

Teos löytää tyyliinsä
Draaman luominen leikkaamalla

Kädessäni-lyhytelokuva
Arktiset tulet -dokumenttielokuva

Suvi Alamaunu

Kulttuurialan opinnäytetyö
Viestinnän koulutusohjelma
Medianomi (AMK)

TORNIO 2012

TIIVISTELMÄ

KEMI-TORNION AMMATTIKORKEAKOULU

Tekijä:	Suvi Alamaunu
Opinnäytetyön nimi:	Teos löytää tyykinsä. Draaman luominen leikkaamalla
Sivuja (joista liitteitä):	50 (liitteenä 2 DVD-tallennetta)
<p>Opinnäytetyössäni tutkin, kuinka erilaista on toimia leikkaajana fiktiivisessä lyhytelokuvassa verrattuna faktaan perustuvaan, dramatisoituun dokumenttielokuvaan. Tavoitteeni on saada selville, kuinka tällaisia teoksia dramatisoidaan leikkauksen avulla. Tutkin myös sitä, millaisia ongelmia ilmenee tarinan leikkaamisessa näinkin erilaisissa projekteissa.</p> <p>Opinnäytetyössäni käyn ensin läpi käsitteet lyhytelokuva, dokumenttielokuva sekä leikkaaminen. Sen jälkeen siirryn kertomaan leikkaamistani projekteista, sekä lopuksi tutkin niiden dramatisointia. Keskityn työssäni käsittelemään nimenomaan dramatisoinnin rakennetta; eroaako kahden erilaisen teoksen dramatisoiminen toisistaan?</p> <p>Opinnäytetyöni käsittää sekä tekstiosuuden että toiminnallisen osuuden. Toiminnallisenä osana on kaksi eri teosta, jotka olen leikkannut. Aineistona opinnäytetyössäni käytän sekä kirjalähteitä että nettilähteitä. Lähteenä käytän myös omia muistiinpanojani ajalta, jolloin leikkasin teoksia. Teokset itsessäänkin toimivat yhtenä osana lähteitä.</p> <p>Opinnäytetyötä tehdessäni huomasin, kuinka paljon samoja elementtejä käytännössä löytyy erityylisten projektien dramatisoinnista leikkauksen avulla. Draaman löytäminen teokseen on ensiarvoisen tärkeää tällaisissa projekteissa, ja niitä etsiessä joutuu kokeilemaan monenlaisia ratkaisuja, kunnes viimein löytää oikean mallin. Leikkaaja voi dramatisoida teosta monin eri tavoin.</p>	
Asiasanat: lyhytelokuva, dokumenttielokuva, leikkaaminen, dramatisoiminen	

ABSTRACT

KEMI-TORNIO UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Author:	Suvi Alamaunu
Thesis Title:	Work finds its style. Creating drama by editing
Pages (Appendices):	50 (appendices 2 DVD-copies)
<p>In my thesis I examine how different it is to work as an editor in a fictional short movie than in a documentary based on facts but yet dramatized. My objective is to find out how these kinds of works are dramatized by editing. I also examine what kind of problems emerge when editing these different kinds of projects.</p> <p>In my thesis I first discuss the concepts of short movie, documentary and editing. Following these discussions, I elaborate on the projects that I have edited, and finally I examine the dramatization in the projects. In my work I concentrate on dealing with the structure in dramatization, i.e. how it is different to dramatize two different kinds of works.</p> <p>My thesis consists of both the text part and functional part. As my functional part I use two works which I have edited. As material in my thesis I use both literature and Internet sources. I also use my own notes as a source from the time when I edited these two works and the works themselves also constitute one part of the sources.</p> <p>When I was writing my thesis, I realized increasingly clearly how similar it is in practice to edit different kinds of projects. Finding the drama for the work is really important in these kinds of projects and in the process of finding them one has to try many types of solutions in order to find the right pattern. Editor can dramatize the piece in many ways.</p>	
Fact words: short movie, documentary, editing, dramatization	

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1 JOHDANTO	5
2 LYHYTELOKUVA – SUURI TARINA PIENISSÄ KEHYKSISSÄ	6
2.1 Lyhytelokuvan ominaisuuksia	6
2.2 Lyhytelokuvien tyylijako	8
3 DOKUMENTAARINEN ELOKUVA – VAIKUTTAMISEN VÄLINE	10
3.1 Dokumenttielokuvan määrittely	10
3.2 Dokumentin lajit	11
3.3 Dokumentti dramatisoituu	13
4 LEIKKAAJA KOKOAA PALAPELIN	16
4.1 Leikkauksen historiaa	16
4.2 Montaasiteoria	17
4.3 Leikkaus ja rytmi	19
5 KÄDESSÄNI-LYHYTELOKUVA	21
5.1 Projektin aloitus	21
5.2 Projektin leikkaaminen	22
5.3 Dramatisointi	26
5.4 Projektin dramatisoivat tekijät	27
6 ARKTISET TULET -DOKUMENTTIELOKUVA	31
6.1 Projektin aloitus	31
6.2 Projektin leikkaaminen	33
6.3 Dramatisointi	36
6.4 Projektin dramatisoivat tekijät	36
7 POHDINTA	44
LÄHTEET	48
LIITELUETTELO	50

1 JOHDANTO

Kiinnostukseni kulttuurialaan lähti liikkeelle siitä, kun huomasin viihtyvänä valokuvakamera kädessäni yhä enemmän ja enemmän. Sitä kautta aloin miettiä liikkuvaa kuvaa eli kuvaamista ja siitä eteenpäin tuotannon jälkityöskentelyä ja leikkaamista. Hakiessani opiskelemaan media-alalle suurin kiinnostuksen kohde opiskelutarjottimella olevista aiheista oli edelleen editointi. Se oli aihealue, josta halusin saada enemmän tietoa. Halusin myös oppia uusia asioita, jotka siihen liittyvät. Se on yhä pysynyt, koko opiskeluaikanani, mielenkiintoisimpana alueena opiskeltavista aiheista. Jo pitkän aikaa olen siis tiennyt, että opinnäytetyöni tulee käsittelemään jollain tapaa leikkaamista. Olen myös tiennyt koko ajan, että opinnäytetyöni tulee olemaan toiminnallinen opinnäytetyö. Hiljalleen toiminnallinen puoli alkoi selkiytyä, kun pääsin mukaan erilaisiin projekteihin. Aiheeni selkiytyi nykyiseen muotoonsa nimenomaan sen vuoksi, että pääsin mukaan erityylisiin tuotantoihin, joissa teoksen leikkaamisessa täytyi toimia uudella tavalla verrattuna edellisiin projekteihin.

Toiminnallisessa opinnäytetyössäni tutkin leikkaajana toimimista sekä fiktiivisessä lyhytelokuvassa että faktaan perustuvassa dokumenttielokuvassa. Kyseisessä dokumenttielokuvassa on käytetty paljon dramatisoivia tekijöitä. Keväällä 2011 toimin leikkaajana koulumme Kädessäni-lyhytelokuvatuotannossa. Syksyllä 2011 aloitin työharjoittelun Pohjoisen kulttuuri-instituutin projektissa Arktiset tulet (Les Feux Arctiques), jossa niin ikään pääsin editointipöydän ääreen työskentelemään elokuvan jälkituotannon parissa. Työssäni käytän tekemällä tutkimisen tutkimusmenetelmää, jossa analysoin omakohtaisia leikkauskokemuksiani kahdessa eri produktissa.

Aluksi määrittelen työssäni käsitteet lyhytelokuva, dokumenttielokuva ja sen, mitä leikkaaminen yleensä ottaen tarkoittaa. Tutkin niitä elementtejä, joita leikkaamisessa tulee ottaa huomioon sekä teoksen rytmittämisen keinoja leikkausvaiheessa. Erittelen työskentelyäni lyhytelokuvaprojektissa sekä dokumentaarisessa projektissa. Suurin teema opinnäytetyössäni on nimenomaan se, minkälaisilla eri tavoilla teoksia voidaan dramatisoida jälkituotannossa. Pohdin, mitä sana dramatisointi tarkoittaa ja miten teos löytää rakenteensa dramatisoinnin avulla. Opinnäytetyössäni käyn läpi myös niitä eroavaisuuksia, joita ilmenee kahden näin erilaisen tuotannon leikkausvaiheessa. Pohdin myös, minkälaisia ongelmia leikkausvaiheessa saattaa ilmetä.

2 LYHYTELOKUVA – SUURI TARINA PIENISSÄ KEHYKSISSÄ

2.1 Lyhytelokuvan ominaisuuksia

Lyhytelokuva voi sisällöllisesti olla hyvin laaja käsite. Elokuvalajina se on oma, itsenäinen elokuvalajinsa elokuvien kategorioinnissa. Sillä on pitkän elokuvan tavoin erikoispiirteensä ja ilmaisukeinonsa. Lyhytelokuva ei kuitenkaan ole lyhennetty elokuva pitkästä elokuvasta. (Wikipedia 2012a, hakupäivä 2.2.2012.) Tämä elokuvan laji on melko haastava laji tekijälleen, koska lyhyen elokuvan aikana pitäisi saada katsojan mielenkiinto heräämään ja pysymään samalla tavalla kuin pitkässäkin elokuvassa. Aikaa katsojan vaikuttamiseen on vain vähemmän. Monesti lyhytelokuvissa on siis mentävä suoraan asiaan, pohjustukselle aikaa on vain vähän. Vähäinen aika on käytettävä harkiten.

Olen huomannut, että elokuvan päähenkilön luonteenpiirteillä on suuri merkitys katsojalle. Kuten Hiltunen kirjoittaa, Aristoteleen mukaan päähenkilön ollessa moraalisesti hyvä katsoja kokee henkilön mielekkääksi. Mielestäni negatiivisilla luonteenpiirteillä varustettuun päähenkilöön onkin vaikeampi suhtautua katsojana. Henkilö ei saa kuitenkaan olla liian täydellinen. Hän ei saa olla liian hyveellinen tai oikeamielinen. Tällöin päähenkilö poikkeaisi liikaa yleisöstä. Päähenkilö pysyy todellisempänä, kun hän omaa inhimillisiä piirteitä ja tekee myös virheitä. Näin ollen totean, että samaistuminen katsojan kaltaiseen henkilöön on helpompaa kuin yli-inhimilliseen hahmoon. Aristoteleen mukaan paha hahmo ei sovi sankariksi tarinaan, koska tämän kohtalo ei herätä katsojassa säälin tunteita. Katsojana en pystyisi samaistumaan tällaiseen henkilöön, jonka luonteenpiirteet ovat liian kaukana itsestäni. (Hiltunen 1999, 49; Reitala & Heinonen 2001, 37.)

Jännityksen kokeminen voimakkaasti elokuvan edetessä vaatii katsojalta samaistumisen tunteen päähenkilöä kohtaan. Väitän, että sama vaatimus koskee sekä lyhyttä että pitkää elokuvaa. Hiltusen mukaan katsoja kokee jännityksen nimenomaan päähenkilön kautta. Olen samaa mieltä, ja ajattelen, että katsojan täytyy välittää päähenkilöstä sekä tuntea samoja tunteita, joita päähenkilökin tuntee. Vaikkei katsoja tuntisikaan samoin kuin päähenkilö, mielestäni hänen täytyy kuitenkin ymmärtää, miksi päähenkilö tuntee miten tuntee tai tekee asioita niin kuin tekee. Aristoteles oivalsi aikoinaan, että samaistumista

helpottaa se, että päähenkilö kokee epäoikeudenmukaisuutta. Epäoikeudenmukaiseen tilanteeseen katsojan on helppo samaistua, koska tunnemme itse monesti olevamme epäoikeudenmukaisessa tilanteessa. Elokuvan sankari toimii siten, että oikeudenmukaisuus palautuisi. Yleensä näin käykin elokuvissa, hyvä voittaa pahan ja oikeudenmukaisuus palautuu. Mielestäni elokuvissa yllättävä lopetus on sellainen, jossa ei ole onnellista loppua. Ajattelen, että surullinen loppu elokuvassa saattaa joskus jopa järkyttää katsojaa. Katsoja on niin samaistunut päähenkilöön, että kokee voimakkaita tunteita, kun tämän tarina ei olekaan se kaikkein onnellisin. (Hiltunen 1999, 203.)

Tarina on osittain jännityksen kasvattamista. Olen huomannut, että katsoja seuraa elokuvaa mielenkiinnolla ja pysyy ruudun ääressä, kun katsottava tarina on saanut katsojan koukuttettua. Hän ei malta nousta paikaltaan enää, kun kertomukseen on rakennettu tarpeeksi jännitystä. Jännitys elokuvassa on kytköksissä draaman huippukohtaan. Jännityksen tunteesta voi kytkeytyä irti nopeasti. Se merkitsee sitä, että katsojan tunnetilat elokuvaa katsottaessa moninkertaistuvat. Tämän vuoksi esimerkiksi onnellinen loppu tuntuu katsojassa voimakkaammin kuin normaalisti, ja surullinen loppu tuntuu taas surullisemmalta. (Hiltunen 1999, 202.)

Väitän, että lyhyen elokuvan aikana on vaikeampaa saada katsoja samaistumaan päähenkilöön sekä välittämään siitä, mitä tälle tapahtuu elokuvan aikana. Lyhyen elokuvan tekemistä ei aina voikaan verrata pitkän elokuvan tekemiseen. Mielestäni pitkässä elokuvassa draama rakentuu selkeästi, ja katsoja ymmärtää sen rakenteen helpommin. Lyhyessä elokuvassa rakenne taas voi saada muotonsa esimerkiksi musiikin avulla. (Wikipedia 2012a, hakupäivä 2.2.2012.)

Kaikki lyhytelokuvat eivät ole niin henkilökeskeisiä kuin pitkät elokuvat. Monissa pitkissä elokuvissa katsoja ehtii näkemään päähenkilön kaikki ominaisuudet ja luonteenpiirteet. Lyhyissä elokuvissa päähenkilöinä voi olla pinnallisempia ja tavoittamattomampia henkilöitä. Elokuvan kokonaisuus ei kuitenkaan tästä kärsi. Pitkä elokuva tuo päähenkilönsä esille moninaisena hahmona, mutta lyhyt elokuva saattaa näyttää päähenkilöstä vain yhden puolen. Totean, että tällöin katsoja pystyy tulkitsemaan henkilö-hahmon tekemisiä melko suppean tiedon pohjalta. Yleensä lyhytelokuvat kertovatkin yhden tapahtuman, yhden muutoksen elämässä, ajankulussa tai ympäristössä. Tällaisessa tilanteessa elokuva keskittyy ilmiön kuvaamiseen ja käyttää siinä hyväkseen hahmon

tiettyä ominaisuutta. Esimerkkinä voisin käyttää lyhytelokuvaa, jossa tämä ilmiö on koulukiusaaminen. Tällöin uhrin henkilöhahmon ominaisuuksiin saattaisi kuulua ujous. Olen huomannut, että toisinaan lyhytelokuvaan otetaan mukaan liikaa henkilöhahmon luonteenpiirteitä tai tapahtumien juonenkäänteitä. Olen sitä mieltä, että tällöin elokuva suistuu helposti raiteiltaan ja on liian sekava edes yrittää seurata. (Wikipedia 2012a, hakupäivä 2.2.2012.)

Monesti lyhytelokuvat jäävät paremmin katsojan mieleen. Ne herättävät enemmän ajatuksia kuin pidemmät elokuvat. Tämä johtuu siitä, että lyhyissä elokuvissa on vain vähän aikaa kertoa pieni tarina, joka onkin oikeasti suuri tarina. Tällöin kerrontatyyli on tehokkaampaa. Tarinan käännekohdat ja loppuratkaisu tulevat nopeammin katsojan silmien eteen. Monissa lyhyissä elokuvissa loppuratkaisu saattaa olla jopa shokeeraava ja sillä haetaankin juuri sitä, että katsoja saadaan miettimään asioita syvällisemmin. Lyhytelokuvissa noudatetaan harvoin kaavaa, jonka mukaan lopun on oltava onnellinen. Yleensä paras lopetus on sellainen, joka jää katsojan mieleen kummittelemaan, herättäen samalla katsojan kyseenalaistamaan ja miettimään asioita. Lyhytelokuvissa saatetaan myös käsitellä hyvinkin raskaita aiheita. Kun aiheet käsitellään lyhyen ajan sisään, elokuvakokemus voi tuntua kokonaisvaltaisena voimakkaana tunteena. (Alamaunu 2011a.)

