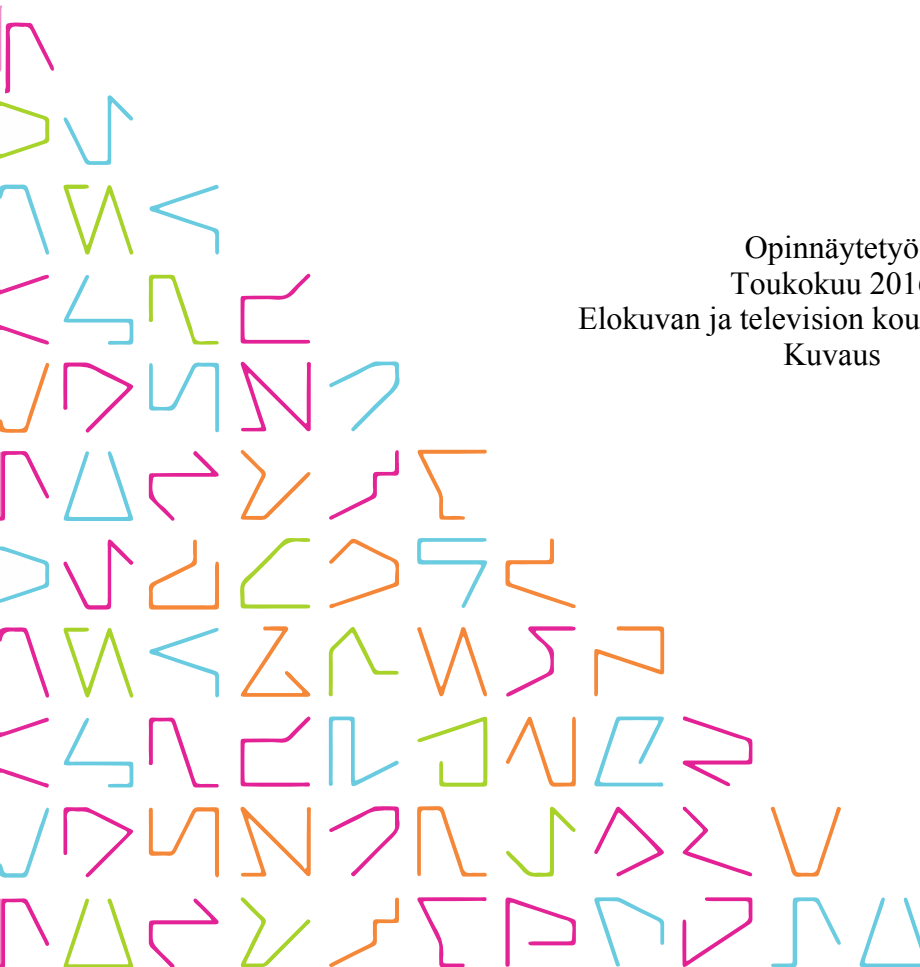
TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

SAMURAI RAUNI REPOSAARELAINEN

Elokuvan valaisusta pienellä budjetilla

Anna-Mari Nousiainen

Opinnäytetyö
Toukokuu 2016
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Kuvaus



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Kuvaus

NOUSIAINEN, ANNA-MARI:
Samurai Rauni Reposarelainen
Elokuvan valaisusta pienellä budjetilla

Opinnäytetyö 85 sivua, joista liitteitä 5 sivua
Toukokuu 2016

Opinnäytetyössäni analysoin elokuvan Samurai Rauni Reposarelainen -valaisua, sekä pienen budjetin vaikutusta elokuvan visuaalisiin ratkaisuihin. Keskityn työssäni elokuvan kuvailmaisuun valaisijan näkökulmasta, mutta avaan niihin liittyen myös elokuvan taustoja, rahoitusmallia sekä työtapoja.

Opinnäytetyön tavoitteena on selvittää miten pieni budjetti on vaikuttanut elokuvan toteuttamiseen ja miten etenkin elokuvan valaisu vertautuu ammattituotantoihin. Käytin tutkimuksen lähteinä elokuvaesimerkkejä, ammattikirjallisuutta, sekä sähköpostitse tekemiäni asiantuntijahaastatteluja.

Päädyn tutkimuksessani siihen, että myös pienellä valosetillä voi tehdä isoja valaisuja, kunhan tuntee välineensä ja tietää niiden mahdollisuudet ja rajoitteet. Valaisun takana olevat ideat ja teoriat ovat budjetista riippumatta universaaleja ja sovellettavissa isoista tuotannoista pieniin. Tutkimustyössäni kehotankin suhtautumaan myös pieneen valosettiin kunnianhimoisesti ja ennakkoluulottomasti.

Asiasanat: valaisu, talkooelokuva, pieni budjetti, indie-elokuva, samurai rauni reposarelainen

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Film and Television
Cinematography

NOUSIAINEN, ANNA-MARI:
Samurai Rauni Reposaaarelainen
Lighting for a Low Budget Film

Bachelor's thesis 85 pages, appendices 5 pages
May 2016

The purpose of this thesis was to analyze the lighting of the movie “Samurai Rauni Reposaaarelainen”, as well as the effect that low budget has had on the visual solutions. The focus is on the film's visual style from the gaffer's point of view, but some attention is also paid to the background, financial side and working methods of the film.

The aim of the thesis was to find out how the small budget affected the movie and whether the lighting is comparable to professional productions. The sources used for the research were films, professional literature and expert interviews.

It can be concluded on the basis of this research that large-scale lighting can be made with small lighting sets, as long as the gaffer is familiar with the instruments and knows their possibilities and limitations. The ideas and theories behind lighting are universal regardless of budget, and applicable from large to small productions. The reader is urged to be ambitious and open minded even with small set-ups.

Key words: lighting, collective filmmaking, low budget, independent-movie, samurai rauni reposaaarelainen

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	8
2 TAPAUKSEN SAMURAI RAUNI REPOSAARELAINEN.....	10
2.1 Ny poka lähtee!.....	10
2.1.1 Kekkiset, eli työryhmä.....	10
2.1.2 Kuvausten rakenne.....	12
2.2 ”Mitäs soittaja rahalla”, eli sananen budjetista.....	14
2.3 Elokuvan työtapa.....	16
3 VALAISU.....	19
3.1 Kalusto.....	19
3.1.1 Kameratekniikka.....	20
3.1.2 Valokalusto.....	21
3.2 Valaisutyyli.....	24
3.3 Kohtausesimerkit.....	24
3.3.1 Ulkokohtaukset.....	25
3.3.2 Yökohtaukset.....	32
3.3.3 Sisäkohtaukset.....	54
3.3.4 Taidepaussit arkirealismien tuolla puolen.....	73
4 POHDINTA.....	84
LÄHTEET.....	87
LIITTEET.....	90
Liite 1. Samurai Rauni Reposaarelainen kuvausaikataulu.....	90
Liite 2. Asiantuntijahaastattelu Harri Sippola.....	91
Liite 3. Moderni Kanuuna ry:n tulo- ja menoarvio 2016.....	91
Liite 4. Asiantuntijahaastattelu Sami Sänpäckilä.....	92
Liite 5. Asiantuntijahaastattelu Sami Sänpäckilä.....	93
Liite 6. Asiantuntijahaastattelu Tero Saikkonen.....	94

LYHENTEET JA TERMIT

Auteur-elokuva	Auteur-teoria on 1950-luvulla syntynyt elokuvakritiikin laji, jonka mukaan elokuva kuvastaa sen ohjaajan taiteellista näkemystä. Ohjaaja nähdään elokuvan tekijänä samaan tapaan kuin kirjailija romaanin tekijänä. Muun työryhmän vaikutus on olematon tai minimaalinen.
Best boy	Valaisijan oikea käsi, voi toimia valaisijan ja valoryhmän välisenä tiedonjakajana, ottaa vastuun jos valaisija poistuu setistä.
CTB	Convert to blue, valokalvo joka nostaa, eli viilentää värilämpötilaa.
CTO	Convert to orange, valokalvo joka laskee, eli lämmittää värilämpötilaa.
Diffuusio	Valokalvo joka hajottaa ja pehmentää valoa, kts. White diffusion.
Dynamiikka	Kuvan kirkkaimman ja tummimman alueen väliin jäävä sävyaskaala. Mitä suurempi dynamiikka, sitä laajemmin kamera tallentaa sävyeroja ja yksityiskohtia.
Establisointikuva	”Establishment shot”, esitellään paikka jossa ollaan.
EXT.	Englannin sanasta ”exterior”, ulkona tapahtuva kohtaus.
Fill	Engl. Sanasta ”fill”, eli täyte. Fillivalo ”täyttää” kuvan varjoja.
Flood	Englannin sanasta ”flood”, valo joka kohdistuu laajalle alueelle.
Fresnel	Fresnel-linssi, suuntaava lasinen linssi valaisimissa jolla pystyy vaikuttamaan valon kiilaamaisuuteen (katso spot ja flood).
HMI-valaisin	Kaasupurkauslamppu, jolla on tungstenia parempi hyötysuhde (tuottaa enemmän valoa vähemmällä virralla). Värilämpötila 5600K, joka vastaa päivänvaloa.
INT.	Englannin sanasta ”interior”, sisällä tapahtuva kohtaus.
ISO	ISO-luku viittaa kameran herkkyyteen. Mitä suurempi ISO-luku, sitä herkemmin kamera tallentaa valoa. Natiivi-ISO on kameran herkkyys, joka tallentaa kuvan parhaalla mahdollisella dynamiikalla (oikein valotettuna).

K	K eli kelvin on väriämpötilan yksikkö. Valaisussa viittaa siihen kuinka kylmää (sinistä) tai lämmintä (oranssia) valo on.
Kino Flo	Valaisintyyppi, jossa monta yhteen liitettyä värikorjattua loisteputkea. Tuottaa pehmeän valon, joka voi olla esimerkiksi 5600K tai 3200K. Putkia vaihtamalla valon väriä voi muuttaa ja ”sekoittaa”.
Kompositio	Kuvassa näkyvien elementtien suhde toisiinsa ja kameraan, kuvan asettelu, liittyy olennaisesti rajaukseen.
Kova valo	Kovuus viittaa valon luonteeseen, valo tulee pieneltä pinta-alalta ja luo kuvaan terävät varjot.
KuumavalokW	Viittaa tungsten-valaisimiin, jotka kuumenevat käytössä. Kilowatti.
LED-valaisin	Pitkäikäinen, erittäin korkean hyötysuhteen valaisin. Väriämpötila voi olla lähes mitä vain. Usein 5600K tai 3200K, tai säätömahdollisuus näiden kahden välillä. Himmennettävissä ja lisääntyvissä määrin portaattomasti säädettävissä eri väriämpötilojen ja värien välillä.
Lokaatio	Englannin sanasta ”location” johdettu sana kuvauspaikalle.
Molton	Musta molton on paksua, valaisussa käytettyä kangasta joka imee itseensä ääntä ja valoa, ja kestää hyvin lämpöä.
Open face	Valaisin ilman linssiä, polttimo on valaisimessa suojaverkon takana.
Prakti	Praktikaalivalaisin, kuvassa näkyvä valonlähde.
Refle	Reflektori (engl. reflector) tai heijastin, heijastinpinta joka heijastaa valoa.
Setti	Kuvauspaikan osa jossa kulloinkin kuvataan, rajattu alue jossa kuvassa näkyvä toiminta tapahtuu.
Silirimpsis	Termi jolla viitataan valon eteen aseteltavaan materiaalin, joka rikkoo valoa. Voi olla mitä vain materiaalia, muotoa ja kokoa, usein ulkokuvauksissa käytetään esimerkiksi puun oksia.
Single source -valaisu	Yhden valonlähteen valaisu.
Spot	Englannin sanasta ”spot”, pistemäinen valo joka kohdistuu pienelle alueelle.

Tungsten	Tungsten (eli volframi) on metallinen alkuaine jota käytetään hehkulamppujen hehkulangoissa. Valaisussa viittaa hehkulampputyyppeihin valaisimiin, joiden väriämpötila on 3200K.
W	Watti.
White diffusion	Valokalvo, joka pehmentää valoa.

1 JOHDANTO

Syksyllä 2012 aloitin opiskelun Elokuvan ja television koulutusohjelmassa ja tutustuin Sami Sänpäckilään ensimmäisellä Tampereen ”assarikeikallani” Samin ohjaamassa musiikkivideossa. Aloin tehdä enemmänkin projekteja Samin kanssa, ja alkuvuodesta 2013 Sami kysyi olisinko kiinnostunut tulemaan assarihommiin hänen kuvaamaansa ”Samurai Rauni Reposarelainen”-elokuvaan kesäksi. Elokuva kuulosti ehdottomasti kiinnostavalta (ja aivan pätkähullulta) ja päädyin lähtemään mukaan, assarihommien sijaan elokuvan päävalaisijaksi.

Olin toiminut aiemminkin erilaisissa valoryhmän tehtävissä, mutta päävalaisijan rooli oli itselleni vielä uutta tämän mittaluokan tuotannossa; nyt roolini olisi valaisusuunnittelusta ja valaisusta vastaamista. Yksi kesä venyi kolmeksi vuodeksi, ja elokuvan teosta tuli minulle enemmän elokuvakoulu kuin mistään muusta. Mittava, ainutlaatuinen ja pitkäkestoinen projekti ansaitsi tulla tallennetuksi myös kirjalliseen muotoon.

Elokuva poikkesi monilla tavoin ammattituotannosta. Kuvausbudjettimme lähenteli ammattilaisten tekemän lyhytelokuvan budjettia vaikka kuvauspäiviä oli kymmenkertaisesti. Elokuvassa koko ydintyöryhmällä oli tiettyyn pisteeseen asti sama sananvalta sisällöstä ja ohjauksellisista ratkaisuksista, kaikkien sana oli yhtä tärkeä eikä kukaan saanut palkkaa.

Elokuvan valaisu edustaa ”kengännauhahudjettia” parhaimmillaan (tai pahimmillaan); valokalustomme saattaisi löytyä pikkukunnan mediapajasta tai pienemmästäkin ammattikoulusta. Olemme kuitenkin tehneet pienellä, ulkoa katsoen olemattomalla kalustolla isoja ja kunnianhimoisia valaisuja, emmekä ole joutuneet säästelemään visuaalisuudessa tai elämään kompromissien keskellä.

Osin kalustollisista syistä elokuvassa on päädytty käyttämään kovaa valoa ja tutkimuksessani keskityn myös kovan valon elokuvalliseen käyttöön, joka ei ole vallalla oleva trendi tämän päivän pohjoismaisessa elokuvassa.

Rahaa ei ole (ammattituotannossakaan) koskaan tarpeeksi, eikä kalusto ole ikinä täysin sitä mitä toivoisit. Alalle pyrkiessä työnäytteitä on hyvä pystyä tuottamaan pienelläkin kalustomäärällä kun ammattikentälläkin budjetit ja sitä myötä etenkin valokalustot

pienenevät. Siksi on mielestäni tärkeää ymmärtää pienten valosettien mahdollisuudet. Käsittelen elokuvaa nimenomaan valaisijan näkökulmasta. Tutkin miten pieni budjetti on vaikuttanut kalustoomme ja miten rajallinen kalusto taas vaikuttaa valoilmaisuun.

Aluksi käsittelen elokuvan taustaa, työryhmää ja budjettia. Elokuvan valaisussa olennaista on kuitenkin ollut paitsi itse elokuvan tarina ja visuaalisuus, myös tuotannolliset puitteet. Kerron myös elokuvan työtavoista, etenkin valaisijan ja kuvaajan yhteistyöstä. Puran elokuvan valaisua pääasiassa erilaisten kohtausesimerkkien avulla, pyrin avaamaan kohtauksia ymmärrettävään muotoon pohjapiirustuksin, still-kuvin ja valokuvin setistä. Vertaan myös ”Samurai Rauni Reposaaarelainen”-elokuvan valaisuja erilaisiin kuvaajien esittelemiin valaisunäkemyksiin ja teorioihin.

Lähteinäni käytän elokuva-alan kirjallisuutta, lehtiartikkeleita elokuvasta, American Cinematographer -lehteä ja verkkolähteitä, sekä sähköpostitse tekemiäni asiantuntijahaastatteluja; opinnäytetyötä varten haastattelin elokuvamme tuottaja Harri Sippolaa, kuvaaja Sami Sänpäckilää ja toisen kotimaisen indie-tuotannon, ”Bunny the Killer Thing”-elokuvan (Joonas Makkonen, 2015) kuvannutta Tero Saikkosta.

Toivon että opinnäytetyöni inspiroisi etenkin indie-elokuvantekijöitä, opiskelijoita ja vaihtoehtoisen elokuvan tekijöitä rohkeaan valaisuun, sekä antaisi ideoita ja vaihtoehtoja valon käyttöön ja pienillä valoseteillä valaisemiseen. Usein tuntuu että rahan ja kaluston puutteeseen lamaannutaan, mutta jos tuntee kalustonsa (ja elokuvansa), voi vaatimattoman oloisella kalustolla tehdä näyttäviä asioita.

2 TAPAUS SAMURAI RAUNI REPOSAARELAINEN

Aloitan kertomalla elokuvan taustasta, työryhmästä ja työtavoista. Avaan samalla myös kuvausten budjettia, mutta en perehdy elokuvan kokonaisbudjettiin sen ollessa vielä avoin.

2.1 Ny poka lähtee!

Samurai Rauni Reposaarelainen on suomalainen kokoillan elokuva, jota on kuvattu kolmen vuoden aikana Reposaaren ja Porin alueella. Elokuva perustuu samannimiseen näytelmään vuodelta 2010, ja elokuvasovituksen esituonto aloitettiin vuoden 2012 alussa. Kuvausten pääjakso sijoittui vuosille 2013–2015 ja täydennyskuvauksia suoritettiin vielä keväällä 2016. Elokuva on toteutettu talkoovoimin taideryhmä Moderni Kanuunan kautta, ja se julkaistaan alkusyksystä 2016.

Elokuvassa Samurai Rauni Reposaarelainen (Mika Rättö) terrorisoi pientä merenrannan kyläyhteisöä ja joutuu lopulta salamurhayrityksen kohteeksi. Reposaarelainen kuitenkin kukistaa ninjan oljenkorsi aseenaan ja lähtee selvittämään, kuka on salanimellä esiintyvä Häpeekynel, joka on hänen päästään palkkion maksanut.

Rauni Reposaarelainen on pohjimmiltaan hyvä ihminen, mutta runsas alkoholinkäyttö tekee hänestä ajoittain väkivaltaisen. Elokuvassa seurataan sekä Raunin kostoretkeä että tämän kamppailua omien sisäisten demoniensa kanssa. (Samurai Rauni Reposaarelainen, Wikipedia 2016.)

2.1.1 Kekkoset, eli työryhmä

Kuvaaja Sami Sänpäckilän ja ohjaaja Mika Rätön pitkäaikaisena haaveena oli ollut päästä tekemään elokuva. Samin nähtyä Samurai Rauni Reposaarelainen -näytelmän, aika oli kypsä, ja Sami ehdotti Mikalle että näytelmä sovitettaisiin elokuvaksi.

Kaksikosta muodostuikin elokuvan ydin, jonka ympärille rakentui työryhmämme. Muutamat työryhmäläiset ja näyttelijät siirtyivät suoraan teatteriproduktiosta elokuvaan, mutta moni liittyi joukkoon myös tuttujien kautta.

Elokuvan työryhmä on kasvanut tasaisesti kuvausten aikana. Aloitimme pienellä, alle 10 hengen tiimillä. Monet tällä kokoonpanolla kuvatuista kohtauksista päätyivät myöhemmin uudelleen kuvattaviksi niin ryhmän, taitojen kuin kalustonkin karttuessa. Ydintyöryhmämme koostui lopulta 10–15 henkilöstä, jotka pysyivät samoina koko kuvausten ajan. Eri kuvausjaksojen välillä muu ryhmä vaihteli ja kasvoi tuotannon edetessä. Myös kohtausten tyyppi ja haastavuus vaikutti siihen, kuinka paljon kuvauksiin etsittiin lisätyövoimaa.



KUVA 1. Työryhmä ”viimeisenä” kuvauspäivänä (Eetu Henttonen, 2015)

Aluksi valotiimissä oli vain valaisija, eli allekirjoittanut. Muut työryhmäläiset avustivat minkä omilta töiltään ehtivät, mutta varsinaista valoryhmää ei ollut ja sanomattakin lienee selvää, että tilanne oli aluksi haastava.

