



NÄEN JO SYKSYN VÄRIT

Tarinan rakentaminen leikkausprosessin
kautta

Lyydia Kivelä

Opinnäytetyö
Toukokuu 2015
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen ja kuval-
linen ilmaisu

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen ja kuvallinen ilmaisu

KIVELÄ, LYYDIA:

Näen jo syksyn värit

Tarinan rakentaminen leikkausprosessin kautta

Opinnäytetyö 37 sivua, joista liitteitä 0 sivua

Toukokuu 2015

Tämä opinnäytetyö käsittelee dokumenttielokuvan tarinan syntymistä leikkausprosessin kautta. Tutkin kuinka käsikirjoitus syntyy puhtaasti leikkauspöydällä. Pohdin opinnäytetyössäni kuinka leikkausprosessin edetessä tarina muuttuu ja mitkä eri asiat vaikuttavat siihen.

Tutkielma pohjautuu työhöni leikkaajana ja ohjaajana dokumenttielokuvassa *Näen jo syksyn värit*. Dokumentti on henkilökuva dokumentti Kristina Andersson-Laaksosta, joka matkustaa Yhdysvaltoihin tapaamaan, todennäköisesti viimeistä kertaa, iäkkäitä ja rakkaita ystäviään. Leikkausprosessi tapahtui ilman olemassa olevaa käsikirjoitusta ja opinnäytetyössäni tutkin myös omaa tekijyyttäni ja oppimisprosessia tämän projektin kautta. Tutkin tarinan syntymiseen vaikuttavia tekijöitä ja osoitan dokumentin leikkaamisen kannalta tärkeitä huomioita.

Opinnäytetyössä on käytetty lähteinä useita lukemiani kirjoja, aikakauslehtiä, muutamia luentolähteitä, elokuvia, verkkolähteitä ja itse tekemiäni sähköpostihaastatteluja dokumentintekijöiltä. Tutkimus osoitti tarinan tärkeyden elokuvan tuotannossa. Tutkimuksessa kävi ilmi kuinka tarina on aina elokuvan tärkein tekijä ja dokumenttielokuvan leikkaajan täytyy olla valmis työstämään tarinaa yhä uudestaan ja uudestaan.

Asiasanat: tarina, leikkaaminen, dokumenttielokuva

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media
Scriptwriting and Visual Expression

KIVELÄ, LYYDIA

I Can See the Colors of the Autumn
Creating the Story through the Editing Process

Bachelor's thesis 37 pages, appendices 0 pages
May 2015

This thesis examined the development of the story of a documentary film during the editing process, i.e. how the script evolved purely at the editing table. This thesis examined how the editing process changed the story and how the different factors affected it.

The thesis was based on my work as an editor and director of the documentary film called *Näen jo syksyn värit*. The documentary is a portrait of Kristina Andersson-Laakso, who traveled to the US to meet, probably for the last time, her aged and dear friends. The editing process was accomplished without an existing script, and my thesis examined my own authorship and process of learning through this project. The study dealt with the factors that create the story and showed some important observations about editing a documentary film.

The sources used in this thesis were a number of books that I have read, magazines, lectures, films, Internet sources and self-made e-mail interviews with the makers of documentaries. The study showed the importance of the story in film production. The thesis revealed how the story always is the most important factor in a film, and the editor of a documentary film must be willing to work on the story over and over again.

Key words: story, editing, documentary film

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	ALKUTUOTANTO	6
2.1	Lähtökohta ja synopsis.....	6
2.2	Esituotanto	7
3	VALMISTELUT EDITOINTIIN.....	9
3.1	Loggaus, materiaalin järjesteleminen ja hallinta	9
3.2	Aikataulu ja kalusto	10
3.3	Kuvaukset ja lisämateriaalin hankinta	11
4	TEKIJYYDEN VAIKUTUS TYÖHÖN	13
4.1	Tekijyyden vaikutus dokumenttiin	13
4.1.1	Katsojakokemuksen huomiointi.....	14
4.2	Suhde päähenkilöön ja sen vaikutus	15
4.3	Tekijöiden välisen suhteen vaikutus	16
5	KÄSIKIRJOITTAMINEN EDITOIMALLA.....	18
5.1	Käsikirjoittaminen leikkaajana	18
5.1.1	Dialogin avaaminen	20
5.2	Selkeän käsikirjoituksen puuttuminen	21
5.3	Kohtausten rakentaminen.....	22
5.3.1	Kellot.....	23
5.4	Kuvasta kuvaan.....	24
5.4.1	Kohtauksesta kohtaukseen	25
5.4.2	Rytmi.....	26
5.5	Tunnetilojen kasvattaminen	28
5.5.1	Tunteet estetiikan kautta	29
5.6	Viimeistely.....	30
6	LOPPUPOHDINTA	32
6.1	Kompastuskivet ja niiden rikkaudet.....	32
6.2	Onnistumiset	32
6.2	Loppupohdinta teoksesta	33
	LÄHTEET	35

1 JOHDANTO

Tämän opinnäytetyön aiheena on tarinan rakentaminen leikkausprosessin kautta. Käsitelen aihetta niin käsikirjoittamisen kannalta kuin myös tyyllisten seikkojen vaikutuksesta tarinaan ja sen tunnelmaan.

Opinnäytetyöni koostuu sekä taiteellisesta, että kirjallisesta osiosta. Taiteellinen osio on henkilökuvadokumentti *Näen jo syksyn* värit, jonka päähenkilönä on Kristina Andersson-Laakso. Dokumentti käsittelee luopumista. Dokumentin kuvasi ja äänitti luokkatoverini Linda Andersson. Toimin leikkaajana dokumenttielokuvassa ja olimme molemmat ohjaajia.

Kirjallisessa osuudessa käsitelen tarinan muokkaantumista editissä taiteellisen osuuden kautta, oman tekijyyden kehittymisen kautta kuin myös erilaisten lähteiden. Lähteinä minulla toimii useampi kirjallinen teos, opinnäytetöitä, internetlähteitä sekä monia muita. En ole aiemmin ollut osallisena dokumenttielokuvan teossa, joten en voi tutkielmassa vertailla kyseistä työtä aiempiin töihini. Pyrin kuitenkin tarkastelemaan tekijyyttäni mahdollisimman laajasti ja samalla myös sen vaikuttamista tarinaan.

2 ALKUTUOTANTO

Tässä osiossa keskityn kertomaan, miten idea henkilökuvadokumenttiin löytyi ja kuinka esituotanto ja -valmistelu suoritettiin.

2.1 Lähtökohta ja synopsis

Lopputyöni valinta perustui hyvin paljon opintosuunnitelmaan. Olen aina käynyt töissä opiskeluni ohella ja vapaa-aikani oli kortilla, joten olin ajatellut yhdistää henkilökuvadokumenttikurssin opinnäytetyöhöni. Luokkakaverini Linda Andersson kertoi olevansa lähdössä matkalla äitinsä kanssa Yhdysvaltoihin tapaamaan perheen ystäviä, todennäköisesti viimeistä kertaa. Hän oli päättänyt kuvata matkan aikana ja halusi teokselle ulkopuolisen leikkaajan, jotta dokumentista ei tulisi liian henkilökohtainen. Ulkopuolisen katsojan tulisi samaistua elokuvan päähenkilöön ja saatava katsomuskokemuksesta merkittävä.

Meillä ei ollut aiemmin kokemusta dokumenttielokuvien teosta. Olemme tehneet aiemminkin yhteistyötä Anderssonin kanssa ja työskennelleet elokuvien parissa, mutta olimme uuden haasteen edessä. Meille dokumenttielokuvat olivat ennestään tuttuja katsojina, mutta eivät tekijyyden kautta. Elokuvahistorioitsija Richard Barsam määritteli dokumenttielokuvat sillä tavalla, että kaikki dokumenttielokuvat ovat ei-fiktiivisiä elokuvia, mutta kaikki ei-fiktiiviset elokuvat eivät ole dokumenttielokuvia. Työmääritelmäksi riittää, että ajattelee ei-fiktiivisen elokuvan kertovan ainakin pääosin siitä maailmasta, minkä se asettaa näytteille. Fiktiivinenokuva laajentaa perspektiiviä näyttämänsä ulkopuolelle (Sedergren & Kippola 2009, 18).

Anderssonin äiti oli menossa tapaamaan vanhoja ystäviään ja oli hyvin todennäköistä, että tämä olisi heidän viimeinen tapaaminen. Lähdimme tältä pohjalta työstämään elokuvaa, koska tiesimme matkan olevan tunteikas ja Kristina Andersson-Laakson olevan kiinnostava ja vaikuttava hahmo. Tässä onnistuimme hyvin, meillä oli tärkeimmät alkukohdat. Meillä oli idea, lupaavat tapahtumat tulossa ja karismaattinen päähenkilö.

Syd Field (1979, 32) on kirjoittanut, ettei ihminen voi vaan istua alas ja kirjoittaa käsikirjoitusta pelkkä idea päässä. Pirilä ja Kivi (2008b, 31) kirjoittavat, että kirjoittaja tarvitsee aiheen, joka ilmentää ja dramatisoi ideasi. Aihe on se osa todellista elämää, jonka

päälle elokuvan käsikirjoitus ja lopulta koko elokuva rakennetaan. Aiheeksemme ja teemaksemme valitsimme hetkessä elämisen vaikeuden, koska arvioimme matkan olevan vaikea päähenkilölle tunnetasolla ja nimenomaan ystävien seurasta nauttimisen vaikeus tulisi varmasti nousemaan hänen kauttaan. Tulevaisuudessa hämmöittää menetys. Teemamme muuttui monta kertaa leikkauspöydällä ja lopullisessa teoksessa se on ihan muuta, mutta palaan siihen myöhemmin tutkielmassani. Annoimme tavoitteeksi päähenkilöllemme yrittää elää hetkessä ja nauttia kokemuksistaan, vaikka tietäinkin ettei koskaan enää tapaa ystäviään. Field (1979, 40) käsittelee henkilöhaamon tarvetta elokuvan ohjaavaksi voimaksi. Henkilöhaamon tarve antaa sinulle tavoitteen, päämäärän ja samalla lopetuksen tarinalle. Kuinka hahmot saavuttavat tai eivät saavuta tavoitettaan luo tarinan toiminnan.

2.2 Esituotanto

Elokuvan tekeminen on outoa ja mystistä - se sisältää monien erilaisten elementtien sekoittamista ja rinnastamista; jotkut niistä ovat taiteellisia ja jotkut ovat teknisiä ja yrityskeskeisiä (Brown 2012, 11). Esituotanto *Näen jo syksyn värit* -dokumenttiin oli lähes olematon. Idean syntymisen ja matkaan lähdön välillä oli vain kaksi viikkoa, joten ehdimme hoitamaan ainoastaan välttämättömimmät asiat. Sovimme suurin piirtein mitä haemme kuvauksilta ja kuvauksista itsessään, mutta emme yhdessä tehneet varsinaista kuvalistaa. John Webster (1996) sanoo dokumentin teosta seuraavasti; Jos luotamme siihen, että pelkkä tilanteen kuvaaminen tavoittaa aiheen totuuden, olemme epätäydellisen järjestelmän varassa ja sallimme epätäydellisyyksien sensuroida täyttä totuutta. Aiheen totuus ei ole ainoastaan filmille tarttuneessa materiaalissa, vaan myös laajemmassa kontekstissa, jota ei välttämättä ole filmille saatu. Pelkkä tilanteen kuvaaminen ei vangitse sen totuutta.

