

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma

Sakari Partanen

LYHYTELOKUVA NIMELTÄ TOINEN -
OHJAAJAN TYÖ JA VAIHEET

Opinnäytetyö
Joulukuu 2014



OPINNÄYTETYÖ
Joulukuu 2014
Viestinnän koulutusohjelma

Länsikatu 15
80110 JOENSUU
puh. 050 311 6310

Tekijä(t)
Sakari Partanen

Nimeke
Lyhytelokuva *Toinen*: ohjaajan työprosessi

Toimeksiantaja

Tiivistelmä

Taiteellisen opinnäytetyöni tavoitteena on tarkastella tapaan ohjata elokuvaa ja näiden havaintojen avulla kehittyä elokuvaohjaajana. Käsittelen opinnäytetyössäni lyhytelokuvan ohjaamista *Toinen*-lyhytelokuvan työprosessin havainnoimalla ja analysoimalla. Ohjausprosessini avulla pohdin suhdettani elokuvaan taidemuotona ja laadin oppimastani henkilökohtaiset ohjeet ohjaajana työskentelyyn. Menetelmäni prosessissa on oppiminen käytännön tekemisen kautta eli ohjaamalla lyhytelokuvan *Toinen*.

Opinnäytetyöni raportissa tarkastelen omaa työskentelyäni ohjaajana erityisesti havaintojeni, valmiin lyhytelokuvan ja työryhmäläisten haastattelujen avulla. Pohdin omaa ohjaajuuttani etsien vastauksia ohjaajan työnkuvan ymmärtämiseen ja keinoihin kehittyä ohjaajana.

Lyhytelokuvan lisäksi lopputuloksina syntyivät työprosessin kuvaus ja tämän pohjalta laadittu ohjaajan ohjelista. Ohjeet on laadittu omaan käyttööni, mutta niistä voi olla apua myös muille aloitteleville ohjaajille.

Kieli
suomi

Sivuja 47
Liitteet 1
Liitesivumäärä 1

Asiasanat
Elokuvaohjaus, lyhytelokuva, elokuvailmaisuu



THESIS
December 2014
Degree Programme in Communication
Länsikatu 15
FI 80110 JOENSUU
FINLAND
+ 358 50 311 6310

Author(s)
Sakari Partanen

Title
The Short Film *The Other*: Director's Work Process

Commissioned by

Abstract

The goal of my artistic thesis is to view my own way of directing a movie and with these observations develop as a director. In this thesis the directing of my own short film "The Other" (Toinen) is explored through observing and analyzing the process as a whole. In this process I will consider my relationship to movies as an art form and will apply what I learned to personal guidelines of working as a director. The method is learning by doing, in this case directing the short movie "The Other".

In my thesis I will view my own working as a director particularly through my observations, the completed short film and the interviews with the co-workers in the process. I reflect my own position as a director by looking for answers to understanding the director's job description and ways of finding ways of developing as a director.

As a result a portrayal of a working process arose, which may be used as a guideline for a director. The guideline is compiled firstly for myself but may also be helpful for other budding movie directors.

Language
Finnish

Pages 47
Appendices 1
Pages of Appendices 1

Keywords
film directing, short film, cinematographic expression

Sisältö

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | Johdanto..... | 5 |
| 2 | Elokuvaohjaaminen | 7 |
| 2.1 | Lyhytelokuva ja elokuva..... | 7 |
| 2.2 | Ohjaaja taitelijana..... | 9 |
| 2.3 | Genre..... | 13 |
| 2.4 | Montaasi..... | 14 |
| 2.5 | Elokuva ja uni..... | 15 |
| 2.6 | Päätös elokuvan tekemisestä ja käsikirjoituksen synty..... | 16 |
| 2.7 | Oma tyyli..... | 17 |
| 3 | Esituotanto..... | 18 |
| 3.1 | Käsikirjoitusanalyysi..... | 18 |
| 3.2 | Työryhmä ja näyttelijät..... | 22 |
| 3.3 | Elokuvan fyysinen maailma..... | 25 |
| 3.4 | Kuvakäsikirjoitus..... | 26 |
| 3.5 | Testikuvaukset..... | 28 |
| 4 | Kuvaukset..... | 31 |
| 4.1 | Työskentely näyttelijöiden ja työryhmän kanssa..... | 31 |
| 4.2 | Ohjaaja ilman monitoria ja liiasta kontrollista luopuminen..... | 33 |
| 4.3 | Voice-over..... | 35 |
| 5 | Jälkituotanto..... | 35 |
| 5.1 | Leikkaaminen..... | 35 |
| 5.2 | Äänisuunnittelu..... | 38 |
| 5.3 | Valmis elokuva?..... | 40 |
| 6 | Loppupäätelmät..... | 41 |
| 7 | Ohjaajan ohjeet - työkalut elokuvan tekemiseen..... | 44 |
| 7.1 | Ohjeista..... | 44 |
| 7.2 | Ohjeet esituotantoon..... | 44 |
| 7.3 | Ohjeet kuvauksiin..... | 45 |
| 7.4 | Ohjeet jälkituotantoon..... | 45 |
| 7.5 | Yleisohjeet..... | 46 |

Liitteet

Liite 1 Toinen-lyhytelokuva. 2014. DVD

1 Johdanto



Kuva 1. Kuvakaappaus valmiista elokuvasta (Kuva: Sakari Partanen)

"Se mitä teet nyt, mitä saat tehtyä nykyisissä olosuhteissasi, määrää tulevien yritystesi laadun ja laajuuden." Anne Bogart (2004, 163)

Taiteellinen opinnäytetyöni jakaantuu kahteen osaan: lyhytelokuvaan *Toinen* (Liite 1) ja tähän kirjalliseen raporttiin, jossa käsittelen elokuvan ohjaamista taidemuotona oman työskentelyni kautta. Avaan tässä raportissa ajatuksiani ja tapojani, joiden avulla ohjasin *Toinen*-lyhytelokuvan. Opinnäytetyöprosessini aikana kerätyn tiedon olen tiivistänyt raportin loppuun yksinkertaisiksi ohjaajan ohjeiksi.

Ohjaajan roolin lisäksi toimin *Toinen*-elokuvan toisena tuottajana ja leikkaajana, mutta pyrin rajaamaan näiden työnkuvien havainnot tämän raportin ulkopuolelle.

Lähtökohtani elokuvaohjaamiseen on itseoppiminen enkä ole saanut varsinaista koulutusta elokuvaohjaamiseen. Ammattikorkeakouluopintoni syventävät opinnot olen kuitenkin suorittanut käsikirjoittamisesta, mikä on toki antanut paljon hyödyllisiä työkaluja myös ohjaamiseen. En ole myöskään koskaan ollut missään tehtävässä osana kaupallista ja ammattimaista elokuvatuotantoa. Olen kuitenkin ohjannut lähes koko

elämäni ajan omia elokuvia, kokeillut tekniikoita ja tehnyt sitä, mitä pystyn olosuhteissani tekemään.

Toinen-lyhytelokuvan tekoprosessi on ollut jännittävä matka syventyä elokuvaan taidemuotona sekä ohjaajuuteen. Elokuvaohjaajan ei kuitenkaan tarvitse olla omaa työtään julkisesti analysoiva tutkija tai teoreetikko, mutta tästä huolimatta pyrin parhaani mukaan avaamaan ajatuksiani ohjaamisesta taiteen tekemisen muotona.

Tämä raporttini ei siis ole elokuvan ohjausopas, eikä muutenkaan ohjekirja. Tämä raportti ei ole edes kattava kuvaus siitä, kuinka *Toinen* tehtiin. Tästä huolimatta raportin ajatukset ja loppuun tiivistämäni ohjaajan ohjeet voivat varmasti antaa työkaluja aloitteleville ohjaajille, jollaiseksi koen myös itseni. Elokuvan tekemiseen ei ole sääntöjä, mutta joskus yksinkertaiset ohjeet tai säännöt ovat kokemusteni mukaan hyvä tukiranka, johon aloitteleva ohjaaja voi kovan paikan edessä turvautua. Lopussa esittämiäni ohjeita vastaavia listoja löytyykin esimerkiksi elokuvaoppaista ja alan internetsivuilta mittavin määrin.

Tietolähteinäni raportissani käytän omien havaintojeni ja työryhmäni kokemusten lisäksi erityisesti seuraavia kirjoja: Sidney Lumetin *Elokuvan tekemisestä* (2004), Judith Westonin *Näyttelijän ohjaaminen* (1999) ja David Mametin *Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä* (2001). Kyseisissä teoksissa käsitellään elokuvaohjaamista kirjoittajien omien kokemusten kautta ja niissä myönnetäänkin tosiasia, ettei elokuvaohjaamiseen ole sääntökirjaa. Elokuvaohjaamista käsittelevien teosten lisäksi käytän opinnäytetyössäni lähteenä Anne Bogartin *Ohjaaja valmistautuu* (2004), joka käsittelee teatteriohjaamista, mutta sisältää monia mielenkiintoisia ja hyödyllisiä huomioita, joita voi käyttää myös elokuvaohjaamiseen. Käytin kyseisiä teoksia myös valmistautuessani Toisen ohjaamiseen.

Tahdon tässä yhteydessä myös kiittää koko lahjakasta työryhmääni, opettajiani ja Suomen Kulttuurirahaston Pohjois-Karjalan rahastoa siitä, kun mahdollistitte tämän jännittävän matkani kohti elokuvan ydintä.

2 Elokuvaohjaaminen

2.1 Lyhytelokuva ja elokuva

Elokuvaohjaaminen on äärimmäisen laaja-alainen taiteen tekemisen työkalu. Yksinkertaisimmillaan ohjaajan tehtävän voi tulkita olevan visuaalista kerrontaa elokuvan keinoin, eli kerrontaa peräkkäisin liikkuvien kuvien, leikkauksien ja usein myös äänien. Tällä keinolla tarkoitan sekä lyhytelokuvan että pitkän näytelmäelokuvan yhteistä *elokuvan ydintä*. Sitä, mikä tekee juuri elokuvasta elokuvan - oman erityisen taidemuotonsa.

”Lyhytelokuva” sanalla tehdään ero kokoillan elokuvaan ja jo sanansa mukaisesti lyhytelokuva kestää ajallisesti vähemmän kuin pitkä elokuva. Yleistä määritelmää lyhytelokuvan kestolle ei kuitenkaan ole, vaan jokainen taho ja festivaali voi määritellä itse mikä on lyhytelokuvan enimmäiskesto. Esimerkiksi Yhdysvaltain elokuva-akatemia (2014) määrää lyhytelokuvan enimmäispituudeksi 40 minuuttia ja Helsingin lyhytelokuva-festivaaleilla (2014) on kilpailusarjoja alle 60 minuuttia ja alle 20 minuuttia kestäville lyhytelokuville. Lyhytelokuvan kestolla onkin suuri käytännöllinen vaikutus esimerkiksi mahdollisuuteen päästä elokuvafestivaaleille ja erinäisiin kilpasarjoihin. Elokuvan pituudella on siis suuri merkitys siihen missä elokuvan voi nähdä. Lyhytelokuvan kesto ja ekonomisuus olivat myös tärkeinä realiteetteina aloittaessamme suunnittelemaan Toinen-lyhytelokuvaa. Lyhytelokuva on tehtävissä nopeammin, opiskeluun käytettävän ajan puitteissa ja on myös taloudellisesti kevyempää toteuttaa, varsinkin kun tekijät ovat tekemässä elokuvaa talkootyönä osana opintojaan.

Lyhytelokuvalla on myös omat ominaisuutensa verrattuna pitkään elokuvaan. Saara Cantell erittelee lyhytelokuvan ominaisuuksia erinomaisesti väitöskirjassaan *Timantiksi tiivistetty* (2011), mutta huomauttaa lyhytelokuvan erityisominaisuuden, sen lyhyden, tehon toimivan parhaiten alle 15 minuuttisissa elokuvissa (Cantell 2011, 29). Toinen ei, yli 20 minuutin pituudellaan, siis tämän teorian mukaan pääse nauttimaan näistä lyhyen elokuvan erityisominaisuuksista.

Vaikka lyhytelokuva voidaan nähdä myös omaksi taidemuodokseen erotettuna pitkästä elokuvasta tai omaksi genrekseen verrattuna pitkään elokuvaan, voidaan kuitenkin

kysyä onko lyhytelokuvan ja pitkän elokuvan todellinen ero vain näiden pituus? Useimmille on varmasti selvää kuinka lyhytelokuvaa katsotaan eri ennako-odotuksin kuin pitkää elokuvaa, ja pituutta pidetään määritelmänä myös esimerkiksi musiikkiäänitteissä ja kaunokirjallisuudessa. Kaupalliset musiikkiäänitteet perinteisesti luokitellaan pitkäsoittoihin, minialbumeihin ja singleihin sekä kaunokirjallisuus vaikkapa yksittäiseen runoon, novelleihin ja romaaneihin. Pituus onkin varmasti perusteltu määritelmä, mutta taidekokemuksissa on myös paljon yhteistä, oli teos pitkä tai lyhyt, tai oli työkaluna piano, kynä tai kamera. Myös Cantell puoltaa väitöskirjassaan ajatusta siitä, kuinka useimmat hyvään elokuvaan kuuluvat ominaispiirteet ovat yhtenäisiä kaiken pituiselle elokuvalla (Cantell 2011, 13).

Lyhytelokuva on kuitenkin historiallisesti pitkän elokuvan kantaisä sekä raivattu näkyvyydessään että suosiossaan kaupallisesti kannattavamman pitkän elokuvan tieltä. Toki internet on vapauttanut lyhytelokuvat helposti kaikkien nähtäville, mutta niiden näkyvyys ja tarjonta on silti vähäistä verrattuna pitkään elokuvaan.

Lyhytelokuvasta onkin muotoutunut oma pieni marginaalinen taidemuotonsa, mikä nähdään valitettavan usein vain opiskelijoiden harjoitustöinä ja nuorten ohjaajien harjoitteluna ennen varsinaista ensimmäistä pitkää elokuvaa. Tätä ajattelua vastaan on esitetty kritiikkiä monien ohjaajien puolelta ja tahdon jatkaa tämän kritiikin esittämistä siitä huolimatta, että monet lyhytelokuvat ovatkin rehellisesti vain harjoittelua pitkää elokuvaa varten. *Toinen*-lyhytelokuva ei siis todellakaan ole ensimmäinen suomalainen oppinäytetyönä tehty lyhytelokuva, jolla on taiteellisen ilmaisun lisäksi tarkoitus osoittaa myös tekijöidensä ammattimaisuus. Ammattimaisuuden esittäminen ei kuitenkaan tulisi olla elokuvan ensisijainen motiivi, jos tarkoituksena on tehdä taidetta ja hyvää elokuvaa, ja tämän tuo esille myös esimerkiksi Philip Ilson kahdeksanosaisessa ”Kuolema lyhytelokuvalla!” – manifestissaan (Ilson 2006, Cantellin 2011, 60 mukaan).