Kuvausten edetessä saimme tiimiimme gripin, Teemu Rosenqvistin. Hänestä tulikin oman tehtävänsä lisäksi tärkeä osa valotiimiä. Suurimpaan osaan kuvauksista sain mukaani myös Valtteri Piiran ja myöhemmin Tuomas Bohmin, jotka toimivat valomiehinä. Tuomas toimi vapaahetkinään myös grip-assistenttina ja Valtteri making of -kuvaajana, joten valoryhmän sisälläkin oli ainaista liikettä. Itsekin avustin Samia kamera-assistentin roolissa, joten roolijako oli vähintäänkin elävää perinteiseen elokuvantekoon verrattuna. Tämä on toisaalta itselleni tuttua aiemmista yhteisistä (pienemmistä) projekteista, mutta ei välttämättä tässä kokoluokassa ole ihanteellinen työtapa.

2.1.2 Kuvausten rakenne

Elokuvaa kuvattiin kolmen vuoden ajan. Pääkuvausjaksot kestivät yleensä viikon, ja pidimme niitä vaihtelevasti muutaman kuukauden välein (katso liite 1). Kuvausten välissä olevaa aikaa käytettiin kuvattujen kohtausten leikkaamiseen, näyttelijöiden harjoituksiin ja yleiseen järjestelyyn, esimerkiksi lokaatioiden varmistamiseen, sekä puvustuksen ja ruokien hankkimiseen. Jaksoittainen työskentelytapa oli paitsi pakon sanelemaa, myös tarpeellista. Elokuvan kohtauksia tapahtuu käsikirjoituksessa eri vuodenaikoina ja taukoja pystyttiin käyttämään suunnitteluun, lisärahoituksen hankkimiseen, käsikirjoittamiseen ja leikkaamiseen.

Vaikka elokuvan kuvausten alkaessa oli olemassa käsikirjoitus, se muokkautui koko kuvausten ajan, monesti jopa setissä. Kuvausten alkupuolella käsikirjoitusta noudatettiin tarkemmin, mutta kun siitä alkoi löytyä aukkoja ja parantamisen varaa, käsikirjoitus aukesi uudelleen muokattavaksi. Etenkin dialogi ja sen rytmitys muodostui osuudeksi jota muokattiin jatkuvasti.

Kuvausten puolivälin tienoilla tiimiin liittyi myös Eeva Tuomi, joka toimi kuvaussihteerinä ja liveleikkaajana setissä. Liveleikkaajan työ helpotti toimintaa ja osoittautui todella hyväksi käytännöksi. Sami ja Mika pystyivät tarkastelemaan jo kuvauksissa materiaalia ja kohtauksia pystyttiin kattamaan järkevämmiin, kun ”lopputuloks” nähtiin jo setissä. Samalla pystyttiin vertaamaan uusia kohtauksia jo aiemmin kuvattuihin ja suunnittelemaan siirtymiä. Settileikkauksesta pystyttiin myös helpommin kiireen kohdatessa päättämään, mitkä kuvat olivat tärkeimpiä kohtausten kattamisen kannalta, jos kuvia jouduttiin jättämään pois.

Lisäkuvauksia alettiin tehdä tuotannon loppupuolella, kun varsinaisen leikkausprosessin alettua todettiin tarvetta lisäkuville. Loppupään kuvaukset kestivät tyypillisesti yhdestä kahteen päivään, osa oli lisäkuvia aiempiin kohtauksiin ja osa jopa kokonaan uusia kohtauksia.

Rahattomuus näkyi sekä hyvässä että pahassa kuvausjaksoilla. Koska kukaan ei työskennellyt palkalla, saimme käyttää kuvaksiin niin paljon aikaa kun halusimme. Emme joutuneet taistelemaan aikaa vastaan jatkuvasti, ja kohtausten sisältöjä pystyi hiomaan tarvittaessa pitkäänkin. On myös vaikeaa kuvitella, että perinteisessä tuotannossa voitaisiin pitää setissä liveleikkaajaa, tai muuttaa käsikirjoitusta vielä

kuvauspäivän aamuna. Itsenäinen tuotanto mahdollisti paitsi erikoiset työtavat, myös täydellisen taiteellisen vapauden. Koska teimme elokuvaa täysin omilla ehdoillamme, emme joutuneet huolehtimaan kenenkään miellyttämisestä. Kuten Angry Birds-elokuvan vastaava tuottaja Mikael Hed asian muotoili: ”Se joka maksaa viulut, päättää myös luovan sisällön.” (Lehtonen, HS, 3.5.2016.) Mitä isommasta tuotannosta ja rahoista on kyse, sitä enemmän rahoittajaa kiinnostaa päästä vaikuttamaan tuotannon sisältöön. Koska teimme elokuvaa taideapurahoilla, saimme täyden luovan vapauden ja vastasimme sisällöstä vain itsellemme.

Toisaalta kuvaukset myös venyivät paikoitellen inhimillisiä rajoja koetelleiksi rupeamiksi. Kuvaukset eivät voineet venyä lisäpäiville tuotannollisista syistä, mutta vuorokauden sisällä saatettiin tunteja tehdä huomattavasti enemmän kuin laki tai järki sallii. En suosittele kenellekään (edes indietuotannossa) yli 13 tunnin työpäiviä, puhumuttakaan yli 20 tuntisista. Työryhmän energiavaranto ehtyy väistämättä, ja luovassa työssä pahimmillaan pilataan sisältö, eikä jälki ole enää parasta mahdollista. (Polone, vulture.com, 23.5.2012.) Teknisessä työssä, esimerkiksi valaisussa, taas toimitaan painavien laitteiden ja sähköön kanssa ja pahimmillaan tuhoaan kalustoa tai vaarannetaan oma tai muiden terveys. Kuvauksista on usein vielä tarpeen päästä kotiin, ja usein siirtymissä altistutaan väsymyksen aiheuttamille vaaratilanteille. (Wexler, huffingtonpost.com, 29.3.2012)

Vaikka teimmekin toisinaan järjettömän pitkiä päiviä, selvisimme onneksi onnettomuuksitta. Eniten päivien pituus rupesi näkymään hidastuvassa työtahdissa ja kyvyttömyydessä tehdä päätöksiä. Kuvausjaksojen jälkeen työryhmän palautumisessa kesti myös useita päiviä, joskus jopa viikkoja.

Tällaiset päivät olivat mahdollisia toki myös siksi, että kuvasimme maksimissaan viikon kerrallaan. Jos olisimme kuvanneet kuukauden putkeen kuten ammattituotannoissa, en usko että tähän olisi pystytty. Pitkät työajat erottavat meidät selvästi kotimaisista ammattituotannoista, joissa ei ole varaa maksaa jatkuvasti pitkistä ylityöpäivistä korotettua palkkaa, muutamia lyhyitä mainostuotantoja lukuunottamatta.

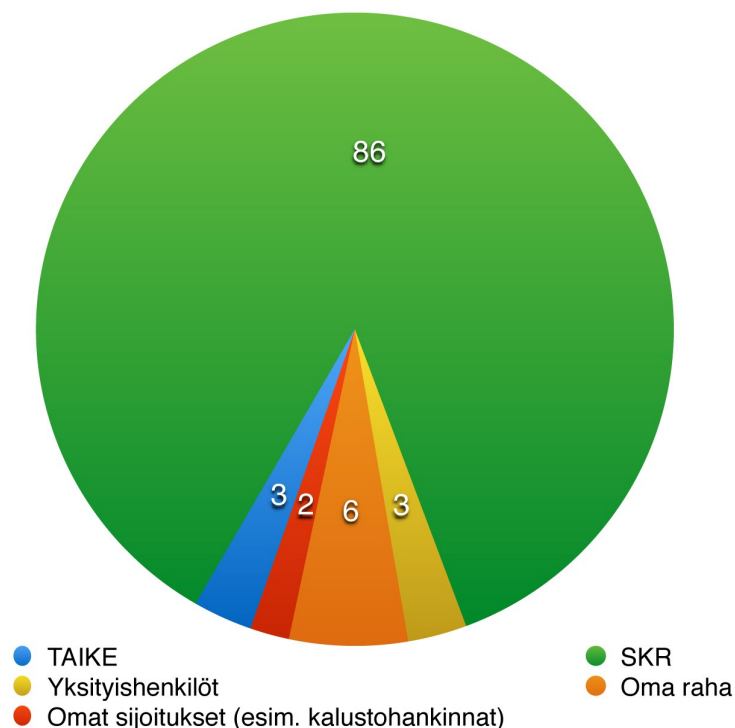
2.2 ”Mitäs soittaja rahalla”, eli sananen budjetista

Samurai Rauni Reposaaarelaisen kuvausbudjetti oli alle 50 000 euroa. Apurahoilla elokuvaa ovat tukeneet Suomen kulttuurirahasto sekä Taiteen keskustoimikunta. Lienee selvää, että kukaan ei saanut elokuvanteosta palkkaa vaan kaikki rahat käytettiin suoraan juokseviin kuluihin.

"Hankkeen kokonaiskulut olisivat nousseet merkittävästi, jos joka asiasta oltaisiin maksettu listahinnan mukaista vuokraa tai jos kymmenillä ihmisillä ei olisi ollut niin paljon hyvää tahtoa olla elokuvanteossa mukana," kirjoittaa elokuvan tuottaja Harri Sippola. (Sippola, haastattelu 28.1.2015.)

Paitsi työryhmän tahto työskennellä palkatta, myös saamamme muut avustukset olivat merkittäviä. Mainittakoon näistä esimerkiksi Villilän studioilta useaan kertaan vuokratut kamera- ja valokalustot (mistä ei lopulta maksettu euroakaan); Villilän studiotila jota käytettiin viikko ilman korvausta; VPK:n sadetus, talonpoltto ja juhlatila kuvauksiin, sekä ilmaiset bussikyydit. (Sippola, haastattelu 28.1.2015.)

Kuvausten kokonaiskulut (48.300€)
prosenttiosuuksin esitettynä.



KAAVIO 1. Kuvausbudjetti ja rahoituslähteet prosenttiosuuksin esitettynä

Elokuvassamme budjettia ei juurikaan käytetty kalustoon. Kuvauskalusto oli kuvaajan omaa, valo- ja grippikalustoa saimme aiemmin mainitun sopimuksen mukaisesti Villilästä ja lopun kaluston omistimme tai hankimme kuvaajan kanssa itse. Tämä on ehkä suurin poikkeama perinteisen ammattituotannon kalustorakenteeseen, jossa kuvausryhmä tuskin koskaan käyttää omaa kalustoaan, vaan kalusto vuokrataan ammattivuokraamosta tuotannon budjetin puitteissa. Hankimme kuvaajan kanssa valaisimet ajatellen myös omaa käyttöämme elokuvan jälkeen, mutta vaikka olisimme ostaneet valaisimet vain tätä elokuvaa varten tuotannon budjetista, olisimme säästäneet huomattavasti. (Taulukko 1.) Kalusto siis oli osin jopa omakustanteista, mutta tuotannon budjetista maksettiin nimellistä käyttömaksua laitteiden omistajille. Rahan ollessa tiukilla ryhmän jäsenet tosin joustivat ja rahaa käytettiin pakollisiin kustannuksiin.

TAULUKKO 1.Valokalustosta maksamamme hinta ja vastaavan kaluston vuokrahinta Angel Filmsin hinnaston mukaan

KALUSTO	OSTO- tai VUOKRAHINTA	8 VIIKON VUOKRAHINTA
1 x 300W Fresnel	700,00€ (*Sisältää 3 kpl	480,00 €
2 x 650W Fresnel	Alu Babyja)	1 152,00 €
3 x 800W Open face	500,00€ (*Sisältää 3 kpl Alu Babyja)	1 152,00 €
1 x 2kW Fresnel	100,00 €	2 688,00 €
3 x 2kW Fresnel	0,00 €	
6 x Alu Baby III	**	218,40 €
3 x Combo 3	0,00 €	1 199,40 €
2 x C-Stand 30"	318,00 €	435,84 €
YHTEENSÄ	1 618,00 €	7 325,64 €

Työryhmän periaatteena oli, että kaikki työskentelevät ilmaiseksi, mutta kukaan ei saa jäädä häviölle. Materiaalikustannukset ja matkakulut kustannettiin kaikille, eikä kukaan joutunut huolehtimaan esimerkiksi ruokailustaan, vaan tuotanto järjesti koko työryhmälle sekä avustajille ja näyttelijöille cateringin kaikkine aterioineen.

Koska keskityn tässä opinnäytetyössäni lähinnä kuvauksiin ja elokuvan valaisuun, en erittele sen tarkemmin kuvausten jälkeistä budjettia. Kiinnostuneille liitteistä löytyy kuitenkin Modernin Kanuunan 2016 vuosikokouksen tulo- ja menoarvio (liite 3), jossa

eritellään elokuvan jälkitöiden ja levityksen budjetti. Suurin osa näistä apurahoista on vasta haussa, joten budjetti on vähintäänkin suuntaa-antava.

2.3 Elokuvan työtapa

Kuvaaja Luis Alcaine kertoo yhteistyöstään Pedro Almodóvarin kanssa:

Erikoista kyllä, Pedro ja minä ymmärrämme toisiamme todella hyvin, vaikkemme lähes koskaan puhu. Intuitiomme kuvasta ovat lähes aina samanlaiset, joudumme selventämään ajatuksiamme vain yksittäistapauksissa. (Oppenheimer, *American Cinematographer*, 2011, 20.)

Edellinen lainaus kuvaa mielestäni hyvin myös omaa valaisijan suhdettani kuvaajaan. Tällainen yhteys on mahdollista paitsi yhteneväisten visuaalisten mieltymysten takia, myös siksi että olimme tehneet töitä aiemminkin yhdessä. Minulla oli jo etukäteen jonkinlainen käsitys Samista kuvaajana, millanen on hänen visuaalinen tyylinsä ja millaista elokuvaa olimme tekemässä. Toisaalta olimme molemmat elokuvan alussa huomattavasti kokemattomampia, mutta pystyimme myös keskustelemaan siitä esittämättä taitavampia kuin olimme. Tämä on mielestäni tärkeä osa yhdessä työskentelyä ja todellista kehitystä, sillä pätemällä ei pitkälle pääse.

”Emme varasta tietoisesti, mutta me kaikki katsomme elokuvia” (Stapleton, 2015). Stapletonin lainaus viittaa siihen, kuinka elokuvia katsomalla voi oppia omasta työstään, oli se sitten valaisijan, kuvaajan tai vaikkapa lavastajan. Elokuvia katsomalla saa ideoita ja ymmärrystä siitä, millainen valaisu toimii missäkin, mikä miellyttää omaa silmää ja mikä ei. Valaisua helpotti varmasti myös se, että tunsin kuvaajan elokuvamakua ja katsomme molemmat paljon elokuvia.

Kuvaaja kirjoittaa yhteistyöstämme:

Roolijako oli minulle varsinkin aluksi epäselvä, luulin, että valaisija päättää enemmän valaisun taiteellisesta puolesta. Pikkuhilijaa kun opin itse valaisemaan pystyin käymään järkeviä keskusteluja valaisijan kanssa siitä miten lamput haluan sijoiteltavan ja mitä kalvoja niissä mahdollisesti käytetään. (Sänpäkkilä, haastattelu 21.1.2016.)

Elokuvan tyyli kehittyi siis hyvin orgaanisesti tuotannon aikana, emme juurikaan keskustelleet elokuvan kokonaistyylistä kuvaajan kanssa etukäteen (osittain ehkä siksi ettemme juuri tiedeet miten siitä pitäisi keskustella). Suunnittelimme valaisua enemmänkin kohtaus kerrallaan, ennen jokaista kuvausjaksoa. Vaikka emme olisi aina etukäteen tiedeet mitä olimme tekemässä, pystyimme kokeilun kautta valitsemaan parhaimman näköiset vaihtoehdot. Kalusto antoi myös selkeät raamit työskentelyyn, eikä esimerkiksi valaisinten valinta ollut vaikeaa, koska useimmiten käytössä olivat kaikki lamppumme.

Alkupään kuvauksissa sain siis hyvinkin vapaat kädet valaisun luomiseen, kuvaaja nosti lähinnä esiin kuvan sisäisiä ongelmia (esimerkiksi liikaa tai liian vähän valoa kasvoilla), joita koetin parhaani mukaan ratkaista. Ensimmäisissä kuvauksissa valaisuun menikin huomattavasti enemmän aikaa, kun rakensimme settiä yritysten ja erehdysten kautta, eivätkä valojen paikat olleet intuitiivisesti päivän alkaessa selvillä.

Vaikka alkupään kuvauksissa meillä oli vähemmän valoja, valaisuun meni aikaa myös siksi, että työskentelin toisinaan jopa yksin valoryhmässä. Ammattituotannossa valaisija pystyy usein seuraamaan päältä best boyn ja valomiesten toimintaa, ja hallitsemaan kokonaisuuksia. Meillä ei ollut setissä koskaan monitorointia, joten tarvittaessa esimerkiksi ohjaaja ja valaisija katsoivat kuvaa kuvaajan monitoritallentimesta. Aluksi rutiinimme toimi niin, että rakensin valaisut itse, kävin katsomassa kuvaa kuvaajan kanssa ja palasin korjaamaan mahdolliset ongelmat. Kuvan aikana toimin tarvittaessa valaisun parissa (esim. refletys, liikkuvat valot, valonvaihdot) tai kamera-assarina kuvaajalle.

Myöhemmin tiimin kasvaessa pystyin toisinaan jopa ohjaamaan valaisun rakentamista niin, että pystyin itse seuraamaan valojen suuntaamista setissä. Itse en kaivannut niinkään monitoria, tai sen takana istumista, vaan mahdollisuutta nähdä valo kokonaisuudessaan setin puolelta, jotta pystyisin rakentamaan kokonaisuutta johdonmukaisemmin ja tehokkaammin. Joissain kuvauksissa saatoin joutua toimimaan jopa setin ulkopuolelta, jos hoidin esimerkiksi usvaamista kuvan taka-alalla. Tällöin en välttämättä missään vaiheessa päässyt katsomaan kuvaa kokonaisuutena, jolloin luotin kuvaajan kykyyn tehdä parhaat mahdolliset ratkaisut valon suhteen.

Kuvausten edetessä kuvaaja sai jatkuvasti lisää tietämystä ja osasi siten myös antaa hyvin tarkkojakin ohjeita toivotusta valaisusta. Olimme kuitenkin jatkuvasti samoilla

linjoilla siitä, mitä olemme tekemässä, annoin lähinnä apua siinä, miten asioita on mahdollista toteuttaa ja kerroin jos jokin ei meidän kalustollamme onnistunut.

Ohjaaja yritti ottaa kantaa valaisuun ja kuvaukseen, keskustelut olivat aina vaikeita koska kumpikaan ei oikein tiennyt miten ideoita käytännössä toteuttaa. Pikkuhiljaa myös Mika oppi minkä kokoisia valoja tarvitsemme mihinkin kohtaukseen ja miten tuoda kuvaan syvyyttä ja kontrastia valaisulla. Mikän intuitio on kuitenkin äärimmäisen vahva ja hänkin pystyi aina kahdesta vaihtoehdosta valitsemaan sen paremman. (Sänpäkkilä, haastattelu 21.1.2015.)

En koskaan kokenut, että olisin joutunut huonolla tavalla vastuuseen valaisusta. Kuvaajalla ja ohjaajalla oli selkeä visio elokuvasta ja valaisutyö syntyi sen myötä ikään kuin itsestään. Toki myös kalustolla oli oma selkeä vaikutuksensa elokuvan visuaaliseen tyyliin. Omasta näkökulmastani vapaudet olivat myös mahtava onnenpotku ja ilmapiiri oli avoin kokeilulle. Keskustelimme myös aina kuvausjakson jälkeen vähintään muutamalla sanalla kuvaajan kanssa siitä, mikä oli onnistunutta ja mikä ei. Tämä helpotti seuraavan kuvausjakson toteuttamista.

3 VALAISU

Aloitan varsinaisen valaisuosion kertomalla ensin hieman käytössä olleesta kamerasta ja valokalustosta. Sen jälkeen siirryn puhumaan valaisutyylistä ja toteutuksesta erilaisten kohtausesimerkkien avulla, jotka on lajiteltu valaisutavan mukaan. Kirjoittaessani tätä opinnäytetyötä, elokuva on vielä leikkauspöydällä, joten mukana saattaa olla kuvia, tai jopa kohtauksia, jotka eivät päädy lopulliseen elokuvaan. En siksi esitäkään tässä täydellistä kohtausluetteloä tai viittaa kohtauksiin numeroilla. Luonnollisesti myös värimäärittely on kesken, joten still-kuvat elokuvasta eivät välttämättä täysin vastaa lopullista elokuvaa.

3.1 Kalusto

Kuvaaja Sami Sänpäckilä kertoo elokuvamme kalustosta:

Minun mielestäni kalustoa oli meillä paljon! Minun farmarini oli aina täynnä ja sen lisäksi radat, valot ja muut toi paikalle aina pakettiauto. ... Mutta toisaalta vaikka kalustoa olisi ollutkin enemmän ei meillä olisi ollut aikaa käyttää sitä. (Sänpäckilä, haastattelu 21.1.2015.)