2.2 Lyhytelokuvien tyylijako

Elokuvat jaetaan yleensä erilaisiin genreihin. Näin ollen katsojan on helppo rakentaa mielikuva teoksesta, jota on alkamassa katsomaan. Sanoisin, että lyhytelokuvat voidaan periaatteessa jakaa samanlaisiin tyyllilajeihin kuin pitkätkin elokuvat. Tällaisia tyyllilajeja ovat esimerkiksi draama, jännitys, animaatio, toiminta, fantasia, kauhu, komedia, western, musikaali, seikkailu ja sotaelokuvat. (Pölönen 1992, 74.)

Leikkaamani lyhytelokuva Kädessäni kuuluu genreltään fiktiivisiin lyhytelokuviin. Fiktiossa maailma voi olla millainen vain. Fiktio on sepitettä. Mielestäni katsoja saattaa viihtyä paremmin teoksen parissa, jossa kuvataan todellisuutta. Silloin hän pystyy seuraamaan normaalilla kielellä käytyjä keskusteluja sekä ajatustenvaihtoa elämän normaaleista asioista. Väitän, että katsojan kiinnostus todellisuuden kuvaukseen johtuu siitä, että se kaikki on katsojalle tuttua. Fiktio ei ole kuitenkaan välttämätöntä kuvata todelli-

suutta. Se voi todellisuuden vastaisuudellaankin olla merkittävä ja taiteellinen teos. Teoksen esteettinen arvo ei siis riipu sen totuudenmukaisuudesta. (Kinnunen 1985, 25, 27-28.)

Lyhytelokuvat voivat poiketa toisistaan hyvinkin paljon tyylillisesti. Musiikkivideot, joiden taustalla on tarina, voivat omalla tavallaan olla lyhytelokuvia. Improvisaatioon perustuvat näytelmäaltioinnit voidaan myös lukea lyhytelokuvien kastiin. Pitkiin elokuvaan verrattaessa lyhyillä elokuvilla on vähemmän ilmaisullisia rajoitteita. Osittain se johtuu taloudellisesta paineesta, joka ei niin selvästi kuulu lyhytelokuvien piiriin. Lyhytelokuvissa aiheita pystytään käsittelemään melko vapaasti. (Wikipedia 2012a, hakupäivä 2.2.2012.)

Monesti elokuvat jaotellaan kahteen eri tyyppiin; valtavirtaelokuvaan tai taide-elokuvaan. Olen kuullut taide-elokuvista käytettävän myös nimitystä vastavirtaelokuva. Valtavirtaelokuva tarkoittaa elokuvia, jotka ovat selkeitä kerronnaltaan sekä monesti tunteisiin vetoavia. Katsoessani valtavirtaelokuvaa totean siinä tarinan olevan mielenkiintoinen ja viihdyttävä. Elokuva on kerronnallisesti pyritty tekemään mahdollisimman helposti lähestyttäväksi. (Bacon 2000, 66.)

Taide-elokuvat ovat puolestaan elokuvia, joiden tarkoitus ei ole viihdyttää katsojaa. Olen sitä mieltä, että katsojasta ne saattavat tuntua jopa epämiellyttäviltä, mutta se voi olla niiden tarkoituskin. Ne ovat nimensäkin mukaan taiteellisesti korkealaatuisia elokuvia. Monissa tapauksissa ne eivät saavuta suuren kansan suosiota, vaan yltävät ainoastaan tietynlaisten ihmisten tietoisuuteen. Jotkut taide-elokuvat ovat toki sellaisia, jotka monetkin ihmiset tuntevat. Tästä on hyvänä esimerkkinä Stanley Kubrickin Kellopeppi. Alfred Hitchcockin kerrotaan myös vaikuttaneen taide-elokuvaan. Leikkaamani lyhytelokuva Kädessäni kuuluu myös taide-elokuvien piiriin. (Wikipedia 2012b, hakupäivä 3.2.2012.)

3 DOKUMENTAARINEN ELOKUVA – VAIKUTTAMISEN VÄLINE

3.1 Dokumenttielokuvan määrittely

Käsite dokumenttielokuva on otettu käyttöön 1920-luvulla skotlantilaisen John Griersonin toimesta. Hän määritteli sen ”todellisuuden luovaksi käsittelyksi”. Määritelmä on tarpeeksi väljä, jotta tekijöille jää tietynlainen vapaus harjoittaa dokumenttielokuvien tekemistä. Koko dokumenttielokuvan ydin onkin se, että dokumentti suuntautuu todellisuuteen mutta samanaikaisesti sen voidaan sanoa olevan luovaa ilmaisua. Näiden kahden seikan välinen jännite tekee dokumentista kiehtovan. (Aaltonen 2011, 15 - 16.)

Dokumenttielokuvissa on monta tapaa lähestyä käsiteltävää asiaa. Lähestymistapa ja se, miten asia käydään läpi, on suurimmaksi osaksi kiinni ohjaajasta. Ohjaaja päättää sen, kuinka hän haluaa asian esittää. Yksi dokumenttielokuvan määre on, että se perustuu todellisiin ihmisiin ja oikeasti tapahtuneisiin asioihin. Tästä eteenpäin kaikki onkin sitten elokuvantekijän omaa tulkintaa tapahtumista. Ohjaaja on vastuussa siitä, millaisen kuvan dokumentti antaa kerrottavasta henkilöstä. (Docpoint, hakupäivä 2.2.2012.) Hänen on otettava huomioon, että elävästä ihmisestä kerrottaessa tämä henkilö jatkaa elämäänsä vielä elokuvan loputtuakin. On siis ensiarvoisen tärkeää, miten henkilön esittelee teoksessa. Samaten, jos dokumentin päähenkilö on jo aikanaan elänyt, täytyy miettiä tarkkaan, millaisessa valossa hänet esittelee. Tässä tapauksessa on huomioitava, että myös henkilöhahmon jälkipolvi näkee elokuvan, ja heidänkin on pystyttävä sen tapahtumat allekirjoittamaan.

Dokumenteista on aiemmin ajateltu, että ne ovat objektiivisia (Aaltonen 2011, 17). Nykyään näin ei kuitenkaan aina ole asian laita. Dokumenteissa saa tuoda esiin omia mielipiteitään ja tulkintojaan. Dokumentaristi ottaakin teoksellaan kantaa maailman asioihin sekä vaikuttaa tällä niihin, jotka ajattelevat asioista samalla tavalla kuin hän itse. Dokumentaristi voi yrittää vaikuttaa myös sellaisiin ihmisiin, jotka ajattelevat asioista eri tavalla. Hänellä on hyvä tilaisuus dokumenttia tehdessään saada enemmän ihmisiä käsiteltävän asian taakse. Kaikki meille esitetyt asiat ovat kuitenkin jonkun ihmisen mielipiteitä. Ei ole oikeaa tai väärää mallia ajatella tietyistä asioista. On vain erilaisia mielipiteitä ja vapaus tehdä taidetta niiden avulla.

Dokumenttielokuvassa katsojalle annetaan paljon tietoa jostain tietystä aiheesta. Katsojaan vaikutetaan tiedolla, mutta sitäkin enemmän tunteella. Luulen, että tätä ei ehkä tule miettineeksi, kun katsoo dokumentaarisia elokuvia. Katsojaan pyritään vaikuttamaan etenkin kuvilla, jotka vetoavat ihmisten tunteisiin. Myös äänillä ja mieleenpainuvilla henkilöhahmoillakin vedotaan katsojaan. Katsoja jaksaa seurata teosta, kun hän saa tietoa, joka herättää tunteita. Dokumenttielokuvan yksi tarkoitus onkin antaa katsojalleen elämys. (Docpoint, hakupäivä 2.2.2012.)

Dokumenttielokuva kertoo ehkä hieman suuremmin asioita katsojalle kuin fiktiiviset elokuvat. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei katsoja pystyisi itsekin dokumenttia seuraamalla tekemään päätelmiä sellaisista asioista, joita siinä ei suoraan kerrota. Monissa dokumenteissa jätetäänkin asioita avoimiksi, ja katsoja voi tehdä omia päätelmiä asioista. (Alamaunu 2011b.)

3.2 Dokumentin lajit

Dokumenttielokuvat voidaan jakaa alalajeihin. Seurantadokumenteiksi kutsutaan teosta silloin, kun kuvauksen kohteena on yksilö, yhteisö, luonto tai vaikkapa rakennus. Nimitystä käytetään eritoten silloin, kun seuranta on kestänyt pitkään. Kohteen seuraaminen on voinut kestää kuukausia tai joissain dokumenteissa jopa vuosia. Seurantadokumenteissa kerronnassa pyritään saavuttamaan mahdollisimman suora muoto. Tapahtumat eivät vaadi ulkopuolisen selostajan ääntä tuekseen, vaan ne puhuvat itse puolestaan. Hyvän seurantadokumentin aiheeksi riittää kiinnostava päähenkilö tärkeän aiheen edessä. (Aaltonen 2011, 21.) Tämä riittää monesti saamaan katsojan mielenkiinnon heräämään ja pysymään koko dokumentin ajan.

Tilannekuvaus on yksi dokumenttielokuvan muoto. Tilanne voi olla esimerkiksi jonkin bändin konsertti. Tarina keskittyy tilanteen ympärille ja teemat sekä hahmot asettuvat luonnollisesti kehykseen. (Aaltonen 2011, 22.)

Dokumentti voidaan tehdä henkilökuvat-tyylisenä toteutuksena. Henkilökuvissa olennainen elementti on henkilö itse. Hänen persoonallisuutensa, historiansa tai työnsä nousee pääteemaksi. Päähenkilö on paljon äänessä eikä kovin vahvaa juonta tarvita. Pää-

henkilö itsessään kuljettaa tarinaa luontevasti eteenpäin. Henkilökuvia voidaan tehdä joko kuolleista tai elävistä henkilöistä. Henkilökuvat voidaan jaotella myös kuuluisista ihmisistä kertoviin elokuviin sekä elokuvallisiin muotokuvaan tavallisista ihmisistä. (Aaltonen 2011, 21 - 22.)

Henkilökohtainen dokumentti tuo tekijän oman elämän kautta esille jotain suurempaa teemaa. Aiheena voivat olla esimerkiksi parisuhde, omat vanhemmat tai suku. Useimmiten tekijä näkyy itsekkin kuvissa sekä kuuluu kertojan äänenä. Lajityyppinä tämän dokumentin tekeminen voi tuntua haasteelliselta, koska tekijän täytyy tavallaan esineellistää itsensä ja käyttää itseään elokuvan materiaalina. Yleisesti ottaen henkilökohtaisuus on lisääntynyt dokumenttielokuvissa, jolloin teoksista tulee entistä tekijälähtöisempää taidetta. (Aaltonen 2011, 23.)

Historiallisessa dokumenttielokuvassa kuvataan jotain jo tapahtunutta tilannetta. Dokumentin rakentamisen keinoina käytetään todistajien haastatteluja, vanhoja arkistomateriaaleja ja tapahtumapaikkoja nykyaikana kuvattuna. Lavastettuja tilanteita voidaan myös käyttää. Tämä kuvaa yleistyvää käytäntöä, jossa fiktio ja dokumentti yhdistyvät. Tarinan lopputulos on yleisesti ihmisten tiedossa, joten jännitettä on turha rakentaa lopun varaan. Parempi on keskittyä historialliseen prosessiin itsessään. Historialliset dokumentit ovat suosittuja katsojien keskuudessa. Tämä johtuu siitä, että historia itsessään kiinnostaa ihmisiä, ja he haluavat saada lisätietoa liittyen tapahtuneisiin käännekohtiin. (Aaltonen 2011, 24.)

John Websterin määritelmän mukaan dokumentti voidaan jakaa viiteen eri tyyliisuuntaan. Näistä ensimmäinen tyyliisuunta on Griersonilainen dramatisoitu tai jäsennelty todellisuus, jossa muita hallitsemaan pyrkivä kertoja käy läpi sisältöä. Totuuselokuvassa tekijän tavoite on puolueeton kuvailu tapahtumista. Tässä pyritään kertomaan tapahtumat sellaisenaan, siten kuin ne oikeastikin ovat. Haastatteludokumentti on sellainen, jossa käytetään puhuvia päitä. Tämänlaisissa dokumenteissa päähenkilö tai hänen läheisensä tai ihmiset jotka tietävät hänestä paljon kertovat asioista omin sanoin. Yhdistelmä totuuselokuvasta ja haastatteludokumentista on sellainen, jossa puhuvia päitä ripotellaan jäsennellyn todellisuuden kuvauksen sekaan. Subjektiiivisessa dokumentissa tekijä kertoo aiheesta omien kokemustensa kautta. (Saksala 2008, 17.)

Monet dokumenttien tekijät sekoittavat eri tyyllilajeja saaden dokumentista siten entistäkin monimuotoisemman. Arktiset tulet -dokumentti voidaan asettaa historiallisten dokumenttien joukkoon. Siinä yhdistyvät fiktio ja oikeasti tapahtuneet tilanteet. Dramatisoitu dokumentti on lavastettu, elokuvamaiseen tyyliin kuvattu kokonaisuus. Dokumentin alussa on käytetty totuuselokuvan tyylistä osiota ensimmäisenä kohtauksena, ennen varsinaisen elokuvan alkamista. Siinä kaksi henkilöä, jotka tietävät paljon käsiteltävästä asiasta, kertovat joitain faktoja aiheeseen liittyen.

Dokumentteja on välillä vaikea erottaa esimerkiksi asiaohjelmista ja reportaaseista. Dokumenttia ja reportaasia verrattaessa niiden välinen ero voidaan määritellä sillä, että reportaasissa katsojien ja tapahtumien välillä on henkilö joka välittää tiedon, eli toimittaja. Dokumentissa puolestaan käytetään voimakkaammin hyväksi kuvakerrontaa. Kuvien ja katsojan välillä vallitsee suurempi yhteys. Reportaaseissa kerrotaan, mitä tapahtuu, kun taas dokumenteissa näytetään, mitä tapahtuu. (Saksala 2008, 13, 15.) Dokumentilla on katsojaan merkittävä vaikutus, ja sen kautta katsoja saa uusia elämyksiä.

Kaikissa dokumentin lajityypeissä katsoja näkee sen, mitä ohjaaja haluaa hänelle näyttää (Docpoint, hakupäivä 2.2.2012). Hän ei siis näe koko totuutta, vaan ainoastaan tietyt kohdat, jotka on valittu näytettäväksi. Ohjaajan valta loppuu toki siihen, kun näytettävät kuvat ja asiat on valittu. Jokainen katsoja tulkitsee dokumenttia kuitenkin omalla tavallaan. Kuviin voi olla piilotettuna paljon sellaista, jota ei suullisesti kerrota. Dokumentissa käytetyistä kuvista voi tehdä monenlaisia tulkintoja.

3.3 Dokumentti dramatisoituu

Dokumenttielokuva mielletään yleensä todenmukaiseksi teokseksi. Ei ajatella, että ne pyrkisivät olemaan taiteellisia tai viihteellisiä ohjelmia. Nykypäivänä dokumentti on kuitenkin fiktioitumassa. Myös fiktion on tullut dokumentaarisia piirteitä. Luulen, että entisaikaan dokumenteissa kerrottiin lähes ainoastaan faktapohjaista tietoa, mutta nykyään fiktiivisiä piirteitä on löydettävissä yhä enemmän. Ohjelmat voivat perustua dokumentaariseen kerrontaan ja havainnoida menneitä tapahtumia, elämää ympäröiviä ilmiöitä ja ihmisiä. Samaan aikaan ne voivat saavuttaa suurempaa viihteellistä arvoa ja yltää tässä jopa fiktiivisten ohjelmien tasolle. (Saksala 2008, 10; Aaltonen 2011, 18.)

Tuotannoissa mukana olleena voin sanoa, että fiktiossa on se hyvä puoli, että sen voi kuvata aina uudelleen ja uudelleen. Uskon, että dokumenttielokuvaa tehtäessä tähän ei aina ole mahdollisuutta. Dokumenttielokuvaa dramatisoidaan nykypäivänä enemmän, ja tämä mahdollistaa uusien ottojen kuvaamisen ja dramatisoinnin. Olen huomannut, että tällöin saadaan kuvattua juuri sellaisia ottoja kuin halutaan. Helkeen mukaan uusintaottoja kuvattaessa voidaan vaikkapa pyytää haastateltavaa painottamaan jotain tiettyä asiaa puhuessaan. Robert Flaherty käytti uusintaottoja mahdollistavaa kuvaustyyliä kuvaessaan dokumenttielokuvaa *Nanook*, pakkasen poika. Hän ohjasi henkilöitään kuvaustilanteissa ja lisäsi näin teokseen draamallista jännitettä. (Helke 2006, 30.)