Usein lyhytelokuvasta oman käyntikortin tekeminen näkyikin lopputuloksessa hengettömyytensä, katsojan mielistelynä tai katsojan totaalisenä unohtamisena. Erityisesti nämä seikat tahdoin karsia pois omasta elokuvastani, mutta tavoitteisiin pääseminen oli vaikeaa, eivätkä kaikki tavoitteet omasta mielestäni täysin täytyneet.

Lyhytelokuvassa ja pitkässä elokuvassa katsomisen ja kokemisen hetki on kuitenkin

sama. Katsoja näkee sarjan kuvia perinteisesti 24:n tai 25:n kuvan sekuntinopeudella, mikä luo illuusion liikkeestä, katsoja kuulee äänet, jotka yhdistää elokuvan tapahtumaan, valkokankaan liikesarja leikkautuu toiseen liikkeeseen ja katsoja muodostaa ajatuksissaan uskomattomalla nopeudella rakenteen ja tarinan tapahtumien välille. Katsoja kokee elokuvaa.

Jatkossa, kun kirjoitan elokuvasta tai lyhytelokuvasta, kirjoitan tästä elokuvan ytimeistä. Siitä kerronnasta, joka on uskoakseni yhteistä pitkälle ja lyhyelle elokuvalle, huolimatta elokuvan pituudesta. Kirjoitan Sergei Eisensteinin (1978, 37) sanoin “*siitä erityisestä ja ainutkertaisesta, minkä vain elokuvataide kykenee tekemään ja luomaan*” ja tavasta käsitellä tätä ohjaajana.

2.2 Ohjaaja taitelijana

Mitä on elokuvan antama *erityinen ja ainutkertainen kokemus*? Mitä tahdon tehdä elokuvalla ja kuinka saavutan sen? Mitä päämäärää kohti tähtään lyhytelokuvallani? Ja tietenkin kaikkein tärkein, mistä elokuva kertoo ja kuinka kerron sen? Nämä ovat kysymyksiä joihin en osannut vastata ennen tämän prosessin alkua ja joihin jokainen ohjaaja pyrkii vastaamaan parhaiten omien kykyjensä mukaan.

Yksi elokuvataidetta lokeroivista tapahtumasarjoista tapahtui, kun elokuva 1950 -luvulla alkoi eriytymään entistä selvemmin taide- ja populaarielokuvaan, ja kun otettiin käsitteiksi *camera stylo* (kamerakynä), ranskan uusi aalto ja *aueteur* (elokuvan tekijä). Voidaan toki myös sanoa, että samoihin aikoihin rakennettiin elokuvakulttuurissa keinotekoiset rajat viihteen ja taiteen välille. Tämä jaottelu jakaakin mielipiteitä, mutta on keskeisessä osassa omaa käsitystäni, kun tarkastelen elokuvataidetta.

Mitä on taide? Kysymys on valtava. Sen määrittelyyn on käytetty kokonaisia elämiä, joten on varmasti ymmärrettävää, että tässä raportissani vain raapaisen pintaa. Taiteen määrittäminen vaatisi myös lukuisia monia muita määritelmiä, jotta se tulisi ymmärretyksi, esimerkiksi määritelmä todellisuudesta. Mitä me olemme ja mikä on todellista? Suuria kysymyksiä, joiden esittäminen ja joihin vastaaminen onkin usein taiteen, tieteen tai uskonnon tehtävä.

Toinen-lyhytelokuvassa itsessään esitetäänkin lukuisia kysymyksiä, joihin ei ole näkemykseni mukaan olemassa varmoja vastauksia. Taide onkin minulle yksi tapa tarkkailla, järjestellä ja käsitellä todellisuutta, missä elän. Näin Toinen-elokuvan tekeminen vaikutti suoraan myös minuun henkilökohtaisena eksistentiaalisena tutkimuksena, jossa tutkin oman ohjaajuuteni rakentumisen lisäksi omaa käsitystäni todellisuudesta ja maailmasta.

Tässä ajatuksessa, kun väitän elokuvan olevan taidetta, väitän samalla elokuvan soveltuvan maailman tarkkailuun, järjestelyyn ja käsittelyyn – sekä tekijänä, taiteen kokijana että näiden synteessä.

Ja takaisin ranskalaisen elokuvan uuteen aaltoon. Vaikka en koe uuden aallon elokuvien vaikuttaneen merkittävästi suoraan minuun tekijänä, en voi sivuuttaa niiden vaikutusta suuremmassa mittakaavassa ajatteluni kehitykseen, kun pohdin viihteen ja taiteen sekä Hollywoodin ja eurooppalaisen elokuvan suhteita. Ranskan uuden aallon kärkijoukko otti vaikutteita monista Hollywood-tuotannoista ja tahtoivat monella tapaa kapinoida ranskalaista elokuvaa vastaan. Uuden aallon kärkijoukko myös aloitti analyttisinä elokuvan tarkastelijoita ja heillä oli omat teoriansa elokuvasta ennen kuin aloittivat niitä itse tekemään.

Minun (ja varmasti monien ikäisteni ohjaajien) lähtökohta elokuvaan on tavallaan täysin päinvastainen. Olen aloittanut tekemään elokuvia ennen kuin minulla on ollut mitään käsitystä tai teoriaa siitä, mitä olen tekemässä. Videokamerat ja digitaaliset videokamerat ovat niin yleisiä, että elokuvia tekevä lapsi ei ole erikoisuus. Ja vaikka olen varttunut Hollywood-tuotantojen parissa ja saanut niistä ensimmäisen kipinän elokuvaan, on sittemmin kapinan kohteeksi muodostunut juurikin Hollywood ja kaupalliset viihde-elokuvat.

Toki voi kysyä, mitä vikaa on kaupallisissa viihde-elokuvissa. Tai kiistää koko viihde - taide -luokittelun. Miksi taide on tärkeää?

Jos eläisimme maailmassa, jossa kukaan ei tekisi taidetta tai tiedettä, emme tietäisi keitä me olemme tai mistä me tulemme. En väitä, että tietäisimme ihmisinä näihin vastauksia nytkään, mutta ainakin yritämme. Taiteen merkityksen ulottuvuudet ovat mittavat,

mutta keskityn nyt ilmaisemaan ne tietoisesti subjektiivisesti taiteilijan kannalta. Vaikka toki asiaa voidaan miettiä myös hyödyn, eli länsimaisittain talouden kannalta, rajaan taiteen talouskeskustelun tämän raportin ulkopuolelle.

Yleisesti puhutaan, kuinka taiteilija ilmaisee itseään tai kuvaa maailmaamme, eikä näitä ajatuksia voi edes erottaa toisistaan. Taiteilija ei voi ilmaista itseään ilman kuulumista osaksi maailmaa, eikä voi kuvata maailmaa ilman olemassaoloaan. Käsitykseni mukaan taide vaatii siis vähintään kaksi toimijaa: taiteilijan ja maailman, jota tutkia. Taiteilija saattaa olla jopa pakotettu toimimaan näin yrittäessään ymmärtää ympärillään olevaa järjettömyyttä. Taiteilija on eräänlainen tutkija, eikä tutkimuksen tuloksia voi tietää ennen kuin tutkimus on valmis. Ja koska taiteilija ei voi tietää mitä tutkimus tuottaa, on ymmärrystä janoavalle taiteilijalle tutkimus jo itsessään tärkeä.

Taiteen tekijälle taiteen tekeminen voi olla yksi elämän itseisarvoista ja tavasta elää. Mutta onko se tärkeää? Kyllä mahdollisesti taiteilijalle, mutta onko se tärkeää muille eli taiteen yleisölle, yhteiskunnalle ja mahdollisille taloudellisille tukijoille?

Vedän toisenkin vertauksen tiedemaailman ja taiteen välille. Tieteessä monet perustutkimukset eivät suoranaisesti tule koskaan vaikuttamaan yhteiskunnan ihmisiin välttämättä millään tavalla, mutta on silti helppo ymmärtää tutkimuksen tärkeys: tieto rakentuu tiedon varaan ja vain tutkimalla merkityksettömiltäkin vaikuttavia asioita voidaan löytää merkityksellisiä asioita. Näen taiteen merkityksen samoin. En välttämättä pidä hyvänä taiteena esimerkiksi moniakaan kotimaisia elokuvia, mutta joskus tämä ”huono taide” voi auttaa jotakin toista taiteilijaa maailman järjestelyssä, minkä hän tuo omaan teokseensa, joka saattaakin olla juuri minulle se todellinen taidekokemus ja työkalu toimia todellisuudessa.

Koen elokuvan ensisijaisesti taiteena. Mutta millainen on hyvä elokuva? Yksi lähtökohdistani tehdä elokuvaa on ollut ajatukseni ”elokuvaa ei tarvitse ymmärtää sen ollakseen hyvää”. Tämä on vastareaktio tavalle, jolla monet arvottavat elokuvia ymmärtämisen kautta. Mitä tarkoittaa elokuvan tai taiteen ymmärtäminen? Elokuvan ymmärtämisestä ehkä kysymys ”mistä elokuva kertoo?” on kaikkein olennaisin. Ja väitänkin, ettei katsojan tarvitse edes tietää (samoin kuin tiedämme esimerkiksi oman nimemme), mistä elokuva kertoo. Mietitään siis hetki ymmärtämistä, mietitään lyhyesti

maailman ja elämän ymmärtämistä. Kuinka moni voi väittää ymmärtävänsä oikeasti suuria kokonaisuuksia, kuten elämän tarkoituksen? Jos tietää vastauksen, onnittelen, mutta jos kysymys on edelleen auki, pystyy varmasti myös nauttimaan elokuvista, jotka eivät ole ymmärrettäviä samalla tapaa kuin kaiken auki selittävä ja arvottava viihde-elokuva.

Tyhjentäviä vastauksia (eli keksittyjä selityksiä) todellisuudesta antava elokuva on banaali ja arvoton taiteena. Tietenkään taiteellisesti arvoton elokuva ei ole automaattisesti huono elokuva, se ei vain ole hyvää taidetta. Vaikka ajatukseni voi vaikuttaa jyrkiltä taiteen ja viihteen jaottelussa, asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Taide-elokuva voi olla todella viihdyttävä ja viihde-elokuva voi olla äärimmäisen taiteellinen. Toisessa niistä tarkkaillaan ja järjestellään maailmaa, kun toisessa meidät saadaan se unohtamaan hetkeksi. Minä en voi näitä arvottaa ja nautin molemmista, kumpikaan ei ole toistaan huonompi ja molemmilla on tarkoituksensa. Tämä jaottelu voidaan varmasti helpoin argumentein rikkoa ja kuopata, mutta se on ollut väistämätön ja tärkeä osa omaa jatkuvaa prosessiani ymmärtää elokuvaa.

"Taiteen tarkoitus on ilahduttaa meitä: tietyt miehet ja naiset (ei sen fiksumpia kuin sinä tai minä), joiden taide pystyy ilahduttamaan meitä, ovat saaneet vapautuksen vedenkannosta ja polttopuun hakemisesta. Ei se ole sen kummempaa." - David Mamet (2001, 137)

Elokuvaohjaaja, käsikirjoittaja, tuottaja ja kirjailija David Mamet yksinkertaistaa ja huoventaa ohjaajan taakkaa taitelijana pelkistämällä toimenkuvaksi vertaistensa ilahduttamisen, siitä huolimatta että ohjaajat ovat etuoikeutettuja. David Mamet tuskin tarkoittaa kirjassaan, että taiteen tarkoitus on *vain* ilahduttaa viihtymisen tavoin, vaan tulkitsen ilahtumisen tarkoittavan sitä hetkellistä ja tätä seuraavaa kokemusta, jonka katsoja saa elokuvasta. Mamet myös muistuttaa siitä tosiasiasta, että ohjaaja on ammatti ammattien joukossa: tarinankertoja ja käsityöläinen. Nämä ajatukset myös auttavat löytämään tarvittavaa nöyryyttä omaan tekemiseen. (Mamet 2001, 137)

2.3 Genre

Keskustelimme työryhmässä *Toisen* elokuvaprosessia aloittaessamme paljon *film-noirista* ja sen tavasta näyttää elokuva: ajatuksista vesisateesta, jyrkistä varjoista ja ekspressionistisesta yleisilmeestä. En kuitenkaan tahtonut tehdä genre-elokuvaa (vaikka film-noir genrenä onkin kiistanalainen). Tahdoin teoksen, jota eivät rajoita säännöt ja tyylilajien konventiot. Lyhytelokuvan sisällä genrehän on jo itsessään monimutkainen ja genrejä vastaan lyhytelokuvissa taistellaan myös aiemmin mainitsemassani Kuolema lyhytelokuvalle! – manifestissakin (Ilson 2006, Cantellin 2011, 60 mukaan).

Vaikka emme lähteneet tekemään tietoisesti film-noiria, päätimme ottaa kuvastoon monia siitä tuttuja elementtejä, joista mustavalkoinen ekspressionistinen ilme on yksi huomattavimmista. Oma kiintymykseni erityisesti saksalaiseen ekspressionismiin on varhaisissa kauhuelokuvissa, jotka osaltaan ovat olleet myös yksi tärkeimmistä film-noirin tyylipiirteiden kasvattajista (Salo 1982, 15).

Toisaalta tiesimme katsojien genretietoisuuden olevan niin suurta, että valmis elokuvamme tulisi lopulta yhdistettynä johonkin genreen katsojien toimesta, mutta päätin antaa tässä vallan katsojille. Vaikka toki tiesin, että tulisimme ohjaamaan tätä genreytymistä myös itse markkinoinnin avulla. Markkinointi onkin tärkeä työkalu katsojaposition muovaamiseen, mutta jätän markkinoinnin tämän raportin ulkopuolelle.

Myönnettäköön, etten ole erityisemmin koskaan perehtynyt film-noiriin muutamia mestariteoksia enempää. Film-noir onkin minulle tuttu ennemmin neo-noirin kautta, eli elokuvien jotka ovat ammentaneet vaikutteensa film-noirista. Kirjailija Matti Salo luettelee kirjassaan *Seinä vastassa* (1982, 11) seuraavat elementit kuvaamaan film-noiria: voimakaskontrastinen, vähintään alakuloinen, usein epätoivoinen, klaustrofobinen, nihilistinen ja tietystä mielessä subversiivinen melodraama. Tarkastin Salon määritelmät vasta kun Toinen-elokuva oli valmis ja yllätyin kuinka hyvin kyseiset määritelmät osuivat valmiiseen Toinen-lyhytelokuvaan.