Vaikka farmari olikin täynnä, kalustomme oli käyttötarkoitukseensa nähden äärimmäisen pientä, etenkin tehoiltaan. Tyypillisesti kokopitkien elokuvien kuvauksissa tungsten-valaisimia käytetään niiden omalla värilämpötilalla, esimerkiksi mallaamaan interiöörivalaisua. Päivän- ja kuunvaloa taas tehdään 5600K värilämpötilan valaisimilla, esimerkiksi HMI-lampuilla. Teimme myös suuria ulkovalaisuja 2kW:n valaisimilla, joiden valotehosta jäi kalvotuksen jälkeen vain 1kW:n vastaavuus, siinä missä ammattituotannossa olisi voitu samaan tehtävään pystyttää vähintään 4kW:n HMI:t, suuremmissa tuotannossa ehkä 18kW:n.

Kalustorajoitteidemme vuoksi jouduimme kuitenkin käyttämään ikään kuin vääriä työkaluja väärissä paikoissa. Tosin, herkkyyksien noustessa kameroissa, tuntuu että pokat pienenevät ammattikentälläkin, ja valopokista säästetään usein myös budjettisyistä. Tämän vahvistaa toisen kotimaisen, joskin astetta isomman, indie-elokuvan kuvaaja Tero Saikkonen haastattelussaan: ”Koska kameran natiivi ISO on se 800, helpotti tämä valaistuksen osalta siinä mielessä, ettei tarvita niin järeää valokalustoa. Tästä taas tuotantoporras kiittää, ettei budjetista mene niin suurta osaa valokalustoon.” (Saikkonen, haastattelu, 1.5.2016.)

Kotimaisessa elokuvassa toki ollaan muutenkin kaukana yleiseurooppalaisesta, saatikka amerikkalaisesta elokuvatuotannosta, sillä budjetit ovat lähtökohtaisesti pienempiä. Vaikka budjetista olisi varaa vuokrata suurempia valaisimia, usein ryhmät ovat pieniä ja aikataulut tiukkoja, joten valaisu pyritään monesti pitämään kompaktina ja mobiilina. Paljon tehdään myös lokaatioissa, joissa valaiseminen on aina haasteellisempaa ja hitaampaa kuin studiossa, jossa voi usein rauhassa esivalaista, joskus jopa montaa settiä kerralla.

3.1.1 Kameratekniikka

Vaikka aiheenani onkin ensi kädessä valaisu, aloitan kaluston läpikäynnin kamerasta. Väitän, että elokuvaa ei olisi ollut mahdollista kuvata tällaisella mittakaavalla 5-10 vuotta sitten. Filmille elokuvaa ei olisi voinut kuvata herkkyysienkään takia, sillä 800 ISO:kin olisi ollut meille liian vähän tällä valosetillä. Digikameroidenkin herkkyyskilpailu alkaa vasta nyt olla tarvittavalla tasolla. Filmi olisi toki jäänyt pois myös budjettisyistä – vaikka filmi olikin halvempaa silloin kun sitä käytettiin ahkerammin, meillä ei olisi ollut varaa tarpeeksi suureen määrään filmiä. Koska osa näyttelijöistä oli amatöörejä ja myös työryhmä kokematon, kuvasimme todella paljon ottoja, erilaisia kuvia ja jopa kohtauksia joita ei koskaan käytetty elokuvassa. Työtapamme myös kannusti improvisaatioon ja kokeiluun, kohtauksia muutettiin, karsittiin ja lisättiin lennossa. Varsinkin tänä päivänä filmiprosessin ollessa entistä kalliimpi vaihtoehto, se jäi myös rahasyistä ulottumattomiimme.

Samurai Rauni Reposarelainen -elokuvaa kuvattiin koko ajan samalla kameralla, Sony FS700:lla. Vaikka runko oli koko ajan sama, kalustossa tapahtui dramaattisia päivityksiä elokuvan kuvausten aikana. Vuosi 2013 kuvattiin Sony FS700-kameran sisäisellä AVCHD kodekilla. (Sänpäckilä, haastattelu 21.1.2015.) FS700:aan tuli kuvausten aikana SLog-2-päivitys, jonka mukana kameran natiivi-ISO päivittyi 2000:een, mikä auttoi kuvaamistamme todella paljon. Saimme samoilla valoilla ja tehoilla aikaan suhteessa huomattavasti enemmän valaisullisesti ja prakteilla valaiseminen helpottui myös. Näihin aikoihin kuvaaja hankki kameraan myös Odyssey 7Q-monitoritallentimen, jonka myötä kuvaa sai tallennettua paremmin pakattuun prores-muotoon, mikä antoi lisää mahdollisuuksia myös kuvan valotukseen ja värimäärittelyyn. (Sänpäckilä, blogiteksti, 10.4.2015)

Elokuvassa käytettiin suhteellisen halpoja linsskejä, joita kuvaaja oli kerännyt kalustoonsa vuosien ajan. Käytössä oli vain kaksi ”elokuvalinssiä”, Samyangin 24mm f1.5 ja Samyangin 35mm T1.5. Loput linssit olivat valokuvalinsskejä; Canon FD 50mm f1.4, Canon FD 85mm f1.2 L ja Canon FD 135mm f2. Elokuvassa käytettiin kenties eniten 35mm:n linssiä, joka oli hyvin terävä myös aukolla f2. Kaikki linssit olivat kuitenkin hieman pehmeitä suurimmalla aukolla, joten pyrimme kuvaamaan maksimissaan aukolla f2. Suurin osa elokuvasta on kuvattu aukkojen f2.8 ja f5.6 välillä. (Sänpäkkilä, blogiteksti, 10.4.2015)

3.1.2 Valokalusto

Elokuvan kuvausten alkaessa valokalustomme koostui kuvaajan omasta valoetistä, johon kuului kaksi 650W Tungsten-valaisinta ja yksi 300W valaisin jalustoineen. Kuvausten alkuvaiheessa ostin itse Arrin kolmen valon open face -setin ja myöhemmin kuvaaja hankki 2kW Arri Junior -lampun, jonka ansiosta aloimme metsästä kalustoomme myös muita 2-kiloisia valaisimia isompia settauksia varten. Niitä saimmekin vuokralle Villilästä, joskin lopulta saimme kaluston sponsorointina, emmekä joutuneet maksamaan siitä mitään (Sippola, haastattelu 28.1.2015). Näistä hankinnoista muodostuikin ydinvalokalustomme. (Taulukko 2.)

TAULUKKO 2. Elokuvan ydinvalokalusto

VALAISINTYYPPI	KPL
300W CineLight Tungsten Fresnel	1
650W CineLight Tungsten Fresnel	2
800W Arri Arrilite Tungsten Open face	3
2kW Arri Junior Tungsten Fresnel	1
2kW DB Tungsten Fresnel	3
5-in-1 Refle	4

Valaisimemme olivat siis pääsääntöisesti kaikki hyvin perinteisiä kuumavalvoja. Tällainen kalusto on paitsi halpaa, myös tasalaatuista. LED-valaisimista löytyy toki myös halpoja vaihtoehtoja, mutta valotehot ja laatu, etenkin värinointo, eivät vielä kohtaa halvemmissä malleissa ja kalliimmat olivat tässä tuotannossa kätemme ulottumattomissa. Kuumavalojen käyttö oli myös luontevaa, koska niitä löytyi kuvaajalta valmiiksi ja kalustoa kannatti kasata alusta asti yhteneväiseksi.

Koko elokuva valaistiin pääasiassa taulukossa mainituilla valopäillä, lukuunottamatta Villilän studiojaksoa, joka oli isoin settauksemme. Silloin saimme oman kalustomme lisäksi käyttöömmme myös tavallista enemmän Villilän valokalustoa. Lokaatioissa suuremman valokaluston käyttäminen ei olisi ollut edes mahdollista sähkönsaannin vuoksi. Olimme kaikissa lokaatioissa ”talon sähkön” tai pienten generaattoreiden varassa, joten saatavilla oli useimmiten vain yksi 16A tai maksimissaan 32A voimavirta.

Kaluston pienuus oli sekä kirous että siunaus; koska valoja oli vähän ja ne olivat kevyitä, oli liikuttelu helppoa pienellä ryhmällä ja toisinaan myös yksin. Kaikki kalusto oli minulle ennestään hyvin tuttua ja ymmärsin sen rajoitteet ja mahdollisuudet etukäteen.

Valojen varsinainen, alkuperäinen valoteho ei ollut suurin ongelma. Hävisimme kuitenkin tehoja aina, kun halusimme kääntää valoja etenkin päivänvaloon päin. Elokuvaa kuvattiin pääasiassa 5600K-väriämpötilalla, digitaalisten kennojen tallentaessa värejä ja sävyjä paremmin tällä asetuksella (Color Temperature-ketju, Arri Digital Forum, 2010).

Minun mielestäni kaikki luonnonvalo näytti huonolta jos sitä kuvasi 3200K valkotasapainolla. Tämän vuoksi vaikka taivaanrannassa olisi vain pienikin kajo halusin, että kamera on asetettu 5600K tai jossain tapauksissa 4500K:iin. (Sänpäckilä, haastattelu 1.5.2016.)

Yövalaisussa valoteho käytännössä puolittui, kun käänsimme kuuvalot täydellä CTB-käännöllä. Toisaalta yövalaisussa emme joutuneet kilpailemaan vallitsevan valon kanssa, mikä tasoitti tilannetta. Lähes haastellisempaa oli päivällä kuvaaminen, etenkin ulkolokaatioissa, tai tiloissa, joihin pääsi paljon valoa ulkoa. Päivänvalossa käytimme pääsääntöisesti ½ CTB kääntöä, joskus jopa ¼ CTB:tä, jättäen valon hieman neutraalia päivänvaloa lämpimämmäksi. Tämä paitsi erotti yö- ja päivävalaisua toisistaan, myös mahdollisti sen, että 2kW:n lampusta jäi vielä joitain tehoja käyttöönkin.

Lamppujen määrä ei niinkään ollut ongelma, vaan valojen teho. Jokainen lamppu olisi saanut olla ainakin puolta tehokkaampi, jotta meille olisi jäänyt enemmän varaa muokata valon luonnetta tarvittaessa.

Valotehon riittävyys oli koko ajan vähän hilkulla ja jouduimme ampumaan valot suoraan kohteeseen sen sijaan että ne olisi voinut ampua

refleen ja siitä kohteeseen. Valo on siis kovaa ja se näyttää valaistulta. Itse pidän tuosta tyylistä joten valinta ei ollut aina pelkästään pakon sanelema. (Sänpäkkilä, haastattelu 28.4.2016.)

Jos valoa muokkaa, tarvitsee aina suhteessa lisää tehoja (Papamichael, 2014). Meillä ei siis pienten valotehojen takia jäänyt juuri mahdollisuuksia muokata valon luonnetta. Koska jo käännöt veivät paljon valotehoa, emme pystyneet esimerkiksi pehmentämään valoa. Valitsimmekin linjakkaasti siis kovan valon koko elokuvaan.

Suurin ero ammattisettiin olikin valoteho, ei niinkään kohtauksessa käytettyjen lampujen määrä. Kirjassa *Reflections* esitetyissä esimerkeissä yksittäisen valon pienin valoteho oli keskimäärin 1kW ja suurimmat lamput studiossakin 10kW:ia. (Bergery 2002.) Toisaalta kirjan esimerkit on kuvattu filmille, jolloin ISO-arvot ovat olleet pääsääntöisesti 100 ja 800 välillä, siinä missä me kuvasimme 2000 ISO:a. Tämä tasoittaa tilannettamme hieman, mutta valoja on silti usein ammattisettissä enemmän ja ne ovat tehokkaampia, eikä studioseteissä jouduta kilpailemaan vallitsevan valon kanssa. Filmiäikaan kuumavaloilla kuvattiin myös suoraan tungsten-filmille, jolloin valojen värilämpötilan kääntämiseen ei menetetty tehoja. Nyt digiaikana taas ammattituotannoissa käytetään pääasiassa HMI-valaisimia (tai esimerkiksi sisätiloissa Kino Flo-valaisimia), kun halutaan imitoida tai jatkaa päivänvaloa. Ulkoseteissä taas käytetään ammattimaailmassa paljon valonmuokkaimia, kuten silkkejä, reflejä ja negatiivisia fillejä muokkaamaan hallitsevaa luonnonvaloa. Meillä ei ollut tällaiseen resursseja kuin korkeintaan tiiviissä lähikuvissa. Laajoissa kuvissa olimme aina vallitsevan valon armoilla.

Elokuvassa *Whiplash* (Damien Chazelle, 2014), kuvattiin mahdollisimman suurella ISO:lla ja isolla aukolla, jotta saatiin talteen mahdollisimman paljon vallitsevaa valoa (Oppenheimer, *American Cinematographer*, 2014). Tällöin sisätiloissakin pystyttiin käyttämään pienempiä valotehoja, jottei vallitsevaa valoa olisi jyrätty suurilla tehoilla. Koska kuvasimme jatkuvasti 2000 ISO:lla pystyimme myös hyödyntämään esimerkiksi hämärän hetken luonnonvaloa pidempään ja käyttämään hyväksi lokaatioiden omaa valoa. Esimerkkinä kaikki Samurai Rauni Reposaarelainen -elokuvan alkumontaasin yökuvat hyödyntävät tätä ideaa.

3.2 Valaisutyyli

Vaikka elokuvan valaisutyyli kehittyi hyvin orgaanisesti tuotannon aikana, on se kuitenkin yhtenäinen ja elokuvan valaisussa toistuvat muutamat selkeät elementit.

Kova valo on oikein käytettynä hienoa. Tasainen kova valo on helposti tylsä, mutta kun sitä rikkoo varjoilla saa mielenkiintoista jälkeä. (Deschanel 2014.)

Tähän Caleb Deschanelin ajatukseen tiivistyy kovan valon käyttömme. Vaikka valo oli kovaa, se oli aina ammuttu jonkin ”silirimpsiksen” läpi, usein puiden tai oksien, mutta myös vanhojen lasien, tai kankaiden läpi. Pyrimme aina rikkomaan valon muotoa, jotta valosta tulisi mielenkiintoisempi. ”Valon rikkominen” lisää myös realismin tuntua, koska useimmiten valo tulee todellisuudessaakin esimerkiksi puiden tai ikkunoiden läpi.

Toinen valaisua yhdistävä tekijä ovat värit. Päivävalaisumme yhdistelee sekä vallitsevaa päivänvaloa, että valaisimin valaistua päivänvaloa joka on usein todellista keskipäivän valoa lämpimämpää. Yövalaisussa taas kuunvalo vastaa neutraalia päivänvaloa, kun taas praktikaalivalaisimet ja tuli ovat yövalaisussa hyvin lämpimiä. Vaikka elokuvassa käytettiin rohkeasti myös värejä, ne näkyvät lähinnä lavastuksessa ja puvustuksessa – värivaloja ei juuri käytetty.

Tästä poikkeuksena ovat elokuvan ”taidepaussit”, kohtaukset jotka irtautuvat elokuvan arkirealismista ja kuvaavat myös Raunin sisäistä maailmaa ryypäämisen, väkivallan ja narsismin syövereissä. Näissä poikkeuksissa värillinen valo oli punainen, joka värinä toistuu myös elokuvan muilla osa-alueilla lähes joka kohtauksessa. Näiden kohtausten valaisuun on yhdistetty myös projisointia, sekä kuvan aikana tapahtuvia valonmuutoksia. Etenkin valonmuutokset vievät elokuvaa fantasiallisempaan suuntaan ja symboloivat paljolti myös Raunin epäluuloa ja keikkuvaa mielenterveyttä.

Elokuvan päähenkilöä valaistiin myös lähes poikkeuksetta samasta suunnasta, kovalla valolla takaviistosta, vastakkaisesta suunnasta fillaten joko omalla valollaan tai reflellä.

3.3 Kohtausesimerkit

Seuraavaksi esittelen elokuvan valaisua kohtausesimerkein. Kohtaukset on jaoteltu karkeasti päivällä tapahtuviin ulkokohtauksiin, yökohtauksiin (sisältäen INT. ja EXT.

kuvat), sisäkohtauksiin ja ohjaajan sanoin ”taidepaukseihin”, jotka irtautuvat elokuvan arkirealismista.

Valaisuja ei ole jaoteltu lokaatioiden ja studiokuvien välillä, koska kuvasimme lähes yksinomaan oikeissa lokaatioissa. Olen esittänyt lokaatioiden establisointikuvia myös sisäkohtauksia käsittelevässä luvussa, mikäli se on ollut tarpeellista sisävalaisun ymmärtämisen kannalta.

Joitain kohtauksia on kuvattu kokonaan uudestaan, sekä kerronnan että työryhmän taitojen kehittyessä. Esittelen muutaman kohtauksen kohdalla myös ensimmäisen kierroksen valosettiä, jotta valaisun kehittymistä voi seurata.

3.3.1 Ulkokohtaukset

Päivänvalolamppuja meillä ei ollut yhtään, joten päivällä ei ollut mitään keinoa taistella auringonvaloa vastaan. Tämä ongelma yritettiin ratkaista refleillä, ja se onnistui ainoastaan lähikuvissa. Laajoissa kuvissa olimme täysin sään armoilla. (Sänpäkkilä, haastattelu 1.5.2016.)

Kuten kuvaaja aiemmassa lainauksessa kertoo, ulkokohtaukset olivat tietyllä tavalla haastavimpia, koska tässä vaiheessa tehot taistella päivänvalon kanssa olivat olemattomia. Suurin osa päivällä tapahtuvista ulkokohtauksista ovatkin lähes valaisemattomia tai valoa on hallittu lähinnä reflein.



KUVA 2. Esimerkki täysin valaisemattomasta ulkokuvasta

Ulkokohtauksissa tärkeää oli etsiä ja valita lokaatiot, joissa valo oli lähtökohtaisesti miellyttävää, valita kuvaussuunta valon mukaan ja päättää vuorokaudenajat, johon kuvaus sijoitettiin. Tällöin valaisijan tehtäviin setissä kuului myös auringon kierron seuraaminen ja pilvien liikkumisen ennakointi. Kuvasajan valinta on toki tärkeää myös isoissa ammattituotannoissa, mutta valoa on silti usein tapana muokata tai jatkaa, joskin jotkut ohjaajat ja kuvaajat suosivat myös pelkkää luonnonvaloa.

Esimerkiksi elokuvasta *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) kuvaaja Rodrigo Prieto kertoo: ”Ulkokohtausten pääasiana minulle on valita vuorokaudenaika, johon kuvaus sijoitetaan. ... Yritän välttää ulkona tapahtuvien päiväkohtausten valaisua valaisimilla aina kun pystyn, sillä se näyttää mielestäni helposti feikiltä.” Toisaalta samassa elokuvassa esimerkiksi auringonlaskuun ja hämärään sijoitettuja kuvia on valaistu suurilla settauksilla, joihin meillä ei olisi ollut varaa. (Bergery, *American Cinematographer*, 2011.)

Samurai Rauni Reposarelainen -elokuvan ulkokohtauksistakin löytyy kuitenkin valaisimin valaistuja kohtauksia. Tästä esimerkkinä heti elokuvan aloittava Raunin ja Koivurannan tyttären viettelykohtaus.



KUVAT 3 ja 4. Kohtauksen aloituskuva, kovan valon käyttöä vallitsevassa pehmeässä luonnonvalossa

Vaikka kohtauksessa on selkeästi erittäin pilvinen päivä ja siten pehmeä valo, kasvojen kovista varjoista voi päätellä että kuvaa on valaistu. Kuvassa on käytetty kahta DB:n 2kW:n lamppua, jotka on molemmat kalvotettu ½ CTB:llä. Kuvissa 3 ja 4 näemme aloituskuvan tästä kohtauksesta. Päävalo on ollut aivan lähellä näyttelijöiden kasvoja, kuvan vasemmalla puolella ja päävalo on ollut täysin floodilla. Toinen lamppu tulee spotattuna takavalona kauempaa ja iskee kovan piirron hahmojen oikealle puolelle, mikä on parhaiten havaittavissa Koivurannan tyttären kädellä (kuvassa 3) ja Raunin ohimolla (kuvassa 4).

Valo ei kuitenkaan näytä niin kovalta, koska ulkona on pilvisyydestä huolimatta hyvin kirkas päivä. Myös Koivurannan tyttären valkoinen kasvomaalaus käyttäytyy valossa hyvin erityyppisesti kuin Raunin tumma, likainen iho, jossa varjot erottuvat selkeämmin. Tämä on toisaalta elokuvan kannalta hyvä, koska Rauni on ristiriitainen hahmo, jonka olemuksen ytimessä on myös hänen synkkä puolensa.