Dokumentin ja fiktion välinen ero on katoamassa. Nykyään näemme yhä enemmän dramatisoituja dokumentteja. Niissä osa dokumentista on näyteltyä. Yleistymässä ovat myös dokumentaariset sarjat, joissa tapahtumat keskittyvät esimerkiksi sairaalaan tai lentokentälle. Näillä sarjoilla onkin erilainen viihdearvo kuin tiettyyn asiaan perustuvilla dokumenttielokuvilla. Vaikka dokumenttielokuva olisikin dramatisoitu, se ei välttämättä kuitenkaan tarkoita, että sen viihdearvo olisi lähempänä näiden dokumentaaristen sarjojen kaltaista tyyliä. (Docpoint, hakupäivä 2.2.2012.)

Fiktion kerronnalliset keinot ovat kaikki myös dokumenttielokuvien tekijän käytössä. Dokumentin tekijä voi hyödyntää dokumentin omien ilmaisukeinojen lisäksi myös lähestulkoon kaikkia fiktiivisen kerronnan keinoja. (Aaltonen 2011, 18.)

Vaikka dokumenttia olisikin dramatisoitu erilaisin keinoin, on katsojan voitava luottaa sen totuudellisuuteen. Tämä tarkoittaa sitä, että asiat kerrotaan heille rehellisesti ja niin kuin ne oikeasti ovat. Asioita ei saa esittää katsojalle oikeina, jos ne eivät sitä ole. Jollain tapaa kaikkien on tiedettävä, mikä on totta ja mikä ei. Jos haluaa dramatisoida asioita toden tuolle puolen, mielestäni tekijän tulee miettiä hyvin tarkkaan, miten asiat esitetään. Yksi keino esittää fiktiiviset asiat sillä tavalla, että katsojakin ymmärtää niiden olevan keksittyä, on käyttää erilaista kuvakerrontaa tai valaisua. (Aaltonen 2011, 16, 18.)

Dokumentin tekijä voi jättää haluamansa asiat elokuvan ulkopuolelle ja tällä tavalla vaikuttaa katsojiin. Se, mitä heille ei kerro, ei ole valehtelemista. Dokumentti voi viedä aihetta tiettyyn suuntaan ja näyttää sen tietyssä valossa. On katsojan silmissä huomata

pois jätetyt asiat ja tehdä aiheesta itselleen todenmukainen, jotta siitä voi muodostaa oman mielipiteensä. (Alamaunu 2011b.)

Jean-Luc Godardin mukaan paraskin dokumentti on omalla tavallaan fiktiota. Sillä on jonkinlainen rakenne, ja siinä on dramaturgiaa. Se ei saavuta todellisuutta sellaisenaan vaan tarvitsee kyseisiä välineitä avukseen. (Aaltonen 2011, 20.)

Dokumenttielokuvan avulla tehdään jotain sellaista, joka kohdistuu maailmaan, yksittäisiin ihmisiin ja yhteiskuntaan (Aaltonen 2011, 16). Monissa dokumenttielokuvissa taustalla onkin ajatus, että ihminen voi muuttaa maailmaa jollain tapaa (Docpoint, hakupäivä 2.2.2012). Dokumenttielokuva on taidetta siinä missä muutkin elokuvan lajit.

4 LEIKKAAJA KOKOAA PALAPELIN

Elokuvan leikkaaminen on kuin palapelin kokoamista. Leikkaajalla on edessään satoja ottoja, joista hänen on rakennettava toimiva elokuva. Kaikkien kuvien tulee olla yhteensopivia toisiinsa nähden. Kuvat on leikattava elokuvan tyylille uskollisena. Näin lopputulos on yhtä hyvä kuin alkuperäisidea ja visio elokuvasta.

Käsikirjoitusvaihetta täydennetään kuvausvaiheen avulla. Leikkaaminen taas täydentää kuvausvaihetta. Lopputuloksena syntyy kaikkien tekijöiden yhteinen elokuva. (Rosma 1984, 11.)

Elokuvan leikkaamisessa voidaan käyttää joko kohtaus- tai fragmenttikerrontaan suuntautunutta leikkaustapaa. Tyypillisessä kohtauskerronnassa tarina ja juoni ovat voimakkaasti mukana ja niillä on vaatimus samasta ajasta ja paikasta. Kohtauksesta toiseen mentäessä siirrytään jälleen uuteen aikaan ja uuteen paikkaan. Fragmenttikerronnassa teeman jatkuvuus on taas pääosassa. Siinä tapahtumat voidaan irrottaa ajasta ja paikasta ja elokuvan keskeinen ajatus vie elokuvaa eteenpäin. (Pirilä, Kivi 2008, 45 - 46.)

4.1 Leikkauksen historiaa

Nykymuotoisen elokuvan syntyhetkenä pidetään Louis ja August Lumièren vuonna 1895 Pariisissa järjestämää elokuvanäytöstä. Näytöksessä esitettiin kymmenen toisistaan erillistä, lyhyttä leikkaamatonta otosta. Leikkaus elokuvissa tuli kuvioihin vuonna 1896, jolloin Georges Méliès käytti hyppyleikkauksia ensimmäisessä elokuvassaan. Hänen uransa aikana elokuvan jälkituotannossa alettiin käyttää myös nopeutuksia, hidastuksia, pysäytettyjä kuvia sekä erilaisia häivytyksen ominaisuuksia. (Pirilä, Kivi 2008, 11.) Näitäkin keinoja käytetään hyväksi, kun dramatisoidaan elokuvia leikkauksen avulla.

Aluksi leikkausta käytettiin vain otosten yhdistämisessä, mutta kerronnallista tai toiminnallista jatkuvuutta ei otosten välillä ollut. Vuodesta 1899 lähtien alkoi toiminnallista jatkuvuutta jo löytyä elokuvista. (Pirilä, Kivi 2008, 11.)

Leikkaus kehittyi ajan myötä sillä tavalla, että kuvatessa kuvattiin sama tapahtuma useaan eri kertaan, eli kuvattiin useita ottoja (Pirilä, Kivi 2008, 13). Näin leikkaajalla oli valinnan varaa käyttää erikokoisia kuvia sekä eri kuvakulmista kuvattuja kuvia tehostamaan draamaa elokuvassa.

4.2 Montaasiteoria

Olen huomannut, että on tärkeää, mitkä kuvat valitsee käytettäväksi elokuvassa ja missä järjestyksessä ne tuo esiin. Katsoja näkee kuvissa eri asioita riippuen vierekkäisistä kuvista. Esimerkiksi jos ensimmäisessä kuvassa on mies ja seuraavissa lautanen, ruumisarkku tai leikkivä lapsi, katsoja näkee ensimmäisessä yhdistelmässä miehen olevan nälkäinen, toisessa surullinen ja kolmannessa iloinen. Asiaa on testattu koeyleisön kanssa, ja tätä testiä kutsutaan, toisen testaajan mukaan, Kulesovin efektiksi. Leikkauksen suuri ilmaisuvoima saatiin todistettua tällä testillä. (Pirilä, Kivi 2008, 16.)

Yksinkertaisimmin montaasin voi määritellä otosten väliin jääväksi tyhjäksi tilaksi, joka täyttyy katsojan omilla mielikuvilla. Kun katsoja näkee kaksi kuvaa yhdistettynä toisiinsa, hän muodostaa itse ”kolmannen kuvan”, joka on kahden edellisen summa. Elokuvan leikkaaminen yksistään on jo montaasia. Montaasissa luovutaan sellaisista elementeistä, jotka eivät ole merkittäviä ja haittaavat kokonaisuuksien hahmottamista. Katsoja tekee johtopäätöksiä kokemastaan elokuvasta. Hän tekee jo elokuvan alkumetreillä päätöksen, heittäytyäkö kuva- ja äänivirran vietäväksi. Jos tarjottu tieto ei tunnu aidolta tai vakuuttavalta, katsoja torjuu sen helposti. Katsoja kokee usein mielekkäänä sen, että hän pysyy samaistumaan roolihahmoihin ja erilaisiin tilanteisiin sekä myötäelämään kohtauksia. Tämän onnistuminen edellyttää, että teoksen ilmaisuun on jätetty tilaa katsojan osallistumiselle. Tämä näkymätön, katsojan osallistumisen tila, on teoksen ikonien välissä. Se on montaasin näkymätöntä voimaa. Kyseisessä tyhjässä tilassa tapahtuu paljon asioita, mikä muodostaa montaasiajattelun ytimen. (Mamet 1998, 172; Pirilä, Kivi 2005, 18 - 19.)

Sergei Eisensteinin mukainen teoria siitä, että yksi plus yksi on enemmän kuin kaksi, on koko leikkauksen ja elokuvakerronnan ydin (Aaltonen 2011, 343). Montaasiteoria voidaan hänen mukaansa jakaa viiteen ulottuvuuteen. Metrinen montaasi perustuu otosten

pituuteen. Sen mukaan tasaisesti lyhenevien otosten sarja saa aikaan kiihtyvän vaikutelman. Rytmisen montaasin mukaan otosten kesto suhteutuu niiden sisältöön havaittavuuden ja liikkeen suhteen niin, että otoksissa ilmenevän liikkeen rytmi ja tempo saattavat osua yksiin. Havaittavuudella tarkoitetaan esimerkiksi sitä, että lähikuva tarvitsee vähemmän kestoja kuin yleiskuva. Otosten kontrasteille perustuu tonaalinen montaasi. Kontrasteihin kuuluu terävä-sumea, kirkas-tumma ja karkea-tasainen. Tämän montaasin mukaan ne leikataan jakson keskeisen tunnelman tai teeman mukaan. Yläsävelmontaasissa edellä mainitut montaasin lajit suhteutuvat katsojan tajunnassa kokonaisuudeksi, samalla synnyttäen monenlaisia aistillis-emotionaalisia väreitä. Intellektuaalisen montaasin mukaan luodaan aisteihin, tunteisiin ja älyyn vetoavien rinnastusten kautta yhteyksiä asioiden välille. (Bacon 2000, 91.)

Romanttiset elokuvat voivat olla sellaisia, joissa montaasia käytetään myös eri tavalla kuin aiemmin selittämäni teorian mukaisesti. Mielestäni montaasia voidaan käyttää eri tavalla myös muissa elokuvalajeissa kuin romanttisissa elokuvissa. Montaasilla voidaan tarkoittaa peräkkäin olevia kuvia, eikä niiden tarvitse tuoda mieleen mitään uutta kuvaa yhdistettyjen kuvien lisäksi. Voidaan esimerkiksi käyttää kuvia ilmaisemaan surullista muistelua rakastetusta. Näytetään kuvia, jossa rakastavaiset ovat yhdessä eri paikoissa ja kuva henkilöstä, joka tilannetta muistelee. (Mamet 2001, 172.) Kuvien alle voidaan asettaa musiikkia siivittämään kuvamontaasia.

Leikatessani Arktisia tulia käytin itsekin kuvamontaasia hyväkseni. Dokumenttia varten oli kuvattu paljon vaelluskohtauksia. Työharjoitteluni aikana leikkasin monta erilaista vaellusmontaasia siivittämään ja rytmittämään dokumentaarista elokuvaa. Vaellusmontaasit sijoitettiin koko dokumentin matkalle ja jokaiselle käytetylle vaellusmontaasille löydettiin oma paikkansa. Useiden vaelluskohtauksien käyttäminen teoksen aikana loi erilaista dramaattista tunnelmaa dokumenttiin.

Jokaisella teoksessa käytetyllä kuvalla täytyy olla jokin merkitys. Olen ottanut toimintavaksi sen, että jos yksittäisellä kuvalla ei tunnu olevan mitään annettavaa elokuvalle, sitä on turha käyttää ja poistan sen kokonaan teoksesta. Teoksen jokainen kuva tuo elokuvaan lisää informaatiota tai uuden näkökulman. Jokaisen erillisen kuvan käyttäminen kuljettaa tarinaa eteenpäin ja kohti lopullista päämäärää. (Aaltonen 2011, 342 - 343.) Jokaisen kuvan kohdalla katsojan tulisi miettiä, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan.

Arktisia tulia leikatessa jäi monta kaunista kuvaa käyttämättä juuri tämän takia. Ne saattoivat sopia kuvallisesti paikkaan, johon ne oli aluksi sijoitettu, mutta ne eivät tuoneet kohtaukseen mitään lisäarvoa. Niinpä ne jäivät kokonaan käyttämättä.

4.3 Leikkaus ja rytmi

Teoksia leikatessa olen tullut siihen lopputulokseen, että editoinnissa yksi tärkeimmistä tekijöistä, jotka tulee ottaa huomioon, on rytmi. Leikkauksen rytmi ei saa olla liian hidas eikä liian nopea. Mielestäni rytmin on oltava juuri sellainen, jonka kohtausta ja elokuva vaativat ja mikä niihin sopii. Leikkaaminen onkin rytmin hakemista ja rakentamista. Elokuva jaksotetaan rytmittämällä. (Pirilä, Kivi 2008, 73.) On täysin kiinni esimerkiksi elokuvan pituudesta ja tyylijajista kuinka se tapahtuu.

Leikkaajan on työssään pystyttävä tunnistamaan sekä analysoimaan käsillä olevan materiaalin rytmiset tekijät (Pirilä, Kivi 2008, 73). Katsojan on helppo seurata elokuvaa, kun siinä on oikeanlainen rytmi. Jos rytmitys ontuu, tuntuu katsojastakin, että jokin ei ole nyt kohdallaan. Sen vuoksi leikkaajan on tärkeää löytää jokaisen yksittäisen kuvan oikea pituus. Kuvien keston täytyy olla sekunnin kymmenesosalleen oikea, jotta elokuva toimii moitteettomasti. Jos yksittäinen kuva alkaa katsottaessa tuntua liian pitkältä, silloin se myös on sitä. Silloin sitä on lyhennettävä. Jos taas elokuvan kuvia katsoessa tuntuu, ettei pysy kuvien mukana ja joutuu miettimään mitä niissä tapahtui, on kuvia taas pidennettävä.

Yksi rytmiin vaikuttava tekijä on yllätyksellisyys. Eri elementtien vaihtelu teoksen aikana monipuolisesti on tärkeää. Jos katsoja ei osaa arvata, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan, silloin on jo saavutettu osa tavoitteista. Elokuvan yllätyksellisyys pitää katsojan virkeänä. (Saksala 2008, 112.)

Rytmi syntyy kahden toisistaan vastakkaisen elementin, staattisen ja dynaamisen, vuorottelusta. Rytmi auttaa katsojaa siirtymään täysin elokuvan maailmaan ja irrottautumaan muusta, häntä fyysisesti ympäröivästä. Rytmittämisen apuna käytetään kuvien lisäksi myös ääniä. (Pirilä, Kivi 2008, 73 - 74.)

Kaikilla teoksilla on oma rytmensä, joka vie teoksen loppuun saakka. Se voi olla viipyilevä ja pohdiskeleva tai vastakohtaisesti vauhdikas, erisuuntiin tempoileva. Jokaisella kohtauksella on myös oma, sisäinen rytmi. Kaikilla teoksen henkilöillä on kullakin puhe- ja liikkumisrytmensä. (Saksala 2008, 110 - 111.) Kaikki nämä seikat vaikuttavat lopullisen rytmityksen syntymiseen. Viimeisen silauksen rytmitykselle antaa leikkaaja, joka kokoaa elokuvan kasaan erilaisten ja käytössä olevien rytmitysvaihtoehtojen avulla.

Leikkaaminen tulisi aina aloittaa tarinan alusta (Crittenden 1995, 76). Toimin itse leikkaajana siten, että etenen kohtaus kohtaukselta kronologisesti, alusta loppuun saakka. Tällöin itsellä pysyy hyvin näkökulma siihen, millainen teos on valmistumassa. Leikkaaja kykenee helpommin ajattelemaan myös elokuvan rytmisiä tekijöitä ja näkee ne alusta asti oikeilla paikoillaan. Silloin pystyy myös seuraamaan, että tekeleestä tulee sellainen, kuin on suunnitellutkin.