Elokuvan valmistuttua ymmärsin myös, kuinka genren pakeneminen ei välttämättä tehnyt Toisesta yhtään vähempää genre-elokuvaa. Puhuimme tekevämme elokuvaa, jolla ei ole genreä, mutta samalla jatkoimme tutun kuvaston käyttöä aihevalinnan

mukaan. Mielenkiintoista olisikin ollut tarkkailla tietoisesti genreä sen sisältä päin ja käyttää genreä luovasti työkaluna. Me taasen pakenimme genreä ja teimme sen, mitä pakenimme. Teimme kaiken kuitenkin rehellisesti ja intohimoisesti ilman ironian tai parodian elementtejä, mitkä nousevat usein näkyvään osaan, kun tarkkaillaan genreä itsensä sisältäpäin.

2. 4 Montaasi

Kun otin tehtäväkseni ohjata Toinen-lyhytelokuvan, koin eräänlaista tyhjän paperin kammoa. Miten kaikki tehdään, kun kaiken voi tehdä ja ilmaista niin monella tapaa? Lopulta löysin vastauksen mitä yksinkertaisimmasta ja tutusta ajatuksesta: montasista.

Sana *montage* tarkoittaa ranskaksi leikkausta, ja Sergei Eisensteinin ajatukset montasista, leikkauksesta elokuvan erityisenä ominaispiirteenä on edelleen toimiva ja käytetty ajatus elokuvasta. Eisenstein kuvasi montasiin olevan kahden tekijän yhteentörmäys, josta syntyy kolmas tekijä.

Kahden kuvan leikkaus on enemmän kuin näiden summa ja tästä on kyse elokuvassa. Lähdinkin suunnittelemaan elokuvaa pitkälti montasiteorian mukaan. Vaikka käsikirjoitus sisälsi erittäin paljon *voice-overia* eli ajatusääntä, lähestyin elokuvaa kuin siinä ei sellaista olisikaan: pyrkimyksenä kertoa tarina myös pelkin kuvin, äänin ja leikkauksin.

David Mamet kertoo kirjassaan *Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä* montasiin olevan tärkein ja lähestulkoon ainoa asia, mitä hän tietää elokuvaohjaamisesta. Mametin mukaan tärkeintä tulisi olla konstailemattomat kuvat. Mamet huomauttaakin, ettei ohjaajan tehtävä ole seurata päähenkilöä, vaan kertoa mistä kohtausta kertoo - ja kertoa tämä leikkauksin. (Mamet 2001, 15) Tämä ajatus auttoi omassa ennakkotyössäni minua keskittämään itseni syvemmälle kohtausten merkitystä ja kertomaan se yksinkertaisesti kuvin ja leikkauksin, sen sijaan, että olisin rakennellut päässäni mahdollisimman näyttäviä kuvia ja tyylillisiä temppuja.

2. 5 Elokuva ja uni

Toinen-lyhytelokuvan käsikirjoitus sisältää monia unenomaisia elementtejä, tapahtumia ja henkilöitä. *Toinen* toimii kuten painajainen, eikä unista ja niiden toimintatavoista voida mielestäni puhua puhumatta surrealismista.

Surrealismien perustaja André Breton kirjoittaa surrealismien ensimmäisessä manifestissa vuonna 1924 surrealismien olevan "Puhdas psyykkinen automatismi, jonka avulla koetaan ilmaista suullisesti tai kirjoittamalla tai millä muulla tavalla tahansa ajatuksen todellinen toiminta. Ajatuksen sanelua vailla mitään järjen valvontaa, vailla esteettistä tai moraalista kannanottoa." (Breton 1996, 51)

Yleisesti elokuvalla ja unella voidaan nähdä olevan paljon yhteistä. Tästä jaksavat muistuttaa niin dokumenttiohjaaja Mark Cousins kattavassa 15-osaisessa dokumenttisarjassaan *Elokuvan tarina* (2011) ja lukemattomat elokuvaohjaajat elokuvillaan. Myös Mamet puoltaa ajatusta kirjoittamalla kuinka kaikki elokuva lopulta muistuttaa unta ja on käytännössä "unijaksoa" mekaniikaltaan ja rakenteeltaan (Mamet 2001, 20).

Toinen-lyhytelokuvassa monet tapahtumat tuntuvatkin olevan täysin irrallisia arkipäiväisestä maailmastamme ja tein ohjaajana valinnan, että tapahtumat saavat pitää muotonsa surrealistisina. Syntyikin kysymys siitä, kuinka pitkälle surrealismia voi ohjata surrealismien keinoin? Sana ohjaaminenhan itsessään kumoaa surrealismien psyykkisen automatismin. Elokuvaohjaajan onkin tehtävä suunnitelmia siitä kuinka tavoittaa uni, rationaalisen ajattelun takana olevat todelliset voimavarat. Kuinka ohittaa järjen valvonta? Mamet osaa kertoa myös kuinka järki ja tietoinen pyrkii helposti kohti hyötyä, mikä usein voi olla täysin vastainen kohde ajatuksille kuin mitä taiteen luominen vaatisi (Mamet 2001, 155).

Onko surrealismien ajatus järjen valvonnan ja moraalisen kannanoton poistamisesta elokuvassa edes millään tavalla mielekäs? Ja jälleen kysymme mikä on elokuvan tarkoitus? Mamet omalla osaltaan on sitä mieltä, ettei taiteen, kuten elokuvankaan, tarvitse vaikuttaa ihmisten käyttäytymiseen eikä sen tule valistaa tai opettaa katsojiaan, sillä silloin ohjaaja asettuu itse korkeammalle kuin yleisö (Mamet 2001, 137). Elokuvan

tulee siis näyttää tarina, mitä tapahtuu, ei kertoa mitä tapahtuu ja miksi. Koin tämän ajatuksen mielekkäänä, sillä näin ohjaaja antaa katsojalle vain työkaluja eikä valmiita selityksiltä maistuvia vastauksia.

Maalaussivellintä ja kitaraa on mahdollista ohjailla täysin vailla järjen valvontaa, mutta monikymmenisen työryhmän ohjaaminen vaatii tarkkaa suunnitelmaa ja sääntöjä. Tästä huolimatta tein parhaani, että elokuva saisi pitää käsikirjoituksessa ilmenneen selittelemättömyyden.

2.6 Päätös elokuvan tekemisestä ja käsikirjoituksen synty

Ohjaaja tekee ensimmäisen ratkaisevan päätöksen ohjaajana, kun hän päättää tekevänsä elokuvan. Olin jo opintojen aikaisessa vaiheessa päättänyt tekeväni lyhytelokuvan opinnäytetyönäni.

Toinen-lyhytelokuvan kehittäminen alkoi luettuani käsikirjoituskurssilla opiskelutoverini Joni Lahtisen kirjoittaman pitkän sarjakuvanovellin käsikirjoituksen työnimeltään *Yksinäinen paikka kuolla* (2012). Ihastuin Lahtisen kirjoittamaan maailmaan ja tarinaan, jossa mikään ei ole riittävän yksinkertaista ja kaiken tapahtuvan ympärillä on ruosteelta maistuva usva ja uhka, joka saapuu jostain kylmästä. Nämä mielikuvat olivat ensisijaisen tärkeitä lähtiessäni ohjaajana tekemään elokuvaa. Ajatus siitä kuinka se on pakko tehdä, vaikka ei tiedä tarkalleen mitä se on.

Ehdotin Lahtiselle sen hengen siirtämistä lyhytelokuvan muotoon ja hän tarttui ajatukseen. Olin Lahtisen mukana hänen käsikirjoitusprosessissaan ohjaajana ja kävimmekin monia keskusteluita elokuvan sisällöstä, tyylistä ja toteutuksesta, mutta pyrkien kuitenkin olemaan vaikuttamatta liikaa itse kirjoittamiseen (Lahtinen 2013, 24).

Toimintatapani käsikirjoittajan kanssa työskentelyyn oli enemmänkin esittää kysymyksiä ja keskustella taiteesta ja ilmaisusta osana suurempaa elokuvapoliittista kenttää. Olin toiminut Lahtisen kanssa aiemminkin ohjaaja - käsikirjoittaja työparina kolmessa lyhytelokuvassa ja yhdessä musiikkivideossa, joten päätös ohjaajana valita tämä käsikirjoitus, valita tämä käsikirjoittaja, oli helppo. Tiesin, että tulisimme

tekemään samaa elokuvaa. Lahtinen itse kirjoittaa yhteistyömme jakautumisesta seuraavalla tavalla:

“Sakari oli aktiivisesti mukana lyhytelokuvan käsikirjoituksen syntyprosessissa, mutta halusi kuitenkin pitää selvän rajan käsikirjoittajan ja ohjaajan välillä. Sakari kommentoi uusia versioita ja antoi oman mielipiteensä, mutta ei itse ryhtynyt sanelemaan sisältöä tai muutenkaan yrittänyt kirjoittaa käsikirjoitusta minun puolestani. Toimimme tiiviissä yhteistyössä, mutta missään vaiheessa ei ollut epäselvyyttä rooleista tai siitä kenen vastuulla on mikäkin taiteellisen prosessin osa-alue.“ (Lahtinen, 2014, haastattelu)

Päätimme jo käsikirjoitusversioiden varhaisessa vaiheessa tehdä taide-elokuvan ilman sisällöllisiä kompromisseja. Emme pyrkineet tietoisesti miellyttämään ketään tai mitään. Käsikirjoittaja-ohjaaja- työparin edut ovat hyvässä työsuhteessa huomattavat. Lahtinen kirjoittaa seuraavasti mitä etua käsikirjoittajalle on siitä, että ohjaaja on mukana käsikirjoitusprosessissa:

“Käsikirjoituksen kirjoitusvaiheessa Sakarista oli suurta apua niinä hetkinä, kun minusta itsestäni tuntui että käsikirjoituksesta ei tule mitään ja minun teki mieli luopua koko ideasta. Tässä vaiheessa ohjaaja oli paitsi ideoiden pallottelun vastapeluri, myös psyykkaaja ja henkinen tuki kirjoittajalle. Uskoin että ilman Sakarin aktiivista osallistumista käsikirjoitusta ei nykyisessä muodossaan olisi syntynyt ja muutenkin lyhytelokuva olisi jäänyt taas yhdeksi pöytälaatikkoon arkistoiduksi ”hyväksi ideaksi”. (Lahtinen, 2014)

Käsikirjoittajalle annettu henkinen tuki kannattaa, sillä parhaassa tilanteessa käsikirjoittaja on erinomainen tuki ohjaajalle ennen kuvauksia ja niiden jälkeen, mistä kerron lisää myöhemmin. Kokonaisvaltaisemman kuvauksen Toinen-lyhytelokuvan käsikirjoitusprosessista voi lukea käsikirjoittaja Joni Lahtisen opinnäytetyöstä Tiivistämisen taito – pitkstä sarjakuvakäsikirjoituksesta lyhytelokuvan käsikirjoitukseksi (2013).

2.7 Oma tyyli

Auteur ajattelun mukaan ohjaaja on elokuvan tekijä ja muu työryhmä on tekemässä elokuvaa ohjaajan ohjeiden mukaan. Asetelma auteurista ja työryhmästä on sinänsä monimutkainen, varsinkin kun tapahtumaketjuun otetaan mukaan sattuma, raha, realiteetit ja Toisen tapauksessa myös vahva käsikirjoitus. Ajatus ohjaajasta elokuvan

tekijänä on häilyvä ja epämääräinen, mutta usein välttämätön elokuvan tekemisen kannalta.

Ohjaajan tehtävä on käytännössä päättää miten elokuva tehdään ja monesti puhutaankin elokuvasta ja sen tyylistä, tai ohjaajasta ja hänen tyylistään. Tämä ei kuitenkaan ole välttämättä kovinkaan hedelmällinen tapa ajatella tyyli. Tyyli ei ole elokuvan erillinen osa. Sitä ei voi erottaa elokuvasta. Lumet kertookin kirjassaan *Elokuvan tekemisestä* kuinka tyyli on tapa kertoa tarina, eli elokuvan muoto, joka seuraa sen tarkoitusta (Lumet 2004, 64).

Kun lähdin ohjaamaan Toinen-elokuvaa, oli minulla käsissäni valmis käsikirjoitus, jonka tarkoitus tulisi antamaan sille muodon eli tyylin. Saatoin siis lakata murehtimasta omaa tyyliäni ja vertailemasta omaa tapaa tehdä mestareiden tyyliin. Oli vain löydettävä elokuvan tarkoitus eli mistä käsikirjoitus todella kertoo. Ohjaajan on nähtävä käsikirjoituksen ytimeen, eikä jäljiteltävä tulkintaa siitä, mistä käsikirjoittaja on mahdollisesti tahtonut kertoa (Weston 1999, 202).

Lumet kirjoittaa myös kiehtovasta ajatuksesta, kuinka elokuvan tyyli on sitä, kun koko elokuvatyöryhmä tekee ”samaa elokuvaa” (Lumet 2004, 74). Samassa hän myös selventää kuinka esimerkiksi Hitchcockin tunnistettava tyyli lopulta johtui hänen tavastaan tehdä aina saman lajityypin elokuvaa käyttäen samoja taiteellisessa vastuussa olevia työryhmän jäseniä.

Voiko siis ohjaajalla olla oma tyyli, tapa kertoa vai olenko ohjaajana täysin riippuvainen työryhmästäni ja valinnoista sitä kootessani? Tai kuinka voisin rajata tyyliäni ja kerrontaani tiettyyn suuntaan? Toisaalta ajatus siitä, kuinka ohjaajan valta tyyliin tulee juurikin työryhmästä, tuntuu ajatuksena rauhoittavalta. Tiivistettynä ohjaajan valinnat tekevät elokuvan ja tämän tyylin.

3 Esituotanto

3.1 Käsikirjoitusanalyysi

Käytin omassa käsikirjoitusanalyysissäni pääosin Judith Westonin oppeja kirjasta

Näyttelijän ohjaaminen, joka nimensä mukaisesti keskittyy täysin näyttelijöiden ohjaamiseen. En koe kuitenkaan ongelmallisena kyseisten neuvojen soveltamista käytettäväksi myös muun taiteellisen työryhmän kanssa. Weston muistuttaakin käsikirjoitusanalyysin olevan ohjaajan tärkeimpiä työkaluja ohjaajan selvittäessä elokuvan tarkoitusta ja siinä, mikä on tärkeää sen kannalta (Weston 1999, 202). Aiemmat ohjauskokemukseni ovat osoittaneet minulle, ettei ilman huolellista käsikirjoitusanalyysiä ja käsikirjoituksen ymmärtämistä ohjaaja voi käytännössä ohjata elokuvaa vaan elokuvaa ohjaa lopulta jokin aivan muu. Tällaisen ohjaajan voisi kuvailla olevan ohjaajana *metteur-en-scène* eli ”näyttämöllepanija”.