Siirryttäessä kohtauksen suuntakuviin kovan valon käyttö erottuu jopa paremmin. Koivurannan tyttären suuntakuvassa pehmeämpi päävalo tulee valon luonnollisesta suunnasta meren puolelta (vasemmalta puolelta etuviistosta), tätä on jatkettu hieman myös kovalla valolla joka kuitenkin hukkuu vallitsevaan pehmeään valoon, luoden lähinnä pientä korostusta ja silmävaloa. Takavallo tulee taas kovana iskuna metsän puolelta (takaviistosta oikealta).

Koivurannan tyttären takavalon motivaation voisi perustella pilvenraosta paistavalla auringolla, joka siivilöityy metsän läpi, joskin silloin olisi myös luontevaa, että taustassa olisi myös auringonläikkiä. Tällaiseen ei kuitenkaan ollut resursseja, mikä osittain tekee valaisusta teatraalisen ja fantasiallisen. Usein elokuvissa ulkokohtausten valaisua lähdetään hakemaan vallitsevan valon kautta, koetetaan jatkaa luonnon omaa valoa tai pehmennetään liian kovana tulevaa auringonvaloa.



KUVAT 5 ja 6. Koivurannan tyttären ja Raunin suuntakuvat

Motivaatio ei kuitenkaan ole mielestäni valaisussa tärkein osuus, vaan oman filosofiani ytimessä on enemmän tunnelma ja valittu tyyli, onko kuva itsessään toimiva vai ei. Kuten Phedon Papamichael mainitsi Camerimagessa: ”Voit huijata – ketään ei kiinnosta kunhan se näyttää hyvältä” (Papamichael 2014).

Raunin tiiviissä suunnassa kova valo on dramaattinen, ympäröivä pehmeä valo toimii lähinnä fillinä (kuva 6). Rauni on asemoitu eri tavalla, hän jää enemmän metsän varjoon. Nokiset kasvot eivät myöskään heijasta valoa yhtä paljon kuin Koivurannan

tyttären geishamaski. Rauni piirtyy kovalla valolla esiin maisemasta, johon hän muuten uppoaa, kuten näemme kuvassa 7.

Valotehon tippumisen näemme selkeästi Raunin laajemmassa suuntakuvassa, jossa valot on jouduttu jättämään kauemmas ja ne eivät enää yllä kuva-alalle (kuva 7). Samalla huomaa, kuinka Raunin hahmo lähes hukkuu maisemaan. Koko Raunin puvustus ja maskeeraus noudattelee ympäröivän luonnon värejä, joten hän ei erotu kuvasta niin hyvin, varsinkin kun valo ei enää piirrä häntä irti maisemasta.



KUVA 7. Raunin laaja suunta



KUVA 8. Kuva setistä (Kai Johansson, 2015)

Seuraavassa kohtauksessa (kuvat 8–10) aikaa on kulunut ja aurinko on juuri laskemassa, aivan horisontissa. Aurinko tekee vielä muutamia valopisteitä sinne tänne, mutta yleistunnelma on jo hämärtyvä sini. Olemme jatkaneet kohtauksessa auringonvaloa kahdella 2kW:n lampulla, toinen osoitettuna vajaan ja toinen kohtaan, johon Rauni päätyy kävellessään vajalta kuvan etualalle. Valot on ammuttu matalalta oksiston läpi, vailla kalvoja. Valo on kovaa, kuten suorat osumat laskevasta auringosta luonnostaankin. Matalat jalustat eivät myöskään ole niin suuri ongelma tässä kohtauksessa, koska auringonvalo tulee myös jo hyvin matalalta, vaikei suunta ole vielääkään täysin realistinen.



KUVAT 8 ja 9. Kohtauksen laaja kuva, 2kW:n lamppu laskevana aurinkona valaisee mökin

Kuva-alallamme ei juuri enää näy luonnon omia auringonläikkiä, joten olisimme voineet valita kuvaan myös kauttaaltaan sinisen illanhämyn (kuvat 8 ja 9). Päädyimme kuitenkin auringonlaskun valoon, joka luo kuvaan enemmän kontrastia ja syvyyttä klassisen värikontrastin mukaan (Salminen, HS TV:n haastattelu, 11.6.2015). Kohtaus on kuvattu yhdellä kuvalla, jossa Rauni poistuu mökistä ja kävelee kuvan etualalle.



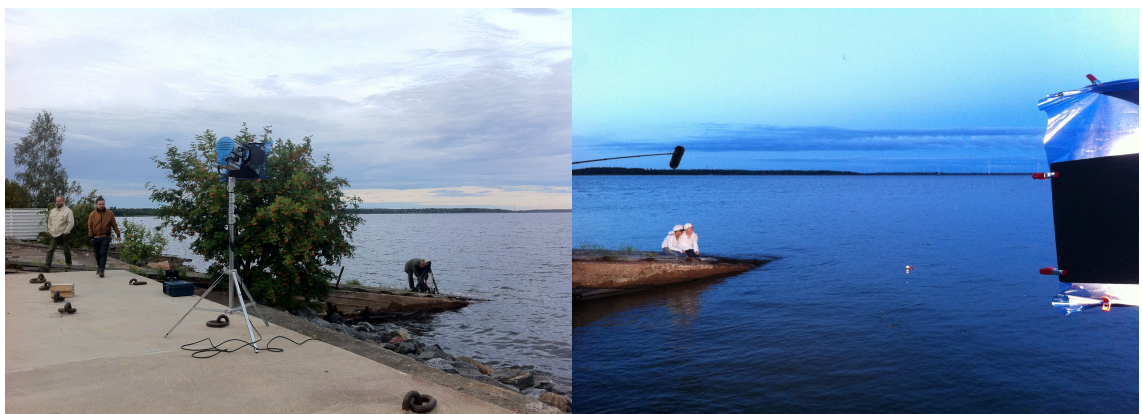
KUVA 10 . Kohtauksen loppukompositio, Rauni on kävellyt kuvan etualalle

Hääkohtauksen katkaiseva kohtaus, jossa pikkupojat pohtivat elämänvalintojaan edustaa myös pienen budjetin valaisua parhaimmillaan. Kohtaus on valaistu vain yhdellä valolla – toisaalta ”single source” -valaisu ei ole hävettävää ammattimaailmassakaan, kuten Phedon Papamichael todistaa lausunnossaan: ”Valaise pienimmällä määrällä valoja millä selviät” (Papamichael 2014).



KUVAT 11 ja 12. Pikkupojat samalla valosettauksella takaa ja edestä kuvattuna

Kohtauksen kuvausaika valikoitui aluksi auringonlaskun viime hetkiin, mutta lopullinen kohtaus saatiin kuvattua lähes sinisen hetken aikaan. Vallitseva valo on jo sinistä ja pehmää, mutta luonnonvalo näyttää vielä ympäröivän maiseman. Taivaanrantaan sijoittuvat tehtaan valot ovat jo päällä, mikä luo kuvaan syvyyttä ja avaa ympäröivää miljöötä (kuva 11). Kuvaa hallitsevat sinisen hetken sävyt, sekä ½ CTBllä kalvotettu tungstenvalo, joka jää ympäröivää valoa lämpimämmiksi. Kohtauksessa on käytetty vain yhtä valoa, joka on ammuttu noin viiden metrin päästä, takaviistosta poikiin nähden (kuva 12).



KUVAT 13 ja 14. Kuvia settauksesta (Anna-Mari Nousiainen 2014)

Toinen päiväkohtaus on osa montaasia, jossa Rauni skarppaa ryyppyputkensa jälkeen. Skarppauksen alkupuolella Rauni on vielä heikkona rappionsa jälkeen. Vallitsevaa pilvisen päivän valoa ei ole tällöin jatkettu kuin reflein – valon tunnelma on siten harmaa, tasapaksu ja ankea (kuvat 17 ja 19). Kun vieroituksen pahin osa on ohi ja Rauni alkaa saada kiinni arjesta, halusimme erottaa kohtauksen tunnelman myös valaisun

avulla. Tunnelmasta haluttiin toiveikas ja lämmin; tämän saavuttaaksemme valaisimme kohtausta kahdella 2kW:n lampulla, joissa oli ¼ CTB-kääntö. Valo tekee lämpimän osuman vain pienelle alueelle, mutta riittää erottamaan tilanteet ja tunnelmat toisistaan ja luomaan illuusiota lämpimästä auringonpaisteesta aamun sarastuksessa (kuva 18).



KUVAT 17 ja 18. Vasemmalla skarppauksen alkuosan luonnonvalo, oikealla lämmin valaisu samasta lokaatiosta



KUVA 19. Laaja kuva, jossa näkyy vallitseva harmaa, pehmeä luonnonvalo

Skarppauksen loppuosaan saatiin myös hieman todellista aurinkoa rakoilevien pilvien välistä. Tämä sitoo kohtauksen lämpimän valaisun yhteen luonnonvalon kanssa, vaikei kaikissa kuvissa luonnonvalon osumia näykään. Kuvaan saadaan myös syvyyttä, kun valot osuvat myös taustaan (kuva 20).



KUVA 20. 2kW:n lämmin valo aurinkona, kuvan oikeassa yläkulmassa ja vasemmalla pyykkinarun alla oikean auringon osumat settiin

3.3.2 Yökohtaukset

Yö on käsitteenä täysin epärealistinen. Todella harva viettää aikaa maalla öisin, et näe edes omaa kättäsi ilman kuutamoa – koko elokuvayön ajatus on keinotekoinen, täysin rakennettu (Stapleton 2015).

Elokuvayön ajatus on kautta aikain perustunut epärealistisuuteen. Yö (kaupunkiyötä lukuunottamatta) on pääasiassa pimeä, mutta yökohtaukset on kuitenkin valaistava. Usein katsojalle halutaan näyttää yönkin aikana jotain enemmän kuin mikä olisi realistista. Elokuvakamerat näkevät ainakin toistaiseksi myös vallitsevassa valossa vähemmän kuin mitä oma silmämme kykenee näkemään.

Yökohtausten valaisussa linjamme oli selkeä kautta elokuvan. Elokuvassa ei ole ulkona lähes lainkaan keinovalon motivoimia yökuvia, vaan hallitsevat valonlähteet ovat kuutamo ja usein tuli.

”Ensimmäisenä täytyy myös päättää suhtautumisensa siniseen yöhön”, kuten Oliver Stapleton (Camerimage 2015) toteaa. Itse en ole sinisen yön fani elokuvissa ja päädyimmekin valitsemaan kuvaajan kanssa elokuvan kuutamoksi neutraalin valkoisen, päivänvalon värisen yön. Parttima (2013, 18) toteaa, että kuunvalo ei luonnossakaan ole sinistä, vaan heijastaa auringon valoa, vain himmeämpänä. Väriämpötilaltaan

kuunvalo vastaakin suurin piirtein auringonvaloa (5600K). (Parttimaa, 2013, 18.) Olisimme menettäneet myös lähes kaiken valotehon tungsten-valaisimista kääntäessämme niitä ensin päivänvaloon ja siitä siniseen, joten valinta oli looginen myös teknisesti. Neutraalissa kuunvalossa on myös tarpeeksi vaihtelua elokuvan päiväkohtauksiin, jotka ovat värikkäitä ja usein hieman lämpimiä. Koska elokuvassa on usein kuunvalon yhteydessä tulta tai hyvin lämpimiä praktikaalivalaisimia, neutraali valo tuntuu suhteessa näihin myös kylmemmältä.

Kuu on samankokoinen valonlähde kuin aurinko, joten sen valo on kovaa ja tuottaa terävät varjot (Parttimaa, 2013, 18). Kova kuunvalo sopi elokuvan tyyliimme ja teknisiin rajoituksiimme oivallisesti. Toisin kuin isoissa ammattituotannoissa, meillä ei ollut mahdollisuutta juuri nostaa valaisimia. Kuunvalomme epärealistisin ominaisuus lieneekin siinä, kuinka matalalta se tulee. Toinen selkeä ero todellisuuteen on valon tiukka kiilamaisuus. Valo ei pese kokonaisia maisemia, vaan osuu tietyille alueille, usein kovana takavalona tai piirtona. (Parttimaa, 2013, 19.)

Reposaarelaisen elokuvayön valaisut ovat mielestäni kuitenkin onnistuneita, sillä elokuvan kokonaistyyli ei muutenkaan pyri realismiin. Tärkeintä yössä on kuitenkin pimeyden tuntu. Sovelsimme yövalaisussamme elokuvakontrastin perussääntöä: ”musta näyttää mustemmalta jos kuvassa on jotain kirkasta”. (Stapleton 2015). Elokuvassa pimeys syntyy paitsi oikeasti pimeistä osioista, myös kirkkaista valoista kuva-alalla, jotka luovat tarvittavaa kontrastia yön tuntuun.

Ensimmäisessä yövalaisun kohtausesimerkissämme, saunakohtauksessa, näkyy moni elokuvalle tyypillinen asia: valo on kovaa, mutta muotoilevaa; kuvissa on praktina elävää tulta, joka motivoi päävalon ja olemme käyttäneet neutraalia kuunvaloa piirtona.

Kuvat 21–23 edustavat kaikki samaa valosettiä: päävalon motivaationa toimii nuotio, joka näkyy kuvassa 21. Valoa on jatkettu kolmella 800W:n open face -valolla, jotka on ammuttu oksien läpi noin viiden metrin päästä ja kalvotettu ½ CTO:lla. Valo on rajattu osumaan vain Rauniin ja saunamökkiin. Jokaisessa valossa on myös hieman liikettä, sillä valojen polttimoiden edessä heilutellaan todella hienoisesti pieniä cinefoilin paloja. Kuunvalona toimii 2kW:n Arri Junior FULL CTB:n läpi ammuttuna. Valo tulee takaviistosta, läheiseltä sillalta. Kuvassa 21 sillalla nähdään juoksevan geisha, joka erottuu kesäyön taivaankannen valon avulla.

Saunassa oli oikea tuli, joka savuttaa savupiipusta. Pukuhuoneen puolella oli käytössä myös savukone, jonka savu karkaa ikkunan raosta ja ovesta. Lisäksi saunassa oli yksi 650W:n valo yksikanavaisessa himmentimessä, kalvotettuna $\frac{1}{4}$ CTO:lla. Valoa on himmennelty hienoisesti kuvien aikana, sillä se emuloi saunassa olevaa elävää tulta.



KUVA 21. Yleiskuva valosetäuksesta, jossa näkyvät myös praktit (2 lyhtyä ja nuotio)

Kohtauksen kaikki kuvat kuvattiin lähestulkoon samalla valosetäuksella. Leimallista elokuvalla oli myös, että valaisimme aluksi laajan masterin, koko tilan missä toimimme, mutta samaa valaisua käytettiin myös muissa kuvissa. Suuntia ei siis varsinaisesti valaistu erikseen, toki joitain hienosäätöjä saatettiin tehdä valojen suhteen. ”Valaisua voi muuttaa myös näyttelijöiden asemoinnilla”, kuten Phedon Papamichael esitti Camerimagessa (Papamichael 2014). Tätä ideaa käytimmekin monesti lähikuvissa ja luonnonvalon kanssa työskennellessä.



KUVA 22. Varjojen vaikutusta lähikuvissa

Elokuvan hahmot olivat pääsääntöisesti aina todella likaisia, märkiä tai mitä mielikuvituksellisimpaan geishatyylin maskeerattuja. Valo laskeutui tällaisille kasvoille täysin eri tavalla kuin ”normaalille” kuvausmeikille. Esimerkiksi Raunin kasvot ovat tietyllä tavalla helpot valaistavat, niiden ollessa kulmikkaat ja parran luodessa aina muotoja. Raunin kasvot ovat elokuvassa aina likaiset ja useimmiten myös hikiset. Kasvoilla oleva hiki tai vesipisarat olivatkin meille myös tapa valaista Raunia ja heijastaa valoa, kuten myös Gordon Willisin kerrotaan tehneen esimerkiksi elokuvassa ”Presidentin miehet”. (Fish ym, *American Cinematographer*, 2014, 49.)

Reposaarelainen-elokuvassa ei myöskään tarvinnut luoda ”kauneusvaloja” tai aina edes näyttää näyttelijöiden kasvoja, mikä oli mielenkiintoista. Varjot saivat jäädä kasvoilla koviksi ja graafisiksi. Geishojen kasvoilla varjot taas tietyllä tavalla häviävät, koska koko kasvot ovat valkoiset. Kovakin valo lankeaa usein pehmeämmän näköisesti tällaiseen maskeeraukseen.

Kohtaukseen kuvattiin myös muutamia hidastuskuvia. Ylinopeudella kuvaaminen vaatii aina enemmän valoa, joten näissä kuvissa valoja tuotiin lähemmäs, jotta saimme lisää valotehoa. (Intro to slow motion video-ketju, red.com) Sen vuoksi olemmekin menettäneet välistä kasvillisuuden ja valoa muotoilevat oksat (kuva 23). Olimme kuvanneet kohtauksen pääasiassa 35mm-linssillä aukolla f2.8. Hidastuskuvassa käytimme samaa linssiä, mutta emme voineet avata aukkoa, koska f2.8 oli linssin suurin

terävä aukko, emmekä halunneet nostaa kameran ISO-lukua. Tämän takia päädyimme valojen siirtoon.



KUVA 23. Hidastuskuva, vasemmalla kylmä kuunvalo-osuma, oikealla lämmin nuotiovalo. Vedestä heijastuu taivaankannen valo. Huomaa tasainen kova valo kasvoilla

Hidastuskuvaan emme saaneet samaa tulenliikettä valoihin, koska koko työryhmä oli mukana itse kuvan tekemisessä.

Kuvassa Rauni on nukahtanut ja hänen päänsä takaa nousee miekka (kuva 23). Rauni herää ja viiltää hyökkäävän ninjan pään irti oljenkorrella. Kuva on sekä näytelty hidastetusti, että kuvattu ylinopeudella. Raunin viiltäessä ninjan päätä, ninja La Nut laskeutuu kuvasta Raunin takana ja samaan aikaan kuva-alan ulkopuolelta heitetään kuvaan tekopää, suihkutetaan verta puutarhakäyttöön suunnitellulla käsikäyttöisellä painepumpulla, ja oljenkorteen valutetaan verta sen ollessa kuva-alan ulkopuolella. Toimin kuvassa kamera-assistenttina, grippi teki luonnollisesti ajon ja loput työryhmästä operoivat efektitehtävissä kuten veren pumppaamisessa ja pään heitossa. Vapaita käsiä ei siis jäänyt flicker-efektin tekemiseen (kuva 24). Monesti flicker-efektiä tehdään myös himmentimellä, mutta meillä oli käytössämme vain kaksi himmennintä joihin sai yhdistää maksimissaan 650W:ia. Himmentimellä tehtävä flicker näyttää kovassa, myötäisessä valossa helposti myös luonnottomammalta, tai ainakin erilaiselta, kuin varjoin tehtävä valon elo.



KUVA 24. Tulen flicker-efektin tekemistä käytännössä (Niilo Rinne 2015)

Seppukukohtauksessa jatkettiin samantyyppistä valaisutyylä kuin saunakohtauksessa. Päävalona oli taas tuli, mutta prakteja on tällä kertaa vielä enemmän. Kaikki praktit ovat taas samaa värilämpötilaa: ulkotulia ja lyhtyjä. Piirtona toimi neutraali kuunvalo, tällä kertaa kolmella 2kW:n lampulla tehtynä. Kaksi valoa ammuttiin samasta kulmasta vasemmalta takaviistosta settiin FULL CTB:n ja puiden oksien läpi, kolmas hieman etuviistosta FULL CTB:n ja diffuusiokankaan läpi antamaan hienoista piirtoa. Kuvan oikealla puolella taas näkyy kolme $\frac{1}{4}$ CTO:lla kalvotettua 800W open facea, jotka jatkavat kuvassa näkyvää nuotiota (kuvat 26 ja 27).

Myös seppukukohtaus kuvattiin elokuvaan kahdesti. Valaisu pysyi kuitenkin pääpiirteittäin samana, saimme tosin lisää 2kW valaisimia jälkimmäiselle kuvauskerralle, joten pystyimme viemään valoja kauemmas ja ampumaa valon enemmän takaviistosta. Erona on myös se, että ensimmäisellä kuvauskerralla satoi. Märkä tatami heijasti valoa ensimmäisellä kuvauskerralla todella hienosti, joten päädyimme kastelemaan tatamia myös toisella kuvauskerralla, jotta saimme aikaan samankaltaiset heijastukset. Jonkin verran pyrimme kastelemaan myös lähimpänä olevia puita, mutta kunnollisen märän metsän efektin olisi saanut vain sadettamalla metsän ennen kuvaamista, johon olisi tarvittu palokuntaa. Toisella kuvauskerralla saimme myös valot suunnattua paremmin ja taustan metsä jäi pimeämmäksi, eikä tuntunut niin valaistulta (kuvat 25 ja 26).