Olen huomannut, että leikkausta täytyy suunnitella etukäteen, aivan kuten muitakin asioita tuotannossa. Mielestäni tärkein osa suunnittelua on kuvakäsikirjoitus, jonka ohjaaja on tehnyt kuvaajan kanssa valmiiksi jo ennen kuvausten alkamista. Tätä on mielestäni hyvä käyttää hyödyksi jo ennen kuin tuotantoryhmä lähtee kuvaamaan. Kuvat voidaan asettaa leikkausohjelman aikajanelle ja katsoa toimivatko ne siten, kuin on tarkoitettu. Olen sitä mieltä, että se helpottaa alusta saakka rytmin hahmottamista, kun leikkaaja aloittaa työnsä. Kuvakäsikirjoituksella eli storyboardilla tarkoitetaan sitä, kun suunnitellaan kaikki kuvakoot eri kohtauksiin, kameranliikkeet sekä henkilöiden sijainnit kuvassa. Näistä tehdään sarjakuvamainen kooste ja selitykset, mitä kuvassa tapahtuu. Dokumentteja varten kuvakäsikirjoitusta ei monestikaan tehdä. Poikkeuksiakin löytyy, kuten historiallinen dokumentti, jossa dramatisoidaan joitain osioita. (Saksala 2008, 85.) Molempia leikkaamiani tuotantoja varten oli tehty kuvakäsikirjoitus, jota käytin apuna jälkituotantovaiheessa.

5 KÄDESSÄNI-LYHYTELOKUVA

Leikkaaja on ohjaajan lisäksi se henkilö, joka tutustuu kaikkeen käyttökelpoiseen materiaaliin. Ohjaaja ja leikkaaja luovat yhdessä teoksen rakenteen. (Saksala 2008, 61.) Vaikka teoksesta on alun perin tehty jo kuvakäsikirjoitus ja tarkat suunnitelmat siitä, miten se tullaan leikkaamaan, saattavat nämä suunnitelmat muuttua vielä editointipöydän ääressä. Monesti näin tapahtuukin.

5.1 Projektin aloitus

Suuntautuessani kolmantena vuonna kuvaus- ja leikkauslinjalle teostuotannon puolelle, tiesin jo alusta saakka leikkauksen olevan lähimpänä omaa mielenkiintoani. Osaamista tällä saralla itselläni ei ollut kuin sen verran, mitä olimme koulussa opiskelleet. Suuntautumisvuoden aikana pääsin kuitenkin leikkaamaan monenlaisissa eri projekteissa. Lähes kaikki projektit edustivat aivan erilaista genreä toisiinsa nähden.

Suuntautumisvuoden lopulla, keväällä 2011, pääsin leikkaajaksi Kädessäni-tuotantoon. Kädessäni on fiktiivinen lyhytelokuva, joka kertoo pienestä tytöstä ja tämän ensikosketuksesta valtaan. Elokuva kuvattiin filmille, mikä tarkoittaa sitä, että elokuvan kuvaamista varten oli vain tietty määrä filmikelaa käytettävissä. Tämän vuoksi elokuvan esituotantovaiheessa oli tehtävä tarkemmat suunnitelmat eri kuvista ja oistoista. Elokuva on mustavalkoinen ja luo vahvan tunnelman sekä kuvauksella että tarinan kerronnallaan. Elokuva luottaa yksinkertaisiin elementteihin, eikä se tarvitse suuria efektejä kertomaan tarinaa. Elokuvasta on jätetty kaikki turha pois, ainoastaan tarvittavia elementtejä on käytetty.

Olin mukana tuotannossa kuvauksissakin. Siellä toimin kuvaussihteerinä. Helpotti paljon leikkaamisen aloittamista, kun tiesi jo valmiiksi, millaisia kuvia on kuvattu ja millaisia ottoja saisi eteensä leikkauspöydälle. Olin siis pystynyt jo kerran leikkaamaan päässäni teoksen valmiiksi. Jälkituotantovaiheessa se oli tehtävä vielä käytännössäkin.

Koska elokuva oli kuvattu filmille ja hyvin suunniteltu, erinäisiä ottoja tuli puolet vähemmän kuin videolle kuvattaessa. Filmille kuvattaessa budjetti tulee jossain vaiheessa

vastaan ja on tyydyttävä siihen, että filmikeloja saa vain tietyn verran. Toisaalta tämä helpotti työtäni leikkaajana, koska oli vain tietty määrä kuvia, joita pystyin käyttämään. Toisaalta se taas vaikeutti työtäni, koska oli vain pieni määrä kuvia, joita pystyin käyttämään. Välillä tuli haasteellisia tilanteita eteen. Mietin, miten pääsisin eteenpäin joissain tilanteissa, kun ei ollut kuin tietty määrä kuvavaihtoehtoja ja kaipaamaani kuvaa ei ollut kuvattu. Tai sitten se oli kuvattu, mutta kuva ei esimerkiksi ollut näyttelemisen kannalta paras mahdollinen käytettäväksi. Eräässä kohdassa elokuvan aikana tilanne jäi hieman liian lyhyeksi. Kaksi päähenkilöä hymyilee toisilleen ja tätä kohtaa olisi haluttu painottaa pidemmälle ajalle. Se oli kuitenkin mahdotonta toteuttaa kuvien vähyyden ja kuvan lyhyiden vuoksi.

5.2 Projektin leikkaaminen

Projektin leikkaaminen alkoi sillä, että katsoin kuvatun materiaalin läpi ja tein muistiinpanot niihin liittyen. Merkitsin, mitä ottoja kannattaisi käyttää. Lisäksi laitoin ylös, jos oloissa tapahtui jotain sellaista, mikä olisi hyvä huomioida leikkauksenvaiheessa. Ensin leikkasin joka kohtauksesta version, jonka jälkeen vasta liitin kaikki kohtaukset yhteen. Raakaleikkaus on ensimmäinen versio, joka teoksesta tehdään. Tämän tekemiseen sain ohjaajalta vapaat kädet. Elokuvan ensimmäinen versio on tehtävä huolellisesti. Silloin nähdään, onko leikkaajalla ja ohjaajalla samansuuntaiset visiot elokuvasta. Ohjaaja katsoo, mihin suuntaan lähdetään ja tarvitseeko joitain seikkoja muuttaa radikaalisti. Ensimmäisen version nähtyään ohjaaja antoi muutosohjeistusta ja näin etenimme pikkuhiljaa versio kerrallaan eteenpäin. Versioita sain toteuttaa omaan tahtiini ja rauhassa leikaten. Leikkauksen loppuvaiheessa ohjaaja istui vieressäni koko ajan ja yhdessä hioimme lyhytelokuvan valmiiksi lopulliseen muotoonsa. Elokuvan leikkaaminen kokonaisuudessaan kesti noin kuusi viikkoa.

Leikkauksen tärkeänä apuvälineenä toimi musiikki. Aivan ensimmäisten leikkauksversioiden leikkaamisen taustalla käytin referenssimusiikkia ja rytmitin elokuvaa sen avulla. Lopulliseen versioon musiikkia ei tullut ollenkaan, vaan pelkästään tehosteäänä. Kuvat olivat itsessään niin voimakkaasti tunteita herättäviä, että musiikin käyttäminen olisi ollut jo liikaa elokuvalle.

Tarina rakentui kuin itsestään, koska siinä ei ollut montaa vaihtoehtoa, miten tarinaa olisi voinut rakentaa. Ensimmäisen version jälkeen vain kuvien järjestys vaati muokkaamista, jonka toteutimme yhdessä ohjaajan kanssa. Sen jälkeen hioimme kuvien pituudet kuntoon. Leikkaaminen oli tässä projektissa vaivatonta ja helppoa. Osittain tämä varmasti johtui siitä, että itse pääsin heti sisälle tarinaan ja ymmärsin, mitä sillä haluttiin kertoa. Ymmärsin myös, miten se haluttiin kertoa.

Istuttamista käytetään paljon fiktiivisessä elokuvassa. Istuttaminen tarkoittaa sitä, että elokuvan jossain vaiheessa tuodaan katsojan silmiin erilaisia elementtejä. Näiden elementtien ansiosta dramatiikka ilmenee myöhemmin. Jos mies kaivaa taskustaan esiin puukon ja se näytetään katsojalle aiemmassa vaiheessa, on miehen elokuvan myöhemmässä vaiheessa käytettävä puukkoa. Elementin esiintuominen on lunastettava. Istuttaminen on hyvä työkalu elokuvaa leikatessa ja se tuo lisäjännitettä teokseen. (Saksala 2008, 110.) Sitä on kuitenkin käytettävä taitavasti leikkausvaiheessa, jotta sen käyttäminen onnistuisi oikein.

Lyhytelokuvan lopputulos oli melko lähellä kuvakäsikirjoitusta, joka oli tehty ennen kuvauksia. Yleensä toimin siten, että alan leikata kuvakäsikirjoitusta seuraten. Kuitenkin jossain leikkauksen vaiheessa heitän aina kuvakäsikirjoituksen pois ja annan itselleni tilaisuuden leikata oman luovuuteni rajoissa. Valmis lyhytelokuva vastasi tässä tapauksessa melko pitkälle alkuperäissuunnitelmaa. Joitain muutoksia tuli kuitenkin kuvallisesti. Esimerkiksi koko elokuvan aloitus on erilainen kuin alkuperäissuunnitelmassa.

Elokuvan aloitus on tärkein elementti koko elokuvassa. Sillä luodaan teokselle puitteet, joiden parissa pysytään koko elokuvan ajan. Olisin itse tehnyt vielä radikaalimman aloituksen elokuvalle, mutta keskusteltuaamme ohjaajan kanssa päätimme käyttää nykyistä mallia. Ehdottamassani versiossa ensimmäisenä kuvana olisin käyttänyt kuvaa, jossa tapahtuu ajo kohti päähenkilönä olevaa tyttöä. Tyttö seisoo paikallaan, monella tapaa tulkittava ilme kasvoillaan. Tämän kuvan jälkeen olisin laittanut ruutuun elokuvan nimen ”Kädessäni”. Tämä alku olisi toiminut istutuksena, jonka katsoja olisi ymmärtänyt myöhemmässä vaiheessa. Katsoja olisi luultavasti alkanut alkukuvien jälkeen miettimään, mitä tytöllä ”on kädessään”. Tämä ehdotukseni mukainen leikkaus olisi paljastanut liikaa työstä, liian varhaisessa vaiheessa. Tärkeää käännekohtaa on hyvä säästääkin myöhemmäksi, eikä vihjailla liikaa tuleviin juonenkäänteisiin.

Elokuvassa katsoja pääsee päähenkilöä lähemmäksi, kun hän saa tietoonsa, millainen päähenkilö on ihmisenä. Katsojan täytyy nähdä, millaisia luonteenpiirteitä hahmolla on. Mielestäni lyhytelokuvaa on tärkeää leikata siten, että päästään lähemmäksi itse hahmoa. Näkisin tämän tapahtuvan osittain siten, että henkilöahmon luonnetta tuodaan esiin. Harvemmin olen huomannut elokuvissa kuvailtavan suoraan esimerkiksi kertojan äänellä, millainen päähenkilö on. Luonne kuvaillaan kuvilla ja kerrotaan tapahtumien kautta, kenestä elokuvassa on kysymys. Luonne ilmenee toisin sanoen hahmon toiminnasta. (Rosma 1984, 51 - 53.) Jokainen pieni liike, jonka päähenkilö tekee, kertoo tästä jotain. Sen vuoksi on tarkoin mietittävä leikkausvaiheessa, millaisia kuvia käytetään. Pitää ottaa huomioon jokaisessa kuvassa tapahtuvat liikkeet ja miettiä, mitä se kertoo päähenkilöstä. Tämä tapahtuu leikkauspöydän ääressä, koska jokainen otto on erilainen. Näyttelijällä saattaa kuvausten aikana tulla eri ottoihin harmittomalta tuntuvaa liikehdintää, mutta näitä täytyy tulkita jälkituotantovaiheessa tarkkaan.

Leikkasin lyhytelokuvaa siten, että katsojalle ei heti paljasteta kaikkea päähenkilöstä. Katsoja saa pikkuhiljaa teoksen edetessä tietää, millaisia luonteenpiirteitä hahmolla on. Aluksi tuodaan esille, että päähenkilö, pieni tyttö, on utelias, ja että hänestä voi aistia myös lämminhenkisyyttä. Teoksen edetessä tyttö muuttuu ja uusia luonteenpiirteitä tulee esille. Hänestä paljastuu pimeämpi puoli, jossa vallankäyttö, tilanteen sen mahdollistaessa, tulee osaksi hänen toimintaansa. Voisi nähdä, että tyttö muuttuu radikaalisti katsojan silmissä ennen kuin päästään teoksen loppuun. Tämä onkin hyvä, koska jos kaikki hahmoa koskevat asiat tuodaan esiin jo elokuvan alusta lähtien, niin teos muuttuu helposti tylsäksi.

Henkilön luonnetta voidaan kuvata myös ennen kuin häntä edes nähdään elokuvassa (Rosma 1984, 52). Leikkaamani lyhytelokuva alkaa siten, että ensimmäisessä kuvassa näytetään lähikuva tytön kasvoista. Tässä kuvassa häntä ei kuitenkaan näytetä vielä kokonaan, eikä häntä voi tunnistaa. Seuraavassa kuvassa on lähikuva tytön sylissä olevasta nukesta, jonka hiuksia hän harjaa. Näistä kuvista voi saada päähenkilön luonteesta jo useamman käsityksen. Ensimmäisestä kuvasta katsoja voi analysoida, että tyttö on surumielinen; tämä näkyy hänen silmistään. Toinen kuva taas kertoo, että tyttö on huolehtivainen ja lämminsydäminen. Nämä kuvat toimivat toistuvina elementteinä elokuvan aikana. Käytin kuvia samassa järjestyksessä uudelleenkin, myöhemmässä vaiheessa elokuvaa. Tällä halusin painottaa sitä, mitä tyttö on tekemässä. Hän harjaa nukkeansa

huoneen oven edessä. Se, mitä huoneessa on, selviää katsojalle vasta myöhemmin. Lisäksi halusin painottaa tytön luonteen esittämistä katsojalle. Tässä vaiheessa katsoja sai tietyn kuvan tytön luonteesta. Myöhemmässä vaiheessa, elokuvan edetessä, tämä kuva tulee kuitenkin muuttumaan.

Yleensä elokuvassa on kolme näytöstä. Se ei niinkään ole vaatimus, vaan yleisimmin käytetty tapa. Näytökset jakautuvat tasaisesti elokuvan edetessä. Yleensä ne löytyvät alusta, keskikohdasta ja lopusta. Ensimmäisessä näytöksessä kerrotaan, mitä elokuvassa tullaan tekemään. Toisessa näytöksessä tehdään se, mitä aiottiinkin tehdä. Kolmannessa näytöksessä paljastuu loppuratkaisu, eli osoitetaan se, miten kävi tapahtumien jälkeen. Elokuvan aikana näytöksen vaihtuessa tapahtuu käännekohta, joita on löydettävissä kaksi elokuvan aikana. Näytökset on hyvä pitää tietyn mittaisina. (Rosma 1984, 74; Elokuvantaju 2012, hakupäivä 14.3.2012.) Aloitus ei saa olla liian pitkä eikä lopetus saa alkaa liian aikaisin.

Leikkaamassani lyhytelokuvassa on selkeä draaman kaari, joka rakentuu mielestäni samoin kuin pitkässä elokuvassa. Kädessäni-lyhytelokuvassa ensimmäisessä näytöksessä esitellään henkilöitä ja tilanne. Esitellään tyttö sekä tämän vanhemmat, jotka ovat sairaan mummon luona. Tyttö vaikuttaa olevan hieman pelokas uudenlaisessa tilanteessa. Ensimmäisenä käännekohtana toimii kohtaus, jossa tyttö harjaa nukkensa hiuksia mummon huoneen oven edessä. Ovi aukeaa, joku tulee ulos ja tyttö päättää rohkaistuen mennä sisälle huoneeseen. Toisessa näytöksessä tapahtuu jotain erikoista. Yleensä siinä ilmaantuu jonkinlainen häiriö, joka laittaa katsojan miettimään näkemäänsä entistäkin enemmän. (Rosma 1984, 74.) Toisen näytöksen aikana tyttö on mennyt mummon vuoteen viereen. Mummo on happikoneessa ja tyttö huomaa letkun, joka menee happimaskista koneeseen. Hän alkaa leikkiä letkulla ja väännellä sitä. Tyttö puristaa letkua niin kovasti, ettei mummo saa happea ollenkaan. Tämä toimii toisena käännekohtana. Kolmannessa näytöksessä selviää loppuratkaisu (Rosma 1984, 75), joka on tässä tapauksessa se, että äiti tulee myös huoneeseen ja vie tyttärensä pois sieltä.