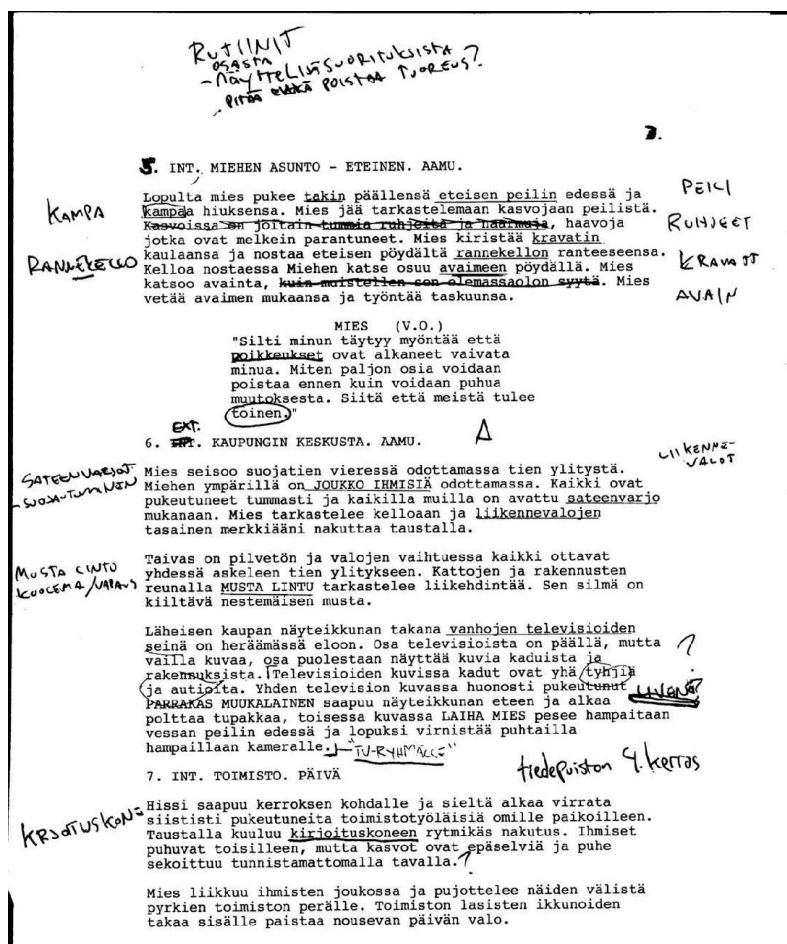
Vaikka tiesin käsikirjoituksesta sen valmistuttua lähes kaiken, oli minun kohdattava se kuin en olisi kohdannut sitä koskaan. Tahdonkin korostaa sitä, kuinka haastavaa on heittäytyä täysin käsikirjoituksen ja sen todellisen sisällön vietäväksi. Miettiä mikä palvelisi käsikirjoitusta ja elokuvaa eikä esimerkiksi ohjaajan omaa egoa tai käsikirjoittajan tai työryhmän mieltymyksiä.

Ohjaajan on vastattava itselleen mistä käsikirjoitus kertoo, vaikka tätä ei katsojalle tarvitse paljastaakaan. Omat vastaukseni löysin tutkimalla käsikirjoitusta analyttisesti ja keskustelemalla syvällisesti käsikirjoittajan kanssa käsikirjoituksesta. En tahdo kuitenkaan paljastaa tässä prosessin vaiheessa ajatuksena ollutta Toinen-elokuvan ydintä, sillä ne saattaisivat johtaa katsojaa harhaan, siitä huolimatta, että lopulta elokuva kertoo käsikirjoituksen tarinan.

Pyrin ohjaajana siihen, etten koske käsikirjoitukseen vaan pyrin löytämään jo annetuista elementeistä itselleni ärsykkeet ja kysymykset, jotka pyrin ratkaisemaan. Käsikirjoitus antaa ohjaajalle niin selvät ohjeet, että se antaa tilaa luovuudelle. Ohjaajalla on käsikirjoitus mihin tukeutua ja mitä seurata.

Analyysin aikana pohdin myös ”auteurin” käsitettä ja lopulta prosessin lähestyessä valmista elokuvaa minulle vahvistui jatkuvasti enemmän kuinka vahvasti kyseessä oli myös käsikirjoittaja-auteurin teos. En näin sanomalla pyri siirtämään vastuuta omasta työstäni tai vähättelemään sitä, vaan pyrin nostamaan käsikirjoittajien asemaa taiteilijoina. Käsikirjoittajien identiteetin ja sitä myötä käsikirjoitusten laadun vahvistumisen edellyttää sitä, etteivät tuottajat, ohjaajat ja elokuvatähdet jokainen käy

vuorollaan "parantelemaan" käsikirjoitusta omien mielitekojen mukaan. Käsikirjoittaminen ei ole demokraattista, reilua tai poliittista - se on elokuvan tekemistä ja taidetta. Toki monesti käsikirjoituksia on syytäkin parannella, mutta toivoisin niille annettavan niille kuuluva arvonsa ja korjauksille todelliset perusteet. Jos korjauksia on tehtävä, on syytä keskustella ensin käsikirjoittajan kanssa.



Kuva 2. Kuvassa käsikirjoitusanalyysin muistiinpanoja käsikirjoitukseen. (Kuva: Sakari Partanen.)

Käsikirjoitusanalyysissäni poistin kuitenkin käsikirjoituksesta esimerkiksi käsikirjoittajan ”turhat” ohjeet näyttelijöille ja työryhmälle (Kuva 2). Käsikirjoittaja ei kuitenkaan ole kuvaaja tai näyttelijä tai elokuvan ohjaaja, jolloin liikaa ohjaava teksti voi kääntyä lopulta itseään vastaan (Pesonen, 2014).

Tämän jälkeen keskityin käsikirjoituksen faktoihin. Faktat ovat ennen kaikkea keino puolustaa elokuvaa ja ideoitani elokuvan toteutuksesta. Mikäli joutuisin perustelemaan valintojani näyttelijälle, kuvaajalle, muulle työryhmän jäsenelle tai ennen kaikkea itselleni, on yksinkertaisinta ja yksiselitteisintä perustella valintani käsikirjoituksesta

löytyvällä faktalla.

Faktojen lisäksi on myös mahdollista keksiä omia “mahdollisia faktoja”, jotka voivat toimia salaisina sopimuksia ohjaajan ja näyttelijän välillä. Salaiset sopimukset ovat käytännössä työkalu, jonka avulla näyttelijä voi työskennellä hahmonsa kanssa ja yksinkertaisuudessaan tapoja tulkita faktoja (Weston, 1999, 152).

Esimerkiksi elokuvan neljänteen kohtaukseen, jossa elokuvan päähenkilö näkee kylpyhuoneessa peilistä hampaissaan olevan verta, kirjoitin seuraavat salaiset sopimukset, kuinka näytellä tapahtuma:

- Kuin pieleen mennyt yritysesittely. Asiakkaat odottavat.
- Sepalus auki juhlissa.
- “Taasko?”

Kirjoitin erilaisia salaisia sopimuksia jokaiseen kohtaukseen ja jokaiseen tapahtumaan. En kuitenkaan päätenyt käyttämään niitä kertaakaan suunnitelluissa muodoissaan. Käsikirjoitusanalyysissä tehtäviä ajatuksia tai vaihtoehtoja ei olekaan edes tarkoitus käyttää kokonaisuudessaan kuten ne on paperille suunnitellut vaan ne ovat osa prosessia kohti valmista elokuvaa.

Tärkeää on myös, ettei käsikirjoitusta tutkittaessa unohda itseään. Mitä tiedän elämästä? Ohjaaja, joka ei ole itselleen rehellinen ja ohjaa taidetta, joka on vastoin hänen omia tietojaan ja käsityksiään, ei tee taidetta itsensä kautta vaan toimii teoksen välittäjänä. Todellinen taiteilija saattaa silloin olla yksinomaan käsikirjoittaja, näyttelijä tai esimerkiksi leikkaaja. Tämä ei tarkoita, ettei näissä työrooleissa saisi olla taiteilija, vaan että ohjaajan tehtävä on pitää huoli siitä, että elokuvan kaikki osa-alueet palvelevat elokuvan yhteistä tarkoitusta.

"Jos ohjaaja lähestyy ennakkosuunnitteluun liittyviä kotiläksyjään teknisesti, tulokseksi on luvassa - teknisesti pätevää elokuvaa ilman sielua" – Judith Weston (1999, 235)

Kuukausia ja kuukausia kestänyt käsikirjoituksen käsittely ja viimeiset intensiiviset

päivät analyysin parissa antoivat sen, mitä ne lupasivatkin. Minulla oli käsikirjoitus täynnä muistiinpanoja ja ennen kaikkea alitajunta ruokittu lukuisin eri vaihtoehtoin, joita kokeilla kuvauksissa. Kuitenkin vasta kuvausten jälkeen ymmärsin käsikirjoitusanalyysin todellisen voiman. En tarvinnut kuvauksissa käsikirjoitusta juuri muuhun kuin repliikkien ja kohtauseron tarkastamiseen. Huolella tehty ennakkotyö mahdollistaa elokuvaan keskittymisen kuvauksissa.

3.2 Työryhmä ja näyttelijät

Ohjaaminen on valintojen tekemistä ja ratkaisu työryhmän jäsenistä ratkaisee isolta osin myös elokuvan tulevan laadun, tyylin ja onnistumisen. Monet valinnoista kuitenkin olin tehnyt jo ennen kuin tiesin, mitä tulen tekemään, mikä on toki valintana ristiriitainen.

Valitsin elokuvan kuvaajaksi Miska Kariojan ennen kuin käsikirjoitusta oli päätetty. Karioja oli toiminut kuvaajana kolmessa minun aiemmassa lyhytelokuvassani ja olimme päättäneet jo hyvissä ajoin opintojamme, että hän toimii kuvaajana myös minun oppinäytetyöelokuvassani. Kariojan työn jälki, ammattimaisuus ja erityisesti kuvauksissa välillämme hyvin toimivat henkilökemiat olivat tärkeimmät syyt valita Karioja vastaamaan kuvaamisesta.

Tuottajaksi itse päädyin löydettyäni avukseni toisen tuottajan. Tiesin, etten pystyisi tuottamaan elokuvaa yksin, mutta sattumien kautta tradenomiopiskelija Iiro Karttunen ilmaisi kiinnostuksensa tulla mukaan tuottamaan lyhytelokuvaa. Karttunen opiskelee liiketaloutta eikä hänellä ollut aiempaa kokemusta elokuvan tekemisestä, mutta hänen vilpittömän innokkuutensa vakuutti minut ja luotin valinnassani puhtaaseen intuitioon: hän tulee pärjäämään tehtävässään.

Kokemattoman tuottajan valitseminen työhön tähänastisen urani tärkeimmässä työssä saattoi vaikuttaa riskiltä, mitä se toki myös olikin, mutta ohjaajana olin tähän päätökseen kuitenkin erittäin rauhallinen ja luottavainen. Taiteen tekeminen on kuitenkin parhaimmillaan juuri riskin ottoa ja lopulta riski kannatti Karttusen osoittauduttua mitä toimivimmaksi tuottajaksi Toisen kaltaiseen pientuotantoon.

Kuvaaja Kariojan tavoin kuitenkin valtaosa työryhmästä oli minulle tuttua aiemmista produktioista ja monet olivat työskennelleet minun ollessa ohjaajana. Tämä teki työskentelystä helppoa, sillä pystyin suoraan luottamaan ryhmäläisiin ja tiesin mitä heiltä voi odottaa ja pyytää. Tärkeää oli myös, että tiesin kommunikoinnin toimivan kuvauspaikalla.

Näyttelijöistä alkuajatuksena oli, että tarvitsisimme pääosaan ehdottomasti ammattinäyttelijän. Olen aiemmissa töissäni ohjannut harrastajia ja amatöörejä, joten koin itselleni tärkeäksi päästä vihdoin ohjaamaan elokuvanäyttelemisen ammattilaista.

Tiedusteltuani opettajiltani Pirkko Kurikalta ja Satu Sadinkankaalta Joensuussa asuvia elokuvanäyttelijöitä elokuvan päärooliin, minulle ehdotettiin Pohjois-Karjalan opistossa näyttelijöitä opettavaa näyttelijä Janne Hyytiäistä. Tutustuin hieman tarkemmin Hyytiäisen aiempaan tuotantoon, joista erityisesti Aki Kaurismäen ohjaamaan *Laitakaupungin Valot* (2006) vakuutti minut Hyytiäisen sopivuudesta käsikirjoituksen osoittamaan *Miehen* rooliin.

Soitin Hyytiäiselle ja kerroin elokuvan ideasta, lähetin käsikirjoituksen ja pääosan näyttelijä oli valittu. Samalla tiesin pääseväni ensimmäistä kertaa elämässäni työskentelemään ammattinäyttelijän kanssa.

Kävimme Hyytiäisen kanssa käsikirjoitusta ja sen teemoja läpi kahvikupin ääressä Joensuussa. Keskustelimme elokuvan teemoista ja tulevasta tyylistä. Sain Hyytiäiseltä myös paljon käytännön vinkkejä ohjaamiseen. Tässä myös ilmeni seikka, jota olinkin epäillyt: minun ja pääosan esittäjän välillä on valtavan suuri kokemusero. Ohjaajan tulee ohjata, mutta kuinka se tapahtuu, jos ohjaaja suhtautuisi työhönsä ikään kuin oppipojan asemasta? Toki tiesin, että ammattinäyttelijä osaa ja tahtoo olla ohjattavana. Tästä huolimatta ohjaajan itse otettava asemansa.

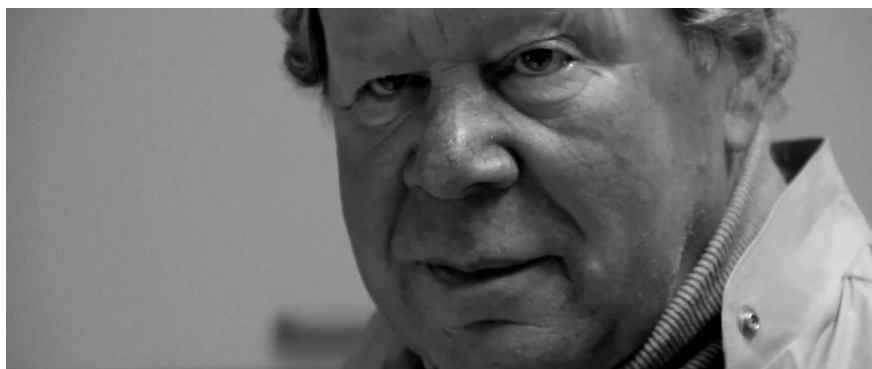
Keskustelun ohessa tiedustelin Hyytiäiseltä tuntisiko hän ketään muihin rooleihin sopivia näyttelijöitä Joensuusta tai lähiseuduilta. Aikataulu alkoi olemaan jo tiukilla ja näyttelijät oli löydettävä mahdollisimman pian. Hyytiäinen ehdotti *Parrakkaan muukalaisen* rooliin elokuvaystävänsä Kaarlo Nuutista ja *Laihan miehen* rooliin näyttelijäopiskelijaansa Turkka Kylliäistä. Sovin näyttelijöiden kanssa välittömästi

koekuvaukset.