KUVA 25. Seppukukohtauksen laaja kuva, ensimmäinen kuvauskerta vuonna 2013



KUVA 26. Seppukukohtauksen laaja kuva, toinen kuvauskerta vuonna 2015

Ensimmäisellä kuvauskerralla tärkeät hahmot, kuten saunanpitäjä vasemmalla ja Mannola keskellä, jäävät enemmän pimentoon. Toisella kuvauskerralla olemme saaneet nostettua tärkeät hahmot esiin paitsi valaisun myös puvustuksen avulla.



KUVA 27. Kuva seppukohtauksen setistä (Niilo Rinne, 2015)

Kohtaus, jossa Rauni tapaa vanhan sotatoverinsa linnanhera Koivurannan, edustaa taas hieman erilaista yövalaisua aiempiin kohtauksiin verrattuna. Kohtaus tapahtuu sisällä, päävalona toimii osassa kohtauksia ulkoa tuleva kuutamo, osassa praktivalot, jotka ovat lähes yhtä lämpimiä kuin tuli ulkokohtauksissa; värimaailma on siis hyvin samanlainen. Kohtauksessa liikutaan useissa eri huoneissa, joista esittelen tässä osan.



KUVA 28. Kohtauksen aloituskuva

Kohtaus alkaa kuvalla, jossa Koivuranta saapuu tilaan (kuva 28). Tilaa on valaistu ikkunoiden ulkopuolelta kahdella FULL CTB:llä kalvotetulla 2 kW:n lampulla. Lisäksi tilassa ovat päällä kuvassa näkyvät praktivalot. Koivurannan takaa on ammuttu aivan katonrajasta, yksi 800W:n open face tungsten jonka valotehoa on leikattu skrimmeillä 1,5 aukkoa, jotta se ei jyräisi liikaa suhteessa kuunvaloon.

Koivurannan lähikuvaan siirryttäessä olemme pysyneet täysin samassa valosetäuksessa. Koko Koivuranta-kohtaus on jopa meidän mittapuullamme hyvin tumma ja graafinen, eikä filliä ole lähikuvissakaan juuri käytetty.



KUVA 29. Lähikuva Koivurannasta, sama valosetäus

Siirryttäessä Raunin suuntaan, näyttelijä valaisee itsensä sytyttämällä vieressään olevan praktikaalilampun. Valosetäus pysyi muuten samana, mutta valon sytyttämisellä saimme Raunin suuntaan lisää valoa ja silmävalon. Kuvat 30–32 ovat kaikki samaa kuvaa, jossa Rauni sytyttää lampun ja kamera siirtyy lampusta tämän kasvoihin.



KUVAT 30 ja 31. Rauni valaisee itsensä sytyttämällä praktikaalivalon vieressään



KUVA 32. Sivuttainen ajo päättyy Raunin kasvoihin

Raunin suunta on hyvin pimeä, eikä kasvoista erotu juuri kuin himmeät silmävalot. Tässä vaiheessa elokuvaa hahmo on kuitenkin tuttu ja hänet erottaa äänestäkin. Pimeässä istuva Rauni luo myös uhkaa (kuvat 32 ja 33).

Vaikka laajassa suunnassa Raunia on jopa vaikea erottaa, hänet on kehystetty kirkkailla praktikaaleilla, jotka tunnistamme aiemmasta tiiviistä kuvasta (kuvat 30 ja 31).



KUVA 33. Raunin laaja suunta

Siirryttäessä olohuoneeseen, tilan valo on entistä enemmän lämpimien praktien ja niitä jatkavien valojen valaisema.



KUVA 34. Kirjastohuoneen praktikaalivalaisua

Kirjastohuoneen valaisu on hyvin praktikaalipainotteinen. Kirjahyllyyn osuvat 3 valokiilaa ovat kirjahyllyn omia valaisimia, jotka on suunnattu haluttuihin paikkoihin. Sohvaan osuva kirkas lämmin valo taas tulee lukuvalosta (kuva 34).

Elokuvavalaisimin on valaistu lähinnä ulkoa tulevaa kylmää kuutamoa. Kuva-alan vasemmalla puolella, ikkunan ulkopuolella on FULL CTB:n läpi ammuttu 2kW:n tungsten-valaisin, jonka valo näkyy parhaiten kirjahyllyn alareunassa sekä tuolia kantavan näyttelijän jaloissa. Valon paikka ja sälekaihdinten kulma on haettu niin, että kuvaan saadaan mahdollisimman terävät sälekaihdinten varjot.

Lisäksi kuva-alan oikealla puolella viereisessä huoneessa on yksi 300W:n Cinelight, joka on myös käännetty FULL CTB:llä mallaamaan kuunvaloa. Valo tulee viereisen huoneen katonrajassa olevan ikkunan läpi, johon on lisäksi teipattu viivat imitoimaan samaa sälekaihdinvaloa (joskin valo tulee niin läheltä ettei se piirrä teräviä varjoja, mutta saimme rikottua sen osumaa hieman). Valo on lisäksi himmentimessä hieman himmennettynä, joten se on todellisuudessa hieman lämpimämpi kuin hallitseva kuunvalomme. Kuvassa 300W:n osuman voi nähdä Koivurannan niskassa.



KUVA 35. Vessan valaisu

Kohtauksen vessan valaisu on myös hyvin yksinkertainen. Vessan ovi avautuu kirjastohuoneeseen, joka on valaistu samoilla valaisimilla kuin aiemmin. Valoja on kuitenkin suunnattu niin, että tila jää pimeämmäksi. Halusimme kuitenkin että tilaan jää jonkinlaista valon ja varjon kontrastia, kuten kuvan 35 oikeassa laidassa näkyy. Koivurannan foliopäällysteinen hattu on aseteltu kuva-alan vasempaan laitaan tuomaan valopistettä, joka muodostaa kuvaan syvyytasoja.

Vessatilassa on yksi 650W:n valo suunnattuna kattoon, josta heijastuu tilaan pehmeä valo. Vessan ulkopuolella, Raunin takana on 2kW:n valo tuomassa kuunvaloa huoneeseen jälleen FULL CTB:n läpi ammuttuna. Valo näkyy hyvin voimakkaasti huurretussa lasissa, tätä emme saaneet suuntaamalla eliminoitua ja ruutu jää turhan kirkkaaksi.

Kuvaan haluttiin lämmintä ja herkkää tunnelmaa, eikä tilannetta tahdottu rakentaa yhtä uhkaavaksi kuin kohtauksen alku- ja loppuosaa. Olemme tavoitelleet kohtauksen keskivaiheilla (kuvat 34 ja 35) kodikasta tunnelmaa. Hahmot ovat kuitenkin vanhat ystävykset, jotka myös välittävät, tai ainakin välittivät, toisistaan. Vallitseva valo onkin kohtauksen keskivaiheilla lämmin, eikä kuunvalon piirtoa juuri erota. Kuvat ovat myös valoisampia kuin hyvin tummiksi jätetyt ja uhkaavat kuvat allashuoneessa (kuvat 28–33 ja 36–38).



KUVA 36. Koivurannan hukutuksen laaja kuva

Raunin hukuttaessa Koivurantaa laajassa kuvassa ollaan samassa valotilanteessa kuin kohtauksen alussakin, settaukseseen on lisätty vain yksi 650W:n lamppu, joka tulee liukoven läpi kuvan vasemmalta puolelta ja osuu sekä kattorakenteisiin että Raunin selkään. Liukovi on puista rimaa ja hiottua lasia, joten se tekee valoon oman erikoisen muotonsa. Valo on jälleen käännetty FULL CTB:llä.

Emme olleet ymmärtäneet varautua siihen, miten tällaisessa blokkauksessa kuvattaisiin kohtaukseen lähikuvat – laaja kuva haluttiin kuvata altaan toisesta päästä, suoraan edestä, joten lähikuvissa kuvaajan olisi pitänyt päästä altaaseen. Allas oli kuitenkin syvä, ja tätä varten olisikin pitänyt varautua erikoisvälinein joita meillä ei ollut. Lokaatiossa koetettiin kuvata lähikuvia sivusta käsin, mutta ne eivät toimineet kuvakerronnassa.

Leikkauksessa harkittiin vaihtoehtoa, jossa kuva olisi tehty vain laajalla kuvalla ja äänellä, mutta tämä ei toiminut. Päädyimme siis kuvaamaan kohtaukseen lisäkuvia.

Hukutuksen lähikuvat kuvattiin lopulta lähes vuosi jälkeenpäin, eri lokaatiossa ja erilaisella valosetkauksella, koska saamamme allas-tila oli aivan erityyppinen ja huomattavasti pienempi kuin alkuperäinen tila. Siinä missä alkuperäisessä kohtauksessa itse allashuoneessa ei ollut yhtäkään lamppua (prakteja lukuunottamatta), lähikuvat valaistiin hyvinkin läheltä. Käytimme kuunvalopiirtona vasemmalta puolelta yhtä 650W:n valoa, joka oli kalvotettu FULL CTB:llä ja FULL white diffusion:illa, sekä

rajattu hyvin tiukaksi kiilaksi (kuvat 37 ja 38). Oikealta puolelta ammuimme minimille himmenetyllä, 300W:n valolla lämmintä osumaa mallaamaan laajassa kuvassa olleita praktikaaleja. Tämän valon viereen myös asetelimme kultaisen reflin jatkamaan valoa taustaan.

Alkuperäinen allashuone oli kauttaaltaan tummasävyinen, kun taas vuokra-altaalla puolet seinistä olivat täysin valkoisia, mikä vaikeutti valaisua valon levitessä herkästi. Onneksi saimme asemoitua näyttelijät tilan ainoan tumman seinän eteen jatkuvuusvirheiden ehkäisemiseksi. Ongelmana oli myös se, että myöhemmässä altaassa oli kaiteita joka puolella, niin veden alla kuin altaan reunoillakin. Osittain myös siksi kuvat piti rajata hyvin tiiviiksi. Onnemme oli, että kohtausta oli alunperin valaistu hyvin pimeäksi, joten tilasta ei tarvinnutkaan erottaa lähes mitään.

Kuten Tero Saikkonen kertoi Bunny the Killer Thing:in kuvauksista, emme mekään päässeet aina katsomaan kuvauslokaatioita etukäteen. Tällaisten kuvauslokaatioiden osalta valaistussuunnitelmat oli tehtävä lennosta. (Saikkonen, haastattelu, 1.5.2016.) Kaikki kuvauspaikkamme sijoittuivat Poriin ja Reposaareen ja asuimme kuvaajan kanssa Tampereella, jossa meidän välisemme ennakkosuunnittelu pääosin tapahtui. Usein kuvaaja pääsi kuitenkin käymään lokaatioissa etukäteen, valaisijana en tainnut käydä lokaatiossa ennen kuvausjaksoa koskaan (ellei uusintakuvauksia lasketa), puhtaasti logistisista syistä. Esimerkiksi allashuoneen ongelmat korostuivat siinä, ettei kuvaajakaan ollut nähnyt tilaa etukäteen.



KUVAT 37 ja 38. Lähikuvia Koivurannan hukutuksesta

Raunin kasvoihin ei olisi alkuperäisessä valaisutilanteessa juuri osunut valoa, mutta halusimme näyttää kasvojen kautta tunnereaktioita. Suuntasimmekin Raunin lähikuvissa yhden FULL CTB:llä kalvotetun 650W:n valon altaan toisessa päässä veteen ja haimme kulman jossa saimme todella pientä osumaa aikaiseksi. Vedenpinnan liikkua Raunin kasvoilla käy toisinaan valonsäde (kuva 38).

Lähikuvissa yleistunnelma tuntuu äkkiseltään hieman lämpimämmältä kuin laajassa kuvassa, toisaalta myös alkuperäisessä setissä oli oikeastikin hahmojen lähellä praktikaaleja, joiden valo olisi lähikuvissa korostunut.

Taunon ja Annelin murhakohtauksessa on tietyllä tapaa havaittavissa kaksi erilaista valaisutyylä. Alkuosa edustaa realistisempaa yövalaisua, kun taas kohtauksen loppuosan valaisu on kenties yksi fantasiallisimmista ja teatraalisimmista valaisuistamme.

Kohtaus alkaa kuvalla, jossa Anneli kuuntelee baarin puolelta kuuluvaa kolinaa. Pimeyden tuntua kuvaan tuo kirkas taskulamppu. Hahmo jää hyvin pimeäksi, päävalona toimii 2kW:n FULL CTB:n läpi ammuttu valo, joka tuo tilaan sälekaihdinten rikkomaa valoa. Taunon suunnassa valosetti on sama, ja näyttelijä on asemoitu nousemaan sängystä sellaiseen asentoon, jossa hänen kasvonsa tulevat valoon.



KUVAT 39 ja 40. Annelin ja Taunon suunnat samalla valosetillä valaistuna

Annelin saapuessa baarin puolelle hän löytää Raunin. Rauniin tulee kova piirto oikealta takaviistosta FULL CTB -kalvon läpi ammutusta 650W:n valaisimesta. Raunin päävalona toimii Annelin taskulamppu, joka ei kuitenkaan pääasiassa osoita Raunia kasvoihin, vaan liikkuu Raunin rintakehällä. Siitä heijastuu kuitenkin sen verran valoa että Raunin piirteet erottuvat. (Kuva 41.)



KUVA 41. Raunin päävalona toimii Annelin kädessä oleva taskulamppu

Purettaessa baarissa tapahtuvaa laajaa kuvaa, näennäisenä motivaationa on edelleen kuunvalo, mutta se tulee ulkoa hyvin kirkkaana ja kovana, sekä todella matalalta. Valot ovat myös lähempänä kuin muissa settauksissa, joten valon epärealistisuus korostuu entisestään. Päävalonlähteinä setin ulkopuolella on taas kolme 2kW:n tungsten-valaisinta, jotka on ammuttu täydellä floodilla FULL CTB -käännön läpi tilaan. Ikkunoiden eteen on rakennettu torneja ravintolan tuoleista ja pöydistä, joista syntyy ekspressionistisia varjoja. Valot on sijoitettu tulemaan joka suunnasta ympäri tilaa, vaikka yleensä elokuvissa vältetään viimeiseen asti tuplavarjoja, jotteivät ne häiritsisi katsojaa. (DP's and Gaffers – Hard Light, Fresnels vs PARs panel discussion, videoitu seminaari, 2012)

Toisaalta varjoja on kuvassa jo niin paljon, että päävalon suunta hukkuu, eivätkä hahmojen heittämät varjot erotu. Tyyli on hyvin graafinen ja yhtymäkohtia saksalaiseen ekspressionismiin on havaittavissa. (Kuva 42.)

Kuvan etualalla oleviin laseihin tulee pieni lämmin valo baaritiskin ledinauhaprakteista. Nämä löytyivät baarista valmiiksi. Toinen lämmin osuma on Annelin taskulampun heittämä valo Raunin jaloissa. Kohtaus on kautta linjan huomattavasi kylmemmän oloinen, sillä lämpimiä valonlähteitä on äärimmäisen vähän, ne taittavat hieman vihreään eivätkä ole värilämpötilaltaan yhtä lämpimiä kuin aiemmin. (Kuva 42.)



KUVA 42. Laaja kuva baarista

Masterkuvan valaisu on ollut tietyllä tavalla hyvin samankaltainen kuin Reflections-kirjassa esitetty Twilight Zonen valaisu. (Bergery, 2002, 32.) Esimerkissä valonlähteet ovat kovia ja niitä on rikottu graafisilla varjoilla, jotka on saatu asettelemalla setin kattoon puisia rimoja joiden läpi valo tulee settiin. Suurin ero ammattisetiin on jälleen valotehomme. Reflectionsin esimerkissä on kaksi 5kW:n kovaa valoa ja vielä yksi 2kW:n pehmeä valonlähde. Valoja ei myöskään ole tarvinnut kääntää kylmempään päin, koska kohtaus on kuvattu tungsten-filmille. Valaistava tila on myös huomattavasti pienempi.

Siirryttäessä lähikuviin, valosetkaukset pysyvät elokuvan tyylille ominaisesti pääosin samana. Settauksia on muutettu lähinnä fillein tarvittaessa, tai siirtämällä näyttelijöiden paikkoja.

Taunon lähikuvassa olemme etsineet näyttelijälle kohdan jossa valo osuu Taunon päähän suoraan pääläen puolelta. Tällöin kasvolle lankeavat pääkallomaiset varjot, joita ei ole haluttu fillata sillä ne kertovat hahmon vääjäämättömästä kohtalosta. (Kuva 43.)



KUVA 43. Taunon kasvoille lankeava valo enteilee hänen olevan kuollut mies

Kohtauksen ideana on myös ajatus ”mustavalkoisesta valaisusta”. Myös värielokuvassa pitäisi ajatella mustavalkoista kontrastia, elokuvan tulisi toimia sekä mustavalkoisena että väreissä (Tribute to Conrad Hall, Camerimage 2015). Monet valaisijat tai kuvaajat saattavatkin elokuvissa pitää myös mustavalkoista monitoria, josta valon kontrastia on helpompaa seurata. Varsinkin pitkän linjan kuvaajien valaisussa on usein huomattavissa mustavalkoisen elokuvan valaisemisesta juontavat käytännöt, suuret kontrastit ja rohkeampi kovan valon käyttö. Toki tämä ei ole ainoa keino valaista elokuvaa, mutta etenkin tässä kohtauksessa olemme adaptoineet ajatuksen. Kohtauksena Taunon ja Annelin murha on lähes mustavalkoinen, värisävytkin ovat haaleita ja monotonisia. Toki kontrastisessa ”mustavalkovalaisussa” voi käyttää värejä täysin normaalisti. Tärkeää valaisussa on kuitenkin erottaa käsitteet valon kontrastista (kirkas vs. tumma/pimeä) ja värikontrastista (kirkas värisävy vs. haalea värisävy).



KUVAT 44 ja 45. Raunin lähikuva elokuvasta ja sama kuva mustavalkoiseksi käännettynä

Kohtauksen viimeinen kuva on väreissäkin lähes mustavalkoinen. Vaikka Raunin käsi valuu verta, se on jätetty valaisussa lähes mustaksi ja veri lähinnä heijastaa valoa, vain sormenpäästä tippuvasta pisarasta voi löytää häivähdyksen punaista. (Kuva 46.) Myös laaja kuva jää hyvin graafiseksi ja mustavalkoiseksi, vain sininen prakti (joka lisää kylmyyttä) sekä pieni häivähdys verta miekan juuressa tuovat kuvaan väriä (kuva 47).



KUVA 46. Ajo Raunin verisestä kädestä ruumiisiin (alkukuva)



KUVAT 47. Ajo Raunin verisestä kädestä ruumiisiin (loppukuva)

Kohtauksen katkaisevat myös ulkokuvat rosvojoukosta. Kuvat on tehty pääosin hyvin yksinkertaisella single source -valaisulla, joka kuitenkin eroaa yövalaisulinjastamme jonkin verran. Valo on väriltään samanlaista kuin kuunvalomme, mutta ei käyttydy

kuten elokuvamme kuutamo. Koska valo osuu seinään ja pesee koko pihan, se näyttää paljon kirkkaammalta. Motivaationa onkin pihavalon. Laajassa kuvassa näkyy Camerimagen Conrad Hall-tribuuttiseminaarissa esitelty ajatus erottelusta; valaistuna eivät ole hahmot vaan tausta, jolloin syntyy valööriero (Bergery, 2015).

Kaikilla rosvoilla on päässään otsalamput, mutta ne eivät varsinaisesti toimi valonlähteinä. 650W:n päävalo on ammuttu FULL CTB -kalvotettuna metrin päässä olevan white diffusion -kalvon läpi. Jälkimmäisessä kuvassa näkyy myös toinen valonlähde, joka on pakettiauton tavaratilan oma valo, joka on kalvotettu punaiseksi. Päävalon valotehon on pitänyt olla hyvin pieni, sillä halusimme saada myös otsalamput ja tavaratilan valon näkyviin.



KUVAT 48 ja 49. Single source-valaisua kuvassa 48 ja kahden valonlähteen valaisu kuvassa 49

3.3.3 Sisäkohtaukset

Elokuvan kaikki sisäkohtaukset sijoittuvat oikeisiin lokaatioihin (Villilän studiossa kuvatun Ninjojen killan ollessa poikkeus), mikä asettaa omat haasteensa valaisulle tilojen ja sähkönsaannin puolesta. Toisaalta elokuvan lokaatiot olivat kaikki erittäin hyvin valittuja ja suurin osa myös tilavia. Sisäkohtauksiakin valaistiin pääasiassa ulkoa käsin, mikä helpotti setissä toimimista.

Mielestäni lokaatioissa tai seteissä, joissa värimaailma on yhtenäinen ja mietitty valaisu on aina miellyttävää. Lähtökohtaisesti hyvännäköistä lokaatiota on hankalaa pilata valolla, mutta etenkin väreiltään sekavaa, tai mikä pahinta, täysin valkoista, lokaatiota on vaikea valaista. Timo Salmisen sanoin ”Valkoista vasten ei voi kuvata” (Salminen, HS TV:n haastattelu, 11.6.2015). Onneksi valkoisia seiniä ei elokuvassa juuri näy, varsinkin kun tässä tapauksessa ongelma vielä korostuisi, elokuvan vilistessä valkoisiksi maalattuja geishojen kasvoja.