Andersson (2014, 18) kirjoittaa omassa opinnäytetyössään, kuinka hän kuvitteli, että matkalla tapahtuvat asiat ikään kuin kirjoittaisivat itse itsensä, mikä osoittautui kuitenkin lopulta hieman naiiviksi tavaksi käynnistää dokumentin tekoprosessi. Samalla tavalla ajattelin itsekkin, lähdimme itsevarmoina työstämään elokuvaa, vaikka meillä ei ole aiempaa kokemusta dokumenteista ja uskoimme teoksen melkein luovan itse itsensä. Tiedostimme, että ongelmia varmasti tulee esituotannon puutteellisuuden takia, mutta halusimme ottaa riskin. Niin kuin Jari Sarasvuo on todennut; on riskihakuisia ja turvalli-

suushakuisia ihmisiä. Riskihakuiset luovat tilanteita ja turvallisuushakuiset siivoavat sotkut (Puustinen & Mäkeläinen 2013, 154).

Emme ehtineet hankkimaan rahoituksia emmekä sponsorisopimuksia elokuvallamme, koska matka oli jo varattu ja kaikki kustannukset jo maksettu. Matkan alkuperäinen tarkoitus oli olla loma- ja vierailumatka, ennen kuin dokumentti-idea otettiin käyntäntöön. Kalustona käytimme omia varusteita, joka myös pienensi esituotannon määrää.

3 VALMISTELUT EDITOINTIIN

Tässä osiossa tutkin oman valmistautumisen leikkaustyöhön. Käsittelen myös yleisellä tasolla kuvauksia, koska niistä syntynyt materiaali oli luonnollisesti suuressa osassa editointia ja määrittelemässä tarinan syntymistä.

3.1 Loggaus, materiaalin järjesteleminen ja hallinta

Heti kun sain materiaalin, pääsin nopeasti vauhtiin. Olen aiemmin työskennellyt leikkausassistenttina Rakettijengi Tuotannot Oy:ssa, joten loggaaminen (eli materiaalin siirtäminen ja järjesteleminen koneelle) kävi helposti oppimillani taidoilla. Elokuvantaju (2015) määrittelee leikkausassistentin seuraavasti; Leikkausassistentti on pääleikkaajan lähin apulainen, jonka vastualueisiin kuuluvat yleensä materiaalien siirrot, nimeämiset, äänen ja kuvan synkronointi, sekä järjestelyt.

Materiaalin järjestäminen on mielestäni aina hyvin tärkeää, oli sitten kyseessä iso tuotanto tai harraste-elokuva. Hyvä järjestys helpottaa ja nopeuttaa huomattavasti jälkituotantovaiheessa työskentelyä myöhemmin. Tässä projektissa sen huomasi helposti, koska punainen lanka muuttui niin usein; Elokuvan tarina vaihtoi suuntaa ja teemat muuttuivat. Leikkaajana täytyi nopeasti löytää juuri oikeat sanat haastatteluista ja kuvaa täydentämään tarinaa, kun uusi idea syntyi. Martin (2010, 134) kirjoittaa, että kun haastattelu on kuvattu, se pitää kääntää tekstiksi, jotta siitä saataisiin helpoiten leikattua halutunlainen ensimmäisen persoonan puhe dokumenttiin. Tätä työprosessia, litterointia, en tehnyt jälkituotantoprosessin alkuvaiheessa. Materiaalia ei ollut niin paljon, että olisin nähnyt tarvetta litteroinnille. Järjestelin haastattelut omilla sekvensseillä, leikkasin haastattelut kysymysten ja vastausten mukaan. Näin ne olivat osittain litteroituja leikkausohjelmassa ja helposti löydettävissä työskentelyn aikana.

Leikkaajan apuna työskentelevät tuotannon laajuudesta riippuen yksi tai useampi apulaisleikkaaja, dialogileikkaaja, loggaaja, värimäärittelijä, graafikko, visuaalisten tehosteiden suunnittelija ja äänileikkaaja (Pirilä & Kivi 2008b, 96). Meidän tuotannossa näin ei ollut, vaan käytännössä katsoen olin ainoa, joka hoiti näitä kaikkia. Apua olisin tietenkin saanut tarvittaessa, mutta halusin haastaa itseni ja tehdä elokuvan jälkityöt kokonaan itse. Samalla tekemällä alkutyöt tutustuin koko materiaaliin kerralla. Aloittaessani leikkaamisen, tiesin mitä kuvat sisältävät jo pelkästä nimestä päätellen.

Kaikki materiaali oli tallennettuna kolmelle eri kovalevyllä heti loggaamisesta lähtien. Itselläni oli kaksi kovalevyä, joihin tallensin aina projektin leikkaussession päätteeksi. Vaikka mitään ongelmia laitteiston kanssa ei olisikaan, on kuitenkin aina hyvä pitää varmuuskopiointia. Koskaan ei voi tietää, mitä tekniikalle voi tapahtua.

3.2 Aikataulu ja kalusto

Valitsin leikkausohjelmaksi Final Cut Pro 7, koska se oli minulle kaikista tutuin ohjelma. Vaihtoehtona olisi ollut Adoben Premiere, mutta valitsin työelämästä tutummaksi tulleen ohjelman. Itse en omista kyseistä ohjelmaa, mutta minulla oli mahdollisuus leikata Tampereen ammattikorkeakoulun Virtain toimipisteessä.

Jos leikkaa ilman käsikirjoitusta, pitää varata paljon aikaa ja pysähtyä aina välillä katsomaan siihen asti leikattua kokonaisuutta ja miettimään, toimiiko se loogisesti. Työnsä kyseenalaistaminen leikkaamisen aikana on tärkeää (Leppänen 2015). Ilman käsikirjoitusta leikkaaminen eteni erilaisten versioiden rakentamisen kautta. Elokuvan luonne muuttui koko ajan ja niin sanotun punaisen langan löytäminen vaati aikaa. Aina kun pääsi vähän eteenpäin, oli uusi idea vaatimassa päästä kokeiluun. Tämän elokuvan syntyminen vaati rohkeita kokeiluja ja aikaa. Rudolf Arnheim piti leikkausta elokuvan taideluonteen merkittävänä perustana ja hän korostaakin teoksessaan erityisesti yksittäisen kohtauksen harjoittamista leikkauksella (kameroiden paikkojen vaihtamista, rytmien muutoksia..) merkittävänä askeleena elokuvailmaisun historiassa (Hietala 1994, 30). Kaikkien kokeiluversioiden jälkeen, emme olleet vielä tyytyväisiä elokuvaan ja päätimme venyttää valmistumisaikaa, eli deadlinea. Meillä ei ollut varsinaista viimeistä päivämäärää dokumentin valmistumiselle, ainoastaan omat aikataulumme. Andersson (2014, 8) kertoo, että dokumenttielokuvan tekeminen yhdistyy eri työskentelytavoista, joten esimerkiksi kuvaaminen tai leikkaaminen ilman minkäänlaista aikataulua ei luonnollisesti olisi kauhean tekijäystävällinen tapa edetä.

Venytimme leikkausaikatauluamme ja lähdin opiskelijavaihtoon ulkomaille. Opiskelin FAMU International -ohjelmassa Prahassa ja sain siellä käyttööni leikkaustilat ja Final Cut Pro 7 -ohjelman. Valitettavasti en saanut käyttööni niin vapaasti ohjelmistoa kuin Virroilla, joten jälkituotantovaihe hidastui. Lainasin opiskelijatovereiden koneita aina välillä, mutta kaluston puute hankaloitti leikkaustyötä. Samalla myös koneelta toiseen siirtyminen sekoitti projektia välillä ja arvokasta leikkausaikaa kului myös korjauksien

tekemiseen. Syynä muutoksille todettiin olevan eri kansalaisuuksista johtuvat asetukset, jotka sotkivat leikkausta. Loppuvaiheessa oli vaikeata löytää motivaatiota palata editointipöytään. Vaikka käytinkin kaiken mahdollisen ajan leikkauspöydällä, loppuvaiheessa turhautuminen oli lähellä viedä voiton jaksamisesta.

Jos saisin aloittaa alusta koko projektin, olisin valinnut editointiohjelmaksi Premiere. Vaikka Premiere oli vieraampi ohjelmistona minulle aloittaessani koko projektin, olisin oppinut sen käytön kuitenkin nopeasti ja ohjelma olisi ollut helpommin saatavilla. Hankin sen myös omalle koneelleni, joten loppujen lopuksi olisin voinut työstää elokuvaa omalla kalustolla. Premiere olisi ratkaisut minun ongelmani kaluston kannalta ja samalla nopeuttanut työskentelyäni, vaikka aluksi se olisi voinut viedä aikaa ohjelmaa opiskellessa.

3.3 Kuvaukset ja lisämateriaalin hankinta

Itse en ollut kuvauksissa paikalla, joten käsittelen aihetta yleisesti valmistautumisen ja raakamateriaalin kautta. Päätimme heti alussa ennen matkaan lähtöä, että kaluston pitää olla kevyt ja helppo kuljettaa. Yksi ihminen hoitaa kaiken kuvaukseen liittymisen, joten kaikki ylimääräinen karsittiin. Kalustona toimi Canonin järjestelmäkamera ja kameraan kiinnitettävä mikrofoni.

Pirilä ja Kivi (2008b, 46) käsittelevät kaluston määrää niin, että toisaalta on maailma ilman kameran läsnäoloa, ja toisaalta kameran läsnä ollessa. Kamera muuttaa ihmisten käyttäytymisen jo pelkästään paikalle tullessaan. Mitä raskaampi tekniikka ja runsaslukuisempi miehitys, sitä enemmän tuo kameran eteen tuleva maailma tärvääntyy. Oma projektimme onnistui hyvin siinä toteutuksessa, että kameran eteen avautunut maailma oli aidoimmillaan, koska kamerassa oli tuttu ihminen ja kalusto oli pieni. Teknisesti kuvaukset hoidettiin sataprosenttisena, eli ääni ja kuva tallennetaan samanaikaisesti (Pirilä & Kivi 2008b, 152). Tämä helpotti huomattavasti kuvaamista. Kuvaaja pystyi nopeammin aloittaa kuvaamisen haluamissaan paikoissa, koska klaffia ei tarvinnut ottaa. Tämä nopeutti myös leikkauksen aloittamista, koska ääntä ja kuvaa ei tarvinnut synkata. Klaffin avulla varmistetaan ääni- ja kuvamateriaalin yhteensovittaminen eli synkronointi leikkauksenvaiheessa (Elokuvantaju 2015). Valaistus hoidettiin lähinnä vallitsevalla valolla. Brownin (2012, 118) mukaan termillä *vallitseva valo* tarkoitetaan mitä tahansa valmiina olevaa valoa lokaatiossa. Yleensä sitä käytetään ulkokuvauksiin liittyen, mutta

sillä voidaan yhtä hyvin myös viitata huoneisiin, joissa on ikkunoita, kattoikkunoita tai tavallinen huone valaistus.

Jonna Hiekkakallio (2015) sanoo, että hänen työssään leikkaajana materiaalin määrä ja laatu ovat se tekijä, joka eniten määrittelee lopputulosta. Dokumentin tekeminen ei hänen mielestään poikkea tästä. Jos jotain kuvaa ei ole, sitä ei mistään enää jälkikäteen saa. Tämä pätee niin urheilujournalismiin, dokumentin tekoon ja yhtälailla tositv- ja kyky-ohjelmiin. Jotain tapahtui, se tallennettiin, eikä sitä voi uusiksi ottaa. Fiktiivinen tarina antaa ehkä joskus enemmän mahdollisuuksia uusintaottoihin. Mielestäni tämä nostaa kysymystä dokumenttielokuvien totuudenmukaisuudesta. Dokumenttielokuvaa kuvatessa voi aina kysyä, että mikä on todellista. Kuvaaja kuvaa tilanteen, mutta hän ei ikinä saa koko tilannetta taltioitua. Tai jos saa, leikkaajan on tehtävä päätös, mitä näytetään ja mikä jää pois.