Koekuvauksien videomateriaalien perusteella olin valmis ottamaan näyttelijät rooleihin. Näytin koekuvausten materiaaleja myös tuottaja Karttuselle, käsikirjoittaja Lahtiselle ja kuvaaja Kariojalle, jotka rohkaisivat minua valinnoissani.



Kuvat 3 ja 4. Vasemmalla Turkka Kylliäinen koekuvauksessa Laihan miehen rooliin Karelia-ammattikorkeakoulun tiloissa, oikealla kuvakaappaus elokuvasta. (Kuvat: Miska Karioja ja Sakari Partanen)



Kuva 5. Kaarlo Nuutinen koekuvattiin hänen kotonaan Joensuussa. (Kuva: Sakari Partanen.)

Molemmissa koekuvauksissa toimin näyttelijän vastaanäyttelijänä. Tämä oli virkistävää, mutta ei välttämättä järkevää, sillä vastaanäyttelijänä en pystynyt keskittymään riittäväällä tarkkuudella ohjaajan työhön eli tarkkailuun. Koekuvauksista toki jäi haltuun videotallenne, mutta se ei korvaa kuvaushetkellä tehtyjä havaintoja ja näistä seuraavia reaktioita. Jatkossa tulenkin käyttämään näyttelijän vastaanäyttelijänä jotain muuta kuin itseäni.

3.3 Elokuvan fyysinen maailma

Työryhmän ja näyttelijöiden lisäksi elokuva tarvitsee fyysisen olemuksensa. Tiesimme, ettemme tule kuvaamaan yhtäkään kuvaa sinikangasta vasten, joten tarvitsimme todelliset lokaatiot, lavasteet ja toki näyttelijöille puvustukset ja maskeeraukset.

Päätimme kuvata elokuvan Joensuussa taloudellisista syistä, vaikka Joensuu on kaupunkina kaukana käsikirjoituksen kuvaamasta korkearakenteisesta suurkaupungista. Otinkin haasteekseni kuvata Joensuussa elokuva siten, ettei elokuvan kaupunkia tunnista Joensuuksi. Kaupungin tunnistamattomuus ilmenee myös käsikirjoituksesta: kaupunki on nimetön arkkityyppi.

Emme löytäneet useimpiin tärkeisiin kohtauksiin sopivia valmiita kuvauslokaatioita vaan jouduimme lavastamaan ne. Esimerkiksi keskeisessä osassa elokuvaa oleva toimisto lavastettiin jokaista huonekalua myöten kuvausten jo ollessa käynnissä. Pienellä työryhmälle jo tämä olisi antanut tarpeeksi haastetta, mutta olin ennen kuvauksia antanut lavastaja Reija Partaselle toisenkin työtehtävän: maskeeraamisen. Tiesin kuitenkin elokuvan sisältävän paljon lavastamista ja tehostemaskeerausta, joten tämä päätös ihmetyttää minua näin jälkikäteen. Lavastaja/maskeeraaja Partanen teki erinomaista työtä, mutta ohjaajan tehtävä on jakaa vastuu niin, että työryhmän jäsen pääsee keskittymään täysin omaan työhönsä. *Toinen* oli tuotantona kuitenkin niin iso, että se olisi ehdottomasti vaatinut erilliset lavastajan ja maskeeraajan. Tässä teinkin ohjaajana selvän arviointivirheen, vaikka se ei selvästi näykään elokuvassa.

Aikaisemmin tekemissäni elokuvissa puvustus on hoidettu enemmän tai vähemmän suuripiirteisesti. Nyt työryhmässäni oli vaatesuunnittelun opiskelija Elina Ström vastaamassa pukusuunnittelusta. Keskustelimme elokuvan hahmoista, näyttelijöistä ja elokuvan tulevasta ilmeestä, minkä perusteella Ström teki luovan työnsä. Koska itse en tiedä juuri mitään vaatteista, oli rentouttavaa antaa tämä tärkeä osa-alue ihmisen käsiin joka hallitsee alan ja tietää mitä tekee.

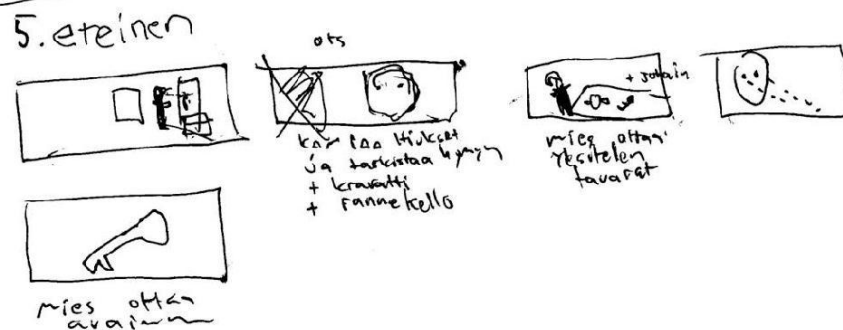
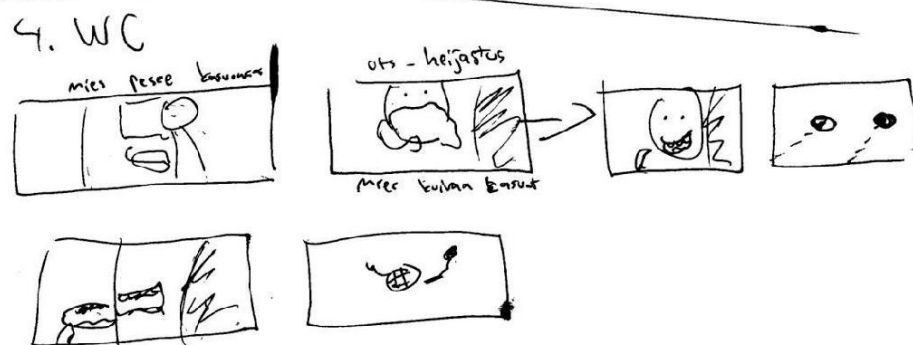
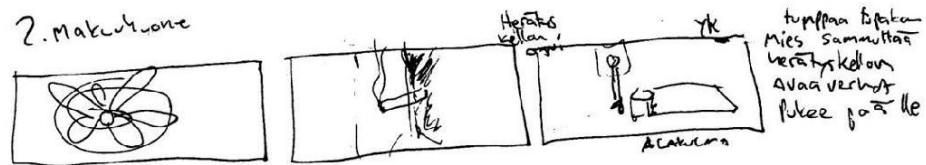
Osaava työryhmä ja luottamus tämän työryhmän taitoihin antaa ohjaajalle vapauden keskittyä ohjaamiseen.

3.4 Kuvakäsikirjoitus

Kuvakäsikirjoitus on elokuvan käsikirjoitus kuvina, mistä ilmenee kuvin koko elokuvan visuaalinen sisältö. Riippuen kuvakäsikirjoituksen tarkkuudesta, voidaan elokuvan jokainen kuva suunnitella ennakkoon kuvallisesti siten, että kuvista ilmenee kameran paikka suhteessa lokaatioon ja näyttelijöihin, näyttelijöiden ja kameran toiminta sekä mahdollisesti myös valojen sijainnit ja kamerassa käytettävä objektiivi.

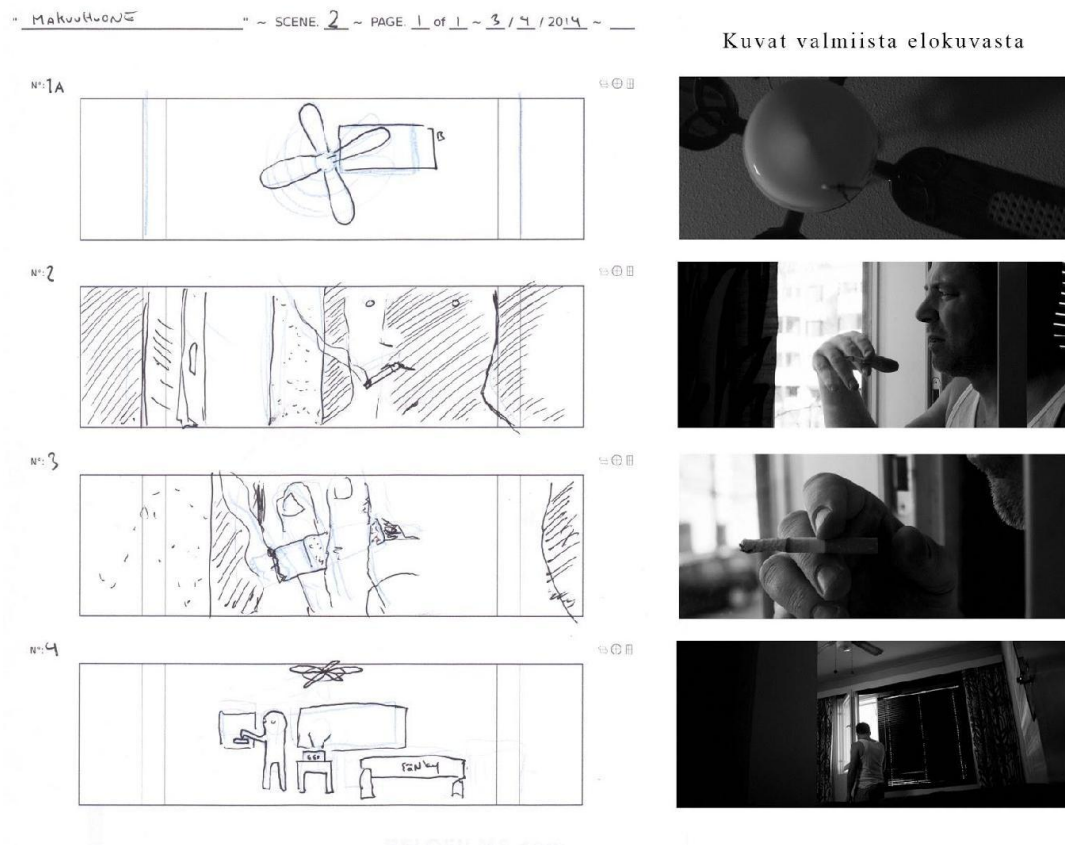
Päätimme kuvaaja Kariojan kanssa tehdä molemmat omat kuvakäsikirjoitukset minun laatiman kovalistan perusteella. Näin molemmat saivat vapaasti ehdottaa parasta ratkaisua, jolloin pystyimme keskustelemaan eri vaihtoehdoista ja rakentamaan näiden kuvakäsikirjoitusten synteesisistä lopullinen kuvakäsikirjoitus. Kovalistaan tiivistin tapahtumat yksinkertaisesti kuviksi, pohtien analyyttisesti mihin pyrin milläkin kuvalla. Samalla jätin käsikirjoituksen runsaan kertojajäänen täysin huomioimatta ja keskityin täysin elokuvan kuvalliseen kerrontaan eli siihen, mitä katsoja näkee.

Aloittaessani piirtämään käsikirjoitusta kuviksi oli monet kuvauslokaatiot jo varmistuneet, mikä ainakin minun osaltani helpotti kuvakäsikirjoituksen tekemistä. Tiesin mitä kuvauslokaation vuoksi on rajattava pois ja tiesin mitä voimme näyttää.



Kuva 6. Ensimmäinen kuvakäsikirjoitusversio oli yksinkertainen hahmotelma omaa käyttöäni varten. (Kuva: Sakari Partanen)

Vain iltaa ennen kuvauksia kävimme kuvaaja Kariojan kanssa kuva kovalta läpi molempien kuvakäsikirjoituksen ja keskustelimme kuvista, niiden tarkoituksista ja käytännön toteutuksista. Teimme päätökset mitkä kuvat kuvataan ja pääosin olimme yhtä mieltä kuvavalinnoista, mutta kiistatilanteissa päädyimme minun valintaani ja tietyissä tapauksissa pyrimme ajan puitteissa kuvaamaan molempien vaihtoehdot.



Kuva 7. Esimerkki kuvakäsikirjoituksesta valmiiden kuvien rinnalla. (Kuva: Sakari Partanen.)

3.5 Testikuvaukset

Noin viikko ennen varsinaisia kuvauksia teimme testikuvauksia, joiden avulla lähdimme kartoittamaan elokuvan kuvallista ilmaisua.

Testikuvausten merkitys oli myös siinä, että työryhmässä oli muutamia tekijöitä merkittävässä rooleissa, jotka eivät olleet koskaan olleet mukana tekemässä elokuvaa. Testikuvauksissa olikin mukana tuottaja Iiro Karttunen ja pukusuunnittelija Elina Ström, joka kertoo kokemuksestaan testikuvauksissa seuraavasti:

“Näin ekaa kertaa miten jotaki kuvataan ja kuinka paljon tapahtuu itse kuvan ulkopuolella. Myös se miten paljon kaikkea voi manipuloida ja vaikka tila saada näyttämään erilaiselta tai esim erikokoiselta. Testikuvausten aikana pystyi myös tekemään päätöksiä materiaalien suhteen kun näki miltä ne näyttää kuvassa mustavalkoisena. Tekstuuri ja väri tietysti oli ihan eri näköisiä.” (Ström, 2014, haastattelu)

Työryhmään on helppo valikoida aina ihmisiä, jotka tietävät elokuvan tekemisestä jo ennestään paljon. Minä koen kuitenkin inspiroivaksi ottaa mukaan aina ihmisiä, jotka pääsevät tekemään jotain ensimmäistä kertaa. Kuitenkin on tärkeää, että “ensikertalaiset” eivät hidasta kuvauksia liiaksi, jolloin testikuvaukset ovat myös erinomainen paikka totutella kuvausten tarkkoihin käytäntöihin, kysyä perustietoja kuvauksista ja tutustua työryhmään.