Elokuvan lopullisessa muodossa alku rakennettiin siten, että elementtejä mummon huoneen sisäpuolelta ripoteltiin nähtäväksi, ennen kuin katsoja pääsee näkemään huoneen sisälle kunnolla. Esimerkiksi tippapullosta kuvattua kuvaa käytettiin yhtenä elementtinä koko elokuvan ajan. Samaa yritettiin aluksi tehdä myös happikoneen kanssa, mutta siitä

oli kuvattu ainoastaan yksi kuva. Tippapullosta taas oli kuvattu kolme kuvaa, joista yksi oli vieläpä varjokuva ja toi näin erilaisen kuvan mukaan samasta aiheesta. Ohjaajan lopullinen päätös oli, että olisi ollut sekavampaa, jos toistuvia elementtejä olisi ollut liikaa.

Eräässä vaiheessa kokeiluna oli näyttää mummo kuvissa jo toisen kohtauksen aikana. Onneksi lopullinen päätös oli kuitenkin ratkaisu, jossa mummo näytetään kokonaan kuvissa vasta neljännessä kohtauksessa. Tällä tavalla lyhytelokuva sai lisäjännitettä. Nykyisessä muodossaan elokuvassa nähdään mummon käsi jo toisessa kohtauksessa, mutta koko henkilö vasta myöhemmin.

Elokuvan lopussa tyttö kääntyy ovelta vielä hymyilemään mummolleen. Jos tämä kuva olisi näytetty katsojalle ilman kaikkia tapahtumia, se vaikuttaisi herttaisesti hymyilevältä tytöltä. Kuitenkin, kun katsoja tietää taustat, eli sen, mitä elokuvassa on siihen mennessä tapahtunut, tytön hymy saa aivan uuden merkityksen. Nyt siitä huokuukin pahan-suopaisuus, eikä herttaisuudesta ole enää tietoakaan. Tästä kohdasta voidaan hyvin löytää montaasiperiaatteen luonne.

Kameran hidaskäyttö kohti kuvattavaa kohdetta voi synnyttää kasvavan uhkan vaikutelman (Peters 1965, 44). Leikkaamani lyhytelokuvan lopussa viimeinen kohtaus ja samalla viimeinen kuva on sellainen, jossa on hidaskäyttö kohti tyttöä. Tyttö tuijottaa kameraan. Katsoja valpastuu ja jää odottamaan, mitä tuleman pitää. Lyhytelokuva loppuu kuitenkin siihen, että tytön vanhemmat tulevat, ottavat tyttöä kädestä kiinni ja he kaikki menevät yhdessä mummon huoneeseen.

5.3 Dramatisointi

Aluksi ei ole mitään. Koko elokuvaprojekti lähtee liikkeelle tyhjästä. Mielestäni tärkeänä elementtinä tyhjän päälle rakentamisessa toimii dramaturgia. Dramaturgialla tarkoitetaan elokuvassa draamaa, jolla saadaan tehokkaasti ihmisten tunteet heräämään (Aaltonen 2003, 46). Dramaturginen rakenne tarkoittaa tapaa, jolla tarina kerrotaan. Kun dramaturginen rakenne on kohdallaan, teos välittyy ihmisille sen kautta. Rosman mukaan tarvitaan sekä hyvä tarina että hyvä rakenne, jotta onnistutaan herättämään ihmis-

ten mielenkiinto. Jos elokuvassa on hyvä rakenne, mutta ei merkittävää tarinaa taustalla, koko elokuva on periaatteessa turhaan tehty. Olen samaa mieltä, sillä elokuva ei tällaisessa tilanteessa saa katsojia vakuuttuneeksi siitä, että teoksen katsomalla he saisivat elämäänsä jotain uutta ja merkittävää. Jos elokuvasta taas puuttuu luja dramaturginen rakenne, vaikka siinä olisikin hyvä tarina taustalla, ei katsoja silloinkaan vakuutu elokuvaa katsoessaan. Tässä tapauksessa elokuva vaikuttaa katsojan silmiin kaoottiselta ja tehottomalta. (Rosma 1984, 12 - 13.)

Dramaattisen rakenteen luominen elokuvaan ei ole sattumanvarainen, mutta ei myöskään tietoinen toimintatapa. Se on ennemminkin inhimillisten tietojen luonnollista yhdistämistä. (Mamet 2001, 174.) Silloin, kun tekee itse töitä leikkaajana, dramaattiset elementit syntyvät kuin itsestään leikkauspöydälle. Joissain tilanteissa pitää luonnollisestikin miettiä tarkemmin, miten juuri kyseistä kohtausta voisi dramatisoida lisää. Voiko sen tehdä käyttämällä joitain tiettyjä kuvia tai tiettyjä ottoja, joissa tapahtuu jotain, mitä muissa oloissa ei ole? Tai voiko sen tehdä jollakin erilaisella leikkaustyyllillä, hidastuksilla tai kuvasta mustaan häivyttämällä? Leikkaajalle on kuitenkin parempi, jos näitä asioita ei tarvitse miettiä liikaa, vaan ne syntyvät kuin itsestään.

Draaman rakenne perustuu jännityksen luomiseen elokuvassa. Jännitys, niin kuin katsojana sen miellämme, on oikeastaan uusien tapahtumien odottamista. Se voi olla esimerkiksi pelon tai toivon tunteita, kun odotamme tulevia tapahtumia. Välillä jännitys hellittää elokuvan aikana, välillä se taas kiristyy uudelleen. Näin tapahtuu, kunnes lopulta jännitys laukeaa kokonaan. Jännityksen hetket on osattava sijoittaa tarkoin täydelliselle paikalleen. Kun katsojan mielenkiinto pysyy yllä koko elokuvan ajan, tekijä on onnistunut käyttämään draaman rakennetta oikealla tavalla hyödykseen. (Peters 1965, 36.)

5.4 Projektin dramatisoivat tekijät

Elokuvassa tulisi alusta lähtien avata tilannetta katsojalle, jopa suhteellisen pian. Henkilöt esitellään katsojalle ja näytetään missä ollaan, milloin asiat tapahtuvat sekä minkälaiset henkilöiden väliset suhteet ovat, niin menneessä ajassa kuin nykyisyydessäkin. (Kinnunen 1985, 98.) Mielestäni tätä ohjeistusta on hyvä noudattaa, mutta aloitan itse mieluiten leikkaamani teokset tavalla, jossa annetaan katsojalle hetki aikaa katsoa mie-

lenkiintoisia kuvia sekä miettiä, mitä tuleman pitää. Kädessäni-teos kestääkin suhteellisen pitkään – verrattuna siihen, että kyseessä on lyhyt teos – sellaisena, että katsoja ei heti tiedä, missä ollaan. Pikkuhiljaa näytetään uusia kuvia, joista katsoja voi päätellä lisää asioita.

Elokuvassa draaman olemassaoloon liittyy se, että teoksesta löytyy konflikti (Rosma 1984, 77). Jonkinlainen ristiriita löytyy esimerkiksi päähenkilöstä. Kädessäni-teoksessa ristiriita tuodaan aika näkyvästi esille kuvien avulla. Tyttö on utelias katsomaan, mitä tapahtuu, kun hän alkaa vääntää happiletkuja. Toisaalta työstä on annettu kiltti ja ystävällinen, hieman pelokaskin kuva. Toisaalta tuo kaikki katoaa, kun hän huomaa, millainen mahdollisuus valtaan on aivan hänen edessään. Katsoja miettii, aikooko tyttö käyttää valtaansa, ja moni varmasti järkyttyykin, kun huomaa, että tyttö muuttuu silminnähden elokuvan edetessä saadessaan lisää valtaa. Dramaattinen konflikti on sellainen, joka on merkittävä henkilöille, latautunut voimakkaasti, ja joka nousee esiin katsojan tunteista ja moraalisista käsityksistä (Rosma 1984, 78).

On tavallista ajatella, että ihmisen kehittyminen ja muuttuminen on draamallista. Draamassa esiintyvän henkilön oletetaan löytävän tai saavuttavan jotain elokuvan loppuun mennessä. Toinen vaihtoehto on, että henkilön toiminnassa tapahtuu jotain uutta. Toiminnassa tapahtuu jotain, mitä ei alun perin ollut. Tämä ei tarkoita sitä, että henkilön luonne muuttuisi, vaan siitä paljastuu ainoastaan uusia puolia. (Krohn 1946, 31 - 32.) Katsoja pystyy näkemään Kädessäni-teoksen päähenkilöstä uusia puolia elokuvan edetessä. Tarina on leikattu siten, ettei näitä puolia voi nähdä aiemmin olevan.

Freudin mielihyväteorian mukaan mielihyvän toteuttamisen viivyttäminen tarinassa tuottaa enemmän mielihyvää (Hiltunen 1999, 270). Kädessäni-lyhytelokuvassa käytin ensin tämän ajattelumallin suuntaista tapaa. Leikkasin ensimmäiseen leikkausversioon tytön puristelemaan happiletkua kolme kertaa. Ajattelin tuolloin, että viivytellään, ennen kuin näytetään, mitä tapahtumat tuovat tullessaan. Lopullisessa versiossa happiletkun puristelua onkin käytetty vain kaksi kertaa. Ensimmäisellä kerralla tyttö säikähtää puristelun seurauksia, kun mummo ei voikaan hengittää. Toisella kerralla, kun tyttö puristaa letkua, hän on päättäväinen ja tietää tekonsa seuraukset. Tässä kohtauksessa toimii paremmin ratkaisumallina se, ettei viivytellä liian pitkään tietyn kohdan parissa.

Leikkausvaiheessa jäi yksi kuvakoko lähestulkoon kokonaan käyttämättä lyhytelokuvan tärkeimmässä kohtauksessa. Kohtauksessa on kuvattu kahta henkilöä. Molempia on kuvattu useammalla eri kuvakoolla ja omalta suunnaltaan. Kohtauksessa on käytetty poisjätettyä kuvaa vain kerran, koska henkilöt oli asetettu väärin tähän kuvaan. Kuvassa toisenkin henkilön olisi pitänyt näkyä hitusen kuvassa, mutta häntä ei näkynyt ollenkaan. Jos kuvaa olisi käyttänyt useammin, katsoja olisi luultavasti huomannut, että kaikki ei ole kuvassa oikein. Käytettävissä oli molemmista henkilöistä siten vain kaksi lähintä kuvakokoa. Kuvien paikkoja jouduttiin miettimään tämän vuoksi tarkkaan. Lopujen lopuksi asia ei ollutkaan niin ylitsepääsemätön, sillä kohtaus itsessään on tiivistunnelmainen, ja on vain hyvä, että ei hypitä liikaa eri kuvakokojen välillä. On hyvä pysyä lähellä hahmoa. Yksinkertainen on kaunista.

Välillä jäi kuvia käyttämättä myös omasta tahdosta. Tämä johtui siitä, että tarkoituksena oli pitää katsoja mahdollisimman lähellä henkilöitä ja tapahtuvaa tilannetta. Teoksessa käytettiin mahdollisimman tiiviitä kuvia. Kun kohdetta on kuvattu läheltä, katsojalle syntyy tunne, että hän on lähellä kuvattua kohdetta sekä henkisesti että fyysisesti (Peters 1965, 44). Leikkasin teoksen kuitenkin siten, ettei katsojaa kyllästytetä samoilla tiiviillä kuvilla. Näin tunnelma pysyy katsojalle koko lyhytelokuvan ajan sellaisena kuin tekijä on tarkoittanut.



Kuva 1. Tytön saapuminen mummon viereen on kuvattu ylhäältä.

Voidaan sanoa, että kuva saa erikoisen merkityksen aina, kun se on kuvattu niin, että kameran etäisyys, korkeus, kulma tai liike poikkeaa normaalista. Myös erikoisen hitaalla tai nopealla, sekä lyhyellä tai pitkällä kuvalla halutaan kertoa jotain. (Peters 1965,

44.) Kuva 1 on kuvattu melko harvoin käytetystä kuvakulmasta. Leikkauksessa käytettiin kyseistä kuvaa teoksessa mukana, koska sillä saatiin merkitystä siihen, että tyttö menee huoneeseen epäröivin askelin ja hitaasti. Kuvakulmaa analysoitaessa voimme todeta myös, että kuvaa katsotaan tavallaan tytön näkökulmasta. Voidaan myös toisaalta ajatella, että tyttö on tilanteen yläpuolella. Myöhemmin kohtauksessa käytettiin kuvaa samasta kuvakulmasta uudelleen. Tällöin huoneen ovelle ilmestyy varjo, josta katsoja voi päätellä, että lapsen äiti on saapumassa huoneeseen.

Kädessäni-lyhytelokuvan tärkein dramatisoiva tekijä on se, että siinä käytetään pitkiä kuvia. Kaikki liikkeet viedään äärimilleen ja rauhallisesti loppuun saakka. Lopussa tunnelma tiivistyy. Leikkaustahti ei nopeudu, vaan ennemminkin mennään vain tiiviimpiin kuviin. Kun pidetään kuvat pitkinä, täytyy olla tarkkana, etteivät ne jää liian pitkiksi. Aluksi viimeinen kuva, joka elokuvassa nähdään, oli monta sekuntia pidempi kuin nykyisellään. Sitä lyhennettiin melkein puolella lopulliseen versioon, jotta katsoja ei ehtisi kyllästyä kuvan aikana.

Mistä tiedämme milloin elokuva on lähestymässä loppuaan? Elokuvan alussa esitetään ongelma, jonka ratkaisu tulee esiin tarinan lopussa. (Mamet 2001, 73.) Kädessäni-lyhytelokuvassa alun ongelman voisi sanoa olevan se, että pääosaa esittävä tyttö on hieman salaperäisen oloinen. Hänen ajatuksiinsa ei pääse heti sisälle. Elokuvan lopussa selviää uusia asioita työssä ja pääsemme ehkä hieman lähemmäksi hänen ajatusmaailmaansa. Emme ehkä ymmärrä hänen toimintaansa, mutta näemme hänestä enemmän. Näkisin tämän osoittavan selvästi sen, että elokuva lähenee loppuaan. Olemme saaneet tietoomme jotain uutta työstä ja se on alun ongelman ratkaisu. Tarina on hyvä leikata sellaiseksi, että katsoja osaa ennakoida sen loppuvan pian. On elokuvia, jotka loppuvat aivan yhtäkkiä, ja tällöin katsojalle jää helposti hieman hämmentynyt olo elokuvan jälkeen. Itse kuitenkin suosin elokuvassa sellaista jälkimakua, jossa katsoja on tiedostanut lopun lähenevän, mutta jää miettimään asioita vielä sen jälkeenkin.

6 ARKTISET TULET -DOKUMENTTIELOKUVA

Jos dokumenttielokuvaa joudutaan lyhentämään leikkaamossa, se tehdään monesti poistamalla juuri sellaista materiaalia, mitä ei pitäisi poistaa. Lyhennettäessä teosta kuvia aletaan poistaa nimenomaan niistä kohdista, jotka ovat katsojalle hengähdystaukoja. Jos dokumentissa käsitellään painavaa asiaa, täytyy siinä olla myös tarpeeksi pitkiä hengähdystaukoja tärkeän asian jälkeen. Katsoja tarvitsee aikaa prosessoidakseen heränneitä ajatuksiaan. Jos liian useasti poistetaan tai lyhennetään hengähdystaukoja, jäljelle jää vain asia. (Saksala 2008, 111.) Se taas on katsojalle raskasta ja uuvuttavaa.

6.1 Projektin aloitus

Neljäntenä opiskeluvuoteni pääsin työharjoitteluun Pohjoisen kulttuuri-instituutin projektiin Arktiset tulet. Suoritin koko työharjoitteluni leikkaamalla kyseistä dokumenttielokuvaa. Elokuva perustuu faktapohjaisiin henkilöihin ja tapahtumiin. Se kertoo retkikunnasta, jonka Ranskan viimeinen kuningas Ludvig Filip I lähetti Lappiin kiertämään samoja reittejä, joita hän itsekin oli aikoinaan vaeltanut. Retkikuntaan kuului Lars Levi Laestadius, Xavier Marmier, Joseph Gaimard ja August Biard. Retkikunnan oppeana toimi Mickel Johansson. Yksi suuri elementti dokumentissa on maalaukset, jotka Biard maalasi kuninkaan toiveesta tutkimusmatkan aikana.