Professori Morris (2015) sanoo suoraan, että kaikki elokuvat ovat valhetta. Hänen mukaansa me aina joudumme käsittelemään menneitä. Todellisuus tapahtuu edessämme, linssit taltioivat jotakin ja äänitallentimet tallentavat jotakin muuta, mutta koskaan ei saada koko tilannetta taltioitua. Olen samaa mieltä Morriksen kanssa siitä että kaikki elokuvat ovat valhetta. Dokumenttielokuvissa on jonkun mielipide taustalla ja eikä koko tilannetta saada koskaan näytettyä. Andersson (2014, 21) totesi omassa opinnäytetyössään, että dokumentin teko oli luonnollisesti tärkeää, mutta aika ajoin oli myös pystyttävä täysillä keskittymään yhteisiin hetkiin. Kuvatessaan hän laiminlöi sosiaalista kanssakäymistä, ja toisinpäin. Mielestäni Andersson teki oikein hyvää työtä, vaikka kyseessä olikin tunteellinen ja paikoittain varmasti henkilökohtaisella tasolla rankka matka. Materiaalia oli paljon, se oli laadukasta ja työstämisvaraa tarpeeksi.

4 TEKIJYYDEN VAIKUTUS TYÖHÖN

Tutkielmani tässä osiossa pyrin selventämään monipuolisesti tekijyyden vaikuttamista työhön. Pyrin tuomaan esiin tekijyyden luomat haasteet kuin myös etuudet dokumentin tekemisprosessissa.

4.1 Tekijyyden vaikutus dokumenttiin

Christian Metzin mukaan elokuvallisen mielihyvän taustalla on näkemisvietti, *skopofili* (*eli skoptofilia*), jota etenkin Jacques Lacan pitää tärkeänä perusviettinä. Varsinaisena elokuvan lumon salaisuutena Metz pitää kuitenkin yhtä yleisen skopofolian muunnelmaa *voyeurismia* eli ”tirkistelyä”, jolla yleensä tarkoitetaan viehtymistä toisen ihmisten sukupuolitoimintojen ja alastoman kehon tarkkailemiseen tai - väljemmin - toisen alistamista katseen kohteeksi (Hietala 1994, 136). Kuitenkin Brown (2012, 14) muistuttaa, että kuinka me havaitsemme maailmaa elokuvan kautta eroaa pohjimmiltaan siihen tapaan, kuinka me havaitsemme maailmaa meidän silmillämme ja korvillamme. Elokuva esittelee vain illuusion todellisuudesta.

Rajaa, jossa manipulaatio muuttaa elokuvan ei-dokumenttielokuvaksi, on vaikea asettaa; vastaavalla tavalla elokuvalla ei ole olemassa päteviä todellisuus- tai luovuusmittareita. Sama koskee elokuvan kokeilevaa luonnetta (Sedergren & Kippola 2009, 19). Sedergren ja Kippola (2009, 21) sanovat, että määrittelytraditiosta huolimatta dokumenttielokuvan ydintä on syytä etsiä muualta kuin luovuudesta. Tämä ei tietenkään tarkoita puutetta dokumenttielokuvan tekijöissä tai heidän artefakteissaan eli dokumenttielokuvissaan. Määritelmänä ”todellisuuden luova käsittely” on kuitenkin huonompi kuin ajatus siitä, että kyse on eräänlaisesta ideaalista.

Elokuvalla on ainutlaatuinen kyky tallentaa elävää todellisuutta se oikeissa ja aidoissa ympäristöissä. Tähän ei pysty mikään muu ilmaisu- ja taidemuoto. Vain elävä kuva kykenee käyttämään materiaalinaan todellisuutta ja vieläpä manipuloimaan sitä toden piirteet säilyttäen (Pirilä & Kivi 2008b, 46). Teatterissa esityksen ja yleisön silmien ja korvien välissä ei ole mitään ja kaikki mikä tapahtuu, tapahtuu heidän edessään. Elokuvasa asia on toinen; on olemassa monia erilaisia metodeja muuttaa katsojan käsitystä todellisuudesta (Brown 2012, 14). Sedergren ja Kippola (2009, 21) toteavat tähän, että elokuvantekijällä on jäsentynyt suhde todellisuuteen. Hän pyrkii jollakin valitsemallaan

tavalla visuaalisesti dokumentoimaan todellisuutta. Mielestäni lopputulos dokumenttielokuvasta on se, että koska dokumenttielokuvan määritelmä on hankala, myös dokumenttia leikatessa manipulaation raja on häilyvä.

Editointi on luova prosessi ja myös ongelmanratkointia vaativa prosessi (Martin 2010, 135). Dokumentin leikkaaminen on erilainen prosessi verrattuna fiktion. Fiktiossa käsikirjoitus määrittelee elokuvaa. Leikkaaminen on enemmänkin fiktiossa tyylivalinta, kun taas dokumentissa etsitään vieläkin leikkauspöydällä tarinaa. Morris (2015) kuvaillee mielestäni täydellisesti fiktio- ja dokumenttielokuvan leikkaajien erot; Fiktiolla on käsikirjoitus ja dokumentti elokuvilla on häilyvät rajat. Fiktio on ikään kuin arkkitehtuuria, koska suunnitelmat on jo tehty kauan ennen kuin rakennusta aletaan rakentamaan. Dokumenttileikkaaja taas on kuin veistäjä, joka voi muovailta materiaalista lukemattomia erilaisia tarinan muotoja. Morrisin mukaan parhaimmat fiktoileikkaajat työستävät käsikirjoituksen hyvin nopeasti. Parhaat dokumenttileikkaajat, joiden kanssa Morris on työskennellyt, eivät jumitu vain yhteen muotoon vaan omaavat joustavuutta työstää teosta ja lopulta löytävät oikean tien.

4.1.1 Katsojakokemuksen huomiointi

Elokuva tehdään katsottavaksi ja jokainen katsoja on erilainen. Vaikka puhutaankin usein keskivertokatsojasta, jokainen katsoja on yksilö. Kulttuuriset piirteet sitovat kuitenkin yksilöitä ainakin jollakin tasolla kasaan. Siksi onkin tärkeämpää puhua yleisöstä kuin yksilöstä, mutta silti ymmärtää monien eri lähtökohtien vaikutus katsojakokemukseen. Varto (2007, 132) käsittelee ihmisen tarvetta rakentaa ymmärrystä ympäröivästä maailmasta siten, että ihminen tahtoo elämäänsä, ehkä perinteen vuoksi tai vain selkeyttä etsiäkseen, symbolisen ulottuvuuden. Tässä ulottuvuudessa ihminen on kykenevä käsittelemään elämässä eteen tulevia mutkikkaita asioita. Näitä asioita ei ole mahdollista ratkoa tai selvittää, vaan ne osoittavat yhä uusia puolia itsestään symbolien kautta ja samaan aikaan sekoittuvat muihin ilmiöihin, joista osa on kuviteltuja ja osa todellista.

Leikkaajan on otettava aina huomioon elokuvan visuaalisen olemuksen vaikutus. Elokuva on pääasiallisesti aina kuvakerronnalla kerrottua tarinaa. Koska ihmiset hakevat aina merkityksiä kuvista, on otettava huomioon mahdollisten symbolien voima. Prägnanzin laki pätee aina visuaalisten elementtien kanssa työskennellessä; Ihmismieli yrittää aina alitajuisesti prosessoida visuaalista ärsykettä mahdollisimman yksinkertaisesti,

rikkoen visuaalisen informaation mahdollisimman selkeisiin ja yksinkertaisiin muotoihin (Lazroe 1998, 81).

Totuus on vaikea asia käsitellä. Samalla asialla voi olla eri totuus eri ihmisille. Ihmiset kokevat asiat eri tavalla ja se tekee myös elokuvan tekemisestä haastavaa. Dokumentin tekijällä on siis oltava joku “oma totuus”, näkökulma tai mielipide elokuvansa aiheesta. Dokumenttia tehdessä on kuitenkin hyvä tiedostaa oman mielipiteen vaikutus teokseen. Aihetta on tutkittava joka puolelta ja tiedettävä kaikki mahdolliset mielipiteet, eikä jäädä jumiin vain omaan mielipiteeseensä.

4.2 Suhde päähenkilöön ja sen vaikutus

Tärkeintä henkilökuvadokumentissa on päähenkilö. Päähenkilön pitää olla mielenkiintoinen, helposti seurattava hahmo, jonka tarinaa haluaa seurata. Päähenkilön valinta dokumenttiin onnistui hyvin ja Kristina oli täydellinen kohde. Kristina on Linda Anderssonin äiti, johon hänellä oli hyvät sosiaaliset suhteet. Tämä osoittautui eduksi lyhyellä aikataululla esivalmisteltavan elokuvan kuvauksiin. Itse henkilökohtaisesti tunnen Kristinan myös, mutta en luonnollisesti ole yhtä läheinen kuin Linda on hänen kanssaan tyttärenä.

Luovan työn tekijä lähestyy aihettaan omista subjektiivisista lähtökohdistaan. Työn edetessä hän kuitenkin tietoisesti etäännyttää subjektiivisen näkemyksensä yleisesti ja yhteisesti ymmärrettävään muotoon, jotta katsojalla on kielensä ja kulttuurinsa puolesta mahdollisuus ottaa vastaan teoksen sisältö (Pirilä & Kivi 2008b, 49). Tunsin päähenkilön aiemmin, joka alussa tuntui vaikuttavan jollakin tasolla leikkaustyöhöni. Halusin antaa hänestä positiivisen kuvan ja ainakin lopettaa elokuvan mukaviin tunnelmiin. Kuitenkin työn edetessä otin enemmän etäisyyttä häneen ja aloin kohdella häntä leikkauspöydällä ulkopuolisena hahmona. Etäntyminen tarkoittaa subjektiivisen, itsekeskeisen näkökulman ja lähestymistavan muokkaamista sellaiseksi, että katsojan empatialle ja myötäelämiselle luodaan edellytyksiä (Pirilä & Kivi 2008b, 49).

Jos jonkun tunteet ovat liikaa käsiteltäviksi, mieli alkaa työntämään niitä kauemmaksi. Yksi tapa tähän on käyttäytyä siten, etteivät tunteet ole kohteen omia. Tunteiden kaavan muuttaminen joksikin muuksi sisältää kaksi osaa, kieltämisen ja siirtymän (Goleman 1985, 120). Eristäytyminen on eräänlaista kokemuksen pimentämistä, jonkinlaista kiel-

tämistä. Epämukava tapahtuma ei ole tukahdutettu, mutta sen herättämät tunteet ovat. Jollakin tavalla yksityiskohdat pysyvät tietoisuudessa, mutta ne ovat puhdistautuneet epämiellyttävästä sävystä. Huomio pitäytyy faktoissa, kun taas tunteet ovat tukahdutettuja epämiellyttävyytensä takia. Lopputuloksena on laimea kokemus tapahtumasta, jossa faktat pysyvät samoina, mutta ne eivät sisällä ollenkaan tunteita (Goleman 1985, 121). Etäännyttäessäni itseäni dokumentin päähenkilöstä, huomasin meneväni joissain kohdissa lähemmäksi toista ääripäätä; välinpitämättömyys päähenkilöä ihmisenä kohtaan kasvoi. Dokumentin erilaisissa versioissa vaihteli tunnelma ja myös päähenkilön suhtautuminen ympäröivään maailmaan. Editoimalla voi valita millaisen hahmon ihmisestä haluaa luoda. Tässä vaiheessa itselleni nousi kysymys todellisen maailman ja elokuvallisen rajan välillä. Eräässä versiossa mielestäni tarina sujui hyvin, mutta päähenkilön toiminnat eivät olleet enää realistisia hänen oikeaan persoonaansa verrattuna. Olin työntänyt henkilökohtaisen suhteen liian pitkälle, enkä käsitellyt häntä enää ihmisenä, jonka tunsin. Oli pakko ottaa takaisin ja pysyä uskollisena todelliselle henkilölle. Vaikka dokumentin tekijän on tärkeää osata kohdella elokuvansa kohdetta objektiivisesti, on myös tärkeää pitää omista tunteistaan jossain määrin kiinni.