Kuva 8. Lopulliseen elokuvaankin päätynyt testikuva taistelevista naakoista. (Kuva: Sakari Partanen)

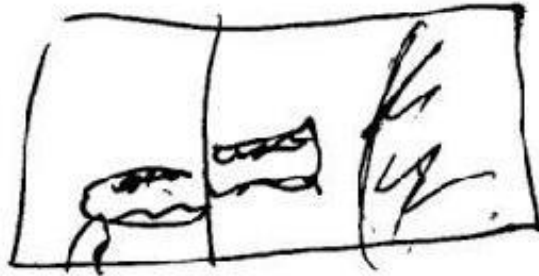


Kuvat 9 ja 10. Testikuva ja lopullinen kuva elokuvasta. (Kuvat: Sakari Partanen)

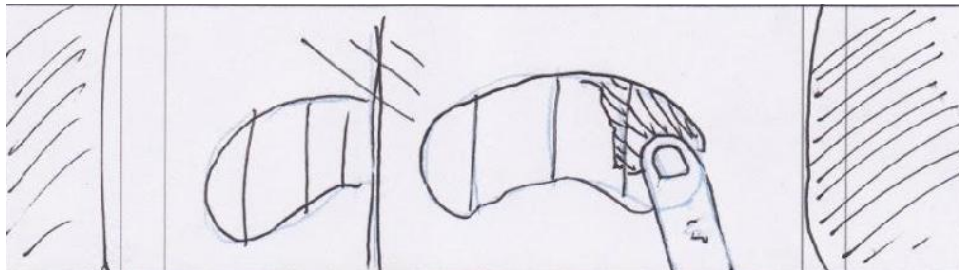
Vasemmalla kuvassa (kuva 9) testikuvauksissa testasimme esimerkiksi Joensuun Tiedepuiston sisäpihan toimivuutta kaupunkikohtausten kuvauslokaatioksi. Samassa testasimme myös kuvauskärrynä toimivaa maitokärryä, kuvakulmaa ja ylinopeuskuvan toimivuutta kohtauksessa. Vasemmalla kuvassa tuottaja Karttunen ja oikealla (kuva 16) ruutukaappaus valmiista elokuvasta.

Testikuvauksissa pyrittiin myös varmistamaan tiettyjen kuvien toteutustapa, jolloin saimme varmuutta tekemiseemme eikä kokeiluihin tarvinnut uhrata niin paljon aikaa

kuvauksissa. Alla kuvasarja neljännen kohtauksen peilille irvistely- kuvan matkasta valmiiseen elokuvaan:



Kuva 11. Ensimmäisestä kuvakäsikirjoitushahmotelmasta. (Kuva: Sakari Partanen)



Kuva 12. Lopullinen kuvakäsikirjoitus oli jo tarkempi kuvaus tapahtumasta. (Kuva: Sakari Partanen)



Kuva 13. Testikuvauksissa peilin tuplakuva testattiin ja todettiin toimivaksi. (Kuva: Sakari Partanen)



Kuva 14. Lopulta kuvauksissa kuvattu kuva ei päässyt kuvakäsikirjoituksen osoittamalle paikalle vaan leikkauksessa se päättyi osaksi nopeatempoista montaaikohtausta. (Kuva: Sakari Partanen)

4 Kuvaukset

4.1 Työskentely näyttelijöiden ja työryhmän kanssa

Toinen-lyhytelokuva kuvattiin neljänä päivänä toukokuun alussa Joensuussa. Kuvauksissa suurin haaste ohjaajana oli kohtaaminen näyttelijöiden kanssa. En ollut aiemmin ohjannut ammattinäyttelijää tai suurta joukkoa tuntemattomia näyttelijöitä ja avustajia.

Johtuen omasta intensiivisestä työnteostani ja suhteellisen vähäisestä unestani kuvauksissa, ovat muistikuvani kuvauksista melko hatarat ja omaa työskentelyään on vaikea, ellei mahdoton tarkastella objektiivisesti. Pyysinkin näyttelijöiltä ja työryhmältäni palautetta työskentelystäni.

Päänäyttelijä Janne Hyytiäinen kertoo palautteessaan minulle ytimekkäästi ohjaamisestani, kuinka välillä innokkuuteni meni ohjaamisen edelle (Hyytiäinen 2014, haastattelu). Tällä hän muistuttaa siitä, kuinka näyttelijä pystyy ottamaan vastaan vain tietyn määrän ohjausta kerralla. Tämän innokkuuden allekirjoitan täysin ja ymmärsin kuvausten jälkeen tekemästäni käsikirjoitusanalyysistä huolimatta tehneeni paljon ohjaamista mitä on vaikea ellei mahdoton näytellä.

Huomasin kuitenkin onnekseni kuvausten edetessä, että ”ohjasin” jatkuvasti vähemmän.

Tällä tarkoitan sitä, että ohjaukskäskyni tiivistyivät. Jos kuvausten alkupäässä pyysin näyttelijää kävelemään paikasta A paikkaan B, selitin todennäköisesti tilanteesta, motiiveista ja kohtauksesta turhan paljonkin ja ristiriitaisesti. Kohti kuvausten loppua pyysin vain kävelemään paikasta A paikkaan B (toki siinä tuli kerrottua muutakin, mutta yksinkertaistetusti näin) ja oman käsitykseni mukaan näyttelytyö vain parani.

Näyttelijä Turkka Kylliäinen antaa kritiikikseni juuri näyttelijän ohjauksessa ilmenevän kokemattomuuteni (Kylläinen 2013, haastattelu). Olen työskennellyt suhteellisen vähän näyttelijöiden kanssa enkä aina tiedä mitä heiltä voin pyytää ja odottaa. Tämä puute onkin ollut tiedossani ja sitä täytyy jatkossakin kehittää. Näyttelijän ohjaamista ei kuitenkaan voi opetella kuin työskentelemällä näyttelijöiden kanssa.

Yksi suurista haasteista itselleni ohjaamisessa on ollut aina vastuun jakaminen. Kun on tehnyt aina itse niin paljon kuin pystyy on kynnys vastuun jakamiseen korkea. Käsikirjoittaja Lahtinen oli läsnä myös kuvauksissa ja kirjoittaa kuitenkin seuraavasti:

”Ohjaajana Sakari haluaa yleensä hallinnoida kokonaisuuden kaikkia osia, mikä ei käytännössä ole inhimillisesti mahdollista. Toisen tekoprosessissa iloinen yllätys olikin se, että tällä kertaa Sakari osasi jakaa töitään myös muille ja luotti siihen että ihmiset tietävät mitä tekevät.“ (Lahtinen 2014, haastattelu)

Voinkin onnitella itseäni siitä, että olen uskaltanut luottaa työryhmääni. Myös kuvaaja Karioja kertoo yllätyksekseni haastattelustaan kyvystäni luottaa työryhmääni (Karioja 2014, haastattelu). Kritiikin saaminen on kuitenkin työlästä ja se täytyy ikään kuin kaivaa työryhmältä. Karioja löytää kuitenkin yhden erinomaisen yksittäisen tapahtuman kritiikin kohteekseen:

”Yhdessä tapauksessa ohjaustyö hieman hapuili, kun näyttelijä kysyi että onko kohtauksessa (verinen) paita päällä vai ei. Alkoi Sakarin ja Jonin (käsikirjoittaja) pohdinta, johon kului arvokasta aikaa kiireellisestä aikataulusta. Tuntui ettei ratkaisuun päästä, ja työryhmä odotti. Silloin sanoin että kyseessä on pieni asia joka tulisi nyt ratkaista, ja silloin myös Sakari heräsi tilanteeseen. Mutta tämä vain yksittäistapaus, joka ei ole toistunut. Muuten kuvaukset rullasivat todella jouhevasti.” (Karioja 2014, haastattelu)

Kuvaaja Karioja kuitenkin poimii hyvin tuon yhden tilanteen viimeisenä kuvauspäivänä käydystä tapahtumasta, joka myös itselle muistuu mieleen yhdeksi niistä harvoista hetkistä, kun ymmärtää, ettei ole käsikirjoitusanalyysissa käsitellyt tapahtumaa kunnolla - tai lie ollenkaan! Tämä hetki kuvauksissa ennen päätöksiä tuntui suurelta pudotukselta

tyhjän päälle.

Tämä haparoinnin hetki osoittaaakin kuinka tehokasta elokuvan tekeminen on, kun ohjaaja on tehnyt työnsä kunnolla. Hyvin tehty käsikirjoitusanalyysi mahdollistaa sen, että elokuva käytännössä "vain kuvataan". Suuret valinnat ohjaaja voi tehdä omassa rauhassa ennakkoon. Ilman tätä työvaihetta jokainen päätös voisi tuntua kuvauksissa musertavalta ja perusteettomalta. Toki käsikirjoittajan läsnäolo saattoi ja todennäköisesti olikin syy keskustelun syntymisen ja kuvausten hetkelliseen hidastumiseen. Jos käsikirjoittaja ei olisi ollut paikalla, olisin todennäköisesti tehnyt ratkaisun intuitiivisesti. En kuitenkaan yhdy siihen väitteeseen, ettei käsikirjoittajan olisi hyvä olla kuvauksissa mukana. On ohjaajan työ pitää käsikirjoittajan kommentit kuvauksissa omassa arvossaan ja toimia itse ohjaajana.

4.2 Ohjaaja ilman monitoria ja kontrollista luopuminen

En käyttänyt koko kuvauksissa erillistä monitoria, vaikka tämä ei kuitenkaan ollut aluksi tarkoitus. Ensimmäisenä kuvauspäivänä, jona kuvasimme samassa sisätilassa useamman kohtauksen, oli minulla tarkoitus olla hyvä ja suurikokoinen monitori. Tämän kanssa tuli kuitenkin teknisiä ongelmia, eikä työryhmä saanut monitoria toimimaan. Käytännön syistä päädyinkin ohjaamaan ilman monitoria. Nopeat siirtymät kuvauslokaatioiden välillä ja kamera-ajoja haittaavat monitorin johdot yhdistettynä liian pieneen työryhmään (ei ollut käytännössä jatkuvasti ihmisiä, jotka voisivat vastata monitorista ja johdon pitelemisestä) tein sanomattoman päätöksen olla käyttämättä monitoria ollenkaan.

Päätös ei ollut paras, vaikka luotankin kuvaaja Kariojan silmään ja olin aiemmin työskennellyt Kariojan kanssa juurikin ilman monitoria. Tästä huolimatta monissa kuvissa oli asioita jotka huomasin vasta työpöydällä - vaikka kuvat tarkastinkin aina välittömästi oton jälkeen. Toisaalta voidaan kysyä, olisinko väsyneenä huomannut esimerkiksi eräässä merkittävässä kohtauksessa tapahtuneen virheen monitorista vai vasta leikkauspöydällä isolta monitorilta?

En kuitenkaan pidä kuvauksissa sattuneita "virheitä" enää niinkään virheinä, sillä

leikatessa ne auttoivat löytämään uusia lähestymistapoja. Tähän perustuu mielestäni koko näytelmäelokuvan hohto: kaikkea ei voi, eikä pidäkään pystyä täysin kontrolloimaan. Sattuma on mitä parhaimmista työkaluista, jos sitä osaa käyttää luovasti. Jos haluaisin kontrolloida kaikkea, tekisin animaatioita.

Liiasta kontrollista luopuminen onkin tärkeää myös yleisen jaksamisen vuoksi. Ohjaaminen voi olla kuitenkin myös raskasta ja tällöin on tärkeää pystyä luottamaan työryhmään ja jakaa vastuuta. Käsikirjoittaja Lahtinen ilmaiseekin asian erinomaisesti:

“Liika vastuun kerääminen ja ‘kyllä minä tämän hoidan vaikka pää kainalossa’ asenne ovat Sakarille epäilemättä edelleen suurimmat kasvun paikat ohjaajana. Pienessä ja tiiviissä produktiossa kaikkien tulee tietysti työskennellä tarvittaessa joustavasti oman mukavuusalueensa ulkopuolella, mutta se ei tarkoita että itsensä työllistää siihen pisteeseen että aivot kiehuvat kallon sisällä. Toisaalta kun Sakarin laittaa hoitamaan asioita, ne myös varmasti tulevat hoidetuiksi. Pitäisi vain kyetä löytämään se toimintatapa, kuinka asiat saadaan hoidettua niin, että ohjaaja ei kuole vatsahaavaan seuraavan viiden vuoden sisällä. Sakari on taitava, luotettava ja tehokas, mutta paikoitellen hän on näitä kaikkia jopa itsetuhoisissa määrin. Toisaalta tämäkin lyhytelokuva olisi ilman näitä ominaisuuksia jäänyt tekemättä, joten kyseessä lienee se paljon puhuttu kaksiteräinen miekka.” (Lahtinen 2014, haastattelu)

Jos ohjaaja ei jaksaa tehdä elokuvaa, ei kukaan muukaan sitä tee. Ja jo tästä syystä ohjaajan jaksaminen on tärkeää elokuvan valmistumisen kannalta. Jos ohjaaja jaksaa kuvata aamusta yöhön pakkasessa, jaksaa kokemukseni mukaan työryhmäkin. Kaikelle jaksamiselle on kuitenkin kaksi hyvinkin yksinkertaista edellytystä: nukkuminen ja syöminen.

Toimiva catering on yksi ohjaajan luotettavimmista työkaluista kuvauksissa. Ohjaajan on kuitenkin myös tärkeä pitää huoli itsestään: on syötävä vaikka ei ole nälkä. On nukuttava vaikka ei saa unta. On tehtävä elokuva valmiiksi vaikka välillä kyseenalaistaa sen mielekkyyden. Ohjaaja on työryhmän henkinen selkäranka, siksi muistutan vielä kerran itseäni ja muita aloittelevia ohjaajia: syö ja nuku kuvauksissa. Se on tärkeämpää kuin aamuyöhön asti tehtävät käsikirjoituksen tarkastelut. Tämä voi vaikuttaa typerän itsestään selvältä, mutta omat kokemukseni osoittaa tämän muistutuksen tärkeyden.

4.3 Voice-over

Voice-over eli elokuvan kertojääni äänitettiin Karelia-ammattikorkeakoulun studiossa välittömästi kuvausten päättymisen jälkeisenä päivänä. Voice-overin puhujaksi päätyi pääosan esittäjä Janne Hyytiäinen.

Voice-overilla voidaan elokuvassa nähdä olevan vähintään kolme eri tasoa: 1) ensinnäkin se toimii päähenkilön ajatusäänenä hetkessä, 2) voice-over on päähahmon kertomusta tapahtumien jälkeen, 3) voice-over on päähahmon kommentointia itse elokuvassa. Se mikä on oikea tulkinta, jää katsojan harteille, mutta voice-overia äänittäessä pyrin mahdollistamaan kaikkien tulkintojen mahdollisuuden.

Saimme äänitettyä kaikki voice-over-repliikit noin tunnissa, mikä yllätti minutkin kuinka nopeasti ammattinäyttelijän kanssa tekstin äänittäminen etenee. Toki, jos olisin arvioinut tekstin näyttelemisen onnistuvan alle tunnissa, olisin kehitellyt enemmän erilaisia tulkintavaihtoehtoja kokeiltavaksi.

5 Jälkituotanto

5.1 Leikkaaminen

Koska olin päättänyt työryhmäni hyväksymänä leikata elokuvan itse, koin merkittäväksi etäännyttää itseni elokuvasta. Alle viikonkin kestävien kuvausten jälkeen paluu “normaaliin” päivärytmiin on suhteellisen haastavaa ja sitä voi varmasti verrata esimerkiksi muusikoiden keikkakiertueilta palaamisen tunteisiin ja prosesseihin. Päätin itselleni sopivaksi etäännyttämisen ajaksi noin kuukauden, minä aikana ajattelin elokuvaa niin vähän kuin mahdollista.