Sisäkohtauksemme vertautuvat tietyllä tavalla myös elokuvan Ida (Pawel Pawlikowski, 2013) sisäkohtauksiin. Valotehomme ovat lähes verrattavissa elokuvaan, eikä filliä ole juuri käytetty. Toisaalta, koska ”Ida” on kuvattu mustavalkoisena, ei valojen erilaisista värilämpötiloista ole tarvinnut välittää, vaan on voitu keskittyä puhtaasti valon luonteeseen. Siten on saatu enemmän varaa esimerkiksi valojen pehmentämiseen, toki käytössä on ollut myös esim Kino Flo-valaisimia joita meillä ei ollut. (Bergery, Benjamin, 2014. theasc.com, 3 Scenes from 'Ida' & 4 More Scenes from 'Ida'.)

Postikohtaus aloittaa elokuvan interiöörikohtaukset. Ulkona on jälleen ollut hyvin tumma, pilvinen, pehmeän valon päivä. Tila itsessään oli suhteellisen pimeä ja valo pysyi koko kuvauspäivän jatkuvana, joten emme joutuneet huolehtimaan ulkovalosta lainkaan.

Kohtaus alkaa tiiviillä kuvalla Postimestarista. Postimestarin päävalo tulee takaviistosta, lähes suoraan ylhäältä, osuen poskeen ja päähän, sekä ojentuvaan käteen (kuva 51). Tässä on käytetty 650W:n tungstenia, hieman himmennettynä. Muu valo on ympäröivää, tilassa heijastelevaa yleisvaloa. Tärkeä elementti on myös kuvassa näkyvä pöytälamppu, joka korostaa pöydällä olevien tavaroiden tärkeyttä ja luo kuvaan (myös myöhemmissä kuvissa) kirkkaan valopisteen. Taustalla olevassa ovelta on nähtävissä 300W:sella tungstenilla tehty valokiila, joka erottaa Postimestaria taustasta ja luo kuvaan kolmiulotteisuutta. Kaikki sisällä olevat tungsten-valot on kalvotettu ¼ CTB:llä.



KUVAT 50 ja 51. Tilttaus postimestarin käsistä kasvoihin.



KUVA 52. Postipojan suunta

Postipojan suunnassa itse valot ovat pysyneet täysin samoina Postimestarin suuntaan nähden, vain suuntauksia on fiksattu. Oikealle puolelle hiuksiin tuleva kylmempi valo on ulkoa tulevaa päivänvaloa ja vasemman puolen lämmin valo on postimestarin päävalo jota on suunnattu uudelleen. Silmävalo syntyy praktista ja sen valaisemien papereiden heijastuksesta.

Postimestarin suunnissa verrattuna Postipojan suuntaan on havaittavissa myös jatkuvuusongelma tilan usvaisuudessa. Kesken kuvausten savukoneemme hajosi ja tilassa yritettiin pitää päällä pientä pohjausvaa vanhanaikaisesti tupakoimalla. Kuvalan ulkopuolella koko tiimi siis puhalteli savua kuviin tupakka suussa, mutta edes tällä keinolla ei saatu kuvia täysin jatkuviksi, yllättävää kyllä. Saimme kuitenkin aikaan jonkinlaista pohjausvaa. (Mainittakoon myös, että tässä vaiheessa nuori lapsinäyttelijämme oli jo poistunut setistä ja kuvasimme vain postimestaria.) Savu myös erottuu Postipojan suunnassa paremmin takavalon ansiosta. Olisimme voineet koettaa huijata usvatasoa tasaisemmaksi lisäämällä Postimestarin suuntaan takavalon, mutta hyväksi toimivaa valaisua ei haluttu muuttaa.

Koska valojuhlustamme olivat matalia, voi elokuvassa myöhemmin näkyvässä laajassa kuvassa huomata kuinka luonnottoman alhaalta päivänvalomme tulee kohtauksessa (kuva 53). Kohtaus valaistiin kuitenkin ulkoa paitsi taiteellisen valinnan, myös käytännön takia. Tila oli pieni ja juhlustamme olisivat näkyneet kuvissa, sillä halusimme päävalon tulevan tilaan ikkunoiden puolelta. Myöskään ripustusmahdollisuuksia ei

ollut. Toisaalta, valojen ollessa matalalla saimme seinään hienon varjon ”Reposaaren posti” -tekstistä. Siksi valoa ei lopulta edes yritetty nostaa tappiinsa, koska vaikka valon suunta ei ole realistinen, se on hyvännäköinen. Ulkona on kaksi 2kW:n valoa puolikkaalla päivänvalokäännöllä. Toinen valoista on sijoitettu oven taakse, toinen kuvan oikeanpuoleisen ikkunan oikean karmin taakse. Valot on ammuttu sisään kovina, siivet auki noin metrin etäisyydeltä.



KUVA 53. Laaja kuva Postista elokuvan loppupuolelta, toteutettuna samalla valosetäuksellä ja kuvauskerralla

Opettaja Mannolan ninjakouluun sijoittuva kohtaus on jälleen esimerkki kohtauksesta, joka on kuvattu elokuvaan kahdesti. Valaisut poikkeavat toisistaan myös hyvin paljon eri kerroilla. Ensimmäisellä kuvauskerralla meillä oli ulkona käytössä vain yksi 800W:n valaisin, jota pystyimme käyttämään lähikuvissa tuomaan valokiiloja tilaan. Laajoissa kuvissa olimme täysin luonnonvalon armoilla ja puolipilvisenä päivänä valon odottelu oli lähes mahdotonta.

Kuvissa näkyy myös paitsi valaisun ja kuvanlaadun muutos, myös elokuvan kehittynyt visuaalinen maailma. Vuoden 2013 kohtaus vaikuttaa kömpelöltä paitsi valaisullisesti, myös lavastuksensa puolesta. Koko elokuvan visuaalinen maailma on kuitenkin yltäkylläinen, ylitsepursuava ja täynnä tavaraa ja yksityiskohtia. Tällainen kohtaus hyppäisi silmään varmasti myös autiutensa puolesta.



KUVAT 54 ja 55. Opettaja Mannolan salia ensimmäisellä kuvauskerralla vuonna 2013 ja toisella kuvauskerralla vuonna 2015

Kohtauksen valaisu muistuttaa hyvin paljon kuvaaja Ed Lachmanin valaisua minisarjassa ”Mildred Pierce” (Todd Haynes, 2011). Sarjassa valaisu on aina motivoitua, usein ikkunoiden tai praktikaalien kautta. Tyypillisesti Lachman valaisee ennemmin tilaa, kuin yksilöitä tilassa. ”Miksi valon täytyy aina osua ihmisen kasvoihin? Miksei se voi osua pöytään tai lattiaan? Sellaista se on tosielämässäkin,” Lachman pohtii. (Oppenheimer, *American Cinematographer*, 2011, 49.) (Kuvat 56 – 58)

Suurimpana erona esimerkiksi Mildred Pierceen on jälleen tietenkin valaisintemme teho, sekä se ettei kyseessä ole studio tai ettemme ole koettaneet poistaa luonnonvalon vaikutusta settiin. Auringon liikkumisen ongelma on poistettu lavastuksen avulla teippaamalla ikkunat täyteen kellastuneita sanomalehtiä. Samalla tilaan on saatu tunnelmallinen lämmin valo, joka on yleisluonteeltaan pehmeä. Tila on myös sisältä keltainen, joten samat sävyt heijastuvat joka puolelta. Tarvittaviin kohtiin ikkunoissa on revitty aukkoja, jotta valoista saadaan aikaan teräviä auringonkiiloja ja kovempia osumia luomaan tilaan kontrastia ja tilan tuntua.



KUVAT 56 – 58. Tilan valaisua, jossa valo lankeaa hahmoille ympäröiviltä pinnoilta

Tässä oli suurin etumme ensimmäiseen kuvauskertaan, jolloin olimme lähes kokonaan luonnonvalon varassa. Puolipilvisenä päivänä jouduimme aina laajoissa kuvissa odottamaan hetkeä jolloin aurinko paistoi ikkunoihin ja saimme aikaan teräviä auringonkiiloja. Nyt käytössämme oli neljä 2kW:n lamppua ulkona, joten pystyimme kattamaan myös laajoihin kuviin kiiloja haluamastamme suunnasta koko ajan.

Etunamme toki suomessa on, että kesäaikaan valoisa on koko päivän ja lähes yönkin. Talvella valoisa aika ei olisi riittänyt mitenkään ja kohtaukseen olisi syntynyt selkeä valoklaffi.

Jälkimmäisellä kuvauskerralla tila jätettiin myös sisäpuolelta valoiseksi, siinä missä ensimmäisellä kuvauskerralla Mannolan hahmoa koetettiin koko ajan piilottaa varjoihin. Tämä johtui osittain myös siitä, ettei hahmon maskiin ja puvustukseen oltu täysin tyytyväisiä. Elokuvan liioiteltu tyyli ei ollut vielä löytynyt eikä Mannolan hahmo tuntunut sopivan linjaan. Ensimmäisen kuvauskerran kuvissa huomaakin räikeän eron tavassa valaista Raunia ja Mannolaa. Vaikka Rauniinkin tulee valopisteitä, hän on kuitenkin selkeästi kauttaaltaan valossa, kun taas Mannolan hahmo jää hyvin pimeäksi.

Tällainen valaisu olisi voinut jäädä liian räikeäksi ja häiritseväksi katsojalle, kun leikataan hahmojen dialogia. Toisella kuvauskerralla hahmoja valaistiin tilan ehdoilla, realistisempaan tyyliin. (Kuvat 59 – 62)



KUVAT 59 – 62. Vertailussa Mannolan ja Raunin hahmojen valaisua ensimmäisellä ja toisella kuvauskerralla. Vuosi 2013 vasemmalla ja 2015 oikealla.

Jälkimmäisellä kerralla kohtauksessa on käytetty myös usvaa. Usvan tai savun käyttö pitääkin aina ottaa huomioon valaisussa (ja valotuksessa), sillä usva lisää valoa hurjasti koska se tekee valon näkyväksi myös ilmassa (Deschanel 2014).

Syyt miksi kohtaus kuvattiin uudestaan eivät kuitenkaan olleet pelkästään valaisulliset tai maskeeraukselliset. Kohtauksen sisältöä ja käsikirjoitusta muokattiin paljon ensimmäisen kierroksen jälkeen, myös siksi että elokuvan tarina ja ympäröivät kohtaukset olivat ehtineet muuttua ja sisältöä sekä tunnelatausta haluttiin hioa.

Hääkohtauksen alkuosan valaisu poikkeaa tarkasti arvioiden elokuvan tyylistä ehkä eniten, vaikka käytössä ollut kalusto onkin ollut täysin sama. Kohtauksen valaisu on mahdollisesti myös realistisimmasta päästä.

Kohtaus on yksi harvoista hyvin pehmeän valon kohtauksista elokuvassa. Olemme jälleen valaisseet pääasiassa tilaa ja sijoitelleet kuvien mukaan lähinnä 650W:sella valolla tehtävää kovaa piirtoa eri henkilöille.

Hääkohtaus kuvattiin kronologisesti, mahdollisimman paljon luonnonvaloa hyödyntäen. Ajan kuluessa valo lämpenee hieman, mikä johtuu auringon kierrosta ja siitä, että omat valomme alkavat näkyä kohtauksessa enemmän.

Tila on valaistu kolmella 2kW:sella, jotka on kalvotettu ½ CTB:llä. Kaikki lamput on suunnattu kattoon huoneen samalta reunalta ja niitä on siirrelty samalla linjalla eri kuvien mukaan. Koska luonnonvalo tulee kesäpäivisin korkealta eikä paista suoraan sisään, olemme antaneet luonnonvalon tulvia tilaan. Tila on hyvin vaaleasävyinen ja heijastelee valoa joka puolelta, mikä pehmentää vallitsevaa valoa. Lattian ja pöytien lämmin sävy myös tekee tilasta hieman lämpimän sävyisen.



KUVA 63. Kuva hääkohtauksen setistä, vasemmalla reunassa näkyy osa 2kW:n lamputa ja lavan vasemmalla puolella lämmin takavalo Koivurannan tyttärelle (Niilo Rinne, 2014)

Lisäksi kuvassa on jatkuvasti käytetty diaprojektori, toisinaan se osuu vain lavalle luoden syvyyttä, toisinaan myös etualan hahmoihin. Lavalla oleva talolavaste on myös valaistu erikseen käyttämällä yhtä kalvottamatonta 650W:n tungsten-valoa syvyyden luomiseksi.



KUVAT 64 ja 65. Diaprojektorilla valaisua kohtauksessa

Raunin lapsuudenkotiin sijoittuva kohtaus on kahtiajakautunut sekä valaisullisesti, että sisällöllisesti. Tässä kohtauksessa Raunin dialogi äitinsä kanssa pyrkii realistisempaan valaisuun, joka jatkaa ulkona nähtyä valotilannetta, kun taas Raunin muistot ja harhat erotetaan lämpimällä valaisulla.

Kohtauksen ulkokuvan kuvaaminen on sijoitettu alkukesään, jolloin omenapuut kukkivat. Kuvauspäivä on ajoitettu kirkaaseen, aurinkoiseen kesäamuun. Kuvaaja oli Porissa B-kuvausreissulla päivystämässä oikeaa säätää ja ulkokuva kuvattiin sopivan hetken koittaessa vain muutaman hengen voimin, täysin valaisematta (kuva 66).



KUVA 66. Valaisematon ulkokuva kohtauksesta, taustalla Raunin äidin talo

Sisäkuvat kuvattiin loppukesästä ja todellinen kuvauspäivän sää oli pilvinen ja tiikusateinen. Loimme lämpimän kesäaamun tunnelman kokonaan valaisten.

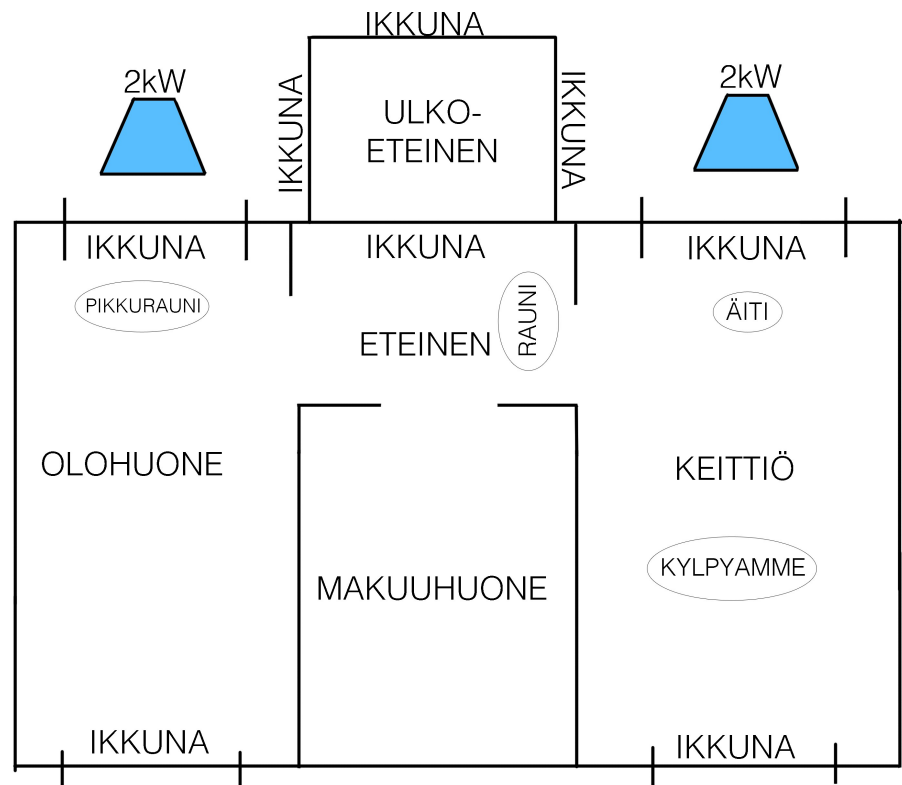
Kohtaukseen haluttiin seesteistä tunnelmaa, johon pyrittiin saamalla tilaan lämmin aamuaurinkoinen kodin tuntu. Ensimmäisessä sisäkuvassa näkyy taustalta tuleva lämmin, kova auringonkiila (kuva 67). Tämä on tehty yhdellä 650W:n valaisimella, joka on ammuttu aivan katonrajasta, himmennettynä $\frac{1}{4}$ CTB:n läpi. Tilan muu valo on vallitsevaa luonnonvaloa, jota on jatkettu reflellä (kuva 68).



KUVAT 67 ja 68. Ensimmäinen sisäkuva, Rauni astuu sisään kotiin, tiltaus Raunin jaloista kasvoihin

Tässä kohtauksessa saimme myös harvinaislaatusesti korotettua lamppuja, sillä pystyimme rakentamaan talon ulkopuolelle rakennustelineet joiden päälle saimme sijoiteltua valojalustat. Tämän avulla valoon saatiin realistisempaa kulmaa ja pystyimme valaisemaan viimein korkeammalta. Ilman rakennustelineitä valot olisivat

jääneet vain viistämään ikkunan alareunaa, sillä asunnon ikkunat olivat noin kahden metrin korkeudessa.



KAAVIO 2. Suuntaa antava pohjapiirros äidin kodin valaisusta

Kodissa kuvattiin pääasiassa eteisessä, sekä keittiössä, tai näihin huoneisiin päin. Kaaviossa 2 vasemmalla näkyvä Pikkurauni näkyy kuvassa 71, Rauni kuvassa 68 ja Äiti kuvassa 69. Muistelukohtauksen kuvat 72 ja 73 sijoittuvat sisemmän eteisen oikeaan ylänurkkaan.

2kW:n valot käännettiin $\frac{1}{2}$ CTB:llä. Sekä olohuoneen, että keittiön ikkunoiden takana oli yksi 2kW:n valaisin luomassa päävalon tilaan. Vastakkaisten ikkunoiden verhot olivat kiinni, mutta tilaan pääsi hieman filliä myös sitä kautta. Keittiön vastakkaisessa ikkunassa oli hieman lämpimän sävyinen rullaverho, joka käänsi pilvisen päivän kylmää valoa hieman lämpimämmäksi.

Kuvassa 69 näemme valojen vaikutuksen. 2kW:n valo osuu ikkunan läpi äitiin, nostaan hänet esiin huoneesta. Valo on luonteeltaan pehmeää, sillä ikkunoissa oli ohutta valkoista kangasta olevat verhot, jotka olivat kiinni pehmentämässä valoa. Vaikka valo on hieman todellista päivänvaloa (5600K) lämpimämpää, tuntuu se raikkaammalta ja kylmemmältä, koska Rauniin osuu edelleen lämmin kiila eteisestä.



KUVA 69. Raunin äitiin osuu 2kW:n valo, Raunin selkään 650W:n lämmin kiila

Kun siirryimme kuvaamaan kylpyammeessa makaavaa Raunia, tilan valaisu ei ole muuttunut lähes ollenkaan. Takavalon tekee edelleen sama 2kW:n valo kaaviosta 2. Vastakkaisen ikkunan verhoja on avattu hieman, jotta tilaan on saatu lisää filliä. Kuvassa sekä Rauni että äiti ovat ensimmäisestä kertaa samassa tilassa, samalla tavalla valaistuin. Hahmot kohtaavat ensimmäisen ja viimeisen kerran tässä hetkessä, johon on pyritty saamaan herkkä tunnelma lämpimällä takavalolla ja pehmeällä, mutta kylmemmällä taivaankannen fillillä.



KUVA 70. Kylpyamme

Raunin muistoihin sekoittuvia hetkiä pyrittiin valaisemaan lämpimämmin, jotta ne erottuisivat muusta valaisusta. Raunin keskustellessa äitinsä kanssa, hän joutuu viimein kohtaamaan kylmät tosiasiat, näissä hetkissä valo on luonnollisempaa. Kun Rauni taas vajoaa muistoihinsa, kuvissa on lämmin, lähes kullanhehkuinen sävy.