4.3 Tekijöiden välisen suhteen vaikutus

Professori Morris (2015) sanoo, että ohjaajan ja leikkaajan välisellä suhteella on valtava merkitys elokuvan lopputulokseen. Hänen mielestään suhde ei saa olla diktaattorimainen, vaan suhteen pitää ehdottomasti olla kumppanuussuhde. Muuten luovat mielet ja ajatukset menevät hukkaan. Morriksen ajatukset ovat mielestäni viisaita. *Näen jo syksyn värit* -elokuvassa oli kaksi ohjaajaa. Jälkikäteen voisin sanoa, että vaikka olemme kaveriteita ja meillä on hyvä työsuhde, en ohjaisi enää kahdestaan kenenkään kanssa. Tämä helpottaisi kovasti työskentelyä, kun toisella henkilöistä olisi viimeinen sana kaikkeen. Tällä tavalla päästäisiin helposti eteenpäin pattitilanteissa.

Kun kaksi luovaa ja voimakastahtoista ihmistä kohtaa eriävissä mielipiteissään, eikä kummallakaan ole lopullista päätösvaltaa, ollaan helposti pattitilanteessa. Lopullista teosta katsoessani, mietin vieläkin mitä olisin ehkä tehnyt toisin ja missä kohdissa olisi pitänyt antaa periksi. Vaikka päähenkilön ja minun välinen suhde ei vaikuttanut huomattavasti työskentelyyn, niin välillä tuntui vaikuttavan työparini ja minun suhde. Tiesin aiheen hänelle tärkeäksi ja vaikka hän hyvin työnsi tunteitaan syrjään, välillä jotkut

ideani tuntuivat liian rajuilta, jopa omasta mielestäni. Näitä hetkiä ei ollut monia, mutta niissä kohdissa tuntui vaikealta suhtautua dokumentin yhdessä tekemiseen työnä.

Omien mielipiteideni ajamisessa olin ajoittain henkilökohtaisen oppimisen ristitulella. Olen pohjimmiltani luonteeltani ihminen, joka haluaa tulla toimeen kaikkien kanssa, mutta samalla haluan kasvaa taiteilijana. Välillä joissakin mielipiteissä pidin puoleni, koska ajattelin olevani oikeassa, mutta samalla halusin myös oppia pitämään paremmin kiinni mielipiteistäni. Samalla työstin oman identiteetin löytämistä tekijänä. Minusta tuntuu, että dokumentin tekemisen jälkeen olen kehittynyt huomasti kaikilla elämäni osa-alueilla, en vain teknillisissä asioissa. Olen löytänyt omaa identiteettiäni alalla ja samalla myös tekijänä, olen myös itsevarmempi valinnoissani ja osaan myös paremmin päätellä, milloin on hyvä vain antaa periksi. Mielestäni ihmisen on hyvä kehittyä ja olen todellakin sitä mieltä, että olisi kamalaa herätä puolen vuoden päästä siihen, ettei mikään ole muuttunut siinä ajassa.

Leppänen (2015) kuvailee, että parhaimmillaan ohjaaja voi saada leikkaajalta uusia näkemyksiä työhönsä ja päinvastoin. Uudet ideat ja näkemykset ovat harvoin pahasta, vaikka ne eivät toteutuisi. Hyvät suhteet työtovereihin ovat myös ratkaisevia motivoitumisen ja omistautumisen kannalta. Leppäsellä on mielestäni tärkeä pointti. Joskus työn tuntuessa rasittavalta ja projektin ylivoimaiselta, on hyvä, että motivaationa toimii työkaveri. Jos työsuhde on huono, usein on myös suhtautuminen työhön laskee. Hyvä tiimi on erittäin tärkeä elokuva-alalla, jossa usein työprojektit pakottavat jakamaan yhteiset elintilat. Minun mielestäni minun ja Anderssonin suhde on sen verran avoin ja hyvä, että pystyimme milloin vain työskentelemään yhdessä. Meillä oli yhteinen päämäärä joka yhdisti meitä, tehdä ensimmäinen dokumenttielokuvamme.

5 KÄSIKIRJOITTAMINEN EDITOIMALLA

Tutkielmani tässä osiossa käsittelen leikkaustyöskentelyä ja samalla myös eri editointitekniikoiden vaikutusta elokuvan tunnelmaan ja tarinaan.

5.1 Käsikirjoittaminen leikkaajana

Elokvantaju (2015) määrittelee leikkaajan olevan audiovisuaalisen tuotteen eri materiaalien yhdistäjä ja kokonaisuuden rakentaja. Leikkaajan vastuulla on kokonaisuuden hallinta, elokuvan rytmin ja rakenteen luominen, turhan materiaalin pois karsiminen, materiaalin kiteyttäminen sekä draamallisten nyanssien luominen. Leikkaaja luo elokuvalle ajan ja keston, sekä hyvin pitkälti kokonaisdramaturgisen luonteen. Pirilä ja Kivi (2008a, 45) kirjoittavat, että elokuva on ajassa etenevää ilmaisua, jossa on aina alku, loppu ja tietysti väliosa. Näin teoksessa on oltava elementtejä, joita yhdistää jokin yhteinen ajatus, tunnelma tai visio. Teos virtaa katsojan eteen, joka malttamattomana odottaa, mitä tapahtuu seuraavaksi. Koen leikkaajan työn tärkeäksi, koska se olennaisesti ratkaisee elokuvan toimivuuden. Leikkauksen avulla voidaan nostaa eri asioita esille ja häivyttää ongelmakohtia.

Richard Lester on sanonut, että hauskinda koko elokuvaohjaajan hommassa on juuri leikkausvaihe. Aina sattuu ja tapahtuu kaikenlaista, mihin ei vain pysty vaikuttamaan. Mutta sitten kun kuvaukset ovat ohi ja päästään leikkaamoon, silloin ohjaajalle koittaa hieno tilaisuus omaan “uusintaottoon”, siellä voi korjata tekemänsä mokat (von Bagh 2015, 48). Meidän virheemme käsikirjoittamisen puutteesta antoikin minulle erikoiset lähtökohdat. Olen tietenkin päässäni kuvitellut jollakin tasolla, millainen dokumentista tulisi, miten rakentaisin kohtaukset ja kuinka draaman kaari voisi edetä. Tämä oli ensimmäinen virheeni. Päässäni oli jo ajatus siitä, millainen elokuva olisi, ennen kuin näin edes materiaalia. Vaikka tiesin, ettei materiaali tulisi olemaan samanlaista kuin päässäni, olin niin tottunut fiktiivisen elokuvan työskentelyyn, etten täysin tiedostanut dokumenttielokuvan työstämistä. Minun olisi pitänyt olla ajattelematta mitään projektista, kun istuin katsomaan materiaalia ensimmäisen kerran. Materiaali oli hyvää, laadukasta ja sitä oli paljon, mutta aluksi en millään päässyt eroon omista ajatuksistani, millainen sen materiaalin pitäisi olla. Professori Morriskin (2015) sanoi, että leikkaajan pahin virhe on keksiä oma ajatusmalli ja yrittää pakottaa sitä ulos materiaalista. Syyllistyin tähän ensimetreillä, mutta onneksi huomasin virheeni nopeasti.

Editointiprosessin alussa työstin nopeasti elokuvasta version, mutta huomasin ettei välittu teema välittynyt tarpeeksi silloisella materiaalilla ja elokuvassa esiintyvien henkilöiden väliset suhteet eivät tulleet tarpeeksi esiin. Tarvitsin leikkaukseen haastattelun, jossa päähenkilön suhteita avattaisiin enemmän. Samalla kohtaukset jäivät liian yksittäisiksi, eikä niitä saanut yhdistettyä yhtenäiseksi elokuvaksi. Olimme kuitenkin alusta alkaen halunneet tehdä tunteita herättävän elokuvan, mutta ilman lisämateriaalia elokuvasta olisi tullut liian yksiulotteinen. Puhuimme Anderssonin kanssa asiasta, hän lähti tekemään lisähaastattelun ja etsimään arkistomateriaalia perheen valokuva-albumeista. Lisämateriaalin hankkimisen tarve ei tullut kuitenkaan yllätyksenä meille, koska tiesimme jo ennen matkaa, että joudumme ehkä hankkimaan lisää elokuvaa tukevaa aineistoa. Editointiprosessin jo ollessa käynnissä, oli helpompi jo tiedostaa, mistä aiheista halusi kuulla lisää ja mihin kysymyksiin tarvittiin vielä vastauksia.

Raakaleikkaukseksi kutsutaan elokuvan ensimmäistä, käsikirjoitukseen pohjaavaa leikkausta. Tarinan toimivuutta ja sujuvuutta testataan katsomalla raakaleikkaus läpi (Martin 2010, 110). Ensimmäisen raakaleikkauksen valmistuttua huomasin aukkomme tarinassa. Tässä vaiheessa olin vielä hetkessä elämisen teemassa kiinni, mutta teema ei noussut haluamallani tavalla. Halusin kertoa periaatteessa kahta tarinaa kerralla; toinen kertoi nykyhetkessä tapahtuvasta matkasta ja toinen perheiden taustoista ja niiden paljastuksista. Anderssonit olivat rohkeita avatessaan perheensä tarinoita ulkopuolisen käsiin muokattavaksi ja olen iloinen, että olin ja olen edelleen ansainnut tällaisen luottamuksen. Myöhemmin teemaksi alkoi nousta luopuminen. Luopumista elokuvassa korostettiin päähenkilön elämän kaikilta aikakausilta; päähenkilö joutui luopumaan rakkaista ihmisistään niin menneisyudessa, nykyhetkessä kuin myös tulevaisuudessakin. Saadessani palautetta leikkausprosessin edetessä, muutamat katsojat kysyivät, laitetaanko elokuvan loppuun informaatiota, jossa kerrotaan elokuvassa esiintyneiden henkilöiden kohtalosta elokuvan loputtua. En tekijänä nähnyt tälle tarvetta. Tämä ratkaisu tukee elokuvan teemaa, koska katsoja elää päähenkilön kanssa epä tietoisena tulevaisuudesta dokumentin loppuun asti ja sen jälkeenkin.

Kuvia valittaessa olen aina tarinan kannalla. Mielestäni tärkeintä on välittää katsojalle tunne, eikä elokuva ole vain tilaisuus esitellä parhaimpia kuvia. Tätä ei pidä ymmärtää väärin; upeat ja teknisesti hyvät kuvat helpottavat ehdottomasti leikkaustyötä. Jos kuitenkin kuva ei anna elokuvan tarinalle mitään arvoa, vaan joku visuaalisesti ei ehkä

niin näyttävä ratkaisu toimii paremmin, valitsen aina tarinan kannalta parhaimman vaihtoehdon. Morris (2015) sanoi, että kuvan teknisellä laadulla ei mitään merkitystä tarinan kannalta. Hänen mielestään parhaalla mahdollisella kalustolla kuvattu näyttävä kuva voi olla sieluton, kun taas puhelimella kuvattu materiaali voi olla syvälinen ja merkityksellinen tarinan kannalta. Tämän takia minä valitsin aina versioita tehdessäni niille parhaimmat mahdolliset kuvat tukemaan tarinaa. Projektissamme oli paljon hienoja kuvia, mutta valitettavasti ne eivät tukeneet lopullista tarinaa, joten ne jäivät pois.