Dokumentissa miehet matkaavat pohjoisessa maastossa ja siinä kuvataan matkanteon lisäksi miesten ystäväystymistä. Välillä maasto asettaa haasteita matkan etenemiselle, ja retkikunnan on tiedettävä, mihin suuntaan matkata, jotteivät he eksyisi. Välillä miehet pitävät taukoa ja lepäävät, jonka jälkeen matka jatkuu jälleen. Eräällä lepopaikalla Laestadius kertoo miehille nuotion ääressä staaloista, jotka ovat ihmistä muistuttavia peikko-olentoja. Seuraavalla etapilla miehet ovat myös mystisten asioiden edessä, kun he löytävät paikan, jossa on seitoja. Seidat olivat saamelaisten pyhiä paikkoja. Dokumentissa tuodaan esille nimenomaan Laestadiusen ja Marmierin tutustumista. He ovatkin kiinnostuneita samoista asioista. Laestadius kertoo Marmierille kasveista, joista hän tietää paljon, koska on tutkinut niitä elämänsä aikana. Retkikunta pysähtyy hetkeksi saamelaiskylään matkan varrella. Siellä he pystyvät seuraamaan saamelaisten elämäntyyliä läheltä. Miehet pääsevät todistamaan poron teurastusta ja maistamaan myöhemmin siitä

saatua lihaa. Laestadiuksen pappisurakin tulee esiin ja hän kastaa erään lapsen saamelaisvierailunsa aikana. Saamelaisten luota lähdettäessä Johansson jatkaa eri suuntaan muiden matkatessa kohti Laestadiuksen asuinpaikkaa, Karesuvantoa, kohti. Siellä matkalaiset pääsevät rentoutumaan saunan lauteille ja nukkumaan hyvät yöunet sisätiloissa. Marmier, Gaimard ja Biard lähtevät Karesuvannosta veneellä. Biardin maalatessa rannalla toiset miehet laskevat Äijäkoskea alas. Laestadius saa matkan päätyttyä Ranskan kunnialegioonan ritarimerkin.

Yleensä ihmisiä kiinnostaa historiallisten aiheiden lisäksi ajankohtaiset aiheet. Tämän projektin tekeminen ajoittui Laestadiuksen kuoleman 100-vuotispäivän tienoille. Valittavasti juhlatilaisuuteen ei saatu lopullista versiota dokumentista, mutta esimakua kuitenkin annettiin näyttämällä ensimmäinen versio tulevasta dokumentista.

Yhden dokumenttilajin muodostavat teokset, joissa on käytetty hyväksi sekä lavastettuja kohtauksia että kuvattua dokumentaarista materiaalia. Näissä dokumenteissa yhdistyvät fiktiivisyys ja dokumentaarisuus. (Helke 2006, 43.) Katsojan tulee kuitenkin huomata ero fiktiivisten ja dokumentaaristen osien välillä. Dokumentissa Arktiset tulet käytettiin erilaisia palkkeja kuvan ympärillä erottamaan fiktio ”oikeasta” kuvasta. Jaottelu tapahtui kuvallisesti myös siten, että vain elokuvan alkuosa on perinteistä dokumenttia. Siinä professori Juha Pentikäinen ja ranskalainen taidehistorioitsija sekä Grand Trianonin kuraattori, Jérémie Benoît, menevät Versailles’n linnan vintille katsomaan tauluja, jotka Biard oli maalannut retkikunnan tutkimusmatkalla. Tämä osio on kokonaan dokumenttityylistä teosta, kun taas alkutekstin jälkeinen osio on kokonaan dramatisoitua ja näyteltyä. Alun perin olisi ollut mahdollista rakentaa dokumentti hieman eri tavalla. Eräänä dokumentin osana olisi voitu käyttää myös puhuvia päitä. Dokumentti olisi ollut mahdollista rakentaa sekoittaen sekä dramatisoituja kohtauksia että aiheeseen liittyvien henkilöiden haastatteluja. Viimeinen päätös oli kuitenkin se, että dokumentti toimii parhaiten silloin, kun se on suurimmaksi osaksi näyteltyä.

John Cornerin mukaan dramatisoitu dokumentti voidaan erottaa dokumentaarisesta draamasta. Dokumentaarinen draama on jo nimensäkin mukaan dokumentaarinen, mutta sen kerrontatyyliä on dramatisoitu, jotta siitä saadaan kiinnostavampi. Se on ensisijaisesti näyteltyä elokuvaa, mutta dokumentaarisuus tulee esiin, kun viitataan suoraan esi-

merkiksi historiallisiin tapahtumiin. (Helke 2006, 43.) Tämän jaottelun mukaan Arktiset tuletkin voitaisiin lukea kuuluvaksi dokumentaarisen draaman joukkoon.

Se, että teokset tehdään leikkaamossa, on pötyä (Lumet 2004, 175). Toisaalta tämä on totta, koska elokuvantekoprojektiin osallistuu monta muutakin tekijää kuin pelkästään leikkaaja. Toisaalta kuitenkin leikkausvaiheessa koko teos voidaan vaikka käsikirjoittaa uudelleen. Tämän tapahtuessa leikkaajalla on oltava paljon uusia ideoita elokuvan suhteen. Jos teos käsikirjoitetaan uudelleen jälkituotantovaiheessa, se osoittaa, etteivät alkuperäisideat olleetkaan kovin hyviä. Itse en ole koskaan käsikirjoittanut teosta uudelleen leikkaamon puolella. Tuon kuitenkin leikkaajana esille uusia ideoita, jotka vaikuttavat teoksen rakenteeseen vahvasti.

Leikkaajan on kuvakäsikirjoituksen sisäistämisen lisäksi mietittävä omia ideoita elokuvan leikkaamiseen. Tämä työvaihe on hyvä aloittaa ennen kuin alkaa oikeasti leikata projektia. Tällä tavoin ajatukset leikkauksen suhteen ehtivät kehittyä jonkin aikaa ja niihin voi palata myöhemmin. Pienen tauon jälkeen on hyvä todeta olivatko kaikki ajatukset ja ideat käyttökelpoisia. Muutenkin leikkaajan on hyvä pitää projektin välillä taukoa aina silloin tällöin, koska muuten tulee sokeaksi omalle työlleen. Tauon jälkeen leikkaaja voi katsoa leikkaamaansa teosta aina tuorein silmin ja huomata helpommin kohdat, jotka vaativat vielä parantelua.

Dokumentissa kerronta tapahtuu tyypillisimmillään preesensissä (Saksala 2008, 15). Kun puhutaan Arktiset tulet -dokumentista, kerronta tapahtuu myös preesensissä. Äänellisesti kerronta on välillä imperfektissä, jos kohtaauksessa annetaan informaatiota aiemmista tapahtumista. Kun käytetään kerrontamuotoa, joka tapahtuu tässä ja nyt, päästään lähemmäksi katsojaa. Katsojalle tulee tunne, että tarinaa kerrotaan hänelle juuri kyseisellä hetkellä.

6.2 Projektin leikkaaminen

Teosta leikatessa tulee sisäistää, kenen tarinasta siinä on kysymys (Rosma 1984, 60). Tämä tietenkin käy ilmi jo käsikirjoituksesta, mutta leikkausvaiheessa tulee miettiä, kuinka saa esille tarinan sankarin hänen ansaitsemallaan tavalla. Leikkaamalla tuodaan

päähenkilöä kaikista eniten kuviin, koska se on juuri hänestä kertova tarina. Päähenkilöä ei kuitenkaan saa leikata liikaa kuviin. Ennemmin tulisi tehostaa päähenkilön näkyvyyttä sivuhenkilöiden avulla. Kun muistaa leikata sivuhenkilöitä tarpeeksi mukaan, korostaa päähenkilön paikkaa elokuvassa.

Projektin alkuvaiheessa dokumentti kulki nimellä ”Laestadius-projekti”. Projektin pikkuhiljaa edetessä päädyttiin kuitenkin siihen, ettei painoteta dokumenttia niin paljon Laestadiusen suuntaan. Päätös tästä tehtiin siinä vaiheessa, kun dokumenttia vielä käsitkirjoitettiin. Laestadiusen päätettiin olevan päähenkilö, mutta siinä missä muidenkin retkikunnan jäsenten. Kaikki olisivat yhtä lailla tärkeitä henkilöitä dokumentille. Laestadiusen osaa elokuvassa pyrittiin tasapainottamaan vielä leikkausvaiheessakin. Välillä joutui kuitenkin käyttämään esimerkiksi vaelluskohtauksissa Laestadiusta kuvissa, vaikka olisi mieluummin käyttänyt jotain muuta retkikuntalaista. Joissain kuvissa Laestadiusella sattui olemaan todella hyvä ilme, joka kuvasti juuri sitä tunnetta, jota haluttiin näyttää. Laestadius johtaa joukkoa kohti kotipaikkaansa Karesuvantoa kuvassa 2. Matka on pitkä ja raskas ja se näkyy myös miesten kasvoilta.



Kuva 2. Dokumentin vaellusosiot olivat kuvauksellisesti haastavia.

Kuvauspaikalla on joka tuotannossa suuri merkitys. Niin on myös Arktisten tulien kohdalla. Leikkaajan ominaisuudessa huomasin tämän asian silloin, kun mietin sellaisia asioita, joita kuvissa ei saisi näkyä. Tarina sijoittuu 1800-luvulle, joten oli tarkkaan katsottava, ettei kuvissa näy mitään liian nykyaikaisia elementtejä. Esimerkiksi eräässä kuvassa näkyi radiomasto ja jouduimme poistamaan sen. Jos kuvissa näkyi jotain, mitä ei pitäisi, yritin välttää tällaisten kuvien käyttämistä kokonaan. Välillä jälkituotantovai-

heessa joutui käyttämään apuna henkilöä, joka tuntee erikoistehosteet ja osaa poistaa asioita kuvasta jälkikäteen.

Klaffivirheet on yksi asia, joka leikkaajan tulee huomioida. Klaffilla tarkoitetaan esimerkiksi sellaista virhettä, että kuvassa henkilöllä on kädet puuskassa ja seuraavassa kuvassa henkilön kädet ovat suorina sivuilla. Tällöin kaikki ei ole samalla tavalla vierekäisissä kuvissa. Välillä Arktisia tulia leikatessa oli haastavaa saada kohtaukset kasaan ilman tämän tyyllisiä virheitä. Jos samassa kuvassa oli viisi miestä ja seuraavassa kuvassa näytettiin kolme näistä miehistä, niin periaatteessa kaikkien henkilöiden liikkeiden pitäisi vastata edellisen kuvan liikkeitä. Välillä joutui hyväksymään, että aina klaffivirheitä ei voi välttää. Leikkaajalla on kuitenkin mahdollisuus vaikuttaa siihen, että niitä pystyy peittämään jonkin muun liikkeen kautta. Katsojan huomio kiinnittyy aina johonkin tiettyyn pisteeseen ja liikkeeseen kuvassa.

Arktisia tulia varten oli joitain kohtauksia kuvattu käsivaralta. Näitä kohtauksia leikatessa joutui pohtimaan leikkaajan näkökulmasta sitä, tulisiko käyttää ottoja, joissa kamera tärisee todella paljon. Ohjaajan ja kuvaajan kanssa asiaa mietittyä päädyttiin siihen ratkaisuun, että täriseviä kuvia ei tarvitse vältellä, jos koko kohtaus on muutenkin käsivaralta kuvattu. Leikkaajana käytin mieluiten sellaisia ottoja, joista näki, että ne olivat käsivarakuvia. En kuitenkaan halunnut alleviivata kohtausta ylimääräisellä tärinällä turhaan. Dokumentissa on kohtaus, joka on kuvattu normaalisti jalustalta, mutta se on kuvattu metsässä radan päällä. Tämän vuoksi kohtauksen monista kuvista näkee, että kamera heilahtelee välillä. Kohtauksessa miehet istuvat nuotiolla ja Laestadius kertoo heille tarinaa staaaloista. Kohtaus on todella tunnelmallinen ja mystinen. Tämän vuoksi siihen sopivat myös kuvat, jotka eivät olleet niin tasaisia kuin alkuperäissuunnitelman mukaan olisi pitänyt. Leikkaajana valitsin kuviin ottoja, joissa epätasaisuus ei näkynyt kovin pahasti. Ajattelin kuitenkin samalla, että pienet töksähdykset tuovat kohtaukseen hieman lisämaustetta.

Yleensä tunnin mittaisen dokumentin leikkaaminen kestää noin viidestä yhdeksään viikkoa. Usein leikkausprojekti saattaa kuitenkin venyä pidemmäksi, koska lopullinen rakenne haetaan vasta editointivaiheessa. (Aaltonen 2011, 41.) Arktiset tulet -projektin leikkaaminen kesti kaiken kaikkiaan viisi kuukautta. Tämä johtuu pitkälti siitä, että aikaa kului aina uusien esitysversioiden tekemiseen. Näitä tuli eteen pitkin matkaa leik-

kausvaiheen aikana. Toinen syy leikkausvaiheen pidempään keston on varmasti se, että se on toteutettu opiskelijaprojektina. Tällöin kukaan ei ole vielä ammattilainen, vaan kaikki vasta harjoittelevat omassa roolissaan toimimista.

6.3 Dramatisointi

Suurin osa 1940 - 1950 -lukujen dokumenteista perustui lavastettuihin todellisuuden kuvauksiin (Helke 2006, 42). Dokumentteja on siis dramatisoitu jo kauan aikaa. Tämä voidaan tehdä siten, että katsoja ei edes välttämättä huomaa lavastettuja kohtauksia olevankaan. Dokumentti *Arktiset tulet* on melko huomattavalla tavalla dramatisoitu, sillä suurin osa teoksesta on näyttelijöiden näyttelemää. Se ei kuitenkaan vähennä sen vaikuttamisen valtaa. Päinvastoin, se voi jopa lisätä vaikutusvaltaa ihmisiin.

Emme kykene etukäteen ennustamaan, mikä tapahtuma on dramaattinen ja mikä taas ei ole. Tapahtuman dramaattisuus riippuu siitä, millä tavalla se on toteutettu. Dramaattisena tapahtumana voi esiintyä sekä vauhdikas takaa-ajo että hiljaa istuva nainen. Dramaattisuus ei niinkään synny toiminnasta, joka teoksessa tapahtuu. Siihen vaikuttaa enemmänkin se, miten erilaiset tapahtumat on yhdistelty yhdeksi kokonaisuudeksi. (Kinnunen 1985, 18, 20 - 21.) Jokin yksittäinen kohtaus, kuten *Arktisissa tulissa* vaelluskohtaus, ei itsessään ole niin dramaattinen. Kun se on asetettu oikealle paikalleen teoksessa, muiden kohtausten ympäröimäksi, sen dramaattinen merkitys voimistuu. Kun kohtaus on leikattu oikealle paikalleen, se osoittaa kohtauksen lopullisen dramaattisen arvon.

6.4 Projektin dramatisoivat tekijät

Panorointi on kameran liike, joka tapahtuu vaakatasossa sivulta toiselle. Pystypanorointi on taas liike, joka tapahtuu pystysuunnassa ylhäältä alas tai toisinpäin. Panorointia voidaan käyttää kuvituskuvana esimerkiksi silloin, kun mennään uuteen paikkaan ja halutaan esitellä se. (Anttila, Hassinen & Vainionpää 1996, 25 - 26.) Näin tehtiin myös *Arktiset tulet* -dokumenttielokuvassa. Dokumentin alussa on kohtaus, jossa mennään Laestadiuksen asuinpaikkaan ensimmäistä kertaa. Tässä kohtaa käytettiin panorointikuvaa kohtauksen ensimmäisenä kuvana.

Useasti katsojalle näytetään heti aluksi paikka, missä kaikki tapahtuu. Yleensä kohtauksen ensimmäinen kuva onkin esittelykuva. Voidaan myös tehdä niin, että jätetään esittelykuva kohtauksen viimeiseksi kuvaksi. Tällöin katsoja yllätetään sillä, mikä on tapahtumapaikkana. (Aaltonen 2011, 256.) Lähes kaikki kohtaukset Arktisissa tulissa alkavat niin, että näytetään paikka, jossa ollaan. Välillä taas aloitin kohtauksen niin, että ensimmäinen kuva on lähikuva ja vasta myöhemmistä kuvista käy ilmi tapahtumapaikka. Tällä hain vaihtelua leikkaukseen ja elokuvan dramatiikkaan.

Yhtenä dramatisoinnin keinona oli alkuperäissuunnitelman mukaan tarkoitus käyttää haamuttamista. Sen mukaan katsoja olisi nähnyt dokumentin alussa, kuinka turistit vaeltavat pitkin käytäviä kuninkaan linnan huoneeseen mentäessä. Kun huoneen ovi olisi lähestynyt, ihmiset olisivat muuttuneet pikkuhiljaa haamuiksi ja kadonneet kokonaan. Tämä olisi toiminut tapana matkata ajassa menneisyyteen. Samaa keinoa olisi käytetty myös lopussa. Silloin kaikki olisi tehty vain toisin päin. Siten olisi palattu menneisyydestä takaisin nykyisyyteen. Dokumentissa ei kuitenkaan käytetty kyseistä menetelmää sen vuoksi, ettei sitä kukaan työryhmäläinen olisi osannut toteuttaa. Asiaan vaikutti myös se, ettei tällaista kohtausta ollut suunniteltu tarpeeksi tarkkaan ennen kuvausvaihetta.