KUVAT 71 – 73. Raunin muistojen ja harhojen valaisua, joissa lämpimämpi valo

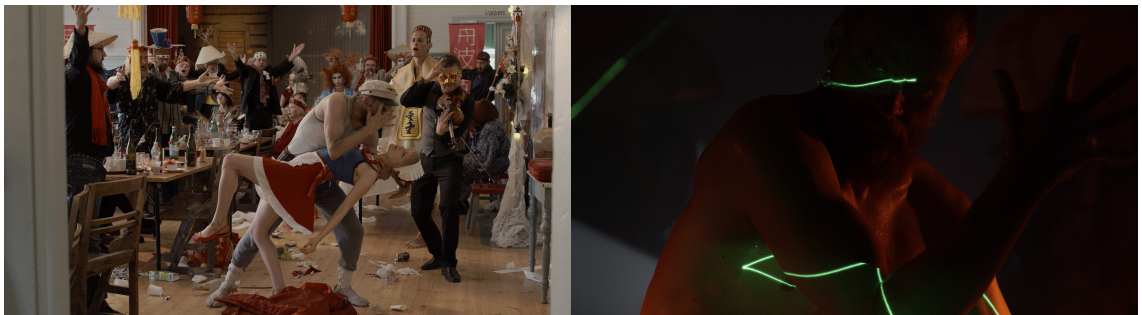
Kuva 71 on valaistu yhdellä 2kW:n lampulla, joka on ammuttu ikkunan läpi korokkeelta. Vastakkainen ikkuna on lähes kokonaan pimennetty, jotta tila jää muuten tummaksi.

Kuvissa 72 ja 73 taas on käytetty samaa 650W:sta valoa, joka teki aiemmin lämmintä kiilaa Rauniin. Valo on ammuttu eteisen ikkunaruuutujen läpi. Kuvassa 73 näkyy lisäksi Raunin takana lämmin kiila viereisen huoneen taulussa, joka luo syvyyttä kuvaan. Tämä on tehty 300W:n kalvottomalla tungsten-lampulla. Myös viereisen tilan kylmempi luonnonvalo sekoittuu kuvaan 73, jossa se tekee piirtoa Raunin kasvojen vasemmalle puolelle.

3.3.4 Taidepaussit arkirealismen tuolla puolen

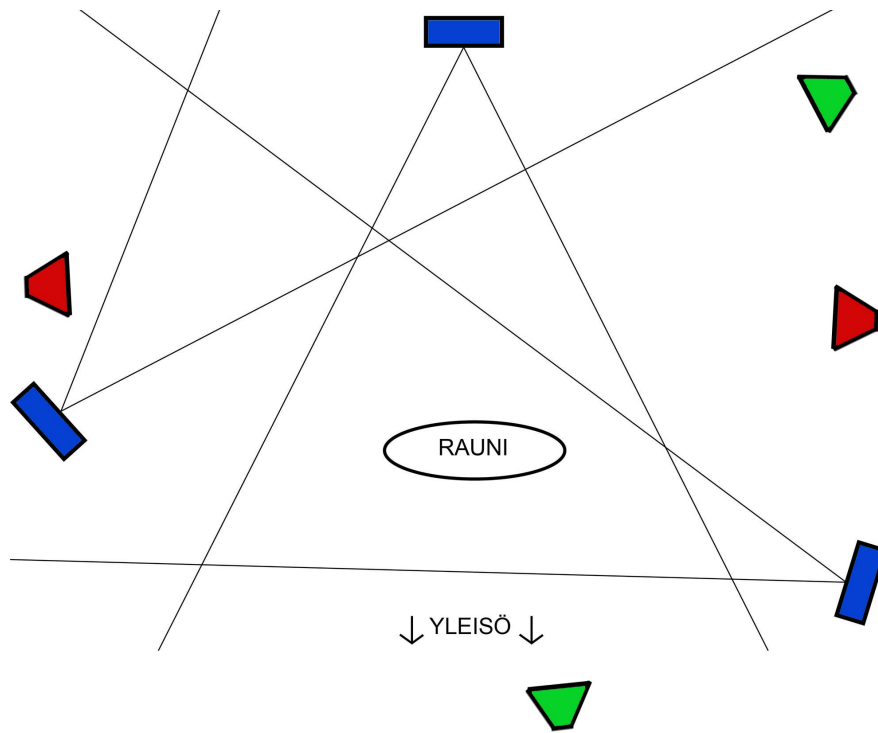
Elokuvassa on myös muutamia kohtauksia, joissa eriydytään selkeästi arkirealismista. Näissä kohtauksissa leimallista ovat osittain teatteri- ja taide-elokuvaan viittaavat valonmuutokset, sekä projisoinnin yhdistäminen perinteiseen elokuvavalaisuun.

Raunin moderni tanssi hääkohtauksessa on esimerkki tällaisesta valaisusta. Kohtauksessa on käytetty projisointia ja keikkavalaisua yhdessä perinteisen elokuvavalaisun rinnalla. Kohtauksessa Rauni ottaa lavan haltuunsa kesken Mimosa-Irmelin ja Tapanin häiden. Kohtauksen valosetti on psykedeelisestä luonteestaan huolimatta ainakin elokuvavalaisijan näkökulmasta simppeleimmistä päästä. Kohtauksen punainen pohjavalon syntyy kahdesta, käsin operoitavasta punaiseksi kalvotetusta 650W:n CineLightin lampusta, jotka ovat täydellä spotilla ja rajattu tiukoiksi kiiloiksi. Vain nämä kaksi valoelementtiä olivat valaisuosaston vastuulla.

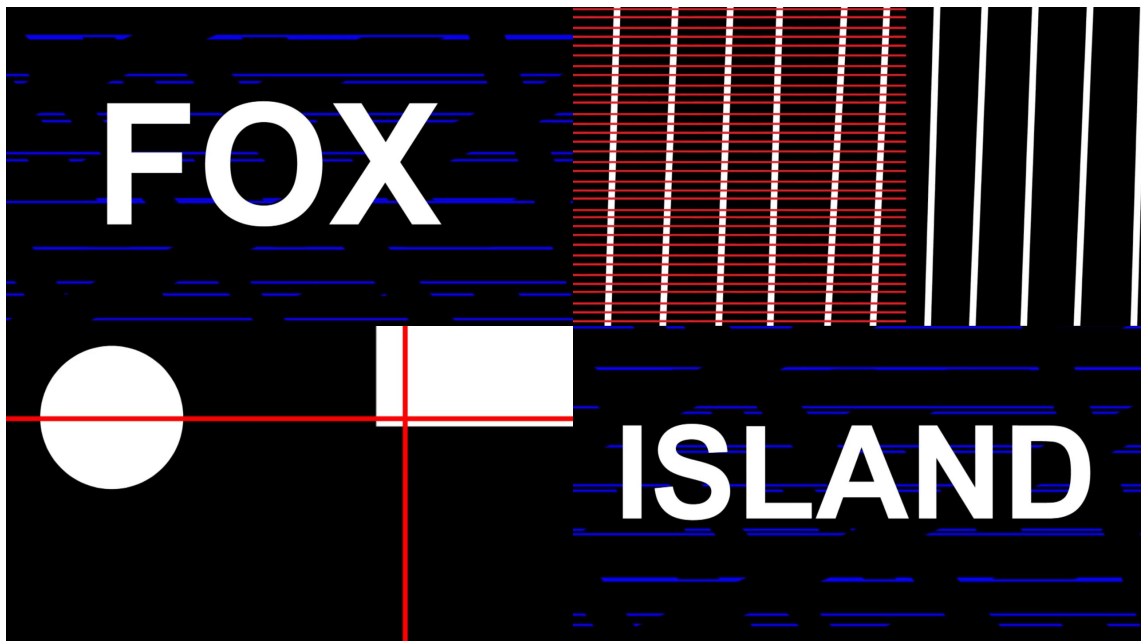


KUVAT 74 ja 75. Hääkohtauksen siirtymä, kohtauksen aiemmasta valaisusta siirrytään suoralla leikkauksella kokeelliseen lavavalaisuun

Muita valoelementtejä ovat kolme videotykkiä joihin on splitattu sama videomateriaali; yksi ampuu kuvioita taustaan, toinen suoraan Raunin takaa yleisöön ja kolmas lavan sivulta Rauniin, sekä kaksi bilekäyttöön tarkoitettua LED-lasera. LED-lasereilla oli oma operoija, joka lainasi myös kaluston ja projisointia hoiti Niilo Rinne joka oli myös suunnitellut projisointimateriaalin ja toimittanut oman kalustonsa.



KAAVIO 3. Pohjapiirros Modernin tanssin valosetistä, punaiset kuviot osoittavat valojen, vihreät laserien ja siniset videotykkiä paikat (Niilo Rinne ja Anna-Mari Nousiainen 2016)



KUVAT 76 – 79. Videotykkeihin splitattua kuvamateriaalia (Niilo Rinne 2014)

Kohtaus on kuvattu usealla läpimenolla, eri kuvia ei ole varsinaisesti erikseen valaistu. Tärkeintä kohtauksen valaisussa onkin ollut intuitio siitä, mitä tulisi missäkin kohdassa valaista, sekä rytmittäjä. Mikan tanssiliikkeet perustuivat osittain improvisaatioon eivätkä tiukkaan koreografiaan, joten tunnelmoinnin varaa oli runsaasti.



KUVA 80. Kuva valosetäuksesta (Niilo Rinne 2014)

Yleisön suuntakuvia valaisun motivaationa on puhtaasti lavalta tulevat valot projisointineen, stroboineen ja punaisen valon spilleineen. Lavasoittajien puvustuksestakin löytyy valaisuelementtejä, jotka ovat kuitenkin täysin puvustajan luomia. Tämä vaikuttaa hienosti varsinkin laajaan kuvaan, antaen kirkkaita valopisteitä ja luoden kuvaan kontrastia.



KUVA 81. Yleisön suunta



KUVA 82. Moderni tanssi

Hääkohtauksessa oleva Mustarastaan hahmon esittely vie myös kohtausta fantasiaan. Tässä näemme taas kuvassa tapahtuvan valonmuutoksen.

Valonmuutos on tehty hyvin yksinkertaisesti molemmissa suunnissa. Mustarastaan lähikuvassa valo on ammuttu ylhäältä 650W lampulla, sekä edetä 300W lampulla, johon on tehty tiukka kiila osumaan pääasiassa hahmon suuhun ja käteen. Ylhäällä olevaa valoa on himmennetty yksikanavaisella himmentimellä lähes pimeäksi, kiilamainen valo on jätetty kuvaan. Yksikanavaiset himmentimet olivat kuvaajan omia ja niiden ongelmana oli se, ettei niitä voinut himmentää täysin pimeäksi portaattomasti, vaan ne sammuiivat alimmilla valotehoilla töksähtäen.



KUVAT 83 – 85. Mustarastaan valonmuutos

Raunin suunnassa on aluksi päällä aiemmin esiteltyä hääkohtauksen kolmen valon setti, siten että aurinko on jo laskemassa ja ikkunaverhot ovat kiinni. Valot on vedetty seinästä hieman eri aikaan, niin että Rauni jää hiljalleen pimeyteen. Kun Rauni on ollut hetken pimeässä, tilassa oleva ovi avataan hitaasti ja käytävästä on ammuttu yhdellä 800W lampulla kova valo tilaan, ¼ CTB-käännön läpi. Valoja ei siis ole lainkaan

ohjattu esimerkiksi valopöydän kautta, vaan kaikki valon muuttuminen tapahtuu tässä kuvassa täysin mekaanisesti.



KUVAT 86 – 91. Kuvasarja josta voi seurata Raunin suuntakuvassa tapahtuvaa valonmuutosta

Höyhenen sataminen tilaan on myös täysin praktikaaliefekti. Höyhenet on laitettu ämpäriin johon on kiinnitetty kaksi narua; toinen pitämään ämpäriä ylhäällä ja toinen kallistamista varten. Tilan katosta löytyi onneksi valmiiksi koukku, josta narut pystyttiin vetämään. Ämpäriin suuaukkoon teipattiin lisäksi ristiin muutama pala teippiä, jotta höyhenet tippuisivat pikkuhiljaa eivätkä putoaisi könttinä.

Tämäkin praktikaaliefekti onnistui yhtä paljon onnella kuin suunnittelulla. Tila oli todella korkea, vähintään viisi metriä. Käytännön suunnittelu rakentamisesta alkoi hieman ennen kohtauksen kuvaamista ja paras ratkaisu tähän hätään oli rakentaa kahdesta pöydästä ja korkeimmista löydetyistä A-tikkaista koroke, jolle ohjaaja kiipesi virittämään ämpäriä. Koukkukin sattui olemaan valmiiksi katossa.



KUVA 92. Laaja kuva valonmuutoksen lopputilanteesta.

Kyseisen efektin rakentaminen kuvaa myös yhtä osa-aluetta, josta jouduttiin budjetin puolesta joustamaan, nimittäin työturvallisuutta. Erikoisefektejä tehdessä olisi hyvä jos setissä olisi asiaan perehtynyt henkilö, jolla olisi ollut aikaa ja resursseja suunnitella käytännön toteutusta etukäteen. Teimme kuitenkin työtä ilman efektivastaavaa, ja työryhmä toteutti efektejä yhdessä. Ideat efektien takana olivat aina hyviä, joskus yksinkertaisuudessaan loistavia, mutta toteutuksessa oiottiin toisinaan liikaa mutkia puutteellisen suunnittelun tai kiireen takia. Onnettomuksilta vältyttiin kautta linjan, mutta moiset ”huojuvat tornit” eivät kuulu ammattituotantoon.

Ninjojen killan taistelukohtauksessa yhdistellään taas valonmuutosta ja projisointia. Ninjojen kiltä näkyy elokuvassa myös aiemmissa kohtauksissa. Valaisu on ennen taistelua lämmin, millä korostetaan Killan kullanhohtoista lavastusta, maskeerausta ja puvustusta (kuva 93).



KUVAT 93. Ninjojen killan valaisu ennen taistelua

Kuvasta 94, voi nähdä studiosettimme rakenteen. Kuvan keskellä on päällä neutraali valo, joka on tosin vielä kuvassa rakenteilla. Kahden 2 kW:n FULL CTB:llä ja FULL white diffusionilla kalvotetun lampun ympärille rakennettiin rimoista kehikko, joka ripustettiin katon ripustusputkiin. Kehikkoon kiinnitettiin noin metriset molton-kankaat estämään valon leviämistä muualle kuin halutulle alueelle.



KUVA 94. Kuva keskeneräisestä setistä (Niilo Rinne 2014)

Kuvissa 93 ja 94 näkyvät myös seinärakenteet, jotka lavastaja on rakentanut itse ohuesta valkoisesta kankaasta. Seinät on kaikissa kuvissa valaistu takaapäin. Kuvauksissa ollut lisävalomies toimitti paikalle kaksi kappaletta piirtoheittämiä ja kolme purettua piirtoheitintä, joista pelkkä polttimo oli jätetty jäljelle. Päätyseinän reunimmaisten seinäpaneelien takana oli piirtoheittimet, johon pystyttiin perinteisesti kalvoilla projisoimaan materiaalia. Piirtoheittimille on aseteltu vaaleanpunaiset ympyräksi leikatut kalvot, ja piirtoheittimen sekä seinärakenteen väliin käppyräisiä männynoksia luomaan varjoja seinäelementtiin. Keskimmäinen, hieman korkeampi seinä on takaprojisointikangas, jonka takana on videotykki. Tykki on kalvotettu CTO:lla ja Minus Green-kalvolla vastaamaan paremmin piirtoheitinten väriämpötilaa. Kuvassa 95 näkyvä Ninjojen Killan logo on videoprojektorilla projisoitu kuvatiedosto, mutta yläreunan ja sivujen varjot on toteutettu ripustamalla pitsiä lähelle projisointikangasta. Myös kuvissa 93, 94 ja 101 näkyvät heinät on aseteltu videoprojektorin ja kankaan väliin.

Neljän reunimmaisen seinäelementin takana oli kolme kappaletta purettuja piirtoheitinvalaisimia ja yhden elementin taakse laitoimme puuttuvan piirtoheitinvalaisimen tilalle 300W:n tungsten-lampun, joka vastasi tehoiltaan lähes täsmälleen piirtoheitinvaloja.

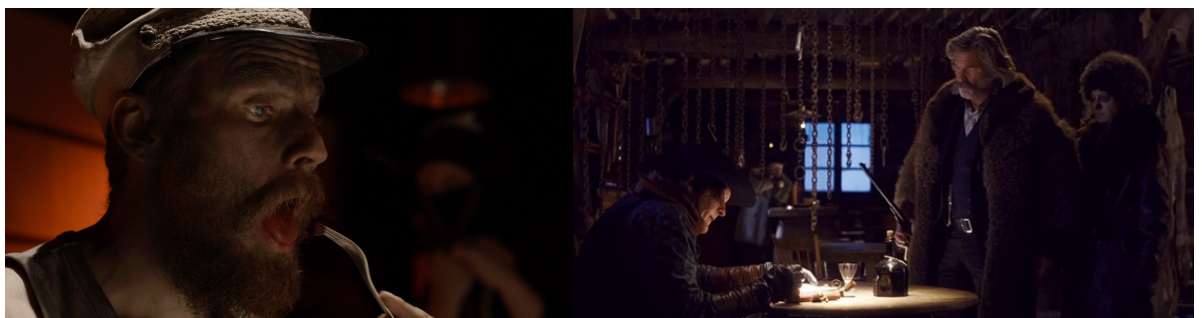
Piirtoheitinpolttimot ovat yllättävän tehokkaita ja rakennettu siten, että ne tuottavat terävät varjot. Seinäelementtien takana on paljon varjoteatteritoimintaa, joten halusimme että varjot piirtyvät seiniin mahdollisimman terävinä. Toisaalta setin puolelle valo on pehmeää, kun se tulee valkoisten kankaiden läpi. Valo myös menettää tehoja, mikä oli toivottavaa sillä emme halunneet pestä koko settiä valolla.

Kun taistelu alkaa, on kuvaan tehty näkyvä valonmuutos. Operoin valopöytää, jolla katossa olleet valaisimet himmennettiin pimeäksi ja ruokapöydän yllä oleva neutraali valo nostettiin liu'usta päälle. Sermien takana oleviin piirtoheitinvaloihin ja videotykkiin laitettiin punaiset kalvot ”varjotyöläisten” (elokuvan avustajia, Ninjojen killan työntekijöitä) toimesta. Kaikki tapahtui synkronissa kuvaajan käskyjen avulla.



KUVAT 95 – 98. Kuvasarja valonmuutoksesta taistelukohtauksen alussa.

Tämä oli yksi harvoista kohtauksista jossa meillä oli mahdollisuuksia ylhäältä valaisemiseen studion suomien ripustusmahdollisuuksien avulla. Valaisu muistuttaa paljolti esimerkiksi *The Hateful Eight* -elokuvan (Quentin Tarantino, 2015) sisävalaisua – ylhäältä on ammuttu kirkas valo joka osuu päälakeen kirkkaana ja heijastuu näyttelijöiden kasvoille alakautta pehmeänä (tässä tapauksessa) pöydän kautta. *The Hateful Eight* -elokuvan kuvaaja Robert Richardson on käyttänyt tätä valaisutyyliä lähes poikkeuksetta elokuvan sisätilojen valaisussa, kuten monissa muissakin elokuvissaan. (*The Cinematography of Hateful Eight*, Cinematography Database -videoessee. 11.4.2016.) (Kuvat 99 ja 100)



KUVAT 99 ja 100. Lähikuva Raunistä ja kuva elokuvasta *The Hateful Eight*

Ninjojen Killan kohtaukseen on yhdistetty taistelun aikana myös projisointia. Kameran vierestä on ammuttu tehokkaalla videoprojektorilla liikkuvaa kuvaa satavasta lumesta. Ninjat, geishat ja varjotyöläiset jäävät kohtauksessa pääosin silueteiksi ollessaan kauempana Raunistä ja pöytään osuvasta ylävalosta, mutta satava lumi paljastaa välillä yksityiskohtia myös heistä. Samalla se tuo kuvaan liikettä ja sarjakuvallisuutta.



KUVA 101. Projisoinnin yhdistämistä elokuvavalaisuun, huomaa lumihiihtäleet etualan hahmossa



KUVA 102. Projisointia lähikuvassa, kasvoihin osuvat lumihiihtäleet paljastavat toisinaan Raunin silmät

”Työkalut vaikuttavat tuloksiin, koska ne vaikuttavat mahdollisuuksiin” (Matthew Libatique, Technicolor seminar 2014). Pienen budjetin elokuvassa rajat näkyvät usein kalustossa. Mitä vähemmän kalustoa on, sitä tärkeämpää on tuntea se läpikotaisin, jotta pystyy käyttämään rajattuja resursseja luovasti. Alusta asti kannattaa myös hyväksyä kaluston mahdolliset rajoitteet ja luoda valaisutyyli sen mukaisesti.

Huomasin kuitenkin tutkimukseni aikana, että elokuvavalaisussa tärkeintä on ymmärtää elokuvan kieltä, tuntea tarina. Kaluston määrä ja koko on loppujen lopuksi toissijaista. Ideat ja lähtökohdat valaisussa ovat kuitenkin samankaltaisia, oli kyseessä suuren tai pienen budjetin tuotanto. Voit käyttää universaaleja elokuvavalaisun ideoita pienelläkin kalustolla.