5.1.1 Dialogin avaaminen

Aloin työstämään erilaisia versioita, korostin eri versioissa eri asioita ja yritin löytää tarinan kertomiseen eräänlaista tasapainoa. Saatoin leikata mukaan erilaisia faktoja, mutta editoin ne pois. Tarina muokkaantui pikku hiljaa, koko ajan muuttaen muotoaan.

Kysymykseksi heräsi aina, mitä materiaalista käytetään ja mitä jätetään pois. Mikä asia on relevantti ja mikä ei. Leppänen (2015) sanoo, että kokonaisuus ratkaisee. Yksittäinen upea kuva tai hieno haastateltavan kommentti ei riitä, jos sen ympärillä ei ole sitä tukevaa materiaalia. Rib Davis (1998, 196) käsittelee samaa pointtia, mutta dialogin kautta; Vaikka kuinka oikealta yksittäinen lause olisikin tuntunut työskentelyn alussa, nyt sen on tarkoitus lunastaa itsensä: tekijän pitää olla kovapäinen tässä asiassa. Jokaisen lauseen pitää lunastaa itsensä. Tietysti, itse lunastaminen vaihtelee huomattavasti: jotkut repliikit vievät juonta eteenpäin, jotkut luovat hahmoille persoonaa, jotkut tuovat koomisia elementtejä, jotkut motivoivat. Joidenkin tarkoitus on rakentaa jännitystä ja odotusta. Jokainen lunastamattomaksi jäämätön lause, oli se sitten kuinka ”realistinen”, täytyy jättää pois. Mielestäni joka ikistä leikkausta tehtäessä varmasti jokainen leikkaaja kiintyy jollakin tasolla projektiin. Jotkut kohtaukset olivat vaikeita heittää pois kokonaan juurikin näistä syistä. Joku leikkaus, kuva, ele tai lause tuntuu aluksi hyvältä idealta, mutta kuitenkin elokuvaa pitää miettiä kokonaisuuteen. Yhtenä esimerkkinä *Näen jo syksyn värät* -projektissa voisin osoittaa yhden mahdollisen elokuvan aloituskohtauksen. Kohtauksessa päähenkilö heittää tikkaa omassa kotipihassaan ja puhuu menettämisestä. Kohtaus oli luonnollinen ja toimintaa oli mukava katsoa, mutta itse teksti ei istunut elokuvan kokonaisuuteen. Koko kohtaus poistettiin lopullisesta versiosta.

Oli äärimmäisen tärkeää yrittää myös säilyttää selkeys. Yksi suurimmista haasteista itselleni oli perheen historian avaaminen. Niin Anderssonien kuin myös Kingin perhei-

den taustoilla oli monia eri hahmoja, joita olisi voinut käyttää. Perheiden yhteinen historia on pitkä ja monivaiheinen ja siitä voisi tehdä koko illan elokuvan helpostikin. Kuitenkin tarkoituksemme oli tehdä lyhytelokuva, joten yritin löytää tasa-painoa historian esittämisen kanssa. Suurin ongelma oli, että ymmärtääkö katsoja kuinka pienestä informaatiosta taustatarinan. Välillä tuntui myös siltä, että kerroin liikaa eikä katsoja tarvitse kaikkea sitä tietoa, jonka olin mukaan leikannut. Järjestimme versioiden välissä koekatselmuksia luokkatovereillemme, jotta saimme palautetta juurikin näissä asioissa. Varto (2007, 6) kuvailee aihetta niin, että kirjallisuus ja erityisesti elokuva antavat tapauksia, joista on poistettu liika moninaisuus. Samalla on nostettu dramatiikan astetta sen verran, että kuka tahansa tunnistaa, milloin asiat on ratkaistava ja milloin niitä ei enää voi jättää odottamaan. Näissä tapauksissa lukija ja katsoja voivat tavoittaa myös oman elämänsä draaman.

5.2 Selkeän käsikirjoituksen puuttuminen

Näen jo syksyn värit –elokuvan tekijöinä meidän kokemattomuus dokumenttien teosta näkyi käsikirjoituksen puuttumisena. Kuten aiemmin jo mainittiin, luulimme pystyvämme luomaan helposti tarinan vain leikkauspöydällä istuen. Leikkaajana huomasi nopeasti, ettei homma ollutkaan niin helppoa.

Leppänen (2015) kertoo käsikirjoituksen olevan välttämätön suuntaviivana, mutta hän ei näe, että sen kirjaimellisessa noudattamisessa olisi järkeä. Dokumenttielokuvan idea on kuitenkin kertoa elämästä ja elämä kuten dokumenttielokuvakin on aika arvaamaton. Asiat voi näyttää käsikirjoituksella täysin erilaisilta kuin lopullisessa teoksessa, koska muutosten mahdollisuus on aina olemassa. Davis (1998, 192-193) kertoo, että dokumentaarisessa draamassa dialogi voi esiintyä missä tahansa muodossa, vaikkakin käsikirjoitus vaiheessa haasteet ovat erilaisia. On olemassa perusrajoitus; tekijän täytyy pysyä mahdollisimman lähellä lähteensä sanoja ja koska ne ovat usein jollakin tasolla peiteltyjä, käsikirjoittajan täytyy löytää paljon mielikuvituksellisempi tapa esitellä haluaansa materiaalia, esimerkiksi visuaalisen tai musikaalisen. Omaani ja työparinikin työskentelyä olisi helpottanut huomattavasti, jos olisimme vain ehtineet tekemään olemattomassa esituotannossamme jonkinlaisen käsikirjoituksen.

Näen jo syksyn värit -dokumentissa käsikirjoituksen puuttuminen ei ollut kuitenkaan pelkkä ongelma, se oli haaste. Se haastoi koko ajan työstämään dokumenttia, mielti-

mään rakenteet uusiksi, etsimään eri vaihtoehtoja päähenkilön kehitykselle ja lopputulokselle. Meillä ei ollut tiettyä käsikirjoitusta, jota piti orjallisesti noudattaa, vaan dokumenttia pystyi muokkaamaan rajustikin. Opin tämän dokumentin leikkaamisesta paljon ja myös sen, kuinka pienillä muutoksilla tarinan kulku muuttuu dramaattisesti. Samalla myös uskalsin tarttua kunnolla dokumentin rakenteisiin. Kehityin leikkaajana huimasti kyseisen teoksen työstämisen aikana, vaikka nyt tätä kirjoittaessa tuntuukin, etten tuolloin tiennyt vielä mitään leikkaamisesta. Itsensä kehittäminen on nopeampaa ja aina tuntuu siltä, kuin olisi voinut tehdä jotain vieläkin paremmin.

5.3 Kohtausten rakentaminen

Elokuvateos koostuu otoksista, kohtauksista ja jaksoista. Kohtaus on elokuvan aikaulottuvuuteen sijoittuvan ilmaisun kerronnallinen kokonaisuus, yksi elokuvan rakenteellisista peruselementeistä (Pirilä & Kivi 2008a, 111). Koska sain kokeilla erilaisia versioita ja työstää elokuvaa, loin paljon erilaisia kohtauksia. Osa kohtauksista piti poistaa, jotta elokuva kokonaisuutena toimisi paremmin. Jokainen kohtaus on itsessään jo pieni tarina ja jokaisella kohtauksella pitää olla tarkoitus. Kohtauksen pitää tuoda uutta informaatiota katsojalle tai vahvistaa aiemmin luotuja mielikuvia.

Aristoteles (1997, 165) kertoi, että tragedia ei ole ihmisten jäljittelyä, vaan se jäljittelee toimintaa, elämää, onnellisuutta ja onnetonta kohtaloa. Onnellisuus ja onneton kohtalo perustuvat toimintaan ja päämäärä elämässä on tietynlainen toiminta, eikä tietynlaisen oleminen. Ihmiset ovat tietynlaisia luonteensa perusteella, tekojensa perusteella he taas tulevat onnellisiksi tai onnettomiksi. Toiminta ei näytelmässä tapahdu luonteiden jäljittelemiseksi, vaan luonteet sisältyvät siihen tekojen takia. Kuten Aristoteles asian jo selvensi, ihmiset määrittävät tekojensa, ei sanojensa kautta. Ihminen voi sanoa olevansa empaattinen, mutta silti kiusata muita ihmisiä. Henkilödokumentissa on tärkeää päästä päähenkilön sisäiseen maailmaan käsiksi. Tahdoin, että jokaisen kohtauksen sisällä olisi jokin toiminto, jokin mikä toisi päähenkilön persoonallisuutta esille. Vaikka toiminnot ovat pieniä, ne ovat tärkeitä kohtausten osalta. Esimerkkinä voisi käyttää vaikka elokuvan alussa olevaa junakohtausta; päähenkilö puhuu jännityksestä tavata ystävät pitkästä ajasta. Kohtaus ei omistaisi samanlaista tunnelmaa, jos päähenkilö ei pyyhkisi puheensa päätteeksi silmäkulmaansa. Pieni ele tekee juuri kerrotusta asiasta todellisempaa.

Teot kertovat ihmisistä enemmän ja samoin ihmissuhteista. Elokuvasa piti saada enemmän esille myös henkilöhahmojen välisiä suhteita ja paras tapa mielestäni tuoda esiin niitä oli tehdä montaasi, jossa käytäisiin läpi heidän yhteisiä hetkiään. Elokvanta-ju (2015) määrittelee montaasin yleisenä nimenä jaksolle, jossa leikkauksen avulla ekonomisesti kerrotaan pitkähkö tapahtumaketju, jonka todellinen kesto on huomattavasti sen elokuvallista aikaa pidempi. Leikkasin montaasin, koska se oli mielestäni loogisin tapa esitellä päähenkilön ja Kingien yhteistä aikaa. Samalla katsoja ymmärtää, että heidän välillään on ystävyyttä ja kasvattaa myös empatiaa dokumentin henkilöitä kohtaan. R. Walterin (2010, 161) mukaan käsikirjoittajat yleisesti kehottavat välttämään montaasin käyttöä mahdollisimman paljon, koska se muistuttaa yleisöä, että he ovat elokuvissa. Mitä yleisö luonnollisesti haluaa, ei ole tämän muistaminen vaan unohtaminen. Vaikka katsojat tietävätkin paremmin, he haluavat uskotella itselleen, että katsovat oikeita ihmisiä oikeissa tilanteissa. Mielestäni kaikki tekniikat ovat hyväksytyjä elokuvan tekemisessä, kunhan ne ovat hyvin perusteltuja.

Ei-fiktionaaliseen tai dokumentaariseen elokuvaan voi käyttää erilaisia medioita yhdistelemällä niitä erilaisiksi kombinaatioiksi tai käyttää yksitellen. Yleisimpiä muotoja ovat valokuvat, filmit, audio ja videot (Martin 2010, 5). Leikkausprosessin edetessä hankittiin lisää materiaalia dokumenttiin ja sain elävöitettyä elokuvaa vieläkin enemmän. Oli helpompi käsitellä menneisyyden tapahtumia, kun kuvat tukivat kertomuksia ja antoivat kasvot elokuvan henkilöille. Samalla antamalla menneisyyden hahmoille persoonallisuuden ja olemuksen, katsojalle herää helpommin empatia heidän tarinaansa kohtaan. Elokvaa tehdessä on tärkeää, että kuvat liittyvät jollakin tavalla tekstiin ja ne tuovat jotain uutta esille tai vahvistavat vanhaa tietoa.