Teoksen aikana on tärkeää, että katsoja yllätetään. Dramaattisia hetkiä voidaan viivyttää ja saadaan katsoja odottamaan herkeämättä seuraavia tapahtumia. (Bacon 2000, 23.) Tunnelman luominen pitkittämällä jännitystä on tärkeä elementti leikkaajalle. Tätä keinoa käytettiin myös hyväksi Arktisissa tulissa. Sillä saatettiin tehostaa yksittäisiä kohtauksia. Kun matkalaiset saapuvat dokumentissa saamelaiskylään, ensimmäisenä näytetään kuva, jossa kamera nousee miesten takaa ylöspäin. Vielä ei kuitenkaan näytetä katsojalle mitä kuvaan paljastuu kallion takaa. Seuraavaksi leikataan kuvaan, jossa miehet näytetään edestä päin ja Gaimardilla on innostunut ilme. Katsoja ehtii jo miettiä moneen kertaan, mitä miehet näkevät ja minne he ovat saapuneet.

Aiemmin toinkin ilmi jo sen, kuinka henkilöhahmojen luonteenpiirteet tulevat esille näiden toiminnan kautta teoksessa. Voin todeta, että sama asia pätee, oli kysymyksessä sitten fiktiivinen elokuva tai dokumenttielokuva. Arktisia tulia leikatessa pidin myös tämän asian mielessäni. Henkilön luonteesta kertoo paitsi hänen oma toimintansa, myös muiden hahmojen suhtautuminen häneen. Jos esimerkiksi henkilö on pelottava, sen voi

yleensä lukea toisten hahmojen kasvoista. Jos henkilö taas on lämmin ja puoleensavetävä, tämäkin näkyy muiden hahmojen olemuksesta. (Rosma 1984, 52.) Laestadius on kuvattu dokumentissa erittäin osaavaksi ihmiseksi monilla eri aloilla. Hänestä voi saada hieman juronkin vaikutelman, mutta pinnan alla on myös löydettävissä lämminsydäminen mies. Tätä seikkaa vahvistimme leikkauksen avulla etsimällä varta vasten kuvia, joista tämä luonteenpiirre tulee näkyviin. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Laestadius kastaa lapsen, näytetään viimeisessä kuvassa hymy miehen kasvoilla.

Kaikkien henkilöhahmojen tulee olla hieman erilaisia toisiinsa nähden. Jos useat teoksen henkilöt ovat liian samankaltaisia, se saattaa sekoittaa katsojaa sekä vähentää hahmojen yksilöllisyyttä. Paras tilanne on mielestäni sellainen, jossa kaikki henkilöt ovat ainutlaatuisia, eikä heitä voi verrata toisiinsa. Jos henkilöhahmot ovat ennemminkin toistensa vastakohtia, tulevat heidän piirteensä entistä paremmin esille. (Rosma 1984, 53.) Sivuhenkilötkin ovat näin ollen tärkeässä roolissa. Ne tavallaan auttavat päähenkilöä saavuttamaan oman paikkansa elokuvassa. Leikkaamalla voidaan tuoda kaikki teoksen henkilöt esille ainutkertaisina persoonina. Henkilöiden erilaisuutta painotetaan leikkaamalla juuri sellaiset kohdat esiin, joissa näkyy jokaisen hahmon omat luonteenpiirteet. Arktisissa tulissa Biardin kasvoilta voi lukea hämmästyneisyyden ympäröivistä maisemista, kun taas Laestadiusen olemuksesta näkyy kokemus pohjoisten maastojen oppaana.

Elokuvassa ajasta ja sen kulumisesta voidaan tehdä erilaisia muunnelmia. Aikaa voidaan esimerkiksi hidastaa, nopeuttaa, pysäyttää tai kääntää takaperin. (Rosma 1984, 46.) Tällaisia keinoja käytetään silloin, kun halutaan alleviivata jotain tiettyä kohtausta tai kuvaa elokuvan aikana. Käytin kyseistä menetelmää leikatessani Arktiset tulet -dokumenttia. Jo kuvausvaiheessa osa otoista oli kuvattu hitaammiksi. Näitä ottoja käytettiin apuna elokuvan rytmityksessä sen eri vaiheissa. Emme käyttäneet hidastuksia kuitenkaan liikaa, koska muuten ne olisivat menettäneet tehoaan. Osa hitaammiksi kuvatuista kuvista nopeutettiin jälkikäteen vastaamaan normaalia nopeutta. Vaelluskohtaukset olivat sellaisia, joissa hidastukset toimivat tarkoituksenmukaisesti.

Elokuvassa ajan sanotaan olevan määräävä peruselementti. Se ei ole sellainen asia, jota mitataan kellolla. Aika, joka näytetään elokuvassa, ei ole todellisuudessa sen pituinen, millaiseksi se on elokuvassa leikattu kestämään. Toiset tapahtumat ovat ohi nopeasti,

toisille taas annetaan enemmän aikaa. Esimerkiksi, kun ihminen pukee vaatteita päälle, aikaa kuluu oikeasti useita minuutteja. Kuitenkin tämä tapahtuma on usein leikattu kestoltaan paljon lyhyemmäksi. Vaikka katsojalle ei näytetä aivan kaikkea, hänelle jää silti sellainen käsitys, että hän on nähnyt jokaisen liikkeen. Tämä johtuu siitä, että katsoja täyttää puuttuvat kuvat mielessään. Hänen ei tarvitse nähdä kaikkea käsittääkseen mitä kohtauksessa tapahtuu. Aikaa tiivistetään, mutta kuitenkin ei kadoteta todellisuuden tuntua. Jotkut tapahtumat taas saattavat kestää vain pienen hetken, mutta elokuvaa leikatessa niille on annettu pidempi aika tapahtua. Näin tehtiin esimerkiksi Arktisten tulien koskenlaskukohtauksessa. Vaikka tapahtumasta olisi leikattu pidempi kuin sen reaalin kesto on, ei katsoja tässä tapauksessa tunne että aika kuluisi hitaampaa. Tällä menetelmällä on kokeilujeni mukaan hyvä painottaa tapahtumien arvoa elokuvassa. Joitain asioita haluan tuoda selvemmin esille kuin toisia. Voin kuitenkin todeta, että on tärkeää tietää, milloin aikaa pitkitetään ja milloin vastaavasti tiivistetään. Aikaa voidaan tiivistää esimerkiksi kohtauksessa, jossa elokuvassa on meneillään takaa-ajo. Näytetään vuorotellen kuvia sekä takaa-ajajasta että pakenijasta, eri kuvakulmista ja mahdollisilla hidastuksilla. Myös eri kuvakokoja voidaan käyttää tehokeinona. Niillä saadaan ostettua lisää aikaa. Näin kohtausta voidaan pidentää vaikka kuinka pitkään, vaikka se todellisuudessa olisi vain yhden korttelin pituinen matka. (Rosma 1984, 46 - 48.)

Tarinaa kerrottaessa kuvin, ajassa voidaan hypätä välillä eteen- ja taaksepäin. Pidän henkilökohtaisesti tällaisesta tehokeinosta ja käytän sitä välillä itsekkin. Kummassakaan teoksessa, joista opinnäytetyössäni puhun, en ole kuitenkaan käyttänyt kyseistä keinoa. Nämä teokset toimivat paremmin ilman tätä elementtiä. Toisin on taas trailerissa, jonka leikkasin Arktisista tulista. Trailerin alku on samasta kohtauksesta, johon se myös loppuu. Tässä tapauksessa ajassa hyppäminen toimii hyvin. Traileri alkaa sillä, kun Laestadius saa kirjeen kuninkaalta. Välissä näytetään kuvia miesten matkasta ja lopuksi palataan jälleen kohtaukseen, jossa Laestadius saa kirjeen ja vasta suunnittelee matkaa.

Täsmällinen ajan esittäminen ei monestikaan ole tarpeellista (Peters 1984, 45). Arktisia tulia leikatessa käytimme kuitenkin paljon aikaa määrittäviä kuvia. Kuva 3 ilmentää sitä, että miehet ovat vaeltaneet koko päivän ja nyt koittaa ilta. Kuutamokuvat toimivat myös yhdenlaisina välikuvina, jotka ilmentävät aikaa. Kuutamokuvia oli käytössä aluksi liikaa. Näiden kuvien tilalle joutui miettimään toisenlaisia kuvia. Jonkin verran kuuta-

moita on käytössä lopullisessa versiossa. Myös aamunkoittokuvat kuvastavat teoksessa sitä, että ollaan menossa seuraavaan päivään.



Kuva 3. Auringonlasku loi kohtaukselle maalaukselliset puitteet.

Rytmin vaihteluun voi vaikuttaa monin keinoin leikatessa teosta. Välillä voidaan käyttää nopeaa ja välillä hitaampaa kuvakerrontaa. Välillä taas käytetään laajaa, välillä tiukempaa kuvakokoa. Myös siirtyminen synkstä valoisaan tunnelmaan rytmittää teosta. (Saksala 2008,111.) Nimenomaan asioiden vaihtelu on avainsana tähän aiheeseen. Rytmittävänä tekijänä dokumenttia leikatessani käytin sitä, että toisinaan aloitin kohtauksen lähikuvalla laajan kuvan sijasta. Tämä toi mukavaa vaihtelua dokumentin kuvitukseen.

Hyppyleikkauksella tarkoitetaan sitä, että kuvasta leikataan välistä aikaa pois. Kuvakoko ei muutu ja leikkauskohta hypähtää kahden vierekkäisen kuvan välillä, vaikka itse kuva ei kuitenkaan muutu. (Aaltonen 2011, 259.) Hyppyleikkaukset kuuluvat yhtenä osana omiin suosikkeihini erilaisista leikkaustyyleistä. Se on kuitenkin leikkaustyyli, jota on osattava käyttää oikein. Helposti tapahtuu niin, että lopputulos näyttää töksähtävältä. Arktisissa tulissa käytin hyppyleikkausta vain kerran dokumentin aikana. Poron-
teurastuskohtaus on tyyliltään nopeatempoinen ja siihen sopii hyvin hyppyleikkauksen tuoma lisävauhdikkuus.

Ristileikkaamisella voidaan liittää erinäisiä kohtauksia tai kuvia toisiinsa. Tällöin siirtymä tapahtuu pehmeästi ja sillä voidaankin pidentää tunnelmaa elokuvassa. Suoraan leikkaamalla taas voidaan ilmentää äkillisyyden tai kovuuden vaikutelmaa. Tällaisten editointivaiheessa tehtävien päätösten ansiosta kohtaukset saavat tietynlaista sisäistä lisämerkitystä. (Peters 1965, 44.) Arktisia tulia leikatessani käytin ristileikkaamista kak-

si kertaa, jotta elokuvan eteneminen olisi sujuvaa. En halunnut käyttää sitä useammin, koska muuten se olisi menettänyt tehoaan.

Kuvituskuvat erilaisista maisemista ja luonnosta toimivat vaelluskohtausten lisäksi rytmittävänä tekijänä dokumentissa. Aluksi tein leikatessa liian pitkiä kuvamontaaseja yrittäessäni erottaa kohtauksia toisistaan. Vaikein asia dokumenttia leikatessa olikin se, että onnistui pitämään kuvamontaasit mielenkiintoisina, eikä tuonut niihin liikaa materiaalia. Piti miettiä tarkkaan, kuinka monta luontokuvaa voi laittaa vierekkäin ja minkälaiset luontokuvat sopivat yhteen. Arktiset tulet -dokumentissa käytettiin kuvituskuvana myös karttoja, joista näki reittiä, missä miehet vaeltavat. Nämä kartat toimivat myös elementtinä, joka on pidetty mukana yhtenä rytmittämisen keinona koko dokumentin ajan. Välillä taas oli parempi leikata suoraan kohtauksesta seuraavaan ilman välikuvia. Kuvausmatkalla oli kuvattu poronruhoja, joita yritettiin saada mahtumaan myös dokumenttiin. Dokumentissa on kaksi kohtausta, joissa molemmissa on hieman mystiikkaa mukana, ja joiden väliin poronruhokuvat olisivat tunnelmaltaan sopineet hyvin. Käytössä oli kuumakuvia, joita yritettiin liittää eri keinoin poronruhokuviin, esimerkiksi häivytyksillä ja ristiin leikkaamalla. Lopuksi tultiin kuitenkin siihen tulokseen, että dokumentti toimii paremmin ilman näitä kuvia. Näin ollen kahden kohtauksen välissä käytettiin häivyttämistä mustaan ja erotettiin kaksi kohtausta selkeästi toisistaan.

Jossain vaiheessa leikkausprojektia saimme palautetta, että olisimme voineet käyttää lopussa jonkinlaista muistelumontaasia Laestadiuksesta. Ajatus oli todella hyvä, mutta ohjaajan kanssa keskusteltuamme päädyimme siihen, että käytetään mieluummin luontokuvia. Ongelmana olisi ollut muistelumontaasia käytettäessä se, että Laestadiuksen hahmo olisi noussut liikaa päähenkilöksi. Muiden päähenkilöiden kohdalla käytettiinkin jo alun perin muistelumontaasin tyylistä kuvitusta lopussa. Kaikista miehistä näytettiin jokin kuva matkan varrelta samalla kun kertojan äänellä tuotiin esiin heidän kohtaloi- taan. Etsimme pitkään oikeanlaisia luontokuvia, joita käytettiin kerrottaessa Laestadiuksen myöhemmistä vaiheista. Lopulta päädyimme käyttämään ilmakuvia maisemista, joita oli kuvattu helikopterin kyydissä. Tämä toimi hyvänä keinona ilmaisemaan sitä, että jätettiin retkikunnan matka taakse ja siirryttiin eteenpäin tarinassa.

Elliptinen kerronta on yksi elokuvan ilmaisumuoto. Ellipsi tarkoittaa pois jättämistä, esimerkiksi sanan tai kokonaisen lauseen sanomatta jättämistä. Elliptisessä kerronnassa

olennainen tai keskeinen tapahtuma voidaan jättää näyttämättä. Luotetaan siihen, että katsoja kykenee rakentamaan mielikuvia, vaikka hän ei näe kaikkia tapahtumia kuvina. Leikkaamassani dokumentissa on kohtaus, jossa teurastetaan poro. Siinä näytetään, kuinka puukko sujahtaa kohti poron kaulaa, jonka jälkeen kuva leikataan miehiin, jotka katsovat tilannetta sivummalta. Seuraavassa kuvassa on nainen, joka leikkaa puukolla lihaa. Tämä on elliptistä kerrontaa. Näytän leikkaamalla vain osan tapahtumaketjusta, mutta silti katsoja tietää mitä tapahtui kuvien välissä. Elliptisessä kerronnassa varsinaisten tapahtumien sijasta kerrotaan niiden seurauksista. Tätä kerrontamuotoa leikkaajat käyttävät paljon elokuvia tehdessään. Tavallinen katsoja ei huomaa, että jotain jäi puuttumaan, sillä hän ymmärtää tapahtumaketjun ilman kaikkia kuviakin. Jotkut aiheet voivat olla elliptisesti kerrottuna jopa kiinnostavampia kuin suoraan kerrottuina tai suoraan seurattuina. (Pirilä, Kivi 2005, 27, 29 - 30.)

Joskus saattaa käydä niinkin, että huomaamattaan dramatisoi leikkaamalla liikaa. Silloin saattaa valita kuvia, joista katsoja saa dramaattisemman käsityksen tapahtumista kuin on tarkoitettukaan. Dokumentissa on kohtaus, jossa miehet laskevat koskea. Yhdessä leikkausversiossa näytin ensin miesten matkan koskenlaskussa ja käytin viimeisenä kuvana yksittäistä kuvaa koskesta, jossa miehiä ei näy kuvassa. Tällaisesta kuvajärjestyksestä olisi saattanut saada jopa sellaisen käsityksen, että miehet olivat hukkuneet kosken kuohtuihin. Lopullisessa versiossa kohtauksessa käytetään viimeisenä kuvaa, jossa miehet vielä näkyvät kaukana laskemassa koskea.