Mielestäni tämän kokoluokan talkooelokuvan onnistumisen takasivat etenkin kuvausten hyvä ilmapiiri ja loputon innostus elokuvaa kohtaan.

Kaikki tyypit oli vähän niinkun pikasulakkeita, heti jos meinas palaa proppu ni joku toinen tuli ja napsautti fiiliksen taas paikalleen.
(Sänpäkkilä, blogiteksti, 25.3.2016.)

Tällaisessa porukassa työskennellessä kaikki pääsivät antamaan parastaan. Luovuus ei kuki huonossa työympäristössä, eikä elokuvasta tule onnistunutta jos kaikki eivät tähtää samaan lopputulokseen. Työryhmässä pystyttiin avoimesti ideoimaan ja tunnustettiin myös tietämättömyytemme. Kaikki tähtäsivät samaan lopputulokseen, hyvään elokuvaan ja oppimiseen. Koko työryhmä antautui tuotannolle täysin ja elokuvaa on tehty suurella sydämellä, kuten elokuvia parhaimmillaan tehdään. Mikään muu ei ole edes mahdollista kun lähdetään puristamaan kokoillan elokuvaa, kolmesta viiteen vuoteen kestävää projektia, alle 50 000 eurolla. Elokuva onkin ollut mielenkiintoinen paitsi valaisua ja visuaalista tyyliä ajatellen, myös osallistavien ja rajoja rikkovien työtapojensa ansiosta. Etenkin talkooelokuvissa ja indie-elokuvissa tällaisia työtapoja voisi hyödyntää laajemminkin, sillä ryhmästä löytyy aina enemmän osaamista kuin yksilöstä. Edelleen monet elokuvat ovat kuitenkin hyvin hierarkisia ja ohjaajavetoisia, vaikkei varsinaisesti olisikaan kyse auteur-elokuvasta.

Kuten ohjaajamme Mika Rättö monesti sanoi: ”Se täytyy hyväksyä että turpiin otetaan vielä monta kertaa” (Laurila, 1/2-lehti, 1/2014). Ehkä juuri tämä asenne myös takasi elokuvan onnistumisen. Olimme kokeilulle avoimia, emmekä olettaneetkaan että kaikki onnistuisi kerrasta. Monesti uusintakuvaukset varmasti söisivät ryhmää, mutta uskon että koko ryhmä käsitti niiden tulevan aina tarpeeseen, etenkin kun joka kerran jälkeen tulimme takaisin entistä paremman materiaalin kanssa. Siksi oli helppoa lähteä uusintakuvauksiinkin yhtä motivoituneena kuin ensimmäisellä kerralla.

4 POHDINTA

Opinnäytetyössäni halusin selvittää, miten hyvin rajallisella kalustolla pystyttiin valaisemaan kokopitkää elokuvaa, isoine kohtauksineen ja lokaatioineen. Millaisia asioita pitäisi valaisussa ja elokuvanteossa ottaa huomioon, kun lähdetään tällaiseen projektiin? Etsin myös vastausta siihen, millainen vaikutus pienellä budjetilla on elokuvan visuaaliseen ilmeeseen.

Pienellä budjetilla on kiistämättä ollut vaikutuksensa elokuvan tuotantoon. Valokaluston kohdalla emme voineet juurikaan esittää toiveita, vaan teimme elokuvaa sillä mitä saimme käsiimme. Kalusto oli kohtauksesta, tiloista ja vuorokaudenajoista riippumatta samaa ja sovelsimme sillä parhaan kykymme mukaan. Koska valotehomme eivät riittäneet valon muokkaamiseen, päädyimme käyttämään lähinnä kovaa valoa elokuvassa. Tämä sopi myös valaisijan ja kuvaajan visuaalisiin mieltymyksiin. Kovaa valoa myös käytetään elokuvissa yllättävän paljon tänäkin päivänä, vaikka trendinä tuntuukin Kino Flo- ja LED-valaisinten yleistyessä olevan pehmeä valo, etenkin pohjoismaissa.

Toisaalta, rajoitteet voivat olla myös hyödyksi. Ne pakottavat luovuuteen ja haastamaan omia näkemyksiä, ajattelemaan laatikon ulkopuolelta. Mikäli varsinaisia valaisimia on vähän, korostuu esimerkiksi praktien ja luonnonvalon hyödyntämisen merkitys. Myös valaisun taloudellisuus on tärkeässä osassa; yhtäkin valaisinta voi käyttää useampana valonlähteenä esimerkiksi heijastamisen avulla. Vaikka käytössämme ei ollut juurikaan reflejä, tai sitä suurempia heijastimia (esim. raamit), pystyimme käyttämään kuvauspaikkojen omia pintoja, kuten seiniä ja peilejä, heijastinten tapaan. Valaisun kannalta elokuvaajien isotkin ideat ovat usein sovellettavissa kengännauhahudjetille. Kannattaa siis tutkia suuriakin ammattielokuvia avoimin silmin, mutta muistaa että ideoita täytyy tosiaan soveltaa – ei kannata lähteä kopioimaan valaisua, johon oma kalusto ei riitä.

Kova valo mielletään helposti teatterimaiseksi ja epäaidoksi, mutta se on aivan yhtä joustava tapa valaista kuin mikä tahansa muukin; kovaa valoa voi käyttää monella tavalla. Myös luontaisesta ympäristöstämme löytyy paljon kovia valonlähteitä, esimerkiksi kirkkaan päivän aurinko, kuutamo ja vaikkapa katuvalot. Vaikka valo olisi luonteeltaan kovaa, on sillä muitakin ominaisuuksia, kuten suunta, kiilan koko, väri ja valaistava pinta. Kova valo on hyvin muotoilevaa ja sillä voidaan kenties helpommin

ohjata katsojan mielenkiintoa, etenkin jos käytetään mustavalkoiseen valaisuun perustuvaa kontrastiajattelua. Kovalla valolla on myös luontevaa valaista jyrkästi, korkeita kontrasteja käyttäen, ja sen rajaaminen tiettyihin kohteisiin on helppoa ja luontevaa. Toisaalta kovallakin valonlähteellä voi saada aikaan pehmeitä vaikutelmia. Mikäli esimerkiksi vaaleasävyistä tilaa valaistaan yhdestä suunnasta kovalla valolla, valo kimpoilee ja leviää tilaan, saaden aikaan luonnollista filliä. Myös usvaa käytettäessäkin kovankin valon luonne pehmenee valon levitessä ilmaan, kun usva piirtää sen näkyväksi. Kovan valon heijastukset ovat myös helpommin hallittavissa, sillä ne ovat vahvemmin suuntaavia.

Valaisua tutkiessani totesin myös, että tärkeä osa elokuvaa (ja mielestäni myös valaisua) on aina lavastus. Vaikka en usein tiennyt lavastuksesta paljoa etukäteen, koen että lavastaja-puvustaja-rekvisitöörimme Anna Elo oli yksi läheisin työkumppanini valaisun suunnittelussa ja onnistumisessa. Puvustuksen ja lavastuksen pinnat, sekä värit mahdollistivat monta hyvää ideaa ja toteutusta valaisussa. Isommissa elokuvissa kuvataan paljon studiossa ja esimerkiksi seinäpintojen värit vaikuttavat todella paljon valaisun yleisilmeeseen. Omassa elokuvassamme toimimme aidoissa lokaatioissa, mutta lokaatioita etsittiin pitkään ja pystyimme valitsemaan kuvauspaikkamme tarpeidemme mukaan. Lavastajan osuus valittujen kuvauspaikkojen ilmeessä on ollut ratkaiseva ja samalla se on helpottanut valaisutyötä huomattavasti. Esimerkkinä tästä Mannolan kohtauksen sisällä olevat puut ja ikkunoiden peittäminen, tai vaikkapa taistelukohtauksen valaistavat seinät.

Vaikka elokuvassa on paljon eroja ammattituotantoihin, ne syntyvät enemmän työtavoista kuin esimerkiksi valaisun ilmeestä. Pystyimme rakentamaan elokuvaa ikään kuin demoamalla; mikäli totesimme jonkin kohtauksen olevan liian heikko, kuvasimme sen uudelleen. Emme joutuneet huolehtimaan minuuttiaikataulusta, vaan vietimme päiviä samassa lokaatioissa tehden niin pitkää päivää kuin sisältö vaati. Meillä oli myös täydellinen taiteellinen vapaus elokuvan sisällöstä, eikä elokuvan tekeminen ollut yhtä hierarkista kuin ammattituotannoissa. Joustavista ryhmäjäjoista ja osastojen työskentelemisestä ristiin syntyi uusia ideoita ja innovaatioita.

Toisaalta päädyin myös siihen, että elokuva-alalla olevat standardit ovat siellä syystä. Roolijaot helpottavat ja nopeuttavat toimintaa, samoin kuin oman alansa ekspertit luovat turvallisuutta. Vaikka olisi mahdollisuus tehdä töitä kellon ympäri, se harvoin on paras vaihtoehto. Ehkäpä kultainen keskitie olisi tässäkin hyvä valinta?

Valaisua analysoidessani totesin sen kestävän hyvin vertailua ammattituotantoihin. Tärkeintä on hahmottaa kuvittamansa tarina ja omaksua valittu tyyli. Elokuvanteko on ongelmanratkaisua, kuten Tero Saikkonen toteaa haastattelussaan (Saikkonen, haastattelu, 1.5.2016). Pienellä budjetilla työskennellessä vastaan tulee tavallista enemmän ongelmia ratkottavaksi ja siksi etenkin pienen budjetin elokuvaan pitää suhtautua sokealla uskolla ja palolla. Kuten ohjaajamme sanoisi, nyt tehdään klassikko!

LÄHTEET

ELOKUVAT

Samurai Rauni Reposaaarelainen, 2016. Ohjaus: Mika Rättö. Tuotanto: Moderni Kanuuna ry. Tuotantomaa: Suomi.

KIRJALLISUUS

Bergery, Benjamin. 2002. Reflections. Hollywood: American society of cinematographers press.

Laurila, Tuomas. 2014. Porilainen samuraielokuva työn alla – Moderni Kanuuna suunnataan kohti uusia ilmaisullisia haasteita. 1/2-lehti, 1/2014

Jokelin, Jantso. 2015. Tältä näyttää Porilainen samuraielokuva – HS sai haltuunsa ennennäkemätöntä materiaalia. Helsingin Sanomat, 15.8.2015

Lehtonen, Veli-Pekka. 2016. Helsingin Sanomat, 3.5.2016

Bergery, Benjamin. 2011. American Cinematographer-lehti, tammikuu 2011. American Society of Cinematographers.

Oppenheimer, Jean. 2011. American Cinematographer-lehti, huhtikuu 2011. American Society of Cinematographers.

Oppenheimer, Jean. 2011. American Cinematographer-lehti, lokakuu 2011. American Society of Cinematographers.

Oppenheimer, Jean. 2014. American Cinematographer-lehti, marraskuu 2014. American Society of Cinematographers.

Fish, Andrew. Oppenheimer, Jean. Pizzello, Stephen. Silberg, Jon. Stasukevich, Iain. Witmer, Jon D. 2014. American Cinematographer-lehti, lokakuu 2014. American Society of Cinematographers.

Oppenheimer, Jean. 2014. American Cinematographer-lehti, marraskuu 2014. American Society of Cinematographers.

INTERNET-LÄHTEET

Wikipedia-artikkeli: Samurai Rauni Reposaaarelainen. Luettu 2.4.2016
https://fi.wikipedia.org/wiki/Samurai_Rauni_Reposaarelainen

Wikipedia-artikkeli: Volframi. Luettu 2.4.2016
<https://fi.wikipedia.org/wiki/Volframi>

Encyclopaedia Britannica: Auteur-theory. Luettu 30.5.2016
<http://global.britannica.com/art/auteur-theory>

Sänpäckilä, Sami. 2016. Samurai Rauni Reposaaarelainen – Elokuvan tekemisestä, osa 2 – Kuvausryhmän esittely -blogiteksti. 25.3.2016. Luettu 26.3.2016
<http://samisanpakkila.com/2016/03/samurai-rauni-reposaarelainen-elokuvan-tekemisesta-osa-2-kuvausryhman-esittely/>

Wexler, Haskell. Sleepless in Hollywood: A Threat to Health and Safety, huffingtonpost.com, 29.3.2012. Luettu 4.5.2016
http://www.huffingtonpost.com/haskell-wexler/film-industry-hours-sleep_b_1385766.html

Gavin, Polone. The Punishing Hours of a TV Crew, vulture.com, 23.3.2012. Luettu 4.5.2016
<http://www.vulture.com/2012/05/how-long-are-the-days-on-a-movie-set-polone.html>

Sänpäckilä, Sami. 2015. Samurai Rauni Reposaairelainen – A feature film in the making part 1 (introduction) -blogiteksti. 10.4.2015. Luettu 20.4.2016
<http://samisanpakkila.com/2015/04/samurai-rauni-reposaairelainen-a-feature-film-in-the-making-part-1-introduction/>

Salminen, Timo. 2015. HS:n netti-TV, 11.6.2015. Katsottu 15.4.2016
<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1305962320517>

Bergery, Benjamin, 2014. 3 Scenes from 'Ida'. Luettu 30.4.2016
<http://www.theasc.com/site/blog/thefilmbook/lighting-scenes-ida-with-lukasz-zal-2/>

Bergery, Benjamin, 2014. 4 More Scenes from 'Ida'. Luettu 30.4.2016
<http://www.theasc.com/site/blog/thefilmbook/4-more-scenes-from-ida/>

The Cinematography of Hateful Eight, Cinematography Database -videoessee. 11.4.2016. Katsottu 1.5.2016
https://www.youtube.com/watch?v=2RP-3-_wo70

DPs and Gaffers – Hard Light, Fresnels vs PARs panel discussion, theasc.com. Katsottu 1.4.2016
<http://www.theasc.com/site/blog/thefilmbook/dps-and-gaffers-hard-light-fresnels-vs-pars/>

Color Temperature-ketju, Arri Digital Forum 2010. Luettu 10.4.2016
<http://www.arridigital.com/forum/index.php?topic=758.5;wap2>

Intro to slow motion video, red.com. Luettu 10.4.2016
<http://www.red.com/learn/red-101/slow-motion-video>

OPINNÄYTETYÖT

Parttimaa, Mikko. 2013. Pimeys elokuvassa. Luettu 5.4.2016
https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/68815/Parttimaa_Mikko.pdf?sequence=1

LUENNOT

17.11.2014 Technicolor seminar, Camerimage

18.11.2014 Panavision masterclass with Caleb Deschanel, Camerimage

20.11.2014 Arri & Osram Workshop – Blocking, lighting & shooting a scene with Phedon Papamichael, Camerimage

18.11.2015 Arri Workshop – Oliver Stapleton, Camerimage

20.11.2015 Tribute to Conrad Hall, Camerimage

Liite 2. Asiantuntijahaastattelu Harri Sippola

28.1.2016

Opinnäytetyö; Anna-Mari Nousiainen

Sähköpostihaastattelu

Haastateltava; Tuottaja Harri Sippola

- Mikä oli elokuvan kokonaisbudjetti? Paljonko apurahaa ym. konkreettista rahaa?
- Saimmeko muita avustuksia, esimerkiksi kalusto tai nimelliset sopimukset?

Liite 3. Moderni Kanuuna ry:n tulo- ja menoarvio 2016

MODERNI KANUUNA RY					
TULO- JA MENOARVIO 2016					
Harri Sippola 30.11.2015					
TULOT					
Taika Satakunta avustus (saatu helmikuu 2016)					2000
Porin kaupunki avustus (ei vielä päätöstä)					1000
Satakunnan rahasto avustus (ei vielä päätöstä)					7000
Svenska Kulturfonden i Björneborg avustus (ei vielä päätöstä)					4000
Elokuvan esitykset, itse järjestetty kiertue					
-10 esitystä eri puolella Suomea					
-tuotot kulujen jälkeen per lippu 8€					
- myydään keskimäärin 100 lippua per esitys					12000
Elokuvan televisiointioikeudet YLE/muut					8000
DVD ja muu yksittäismyynti 500 kpl á 10€					5000
Oheismyynti (paidat, julisteet yms.)					2500
				Tulot yht.	41500
MENOT					
Matkat jälkituotanto					500
Ruotsi ja englantia käännökset					4000
DCP-esityskopio					100
Oheismyynti (paidat, julisteet yms.)					2000
Esityskiertue 15 esitystä kulut 500€ per esitys					7500
DVD tuotantokulut 6€ kpl 500 kpl					3000
Yhdistyksen hallinnointikulut (kirjanpitäjä, laskutus, vuosikokous, nettisivujen kulut)					655
Kalustohankinnat (ääni, kamera, valo, logistiikka)					21745
Satunnaiset kulut					2000
				Menot yht.	41500

21.1.2016

Opinnäytetyö; Anna-Mari Nousiainen

Sähköpostihaastattelu

Haastateltava; Kuvaaja Sami Sänpäckilä

Kuinka tarkka idea sulla oli etukäteen siitä, millaista valaisu (tai kuvaus) olisi elokuvassa?

- Mitkä olivat valaisun lähtökohdat?
- Oliko sulla esikuvia elokuvan ilmettä suunnitellessa? Mihin osa-alueisiin ammensit niistä (blokkaukset, kuvaus, valaisu ym.)?
- Mikä on suosikkikohtauksesi elokuvassa? Miksi?
- Mitä tekisit toisin jos voisit?
- Miten koit kuvaajan ja valaisijan rooliin, miten yhteistyö toimi mielestäsi?
- Mikä oli ohjaajan suhde kuvaukseen? Ottiko ohjaaja kantaa valaisuun?
- Tuntuiko kalusto rajoittavalta tai tuntuiko, että jouduttiin resurssien takia tinkimään kuvan laadusta?
- Koitko että jouduit soveltamaan pienellä kalustolla?

28.4.2016

Opinnäytetyö; Anna-Mari Nousiainen

Sähköpostihaastattelu

Haastateltava; Kuvaaja Sami Sänpäckilä

- Elokuville yleensä valitaan tietty aukko jolle valaistetaan; millainen oli meidän työtapamme ja miksi? Miten linssivalinta tehtiin; käytettiinkö elokuvassa vain joitain tiettyjä polttovälejä, miten ne valikoituivat?
- Kun olit saanut enemmän kokemusta ja ymmärrystä valosta, käytitkö joidenkin elokuvaajien hyväksi kokemia työtapoja tai löysitkö esimerkkikohtauksia elokuvista joita käytit valaisumme pohjana?
- Kuvasimme pääasiassa 5600K, miten tähän päädyttiin? Miten näkisit käytössämme olleen kameratekniikan vaikutuksen valaisuun?
- Kohtasitko valaisussa haasteita, olivatko jotkin kohtaukset erityisen vaikeita?
- Mikä on lempivalaisusi elokuvassa ja miksi?
- Mitä haluaisit kokeilla seuraavassa elokuvassa?

1.5.2016

Opinnäytetyö; Anna-Mari Nousiainen

Sähköpostihaastattelu

Haastateltava; Kuvaaja Tero Saikkonen

- Millä kameralla elokuva kuvattiin? Miten linssivalinta tehtiin; käytettiinkö elokuvassa vain joitain tiettyjä polttovälejä tai linsejä, miten ne valikoituivat?
- Elokuvissa yleensä valitaan tietty aukko jolle valaistaan; millainen oli teidän työtapamme ja miksi?
- Onko elokuva kuvattu yhdellä vai useammalla valkotasapainolla? Miten tähän päädyttiin?
- Miten näkisit käytössänne olleen kameratekniikan vaikutuksen valaisuun?
- Kuinka tarkka idea teillä oli etukäteen siitä, millaista valaisu olisi elokuvassa?
- Oliko teillä esikuvia elokuvan ilmettä suunnitellessa? Mihin osa-alueisiin ammensitte niistä (blokkaukset, kuvaus, valaisu ym.)?
- Miten koitte kuvaajan ja valaisijan/valaisijoiden roolijaon, miten yhteistyö toimi?
- Mikä oli ohjaajan suhde kuvaukseen? Ottiko ohjaaja kantaa valaisuun?
- Miten valopoka rakentui? Paljonko teillä oli käytössänne budjettia kalustoon, saitteko sponsorointia? Pystyittekö speksaamaan pokan toiveidenne mukaan, vai jouduitteko tinkimään?
- Tuntuiko kalusto rajoittavalta, jouduttiinko resurssien takia tinkimään kuvan laadusta? Jouduitteko soveltamaan pienellä kalustolla?
- Kohtasitteko valaisussa haasteita, olivatko jotkin kohtaukset erityisen vaikeita?
- Mikä on lempivalaisusi elokuvassa ja miksi?
- Mitä tekisitte toisin jos voisitte?