5.3.1 Kellot

Päätimme heti alussa, ettemme halua ihan perinteistä henkilökuvadokumenttia, vaan halusimme siihen mukaan myös luovia elementtejä. Kuvasimme matkan jälkeen siimoista roikkuvia kelloja, jotka ikään kuin leijuvat pimeydessä. Vaikka teemamme oli tuolla hetkellä vielä kateissa, tiesimme ajan olevan tärkeä osa sitä. Kello kuvastaa aikaa ja halusimme käyttää niitä kuvastamaan päähenkilön vaikeuksia hyväksyä ajan kuluminen. Pirilä ja Kivi (2008a, 50) neuvovat, että katsojalle on heti teoksen alussa annettava selvät tyylin ja käsittelytavan avaimet. Vastaanottajaa ei saa jättää epätietoisuuden vaaraan. Hänelle on tärkeää tiedostaa miten hän asennoituu näkemäänsä ja kuulemaansa.

Kellot tuottivat minulle vaikeuksia leikkausprosessin edetessä. Oli siis tärkeää jo elokuvan alussa saada kello näkyviin, joten lopullisessa versiossa ensimmäinen kello näkyy jo elokuvan nimen kanssa. Tällä tavalla myöhemmin näkyvät kellot eivät tule liian suurena yllätyksenä. Kun kohtaukset vaihtuivat ja vaihtelivat paikkaa, kellojen merkitykset muuttuivat. Kellon paikka piti olla perusteltu, vaikka emme halunneet loppuun asti selittää niiden merkitystä katsojalle. Kaikkea ei tarvitse aina avata katsojalle, mutta on erittäin tärkeää myös olla jättämättä katsojaa epätietoisuuden varaan. Raja kysymyksien herättämisellä ja katsojan turhalla ärsyttämällä on häilyvän pieni.

Kuvia kelloista oli useita ja erilaisia, joten niiden järjestämisessä ja käyttämisessä oli alussa paljon vaihtoehtoja. Lopulta päädyin versioon, jossa yksi kello on mukana koko elokuvan ajan ja lopussa näytetään, kuinka tämä kello leijuu tyhjyydessä muiden kellojen kanssa. Tämä selkeytti kellojen käyttöä ja teki pienen tarinan kaaren näiden kohtausten sisälle. Beth Lazroe (1998, 15) opettaa, että jos rikot kaavan, eli esittelet uuden elementin kuvassa, silmä automaattisesti ja alitajuntalisesti prosessoi erilaisen elementin tai näkökulman merkityksellisenä ja tärkeänä kohteena. Tällä tavoin useampien kellojen ilmestyminen myöhemmin kuvaan loi niille suuremman merkityksen ja saa katsojan pohtimaan niiden tärkeyttä.

5.4 Kuvasta kuvaan

Leikkaajan työn ilmentymä liikkuvassa kuvassa on skarvi, kahden eri kuvan yhteenliittymä (Saarinen 2011, 11). Tutkittuani oman tekijyyteni kautta voisin helposti sanoa, että leikkaajan työhön kuuluu nimenomaan valinta, mitkä ja miten kuvat liitetään toisiinsa. Editoinnissa on monia teknisiä puolia, jotka vaikuttavat tarinan kerrontaan ja yleiseen katsoja kokemukseen. Sama kohtaus ja sama materiaali voivat saada aikaan täysin erilaisen tunnelman, kun vaihdetaan esimerkiksi muutaman kuvan paikkaa.

Mielestäni jatkuvuus on yksi suurimmista teknisistä vaatimuksista leikkaamisessa. On olemassa useita jatkuvuuden kategorioita : Sisältö, liike, paikka ja aika (Brown 2012, 78). Pienet klaffivirheet elokuvan aikana saattavat jäädä huomaamatta, mutta ne saattavat kuitenkin herättää alitajuntalisesti katsojassa epäilyksen elokuvaa kohtaan. Katsoja voi ajatella, että jotain on nyt pielessä tunnistamatta kuitenkaan ongelmaa ja estää itseään uppoamasta elokuvaan. Hyvänä esimerkkinä elokuvasta, joka käyttää jatkuvuuden klaffivirheitä hyödykseen, on *Shutter Island* (Fischer & Scorsese, 2010). Elokuva on

täynnä pieniä tarkoituksellisesti sijoitettuja klaffivirheitä, jotka luovat katsojalle tunteen, että jotain on nyt pahasti pielessä. Tässäkin tapauksessa leikkauksella on tarkoituksensa ja kaikki “virheet” ovat perusteltuja.

Jonna Hiekkakallio (2015) kertoo, että jos on kyse pienistä rytmihäiriöistä, epäloogisuudesta, ajoittaisesta tylsyydestä, silti show voi jotenkin päästä maaliin. Ei voittajana, mutta maaliin. Tutkiessani editointia tulin tulokseen, jossa yksittäiset pienet klaffit voi antaa anteeksi, jos muuten leikkaus palvelee elokuvan tarkoitusta. Pienien virheiden kohdalla itselläni on ollut tapana sanoa, että jos joku nyt tähän kiinnittää huomiota, niin elokuva ei ole onnistunut. Tärkeintä on saada kokonaiskuva toimimaan, saada katsoja keskittymään tarinaan ja pitää mielessä tavoite.

Dokumenttielokuvaa editoidessa onnistuin hyvin välttämään jatkuvuuden ongelmat. Kuvat leikkaantuvat hyvin yhteen ja tarinaa on helppo seurata. Kokeilin kuvituskuvia merkittävyyttä vaihtelemalla niiden paikkoja leikkauspöydällä. Editoin välillä kuvia kohtauksiin täysin erinäisistä paikoista ja eri ajoilta. Tarkoituksena oli tukea tarinaa ja saada se sujuvasti etenemään ilman katsojan häiriintymistä.

5.4.1 Kohtauksesta kohtaukseen

Jatkuvuuden kannalta on tärkeää, että on olemassa jonkin kuvallinen tai äänellinen elementti, joka sitoo kuvia tai kohtauksia toisiinsa. Kuvaleikkauksen puolella jatkuvuutta säätelevät yleisimmin fyysiset määreet kuten näyttelijöiden sijainti ja liikkuminen tilassa suhteessa toisiinsa, fyysiset suoritukset suhteessa leikkauskohtiin sekä dramaturginen jatkuvuus juonen/tarinan suhteen. Katsojan kokemus jatkuvuuden illuusio yleensä särkyy, kun edellä mainittuihin yksityiskohtiin ei kiinnitetä (tai ei tarkoituksella haluta kiinnittää) tarpeeksi huomiota. (Elokuvantaju 2015). Pirilä ja Kivi (2008a, 98) sanovat, että siirtymistä on tullut entistä näkyvämpi leikkauksen luova väline. Otostilat, fragmentit, kohtaukset ja jaksot yhdistetään ja erotellaan siirtymien avulla (Pirilä & Kivi 2008a, 98). Kohtausten yhdisteleminen on mielestäni yksi haastavimpia prosesseja elokuvaa editoidessa. Koska kohtausten pitää erottua toisistaan, mutta samalla myös yhdistyä toisiinsa elokuvan jatkuvuuden kannalta jollakin tasolla, on kohtausten yhdisteleminen otettava vakavana osana elokuvan työstämisprosessia.

Kun dokumentin leikkaaminen alkoi olla sillä mallilla, että olin saanut valmiiksi yksittäisiä kohtauksia, ne piti yhdistää yksittäiseksi kokonaisuudeksi. Siirtymiset kohtauksesta kohtaukseen kävivät yleisesti kuvituskuvien kautta. Siirtymisessä täytyy käyttää jotakin konkreettista, jotta katsoja ymmärtäisi alitajunnassaan kohtauksen muuttuneen. Pyrin myös käyttämään ääniä tukemaan siirtymistä. Leikkaamalla ääniraitoja sekunnin verran toisen kohtauksen kuvan alle, saatiin siirtymisestä pehmeämpi.

Kelloihin siirtymiset olivat editointiprosessin aikana yksi vaikeimmista jatkuvuuden kannalta. Ajattelin aluksi, etten halua käyttää mitään yksinkertaista, kuten häivytystä (eng. fade out). Elokuvantaju (2015) kertoo, että kerronnallisesti häivytyksellä päätetään usein sekvenssin (tai kohtauksen), jota seuraava lyhyt musta tauko ilmaisee pitkähköä reaaliajan siirtymää seuraavaan kohtaukseen. Aluksi ajattelin, että tämä on ehkä liian yksinkertainen ja ehkä jopa liian mielikuvitukseton ratkaisu. Kuitenkin muutamia eri vaihtoehtoja kokeilleena, päädyin ensimmäiseen ratkaisuun. Häivytykset toimivat mielestäni elokuvan aikana hyvin, koska kellot ”leijuvat” pimeydessä. Siirtyminen pimeästä kuvasta pimeässä leijuvaan kelloon tuntui luonnolliselta. Normaalisti yritän vältellä koko mustia ruutuja, koska ne rikkovat elokuvan illuusiota ja muistuttavat katsojaa siitä, että he ovat elokuvissa. Tämän dokumentin leikkaamisessa perusteluna mustille ruuduille ja pitkille kellokuville on se, että katsoja tarvitsi mielestäni aikaa prosessoida näkemäänsä ja kuulemaansa. Ilman näitä pieniä ”taukokohtauksia”, informaatiota olisi tullut paljon ja liian nopeasti, ja katsomiskokemuksesta olisi tullut raskas ja haastava.

5.4.2 Rythmi

Hiekkakallio (2015) sanoo, että kaikkein tärkeintä leikkaamisessa ovat rytmi, kuvakerroksen lainalaisuudet (tai niiden sujuva kiertäminen) ja tarinan kuljettaminen draaman kaaren mukaan. *Näen jo syksyn värit* -dokumentissa rytmi on erilainen eri kohtauksissa, mutta se on tarkoituskin. Dokumenttia työstäessä oli selvää alusta alkaen, että rytmin kuuluu vaihdella. Jos rytmi pysyy elokuvan läpi samana, koko katsomiskokemus käy nopeasti tylsäksi. Elokuvan rytmiä voisi verrata musiikin rytmiin; jos viiden minuutin kappaleessa on sama rytmi koko ajan, ei kukaan jaksaisi kuunnella sitä loppuun tai kuunnella uudestaan.

Sergei Loznitsan pitämällä luennolla (2014) hän kuvaili *Maidan* -dokumenttielokuvansa editointia. Dokumentti koostuu suurimmaksi osaksi paikallaan olevasta kamerasta ja osa kuvista voi olla useamman minuutin pituisia. Loznitsa kertoi, kuinka hänen elokuvansa tärkein osa on nimenomaan rytmi. Ilman rytmiä, hänen elokuvansa olisi helposti tylsä. Hän perusteli pitkät kuvat odotuksen luomisella, jonka jälkeen elokuvan dramaattisten tapahtumien kohdalla, rytmin tiivistyminen ja pienet kameran liikkeet, loivat suuren tunnelatauksen ja lunastivat odotuksen.