Yksittäiset kuvat rakentavat tietyn merkityksen vierekkäisille kuville. Samoin vierekkäiset kohtaukset vaikuttavat toisiinsa. Kohtausten paikkaa vaihtamalla koko tarinan dramaturginen rakenne muuttuu. (Aaltonen 2011, 344.) Myös Arktisissa tulissa on muutamaan otteeseen käytetty keinoa, jolla rakennetta parannetaan vaihtamalla kohtausten paikkaa. Vaellusmontaaseille ei ollut alun perin määrätty tiettyä paikkaa. Vaelluskohtaukset oli kyllä merkitty kuvakäsikirjoitukseen, mutta ei ollut merkitty, mikä vaellus tulee minnekin. Pääsin siis kokeilemaan eri vaelluskohtauksia eri paikkoihin. Vaelluskohtausten tunnelmaan vaikutti suuresti se, mikä kohtaus oli niiden vieressä. Esimerkiksi dokumentin loppupuolella on viimeinen vaellus, jota seuraa saunakohtaus. Kohtauksen dramaattinen arvo riippuu sen vierekkäisistä kohtauksista. Saunakohtaukselle tulee uudenlainen merkitys, kun sitä edeltää nimenomaan rankka vaelluskohtaus.

Arktiset tulet -dokumenttielokuvaa dramatisoitiin leikkausvaiheessa monin eri keinoin. Äänitöissä en itse ollut mukana, mutta palautetta sain silti antaa äänistäkin. Elokuvaa rytmitettiin kuvan lisäksi musiikin, tehosteäännten sekä kertojan äänen avulla. Välillä dramatisoivana tekijänä käytettiin hiljaisuutta. Mielestäni parhaiten dramatiikan nostatus on onnistunut äännten ja kuvan kannalta kohdassa, jossa matkalaiset vaeltavat kohti Laestadiuksen kotitaloa. He vaeltavat viimeistä pitkää osaansa matkasta ja juuri tässä kohtaa musiikki nousee tärkeäksi dramatisoivaksi tekijäksi hienojen kuvien rinnalle. Suomontaasiksi kuvattu kohtaus onkin kuvallisesti kaikkein rankimman näköinen vaelluskohtaus sekä ympäristönsä että näyttelijätyön puolesta. Sen vuoksi se sijoitettiin viimeiseksi vaelluskohtaukseksi dokumenttiin.

7 POHDINTA

Olen ollut erittäin onnekas opiskeluaikanani siinä suhteessa, että olen päässyt työskentelemään erilaisissa projekteissa. Niistä saamani työkokemus on ollut rikastuttavaa ajatellen tulevaa työuraanikin. Olen päässyt näkemään ja tekemällä oppimaan, kuinka toimia leikkaajan roolissa eri genreen kuuluvien teosten parissa. Vaikka erilaisten teosten editoiminen poikkeaa toisistaan, on niissä myös paljon samoja tekijöitä. Loppujen lopuksi samoja leikkaamisen tekniikoita käytetään sekä lyhytelokuvan että dramatisoidun dokumentin leikkaamiseen.

Molemmat projektit toteutettiin yhdessä opiskelukavereiden kanssa. Tuotannot erosivat toisistaan siinä, että Kädessäni-tuotanto oli enemmän sellainen, joka tehtiin opiskelukavereiden parissa kun taas Arktiset tulet -projekti toteutettiin ammattimaisemmassa ilmapiirissä. Tämä johtuu siitä, että monet opiskelijat tekivät työharjoitteluaan dokumentti-projektissa. Opiskelukavereiden kanssa toimiminen teki tuotannon tavallaan helpommaksi, kun lähes koko työryhmä tunsivat toisensa jo entuudestaan. Jotkut saattaisivat sanoa, että haasteena voisi olla omissa rooleissa pysyminen ja sen hyväksyminen, että tuttu ihminen on oman roolin yläpuolella. Itse en kuitenkaan kokenut asiaa tällä tavoin. Oma rooli ja siinä pysyminen on opittu jo aiemmin.

Lyhytelokuvatuotannossa olin mukana kuvaussihteerinä kuvausten aikana. Tämä helpotti osaltaan leikkausvaiheen aloittamista. Toisaalta dokumenttituotannossa en ollut samassa roolissa kuvauksissa, mutta siinäkin oli omat hyvät puolensa leikkausvaihetta ajatellen. Pystyin katsomaan materiaalia uusien silmin. Jotkin asiat olisin nähnyt toisin, jos minulla olisi ollut kokemus kuvausmatkasta. Esimerkkinä tästä on Arktiset tulet -dokumentin kohta, jossa teurastetaan poro. Käytin leikkauksessa kuvaa, jossa poro mielestäni näyttää kuolleelta. Ohjaajan silmiin poro näytti elävältä, koska hän tiesi sen olleen elävä kohtausta kuvattaessa. Päädyimme kuitenkin käyttämään kuvaa lopullisessa versiossa.

Ohjaajan kanssa työskentely on suuri osa leikkaajan työnkuvaa. Jos henkilökemiat menevät yhteen ohjaajan ja leikkaajan välillä, on yhteistyö paljon miellyttävämpää. On myös tärkeää, että molemmat ovat tekemässä samaa elokuvaa. Jos mielipiteet eroavat liikaa toisistaan, on työ vaikea viedä loppuun saakka. Olin tässäkin suhteessa onnekas

molempien projektien kanssa. Ohjaajan ja leikkaajan yhteistyö oli saumatonta ja siitä tuloksena syntyi jotain kokonaan uutta.

Jokaisen teoksen on puhuteltava katsojaa ja annettava tälle uusia ajatuksia. Esteettiset asiat ovat tärkeitä kaikissa teoksissa. Hyvä teos koostuu kauniista kuvista, jotka on leikattu täydellisesti omille paikoilleen. Tarinan on lähtökohtaisesti oltava hyvä, jotta siitä voi saada leikkaamalla jotain ainutlaatuista. Leikkaaja ei pysty tekemään ihmeitä huonosta kuvausmateriaalista. Kaikkien osa-alueiden on oltava tasapainossa, jotta teos kykenee löytämään oman tyylinsä ja hienoutensa.

Dramatisoivana tekijänä elokuvaa leikattaessa voidaan käyttää jonkin tietyn kuvan pitämistä mukana elokuvan aikana monissa eri kohdissa. Molemmissa leikkaamissani projekteissa on jokin kuva, joka seuraa mukana elokuvan aikana. Yleensä olen käyttänyt kuvaa alussa ja lopussa. Kuvat ovat sellaisia, että katsojalle ei tule kyllästymisen tunnetta ne uudelleen nähtyään. Ne toimivat paremminkin elementtinä, johon palataan toistamiseen myöhemmässä vaiheessa. Tällöin katsojalle tulee tunne, että ympyrä sulkeutuu.

Fiktion leikkaaminen voi olla taiteellisempaa kuin dokumentin leikkaaminen. Monesti asian laita on toki näin, mutta huomasin työharjoitteluni aikana myös sen, että dramatisoivaa dokumenttia leikatessa pääsee hyvin käyttämään omaa luovuuttaan hyväksi leikkaajana. On siis osittain kiinni dokumentin luonteesta, kuinka taiteellisesti sen voi leikata. Osittain siihen vaikuttaa myös leikkaajan oma halu taiteellistaa teosta. Kummassakaan teoksessa ei käytetty dialogia, joten leikkaamista ei tarvinnut suunnitella sen mukaan. Kummassakin projektissa kykeni keskittymään pelkästään kuviin ja taiteen esilletuomiseen niiden kautta.

Leikkaaja voi vain tiettyyn pisteeseen asti vaikuttaa siihen, millainen teos syntyy. Osittain siihen vaikuttaa myös kuvattu materiaali. Arktiset tulet -dokumentissa on paljon kohtauksia, joissa ihmiset kättelevät toisiaan. Jossain vaiheessa näitä kättelyitä yritettiin vähentää, mutta huomattiin että se on todella vaikeaa, koska on kuitenkin leikattava liikkeen rajoissa. Leikkaaja voi kuitenkin vaikuttaa liikkeisiin sen verran, että käyttää niistä vain tarvitsemansa osan. Liikettä ei toisin sanoen saa kuluttaa loppuun tai liian pitkään. Kuvissa tapahtuvat liikkeet muuttuvat heti paljon sujuvammiksi, kun kuvan pituus on sekunnin kymmenesosalleen oikea. Arktisten tulien saunakohtauksen viimei-

nen kuva loppuu siihen, kun kiukaalle heitetään löylyä. Kohtauksen lopetus saa aivan erilaisen merkityksen riippuen siitä, leikataanko löylynheitosta heti seuraavaan kuvaan vai vasta sekunnin kuluttua.

Kaikki näyttelijät, jotka osallistuivat tuotantoihin, eivät olleet ammattinäyttelijöitä. Aiemmin olen ajatellut, että materiaalia on paljon helpompi leikata kun siinä näyttelevät henkilöt ovat ammattilaisia. He osaavat tehdä täysin samat asiat useaan kertaan eri oloissa. Kun liikkeet tapahtuvat joka kerta samalla tavalla, leikkaaminen on helpompaa. Kuitenkin olen nyt huomannut sen, että vaikka näyttelijä ei olisikaan näytellyt koskaan aiemmin, leikkaaminen saattaa silti olla helppoa. Tällöin näyttelijä saattaa tuoda ottoon luonnollisemmin uusia asioita, joita leikkaaja voi käyttää hyväkseen jälkituotantovaiheessa. Rutinoituneilla ammattilaisnäyttelijöillä liikkeet taas saattavat olla samanlaisia joka otossa, ja näin voidaan välttää klaffivirheitäkin, mutta niistä ei taas löydä niin helposti uusia asioita itse kohtaukseen.

Kädessäni-lyhytelokuvaa seurattaessa katsoja arvailee mielessään koko ajan, mitä siinä tulee tapahtumaan, ja se yllättää katsojan täysin tapahtumillaan. Dokumenttia katsoessa katsoja saattaa myös pohtia, mitä siinä tulee tapahtumaan, mutta ei niin voimakkaasti kuin toisessa teoksessa. Tämä johtuu siitä, että lyhytelokuva on leikattu hidastempoiseksi ja siinä korostuu tunnelmallisuus. Dokumenttielokuva etenee taas vauhdikkaammin. Katsoja ei ehdi miettiä seuraavia kohtauksia, vaan ennemminkin seuraa mitä tuleman pitää. Teoksen juoni ei saa koskaan olla liian ennalta arvattava.

Leikkaajana on tärkeää tuoda omia ideoitaan esille ja ehdottaa uusia asioita elokuvaan. Monesti teos toimii paremmin sellaisilla ratkaisumalleilla, jotka löydetään vasta editointipöydän ääressä. Elokuvia ei tarvitse käsikirjoittaa uudelleen leikkaamossa, mutta niitä voidaan kehittää siellä.

Voidaan väittää, että jos katsoja tietää paljon elokuvista, hänen kykynsä nauttia teoksesta saattaa vähentyä (Peters 1965, 47). Toisaalta olen huomannut itsekin elokuvia katsoessani, että nykyään kiinnittää enemmän huomiota leikkauksellisiin ratkaisuihin kuin aiemmin. Joskus se saattaa olla jopa raskasta elokuvan dramaturgisten asioiden seuraamisen ohella. Onneksi olen kyennyt kehittämään tavan, jonka avulla kykenen seuraamaan elokuvaa elokuvana enkä leikattuna teoksena. Teoksen seuraaminen on siis edel-

leen nautinnollista ja elämyksellistä, ja pystyn heittäytymään täysin elokuvan maailmaan.

Suurin ero kahden erilaisen projektin parissa työskennellessä oli rytmityksen löytäminen molempiin teoksiin. Rytmittäminen on erilaista riippuen siitä, onko teos lyhyt vai pitkä, tai taide-elokuva vai dokumentti. Pitkää dokumenttielokuvaa leikatessa huomasin tekeväni enemmän vaihtoehtoisia kohtauksia kuin lyhyttä elokuvaa varten. En silti koe, että dokumenttia varten olisin löytänyt parempia tyylejä leikata kohtauksia. Oikeanlaisen kohtauksen leikkaaminen vaati vain enemmän aikaa. Kun olin leikannut teokset valmiiksi, huomasin, että lyhytelokuva vastaa enemmän alkuperäistä kuvakäsikirjoitusta kuin dokumentti. Tämä on ymmärrettävää, sillä dokumentti on paljon pidempi teos, ja sen rytmittäminen oli aivan erilaista, kuin aluksi oli suunniteltu. Ennen kuvauksia tehtyyn kuvakäsikirjoitukseen tuli suurimmat muutokset välikuviin sekä aloitus- ja lopetuskuviin.

Tärkein asia, joka leikkaajalle kuuluu, on teoksen dramatiikan ylläpitäminen. Oikeassa tunnelmassa tulee pysyä koko teoksen ajan. Teosta on osattava rytmittää juuri oikeilla elementeillä. Teoksen käännekohdissa katsojan on oltava halutussa tunnetilassa, jotta teoksen voidaan sanoa olevan onnistunut. Teokselle taas on tärkeintä se, miten aloitus ja lopetus tapahtuvat. Aloituksen on oltava sellainen, että katsoja haluaa nähdä kaiken, mitä on tulossa. Lopetuksen on oltava taas sellainen, että katsojalle jää sellainen tunnelma, jota elokuvassa haetaankin. Taiteen kautta voi vaikuttaa ihmisiin ja sitä kautta muuttaa maailmaa.

Tärkeimpänä oppina käsittelemieni leikkaustöiden parissa näkisin sen, että aina kannattaa kokeilla uusia ideoita. Vaikka aluksi tuntuisikin siltä, että ne eivät näytä hyviltä, niin kokeilun jälkeen saattaa yllättyä. Silloin saattaa huomata ideoiden toimivan paremmin kuvina kuin sanoina.

LÄHTEET

- Aaltonen, Jouko 2003. Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Aaltonen, Jouko 2011. Seikkailu todellisuuteen – Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Alamaunu, Suvi 2011. Oppimispäiväkirja. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu, Tornio.
- Alamaunu, Suvi 2011. Työharjoittelupäiväkirja. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu, Tornio.
- Anttila, Juha & Hassinen, Ami & Vainionpää, Pasi 1996. Elokvakerronnan alkeet. Helsinki: Opetushallitus.
- Bacon, Henry 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Tammer-Paino.
- Crittenden, Roger 1995. Film and video editing. Great Britain: St Edmundsbury Press, Bury St Edmunds, Suffolk.
- Docpoint -Helsingin dokumenttielokuvafestivaali. Mikä on dokumenttielokuva? Hakupäivä 2.2.2012.
<<http://www.docpoint.info/w/dokkino/opetusmateriaali/extra1.html>>
- Elokvantaju: Näytös. Hakupäivä 14.3.2012.
<<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/naytos.jsp>>
- Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Hiltunen, Ari 1999. Menestystarinan anatomia – Aristoteles Hollywoodissa. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Kinnunen, Aarne 1985. Draaman maailma. Villiintynyt puutarha. Juva: WSOY.
- Krohn, Eino 1946. Draaman estetiikka. Helsinki: K. F. Puromiehen Kirjapaino O.Y.
- Kädessäni 2011. Fiktio. Ohjaus: Hannu-Pekka Peltomaa. Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu, Tornio.
- Les Feux Arctiques 2012. Dokumenttielokuva. Ohjaus: Gretta-Garoliina Sammalniemi. Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu, Tornio.
- Lumet, Sidney 2004. Elokuvan tekemisestä. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Mamet, David 2001. Elokuvan ohjaamisesta ja Kolme tapaa käyttää veistä. Helsinki: Hakapaino.
- Peters, J.M.I. 1965. Johdatusta elokuvakasvatukseen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otavan kirjapaino.

- Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2005. *Otos: Elävä kuva – elävä ääni*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2008. *Leikkaus: Elävä kuva – elävä ääni*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Pölönen, Markku 1992. *Elokuvailmaisun ja videokuvauksen perusteita*. Helsinki: Maaseudun Sivistysliitto.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo 2001. *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Saarijärvi: Saarijärven Offset Oy.
- Rosma & Co 1984. *Elokuvadramaturgian salaisuudet*. Hyvinkää: Hyvinkään Kirjapaino Oy.
- Saksala, Elina 2008. *Asiaa ruudussa. TV-dokumentin anatomia*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Wikipedia. Lyhytelokuva. Hakupäivä 2.2.2012.
<<http://fi.wikipedia.org/wiki/Lyhytelokuva>>
- Wikipedia. Taide-elokuva. Hakupäivä 3.2.2012.
<<http://fi.wikipedia.org/wiki/Taide-elokuva>>

LIITELUETTELO

Liite 1. Kädessäni 2011. Elokuva. Ohjaus: Hannu-Pekka Peltomaa. Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu, Tornio.

Liite 2. Arktiset tulet 2012. Elokuva. Ohjaus: Gretta-Garoliina Sammalniemi. Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu, Tornio.