Aloitin lopulta leikkaamaan elokuvaa kesäkuussa 2014. Leikkasin elokuvaa aluksi ilman voice-overia noudattaen täysin käsikirjoitusta ja kuvakäsikirjoitusta. Ensimmäinen raakaleikkaus syntyikin kivuttomasti, sillä olimme kuvanneet uskollisesti kuvakäsikirjoituksen mukaan ja minulla oli päässäni jo selvä rakenne, miltä valtaosa

kohtauksista tulisi näyttämään.

Pyrin pitämään leikkauksen mahdollisimman yksinkertaisena. Olin ajatellut jo esituotannossa, että jokaisella leikkauksella tulisi olla todellinen, tarinan kannalta kantava, motiivi. Yllättävän monet leikkaukset jouduin lopulta kuitenkin tekemään pelkästään kerrontaa nopeuttaakseni, vaikka alkuperäinen suunnitelma oli korostaa rauhallisia ja omalla painollaan eteneviä kuvia. Toki pitkät ja rauhalliset kohtaukset olisivat olleet tyylikkäitä, mutta koin, ettei elokuvan tarina jaksa kantaa näiden kohtausten vaatimaa pituutta. Vaikka elokuvan ei tarvitse tietoisesti viihdyttää, ei se mielestäni saisi kuitenkaan olla tarkoituksellisen pitkäväteinen, ellei sen tarkoitus ole olla pitkäväteinen. Korkealentoisista ajatuksista huolimatta lopulliseen elokuvaan jäi useita leikkauksia, joiden motiivi oli myös virheiden peittämisessä.

Huomasin editoisessani myös merkittävän seikan, joka johtuu historiastani kuvata lähinnä televisioon ja tietokonealustoille: suosin aivan liikaa lähikuvia. Kannettavan tietokoneen näytöllä useimmat lähikuvat ovat täysin perusteltuja, mutta valkokankaalla lähikuvien liikkakäyttö menettää lähikuvan tuovan tehon. Toisaalta puoli- ja lähikuvien runsas käyttö johtui myös realiteeteista, siitä ettei esimerkiksi lokaatioita ollut mahdollista lavastaa riittävästi ja avustajia oli liian vähän.

Leikkauksessa tein valinnat käytännössä kolmeen tekijään pohjaten:

- 1) Kuva on kuvakäsikirjoituksessa. Mikäli kuva on kuvakäsikirjoituksessa, sen olemassaololle on ollut jokin todellinen motiivi, vaikka sitä ei leikkauspöydällä enää tarkkaan muistaisikaan. Tästä syystä leikkasin ensimmäiseen rakaaleikkaukseen lähes kaikki kuvat mitkä oli kuvakäsikirjoitukseen merkitty. Karsinnan tein vasta tämän jälkeen.
- 2) Tekninen onnistuminen. Mikäli kuva oli teknisesti onnistunut oli se huomioitava, sillä nopean kuvausaikataulun vuoksi kohtauksista ei ollut useitakaan teknisesti täysin onnistuneita ottoja, joita vertailla.
- 3) Näyttelijätyö. Kaikista tärkein vaihe, joka menee kaiken yllä olevien edelle. Mikäli näyttelijätyö oli erinomaista, mutta esimerkiksi teknisistä syistä kuva ei ollut täysin

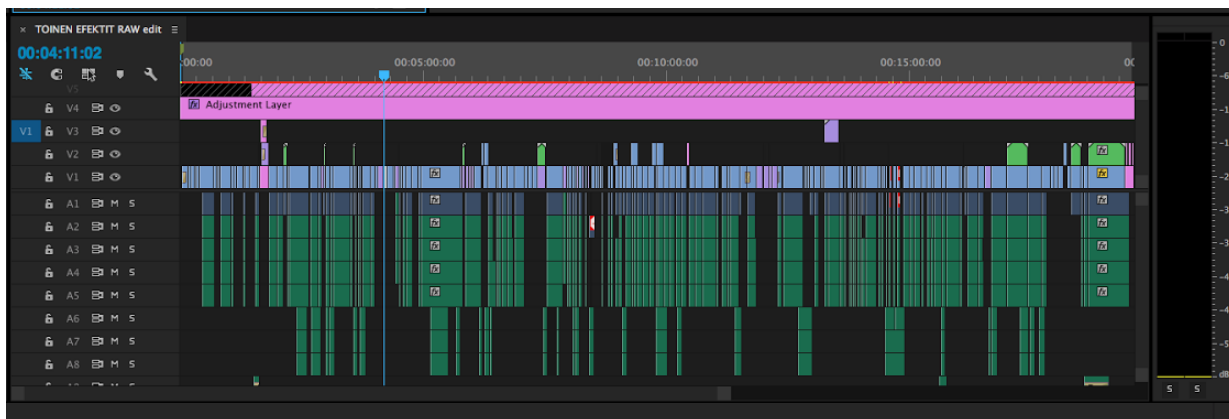
käyttökelpoinen, pyrin leikkauksin pelastamaan hyvästä näyttelijäsuorituksesta niin paljon kuin mahdollista. Eri versioiden vertailu oli lähes täysin vapaasti intuition varaan heittäytymistä ja kaiken analyttisten vaiheiden jälkeen mielivaltainen “musta tuntuu että tämä kuva on paras” – ajattelu tuntui omituiselta. Tähän kuitenkin tottui nopeasti ja alkoi löytää eri versioista myös analyttisempia todisteita, miksi jokin otos oli parempi kuin toinen, mutta silti valtaosan valinnoistani tein vaistoni varassa.

Tein elokuvaan monia nopeita tehosteleikkauksia, jollaisia elokuvaan ei alun perin pitänyt tulla. Joku voi tulkita nämä myös aivan varmasti tekniseksi kikkailuksi tai ”taidon näyttämiseksi”, mikä teki tästä myös tietoisien riskin. Eräs opettaja kertoikin elokuvassa olleen montasikohtauksen antavan opiskelijamaisen vaikutelman, eli vaikutelman siitä ettei leikkaaja osaa leikata. Joskus perinteisiä elokuvan sääntöjä rikkoessa ohjaajan onkin kysyttävä itseltään, onko tämä tapa ilmaista sen arvoinen, että katsoja voi nähdä sen vain virheenä tai tyylijuttomuutena? Itse kuitenkin koen, että ilman tätä riskiä eläisimme taiteellisessa pysähtyneisyyden tilassa. Toki joskus taiteilija voi joutua pilkan kohteeksi ottaessaan riskin, mutta se on pieni hinta siitä, mitä taiteilija voi riskeillään saavuttaa.

Ensimmäisenä raakaleikkauksen näki käsikirjoittaja Lahtinen, jonka kanssa karsimme voice-overia monien työskentelyjaksojen ajan. Käsikirjoittaja olikin nyt vastaava tuki minulle, mitä minä olin ollut hänelle kirjoittamisprosessin ajan:

“Jälkityövaiheessa toistuivat ennakkotyön kanssa käydyt prosessit. Työskentelin Sakarin apuna leikkauksen alkuvaiheessa ja kommentoin sisällön järjestämistä. Leikkauksivaiheessa käytiin esituotantovaiheen kaltaista edestakaisin pallottelua ja kommentointia, mutta nyt vain roolit olivat kääntyneet toisin päin: tällä kertaa Sakari toi sisällön minun kommentoitavakseni.” (Lahtinen, 2014, haastattelu)

Koska ohjaajana leikkasin, minulle oli tärkeää luottaa työryhmän antamiin palautteisiin. Leikkauksiversioita oli käsikirjoittaja Lahtisen lisäksi alussa arvioimassa tuottaja Karttunen, kuvaaja Karioja, äänisuunnittelija Hänninen, apulaisohjaaja Hahl ja myöhemmin monia muita. Näiltä sain paljon tärkeää palautetta yksityiskohtiin ja kokonaisuuteen liittyen. Palaute olikin pääosin rohkaisevaa ja itseluottamusta nostavaa, mikä antoi voimaa jaksaa tehdä elokuva valmiiksi.



Kuva 15. Elokuva aikajanalla Adobe Premiere Pro CC 2014 – editointiohjelmistossa marraskuussa 2014. (Kuva: Sakari Partanen)

5.2 Äänisuunnittelu

Kävimme äänisuunnittelija ja äänittäjä Anssi Hännisen kanssa yhden perusteellisemmän keskustelun ennen elokuvan kuvaamista ja päätimme keskittyvämmme äänisuunnitteluun vasta kuvausten jälkeen.

Alkuperäisen suunnitelman mukaan äänisuunnittelija Hänninen tekisi elokuvaan myös musiikit, mutta aikataulullisista syistä nähtiin jo leikkausvaiheessa, ettei tämä tulisi onnistumaan. Lähdinkin kartoittamaan erilaisia musiikkivaihtoehtoja.

Musiikki oli minulle produktion alusta alkaen yksi monimutkaisimmista asioista. Toisaalta oikea musiikki on tunnelman ja sitä myötä koko katsomisposition kannalta tärkeää. Musiikki ohjaa katsojan tunteita tarvittavaan suuntaan, mutta monesti pohdin myös musiikin kontrolloivan, lähes manipuloivan, katsojaa turhankin helposti. Olinkin elokuvan kuvaamisen aikoihin ihastunut esimerkiksi monien ohjaajien tapaan tehdä elokuvia lähes täysin ilman kuvan ulkopuolista musiikkia. Raakaleikkauksen valmistuttua, ymmärsin elokuvan kuitenkin tarvitsevan musiikkia tai sen tarina jäisi aivan liian etäiseksi katsojasta.

En tahtonut mihinkään elokuvagenreen yhdistyvää musiikkia, enkä varsinkaan mitään populaarimusiikkia. Toisaalta olin pohtinut synkän ambient-musiikin käytön olevan aivan liian itsensä alleviivaamista ja ilmeistä.

Yksi vaihtoehtoista oli että säveltäisin musiikin itse. Teinkin joitakin musiikkikokeiluja, mutta koeyleisöjen vastaanoton perusteella jätin sävellystyön muutamien kokeilujen jälkeen ja keskityin etsimään musiikkia internetistä.

Etsin netistä Creative Commons -lisensoitua musiikkia, mitä saisin erilaisin ehdoin käyttää elokuvassamme. Törmäsin FreeMusicArhive.org - sivustolla Salakapakka Sound Systemin musiikkiin, mitä olin kuunnellut aiemminkin internetin musiikkisivustoilla.

Kuuntelin tunteja Salakapakka Sound Systemin albumeita ja latasin sivustolta mielestäni parhaimmat kappaleet ja aloin yksinkertaisesti kokeilemaan niitä eri kohtiin elokuvaa. Kappaleet löysivätkin paikkansa yrityksen ja erehdyksen kautta, mutta lopulta äänisuunnittelija Hänniselle ja muutamille muille työryhmän jäsenille esittämät versiot leikkauksesta Salakapakka Sound Systemin musiikkien kanssa saivat positiivisen vastaanoton. Salakapakka Sound Systemin synkkä musiikki oli kuitenkin yllättävän paljon juuri sitä, mitä en suunnitelmistani tahtonut alun perin musiikiksi, sillä se tuntui alleviivaavan asioita liikaa, sen sijaan että toisi elokuvaan kontrastia. Elokuvassa tämä musiikki kuitenkin vain yksinkertaisesti toimi. Salakapakka Sound Systemin musiikki kuului elokuvaan, enkä tämän ihastumisen jälkeen pystynyt enää edes ajattelemaan muita musiikkivaihtoehtoja.

Äänisuunnittelija Anssi Hännisen äänityöt keskittyivät studioviikkoon Karelia-ammattikorkeakoulun studiossa Joensuun Tiedepuistolla marraskuussa 2014. Hänninen työskenteli studiossa noin yhdeksän päivää, joista minä olin paikalla noin neljänä. Pyrin käyttämään paikalla olevan aikani hyödyksi keskittyen elokuvan tärkeimpiin äänellisiin elementteihin

Tavoitteena oli antaa Hänniselle mahdollisimman paljon sekä vastuuta että valtaa toimia taiteellisena työryhmän jäsenenä, mutta studiossa läsnä ollessani huomasin tarkkailevani monia pieniäkin yksityiskohtia ja pyrin ohjaamaan niitä mielestäni oikeaan suuntaan. Lopulta voin vain arvailla, olisiko lopputulos ollut kuinka huomattavan erilainen, jos olisin ollut neljän päivän sijaan paikalla vain yhtenä päivänä tai jos olisin ollut jatkuvasti paikalla kuuntelemassa ja kommentoimassa.

Mainittakoon myös, että tässä prosessin vaiheessa, kun ensimmäisten käsikirjoitusversioiden lukemisesta on kulunut vuosi, on tuottavana ja leikkaavana ohjaajana jo melko turtunut elokuvaan, jolloin äänisuunnittelijan ideat on usein paljon tuoreempia kuin ohjaajan ajatukset.

Studioviikon aikana koin kuitenkin monia hetkiä, jolloin pääsin jälleen uudelleen luomaan elokuvaa. Studiossa koin samanlaista intoa ja hetkeen heittäytymistä kuin kuvauksissa. Koin aitoa luomisen riemua ensimmäistä kertaa kuukausiin saadessani osallistua äänittämään erinäisiä tehosteäänisiä studiossa, mutta samaan aikaan olin jo lähes ulkopuolinen suhteessa elokuvaan. Olin alkanut jo hellittämään otettani elokuvasta ja ajatukseni alkoivat päivä päivältä vaeltelemaan jo uusien mahdollisten elokuvien ympärillä. Tässä vaiheessa suurin tahtoni ja motiivini oli saada elokuva vain valmiiksi.

5.3 Valmis elokuva?

Mistä ohjaajana tiedän elokuvan olevan valmis? Se on toisaalta valmis jo hyvin tehtyjen ennakkotöiden jälkeen, minkä jälkeen elokuva tehdään monta kertaa uudestaan. Näin ajatus valmiista elokuvasta on ohjaajalle sinänsä abstrakti ajatus. Kuinka elokuva voisi nyt olla valmis, kun se on tehty jo niin monesti uudestaan?

Viimeisen leikkauksen päättäminen on usein vaikeaa, mutta lopulta Toinen-elokuvan kohdalla jätin päätöksen ikään kuin tekemättä. Leikkasin elokuvasta niin monia versioita, että en enää keksinyt mitään uutta leikattavaa. Tämä ei tietenkään ole totta, sillä pitkien taukojen jälkeen löytää **aina** jotain uudestaan leikattavaa. Tässä todellinen apu ja tuki oli työryhmän jäsenet, jotka ilmoittivat: älä leikkaa enää mitään – se on hyvä! Tästä huolimatta leikkasin vain päivää ennen elokuvan valmiiksi julistamista yhden kohtauksen merkittävän osan täysin uudestaan, mitä pidän erittäin onnistuneena ratkaisuna. Kohtauksen osan olemus muuttui täysin alkuperäisestä suunnitelmasta, mutta se oli elokuvan kannalta paras vaihtoehto.