Näen jo syksyn värit -dokumentin kohtausten rytmit muodostuivat kohtauksen pointin mukaan. Esimerkiksi alun junassa matkustamisen kuvat ovat paljon nopeampia kuin kuolemia käsittelevä kohtaus. Matkustaminen ei tuonut teemaa parhaiten esille ja koska matkustamisen odotuksia ei pystynyt kunnolla lunastamaan, kohtausta lyhennettiin paljon alkuperäisestä suunnitelmasta. Vaikka jokaisella kohtauksella on oma rytminsä, niin rytmin pitää vaihdella myös kohtauksen sisällä. Junakohtauksessakin on aluksi nopeampi rytmi, kun kuvituskuvilla halutaan kertoa, että olemme matkalla. Muutamalla kuvalla kuljetetaan valoisista kuvista kohti pimeää iltaa, jolloin päähenkilö kertoo tunteuksistaan ennen päämäärää. Kun päähenkilö alkaa purkamaan ahdistuneisuuttaan, rytmi hidastuu. Rytmitys kertoo tunnetilasta ja samalla siitä, että hetki on tärkeä.

Mitä hitaampi kerronnan rytmi on, sitä ilmeisemmin elokuvaa on raskas katsoa, koska se todellakin venyttää minuutit tunneiksi. Mutta toisaalta juuri näin on myös niinä elämän hetkinä, jolloin tietää olevansa ratkaisun edessä, mutta ei näe ratkaisua (Varto 2007, 147). Hidas editointi voi olla kuitenkin myös tehokeino oikein käytettynä. Hitain rytmi koko elokuvasta löytyy elokuvan loppupuolella. Päähenkilö kertoo edesmenneen veljensä ja Kingien pojan kuolemasta. Rytmi määräytyi aika paljon myös päähenkilön puheen mukaan, joka luontaisesti hidastui puhuttaessa vaikeista asioista. Kun päähenkilöstä huomaa, että hänellä on vaikeaa puhua asiasta ja tauotukset puheessa jätetään näkyviin, saadaan tunteita nostattava emotionaalinen side päähenkilön ja katsojan välille. Liian tiukka rytmi olisi vienyt kohtauksesta herkkyyden pois. Hiekkakallio (2015) kertoo, että huonolla leikkauksella pilaa aina jutun kuin jutun. Hän luettelee erilaisia syitä huonolle leikkaukselle; väärä rytmi(liian tiukka tai löysä), vääriin suuntiin toistuvasti jatkuva liike, liian vähän vaihtuvat kuvakoot, kuvien tasamittaisuus, äänien väärä miksaus ja niin edelleen.

5.5 Tunnetilojen kasvattaminen

Dokumentti käsitteli paljon tunteita. Tarkoituksena oli päästää katsoja mahdollisimman lähelle päähenkilön ajatusmaailmaa ja luoda empaattinen side elokuvan hahmoja kohtaan.

Navarro (2008, 167) käsittelee eleitä ja vertaa niitä elokuvien eleisiin seuraavasti; kun joku on tuhtunut tai allapäin, joko kaikki tai vain muutama ele noenverbaalisesta käyttäytymisestä voi olla nähtävissä. Ne voivat ilmentyä ohimeneviä tai ne voivat kestää minuutin tai jopa pidempään. Kuvitellaan vaikkapa Clint Eastwood vanhassa *spagetti western* -tyyppisessä elokuvassa siristämässä silmiään katsoen vastustajaansa ennen tuliasetaistelun alkamista. Tietenkin näyttelijät ovat harjoitelleet kasvojensa eleitä niin, että niistä on helppo tunnistaa tunteita. Kuitenkin oikeassa maailmassa nämä sanattoman viestinnän eleet ovat paljon vaikeampia tunnistaa, koska ne ovat hienovaraisia, tahallaan piilotettuja tai ne yksinkertaisesti ohitetaan. Mielestäni Navarro osoittaa tällä ajatuksella myös yhden suurimmista eroista dokumentin ja fiktiivisen elokuvan välillä. Henkilökuvadokumentissa päähenkilön kyky ilmaista tunteitaan ja persoonallisuus ovat mittaamattoman suuressa osassa. Tästä tärkeydestä Ekman ja Friesen (2003, 135) kirjoittavat seuraavasti; ihmiset kokevat kasvon tunteita ilmaisevat eleet luotettavammiksi lähteiksi kuin sanat. Jokainen on jossain vaiheessa kokenut hetken, jolloin on voinut sanoa (tai ainakin luullut voivansa sanoa), että jokin juuri sanottu on ollut valhe perustuen sanojan kasvon ilmeisiin. Mielestäni tämä on tarpeellinen huomio dokumentin teossa. Joissakin dokumenteissa halutaan tuoda esille jonkun osapuolen valehtelu. *Näen jo syksyn värit* -dokumentissa ei ollut tarkoitus luoda päähenkilöstä valehtelevaa hahmoa, vaan nimenomaan korostaa aitoja eleitä.

Suru on passiivinen, ei aktiivinen tunnetila (Ekman & Friesen 2003, 114). Darwin (1965, 179) kirjoitti surullisista ihmisistä seuraavasti: He eivät enää toivo mitään toimia, vaan he pitäytyvät toimettomina ja passiivisina, tai joskus liikuttelevat itseään edestakaisin. Liikkeestä tulee raukea, naama muuttuu vaaleaksi, lihakset veltostuvat, silmäluomet nuokkuvat, pää roikkuu rinnassa ja huulet, posket ja alaleuka valuvat alaspäin omalla painollaan. Mielestäni surua on vaikea kuvailla dokumentissa, koska suru ei tule esiin tunteiden ilmaisuna tekojen kautta. Dokumenttia tehdessä on usein myös vaikeaa saada esille ihmisten tunteita, koska oikeassakin elämässä ihmisillä on tapana yrittää pidätellä tunteitaan. Olen kuitenkin tullut siihen tulokseen, että on paljon tehokkaampaa

näyttää ihminen yrittäessään pidätellä tunteitaan, kuin näyttää esimerkiksi itkevää ihmistä. Kun ihminen näyttää siltä, että hänen on vaikea olla ja hän on juuri romahtamassa, se luo jännitettä ja lumoa katsojansa seuraamaan tilanteen etenemistä. Kun tilanne raukeaa, ei ole enää mitään odotettavaa.

Pyrimme yleensä jäsentämään ja selittämään kokemaamme järjen avulla. Kun jotain merkittävää tapahtuu, ryhdymme pohtimaan mahdollisia loogisia seurauksia. Samalla herää primitiivinen halu seurata ja todistaa tapahtumien kulkua (Pirilä & Kivi 2008a, 55). Leikkaajalta vaaditaan mielestäni tunneälyä. Vaikka olisi kuinka hyvä teknisessä toteutuksessa, pitää silti pystyä välittämään tunnetta. Täytyy ymmärtää, miten tietty kehon kieli tai ele voidaan tulkita tietyissä tilanteissa. Tätä voidaan myös käyttää hyväksi editoidessa, kun esimerkiksi liitetään eri tilanteesta otettu lähikuva haukotuksesta toiseen kuvaan, jossa joku pitää puhetta. Tällä tavalla pyritään viemään tarinaa taas eteenpäin, mutta dokumenttielokuvaa tehdessä täytyy olla tarkkana, missä menee manipulointi liian pitkälle. Jos jokin asia laitetaan uuteen kontekstiin, se saa uuden merkityksen. Ferdinand de Saussuren strukturalistisen teorian mukaan *merkki* koostuu kahdesta osapuolesta; *ilmaisu* ja *tarkoite* tai *sisältö*. Verbaalisessa merkkijärjestelmässä ilmaisu tarkoittaa kirjoitettua kuviota paperilla tai puheen äännemuodostelmaa, tarkoite puolestaan käsitettä, johon viitataan. De Saussuren mukaan näiden kahden suhde on “mielivaltainen”. Toisin sanoen ei ole mitään erityistä syytä, miksi vaikkapa merkki *tie* pitäisi viitata kulkuväylään: näin ovat suomalaiset vain “sopineet”. Esimerkiksi englantia puhuville vastaava kirjoitettu merkki tarkoittaa solmiota tai sitomista (Hietala 1994, 94).

5.5.1 Tunteet estetiikan kautta

Leijaileva höyhen Forrest Gumpin avauskohtauksessa on mielikuva antautumisesta kohtalolle. Forrest antautuu mahdollisuuksille (tai kohtalolle); hän hyväksyy mitä ikinä elämä hänelle tuokin. Elokuvan tunnetuin repliikki (“elämä on kuin suklaarasia...”) on sekin vertauskuva samasta teemasta (Weston 1999, 263). Kuvien sisäinen estetiikka määrittelee myös tuntemukset elokuvasta. Ihminen oppii sisäistämään tietyt asiat, kuten muodot ja värit, tiettyihin kokemuksiinsa ja tunteisiinsa. Lazroe (1998, 6) määrittelee estetiikan seuraavasti; miten silmä organisoii sille esitellyn aineiston ja kuinka tämä tieto on tulkattu muille aisteille. Lazroen kirjoituksista huomaa, ettei hän juurikaan käsittele kuvia niiden aiheiden perusteella, vaan estetiikan luoman tunnetilan kautta. Mielestäni elokuvat eivät olisi elokuvia ilman estetiikkaa. Dokumenttia editoidessa valitsin

tietynlaisia kuvia, jotta ne tukisivat sisällöllisesti ja kuvallisesti hakemiani tunnetiloja. Esimerkiksi päähenkilön puhuessa kuolemista, päätin kuvittaa kuvaa merenrantakuvilla. Merenranta voi symbolisoida monta eri asiaa, mutta erilaiset kuvat siitä luovat erilaisen tunnelman. Mietittäessä estetiikan kannalta, dokumenttimme merenrantakuvat sopivat haikeaan kohtaukseen hyvin. Näissä kuvissa henkilöt ovat selät kameraan päin, horisontti ei ole selkeä ja kuvissa ei ole mitään ylimääräistä, joka veisi huomion henkilö-hahmoista. Nämä kuvat eroavat muista kuvista sillä, että tässä tausta on yksinkertainen ja silti siinä on kaukainen horisontti. Hahmot ovat pieniä ja poissaolevia, koska emme kunnolla näe heidän kasvojaan. Tämä kohtaus korostaa kohtauksen tekstin yksinäisyyttä ja surua.

5.6 Viimeistely

Olen pettynyt elokuvan viimeistelyyn. En ole ylpeä viimeistelystä tässä kyseisessä työssä. Voisin sanoa, että suoraan sanottuna häpeän sitä ja aion korjata sen tulevaisuudessa, kunhan pääsen käyttämään Final Cut Prota.

Aluksi tekninen täydellisyys on epäoleellinen, mutta ilmiselvästi lopussa tarina tarvitsee kiillotuksen ja hienontamisen (Morris 2015). Loppuvaiheessa leikkaamista tarinan muokkaaminen oli vieläkin käynnissä ja ajattelin tarinan olevan tärkeämpi kuin viimeistely. Kuten aiemmin viittasin tutkielmassani, voimani alkoivat loppua ongelmien takia editointiprosessin lähestyessä loppua. Tässä vaiheessa tekijänä alkoi työmoraaali laskemaan, koska puolet leikkaukseen varatusta ajasta meni ongelmien korjaamiseen. Weston (1999, 335) ohjeistaa ohjaajia väsymyksestä niin, että jos seuraat muistiinpanojasi kuvauspaikalla kuin lopullista suunnitelmaa väsymyksen takia ilman uusia ideoita, elokuvasi ei tule näyttämään sellaiselta kuin toivot.

Värimäärittely ei ollut minun vahvuuteni. Vasta nyt työelämässä työskenneltyäni ja myöhemmin muutamia projekteja tehneenä voisin sanoa vihdoin oppineeni värimäärittelyyn. Koska aikataulutuksemme muuttui enkä laittanut tarpeeksi aikaa viimeistelylle, värimäärittely on hutaisten tehty. Sama pätee kellojen käsittelyyn. Olisin halunnut työstää kelloja pidempään ja kokeilla erilaisia efektejä, mutta tarinan rakentamiselta en yksinkertaisesti vain ehtinyt.

Vaikka opinnäytetyöni on nyt palautettu, aion tehdä viimeistelyn uusiksi tulevaisuudessa. *Näen jo syksyn värit* –dokumentti ei ole vielä valmis.

6 LOPPUPOHDINTA

6.1 Kompastuskivet ja niiden rikkaudet

Mikään elokuva ei valmistu ilman ongelmia, eikä mitään opita ilman virheitä. Ensimmäisen dokumenttielokuvani tekeminen on kyllä ollut antoisa oppimisprosessi. Olen oppinut paljon leikkaamisesta, käsikirjoittamisesta ja samalla myös löytänyt enemmän itseäni taiteilijana ja kehittynyt työntekijänä. Nyt, yli vuosi dokumentin aloittamisesta ja puoli vuotta sen leikkaamisen lopettamisesta, minä olen kehittynyt paljon tekijänä.

Tekninen osaaminen ja alkukankeus olivat haasteita aluksi. En ole aikaisemmin leikannut kokonaista elokuvaa, joka olisi yhteinen projekti jonkun toisen ihmisen kanssa. Elokuva editoidessa kehityin nopeammaksi, niin päätöksien teossa kuin myös paljon konkreettisemmalla tasolla; sormeni liikkuvat nopeammin leikatessa. Työprosessin aikana kehityin myös luovemmaksi leikkaajaksi ja osaan ajatella nyt monipuolisemmin editoidessani. Dokumentin loppumisen jälkeen olen editoinut jo työelämässä.

Suurin este kunnianhimoisten ja omaperäisten elokuvien ja televisio-ohjelmien toteuttamiseen saattaa kuitenkin olla varsin inhimillinen; tekijän usko itseensä loppuu (Pirilä & Kivi 2008b, 25). Suurin kompastuskivi oli se hetki, kun kaluston kanssa oli ongelmia. Tiedän, että olin stressaantunut ja väsynyt, mutta minun olisi pitänyt löytää projektin ulkopuolelta jokin keino jaksamiseen. Ensi kerralla tiedän, etten käytä kalustoa tai ohjelmistoa, jota minulla ei pakolla ole mahdollista saada käyttöön milloin vain tarvittaessa.

6.2 Onnistumiset

Ylipäänsä suurin virhe dokumentin teossa on välinpitämättömyys. Leikkaajan kohdalla se on tyytymistä liian itsestään selviin ja helppoihin ratkaisuihin. Laiskuus kuvien valinnassa ja yhdistämisessä kostautuu (Leppänen 2015). Vaikka loppuvaiheessa olinkin väsynyt viimeistelyn lähestyessä, en tarinan rakentamisvaiheessa väsynyt muokkaamaan tarinaa. Mielestäni onnistuin hyvin tuomaan olemassa olevasta materiaalista tarinan katsojalle ja löytämään uuden teeman. En luovuttanut, vaikka leikkaus ei toiminut, vaan kokeilin uusia lähestymiskulmia. Leikkausversioita tulikin useampia kymmeniä, ja jos vertaa ensimmäisiä versioita lopulliseen tulokseen, ero on huima. Kokeilin erilaisia

kuvituskuvia eri teksteihin, muokkasin kohtausten järjestyksiä ja välillä heitin puolet elokuvasta pois ja aloitin alusta.

Tasapaksu leikkaus ja tylsä kuvakerronta taas tappaa fiiliksen yllättävän tehokkaasti (Leppänen 2015). Tämä ei mielestäni ole ongelma *Näen jo syksyn värit* -elokuvassa. Onnistuin rytmittämään elokuvaa ja se etenee koko ajan eteenpäin. Tylsiä tai turhia kohtauksia ei ole ja kaikki tapahtumat tukevat tarinan kerrontaa. Onnistuin mielestäni myös välittämään tunteita katsojille.

Nagisa Oshiman on sanonut, että elokuvan teko on hänelle hyvin vaikeaa. Hän valitsee aiheita, joita hän ei täysin ymmärrä, ja hänestä on tärkeää tehdä erilaisia elokuvia. Hän yrittää myös aina tavallaan tuhota itsensä ja aikaisemmat työnsä. Hän muuttaa jatkuvasti elokuvien tyyliä aiheen mukaan, eli hänelle on aina tärkeintä poimia erilaisia aiheita (Tammi, Timonen, von Bagh & Toiviainen 2012, 257). Minusta Oshima kuvaili hienosti oman suhtautumiseni elokuvien tekemiseen. Mielestäni on tärkeää ja miellyttävää haastaa itseään tekemään jotain uutta ja kokeilla erilaisia tyyliä ja niiden yhdistelmiä. Pitäisi osata aloittaa projekti niin sanotusti puhtaalta pöydältä, mutta olla valmis käyttämään hyödyksi vanhoja oppeja.

6.2 Loppupohdinta teoksesta

Kysyttäessä Leppäselältä (2015), kumpi on tärkeämpää leikkauksessa, tekninen puoli vai tarina, hän vastasi tarinan sujuvuuden. Leppänen ei usko, että tekninen virheettömyys voi koskaan paikata puutteellista tarinaa. Hänen mukaansa onnistuneella tarinankerronnalla saa anteeksi monta teknistä virhettä. Tutkittuani oman tekijyyteni ja lähteiden kautta olen tullut siihen tulokseen, että tarina on aina tärkeimmässä roolissa elokuvissa. *Näen jo syksyn värit* -dokumentin tekovaiheessa tuli jo hyvinkin selväksi meille tekijöille, että elokuvaa tehdään tarinan kautta. Jos yritetään luoda elokuvaa muutaman idean pohjalta, on elokuvan tekeminen aikaa vievää ja hankalaa. Dokumentin luominen ilman käsikirjoitusta on toki mahdollista, mutta ilman käsikirjoitusta työprosessin muut vaiheet vaikeutuvat ja hidastuvat.

Näen jo syksyn värit -henkilökuvadokumentti on onnistunut elokuvana, koska se toteuttaa elokuvan tärkeimmän tehtävän; se herättää tunteita. Katsoja samaistuu päähenkilöön ja on kiinnostunut hänen kohtalostaan, mikä saa katsojan seuraamaan elokuvan tapah-

tumia. Katsoja pääsee lähelle dokumentin päähenkilöä emotionaalisella tasolla eikä katsomuskokemus häiriinny tarinan sujumuuden takia. Elokuva antaa tarpeeksi informaatiota antaakseen katsojalle kosketuspintaa, mutta ei kuitenkaan kerro liikaa sekoittaen katsojaa.

Dokumenttielokuva kertoo aina omasta ajastaan. Minua ainakin itseäni kiehtoo dokumenteissa juurikin tämä ajankuvan vangitseminen, ja se kuinka dokumentti jättää jälkeensä totuudenmukaisen kuvan tilanteesta, kuin fiktio. J. Tervo kirjoitti osuvasti dokumentin lumosta arvostelussaan Peter von Baghin elokuvasta *Helsinki, ikuisesti*. Siinä kameraa tuijottavien ihmisten innostuksen ja kiinnostuksen aistii sadan vuoden päähän. Kun helsinkiläiset katsovat kameraan, he katsovat tulevaisuuteen sitä kuitenkin näkemättä. Me taas näemme menneisyyden, kun näemme heidät kurkkimassa tänne pienestä, auki unohtuneesta ikkunasta, joka vie menneisiin päiviin (Tervo 2015, 6). Toivon, että *Näen jo syksyn värit* aiheuttaa katsojassa samantyyllisen katsojakokemuksen ja katsoja uppoutuu dokumentin maailmaan.

LÄHTEET

Andersson, L. 2014 Näen jo syksyn värit - Tekijän haasteet ja vastuu henkilökohtaisen dokumenttielokuvan tekoprosessissa. Opinnäytetyö. Tampereen ammattikorkeakoulu, Virtain toimipiste, viestinnän koulutusohjelma. Viitattu 23.1.2015.

Aristoteles. 1997 Runousoppi. Suom. Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus

Brown, B. 2012. Cinematography - Image making for Cinematographers and Directors. Oxford: Elsevier Inc

Darwin, C. 1965. The expressions of the emotions in man and animals. Chicago: University of Chicago Press

Davis, R. 1998. Writing dialogue for Scripts - effective dialogue for film, tv, radio and stage. Lontoo: Bloomsbury Publishing Plc

Ekman, P. & Friesen, W. 2003. Unmasking the Face. Cambridge, USA: Malor Books

Elokuvantaju. Luettu 20.2.2015. <http://elokuvantaju.uiah.fi/>

Field, S. 1979 Screenplay - The Foundations of Screenwriting. New York City: Dell Publishing Company

Fischer, B. & Scorsese, M. (2010). Shutter Island. USA: Paramount Pictures

Goleman, D. 1985. Vital Lies, Simple Truths - The Psychology of Self-Deception. New York City: Simon & Schuster Paperbacks

Hiekkakallio, J. Leikkaaja. 2015. Sähköpostihaastattelu 26.3.2015.

Hietala, V. 1994. Tunteesta teesiin - johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan. : Jyväskylä.: Gummerus Kirjapaino Oy

Lazro, B. 1998 Photography as Visual Communication. Praha: Academy of Performing Arts in Prague

Leppänen, J. Videojournalisti. 2015. Sähköpostihaastattelu 23.2.2015.

Loznitsa, S. 2014. Luentomateriaali. Viitattu 27.10.2014. Praha: Academy of Performing Arts in Prague

Martin, J. 2010 Create Documentary Films, Videos and Multimedia. Orlando, Florida: Real Deal Press

Morris, C. Elokuvantekijä ja yliopiston professori. 2015. Sähköpostihaastattelu 20.2.2015.

Navarro, J. 2008. What every body is saying. New York: Harper-Collins Publishers

Pirilä, K. & Kivi, E. 2008a Leikkaus; elävä kuva - elävä ääni. Keuruu: LIKE.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2008b Teos; elävä kuva - elävä ääni. Keuruu: LIKE.

Puustinen, T. & Mäkeläinen, M. 2013 Taivas + helveti - 21 alastonta tarinaa yrittäjyydestä. Porvoo: Bookwell Oy

Saarinen, K. 2011. Elokuvan leikkaus. Satakunnan ammattikorkeakoulu, Viestinnän koulutusohjelma. Viitattu 24.3.2015

Sedergren, J. & Kippola, I. 2009 Dokumentin ytimessä - Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904-1944. Porvoo: Bookwell Oy

Tervo, J. 2015. Elokuvan ihme. Filmihullu 6/2015, 6. Helsinki: Filmihullu Ry

Varto, J. 2007 Elämän kuvia - elokuva, elämismailma ja moraalit. Lahti: Osuuskunta Elan Vital

Tammi, E., Timonen, von Bagh, P, L. & Toiviainen, S. 2012. Filmihullu vuodet 1989 - 1998. Helsinki: Like Kustannus Oy

von Bagh, P. Yeah, Yeah, tässä me beatleilemme - Richard Lesterin haastattelu. 2015. Filmihullu 6/2015, 48. Helsinki: Filmihullu Ry

Webster, J. 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta - Alustus AVEK:in, Yleisradion ja Suomen Elokuvasäätiön dokumenttipäiville. Elokuvantaju-internetsivu. Haettu 7.4.2015

http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp

Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen - kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Hansaprint: Vantaa

Walter, R. 2010. Essentials of Screenwriting. Lontoo: Penguin Books Ltd.