Joskus on kuitenkin lopetettava, luovuttava ja myönnettävä, ettei tämän parempaan

pysty näillä eväin. Samalla kuitenkin herää ajatus siitä, että leikkaisin elokuvan täysin eri tavoin, kuinka leikkaisi sen täysin mielivaltaisesti ja rikkoisi käsikirjoituksen rakenteen lopullisesti. Jätin sen kuitenkin tekemättä. Tämä elokuvan rikkominen olisi toisaalta varmasti ollut opettavaista ja sen avulla olisi voinut löytää elokuvasta uusia puolia, mutta tahdoin olla uskollinen käsikirjoitukselle ja saada ennen kaikkea elokuvan valmiiksi.

Hyvä elokuva ei vanhene. Miksi siis kiire julkaista elokuva lopulta vauhdilla, vaikka oikeasti voisi jatkaa vielä elokuvan työstämistä? Jopa kuvata ”epäonnistuneita” kuvia uudestaan? Deadline auttaa elokuvan viimeistelyssä ja me päätimme elokuvan lopulliseksi deadlineksi marraskuun lopun.

Yksi syy ripeään toimintaan julkaisun suhteen elokuvan tekijöiden ammattitaito. Minun ja työryhmäni ammattitaito kehittyy vielä huomattavasti vuosittain teknisesti ja erityisesti taiteellisesti. Kun vertailee ohjaamiani lyhytelokuvia viimeisen viiden vuoden aikana, kehitys on selvä ja toivon, ettei se pysähtyisi vielä pitkään aikaan. Kehittyminen on yksi syy julkaista elokuva mahdollisimman pian, sillä jos elokuva jää hyllyyn odottelemaan julkaisua, työryhmämme ammattitaito kehittyy huomattavasti elokuvasta ohi, jolloin sen julkaisukynnys suurenee ja samalla se vaatisi jatkuvasti enemmän parantelua saavuttaakseen tekijöidensä sen hetkisen tason. On kuitenkin muistettava se, kun elokuva tai mikä tahansa taideteos julkaistaan, se on taiteilijoidensa aikansa tulos.

6 Loppupäätelmät

Lähdimme tekemään ammattitaitoista lyhytelokuvaa, emme opiskelijaelokuvaa. Lopulta elokuvaa katsoessani voin kuitenkin todeta, että tähän on ehkä silti juuri se opiskelijaelokuva, joka opiskelijan on välttämätöntä tehdä.

Mikä tekee Toinen-elokuvasta mielestäni opiskelijamaisen? Se on kymmenien seikkojen summa, mutta yksi merkittävä keino vähentää opiskelijamaisuutta olisi ollut vähentää kaikkea. Olla rehellisesti tylsempi. Jos elokuvassa tapahtuu kiinnostavia asioita, ne pystytään myös esittämään tylsästi, ilman että elokuva olisi tylsä. Elokuvassa on siis ehkä lopultakin liikaa kaikkea, vaikka pyrin karsimaan paljon. En koe sitä

kuitenkaan virheeksi, sillä tämä oli urani suurin oppimiskokemus.

Ajatuksissani pyrin kuitenkin taiteelliselle tasolle, jota en vielä ehkä pystynyt saavuttamaan. Välillä tunnenkin oloni pettyneeksi ja mietin, mitkä asiat minun olisi pitänyt tehdä toisin, että elokuvasta olisi tullut entistä parempi, kunnes muistan, että jos olisin tehnyt asiat toisin olisi Toinen-lyhytelokuva täysin toinen teos.

Toinen-lyhytelokuvan ohjaaminen oli ennen kaikkea prosessi oman ohjaajuuteni tutkimiseen ja ammattitaidon kehittämiseen tasolle, missä voisin kutsua itseäni ammattilaiseksi. Tutkiminen ja ammattitaidon kehittäminen on saavuttanut jo tuloksia, mutta ammattilaisuus jääköön muiden arvioitavaksi.

Olen kaikesta itsekritiikistäni huolimatta ylpeä elokuvastamme. Olemme työryhmänä aivan uramme alussa ja vasta oppineet työkalujemme käytön, eikä työtämme pidäkään verrata mestareiden työhön.

Elokuva ei voi tehdä yksin. Paraskaan ohjaaja ei ole mitään ilman käsikirjoitusta, työryhmää ja näyttelijöitä. Koin, ettei Toinen-lyhytelokuvaa olisi voitu tehdä millään muulla työryhmällä vaan elokuva rakentui työryhmästään, minkä osa myös minä olin. En myöskään usko Toinen-lyhytelokuvaa voitaisiin tehdä uudestaan paremmin vaan se on tässä hetkessä. Uskon *Toisen* olleen ammatillinen kasvun paikka monelle työryhmän jäsenelle ja toivon, että tämä elokuva olisi tärkeä osa polkuani kohti elokuvaa.

Koin onnistumisia ja epäonnistumisia, niin kuin hyvään prosessiin kuuluukin, mutta en ole vielä tyytyväinen. Tahdon lisää ja tahdon tehdä paremmin. Ja käsittääkseni se on juuri se voima, joka ajaa minua kohti maailman parasta ammattia. Tiedän olevani tämän elokuvaprosessin jälkeen entistä valmiimpi ja nälkäisempi ohjaamaan lisää elokuvia.

Toinen elokuvaa on nyt joulukuussa 2014 näytetty muutamille pienille koyleisöille ja palaute on ollut pääosin hyvää. On pidetty, ei ole ymmärretty ja on myös kritisoitu. Ohjaajana en tiedä kuinka näihin ajatuksiin tulisi edes suhtautua. Toisaalta pyrin olemaan kommentaasteista liikaa välittämättä, sillä tosiasia on, että tein elokuvan niin hyvin kuin vain pystyin.

On totta kai myös myönnettävä, että elokuvan tulevaisuudessa saama palaute ja kritiikki tulevat varmasti myös vaikuttamaan omaan käsitykseeni itsestäni ohjaajana, vaikka sitä kuinka yrittäisi suojella. Murskakritiikin kohdalla saatan pitää pientä taukoa, jonka jälkeen yritän taas kahta kovemmin. Oman osaamisen tarkkailu ja oman ammattitaidon epäily kuitenkin on hyväksyttävä osaksi taiteen tekemistä ja ohjaajan on kestävä mahdolliset kylmät suihkut. Elokuvan tekeminen on kuitenkin kaiken sen arvoista.

Kun elokuva oli ollut valmiina muutamia viikkoja, ymmärsin myös, etten voi tehdä elokuvia enää täysin vain itselleni siinä määrin miten olen niitä aiemmin tehnyt. Vertaan seuraavaksi elokuvan tekemistä kakun leipomiseen. Ohjaaja leipoo suurta ja herkullista täytekkua vierailleen samalla syöden sen täytteitä, mutta kun vieraat saapuvat pöytään ja on aika avata kakku, on ohjaaja jo sen mauista liian kylläinen edes maistaakseen miltä maut maistuvat yhdessä kakun muodossa. Ohjaaja ei voi koskaan nähdä teostaan niin kuin tahtoisin sen nähtävän. Tämän ymmärtäminen oli yksi prosessin pysäyttävämpiä hetkiä. Toki aika ja unohtaminen voi tässä auttaa, mutta on ohjaajan kohtalo olla nauttimatta omasta elokuvastaan kuten katsoja. Ohjaajan nautinto onkin se kakun leipominen.

Lopulta palaan kuitenkin vielä Bogartin ajatukseen, jota lainasin heti opinnäytetyöni alussa: *“Se mitä teet nyt, mitä saat tehtyä nykyisissä olosuhteistasi, määrää tulevien yritystesi laadun ja laajuuden.”* (Bogart, 2004, 163)

Tämä elokuva, kuten myös aiemmat lyhytelokuvani, määräävät tulevaisuuttani. Jokainen ohjaustyöni tai taiteellinen prosessini kuljettaa minua kohti jotakin, minkä laajuutta tai laatua ei voi vielä tietää. Onkin tärkeää tehdä tarvittava nyt, nykyisissä olosuhteissa, sillä erilaisissa olosuhteissa ja myöhemmin tulen tekemään sitä, mihin nyt työni on jäänyt.

7 Ohjaajan ohjeet - työkalut elokuvan tekemiseen

7.1 Ohjeista

Koska tulen Toinen-elokuvan jälkeenkkin tekemään elokuvia, päätin tehdä itselleni ohjelistan minkä avulla muistan seuraavan elokuvaproessin alkaessa “kuinka elokuva tehdään”. Kutsuttakoon tätä “self-help” listaa *ohjaajan ohjeiksi*.

Muistutan vielä kuinka alla olevat väittämät ovat ensisijaisesti minun ohjeita itselleni, sillä en usko, että elokuvaohjaamista voi opettaa yksinkertaisin lausein, ohjein tai säännöin. Elokuvan tekemiseen ei ole helppoja vastauksia. Mutta en väitä, ettei tämänkaltaisten ohjeiden kokeilusta tai noudattamisesta voisi olla mitään hyötyä, iloa tai turvaa muille ohjaajille. Joskus kaaoksen keskellä tarvitsemme yksinkertaisia sääntöjä mitä noudattaa nähdäksemme sen, mitä olemme tekemässä.

7.2 Ohjeet esituotantoon

1. **Aloita.** Älä odota, että olisi sopiva aika elokuvalle tai olisit tekijänä valmis, vaan tee se elokuva. Aloita ja tee elokuva valmiiksi. Se on ainoa keino nähdä kannattiko se.
2. **Yksinkertaista elokuvan tapahtumat.** Tasot tulevat rakentumaan kyllä myöhemmin. Mitä yksinkertaisempia toiminnot ovat, sitä parempi. Asioiden ei tarvitse olla jatkuvasti mielenkiintoisia.
3. **Älä pilaa käsikirjoitusta.** Älä muuta käsikirjoitusta ilman todellisia perusteita.
4. **Tee käsikirjoitusanalyysi huolella.** Haasta itsesi ja löydä elokuva.
5. **Tee selväksi mitä olet tekemässä.** Varmista, että koko työryhmä on lähtemässä tekemään samaa elokuvaa. Kerro työryhmälle pyritkö tutkimaan maailmaa vai unohtamaan sen? Teetkö taidetta vai viihdettä? Valinta on sinun.
6. **Näytä tarina.** Näytä mitä tapahtuu, älä kerro mitä tapahtuu ja miksi. Selittäminen ei ole useinkaan tarpeellista saatikka mielenkiintoista.

7.3 Ohjeet kuvauksiin

1. **Älä kiirehdi.** Vaikka aikataulu olisi tiukka, älä tingi kuvien laadusta. Heti varsinaisten kuvausten perään lisäkuvauspäivän järjestäminen on usein aina helpompaa kuin lähteä leikkauspöydältä kuvaamaan kuvia uudestaan.
2. **Näe ja kuule.** Varmista että sinulla on monitori ja repliikeille kuulokkeet.
3. **Anna yksinkertaisia ohjeita.** Älä ohjaa liikaa. Ohjaa mieluummin liian vähän, ohjattava kyllä kysyy lisäkysymyksensä jos tarvitsee lisää tietoa.
4. **Syö ja nuku.** Jos käyt ylikerroksilla, unohdat nälän, joten pakota itsesi syömään. Muista juoda muutakin kuin kahvia. Nuku yöllä niin paljon kuin ehdit.
5. **Catering.** Pakollinen kulu, josta ei pidä tinkiä. Ilman catering osastoa elokuvan tekeminen hidastuu ja pahimmassa tapauksessa työryhmä ajautuu riitoihin.
6. **Jaa vastuu.** Olet työryhmän johtaja, käytäydy sen mukaisesti.
7. **Ole tylsä.** Älä tee jokaista kuvaa tai kohtausta mielenkiintoiseksi väkisin. Tapahtumat tekevät elokuvan mielenkiintoiseksi, ei temput.

7.4 Ohjeet jälkituotantoon

1. **Leikkaa elokuva oikean pituiseksi.** Elokuvesta saa tulla juuri niin lyhyt tai pitkä kuin elokuva vaatii. Vältä kuitenkin tylsistymättä katsojaa, mikäli se ei ole elokuvan tarkoitus.
2. **Tee elokuva valmiiksi.** Älä viivyttelä jälkituotannossa turhaan. Tee asiat huolella, mutta älä jää murehtimaan olisiko jonkun asian voinut tehdä paremmin.
3. **Julkaise elokuva.** Elokuva on tehty katsottavaksi. Älä jätä elokuvaa pölyttymään tai tee sen katsomista vaikeaksi. Julkaise elokuva mahdollisimman laajalle yleisölle.

7.5 Yleisohjeet

1. **Elokuva saa olla taidetta.** Jos tahtoo tehdä taidetta, kannattaa se tehdä. Taide-elokuvan tekemistä ei tarvitse pelätä, vaikka monet sitä vieroksuvat ja suoranaisesti pilkkaavatkin. Elokuvan ei tarvitse olla pelkkää viihdettä.
2. **Ohjaaja saa olla taiteilija.** Voit ja saat käsitellä elokuvassa mitä haluat ja miten haluat. Ota kamerakynä haltuun ja ole rehellisesti taiteilija!
3. **Elokuvaa ei tarvitse ymmärtää sen ollakseen hyvää.** Elokuva on vapaa taidemuoto, josta voi nauttia ilman loputonta selittelyä.
4. **Katsojaa ei tarvitse miellyttää.** Katsoja on samanvertainen sinun kanssasi ja olet saanut hänen huomionsa. Kuinka käytät saamasi huomion?
5. **Älä yritä arvailla katsojan mahdollisia ajatuksia.** Lopulta kaikkein yksinkertaisintakaan elokuvaa eivät kaikki ymmärrä niin kuin tahdot.
6. **Taide ja sen tekeminen on itsessään arvokasta.** Vaikka elokuva ei olisi menestys taloudellisesti, katsojamääriltään tai taiteellisesti, on sen tekeminen ohjaajalle itselleen arvokasta. Jos näin ei ole, kannattaa pohtia motiivejaan tehdä taidetta.
7. **Nauti matkasta.** Et lopulta välttämättä pääse nauttimaan valmiista elokuvasta kuten katsojasi, joten nauti sen tekemisestä niin paljon kuin pystyt. Nauti jokaisesta kuvassa näkyvästä mikrofonista ja näyttelijän unohtamasta repliikistä. Nauti loputtomista käsikirjoitusanalyyseistä, unettomista öistä ja epävarmuudesta. Nauti siitä, että saat hetken olla etuoikeutettu ja luoda jotain, mitä ei äsken ollut vielä olemassa.

Lähteet

- Bogart, A. 2004. Ohjaaja valmistautuu. Helsinki: Like.
- Breton, A. 1996. Surrealismsin manifesti. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Cantell, S. 2011. Timantiksi tiivistetty. Kerronnalliset strategiat fiktiivisessä lyhytelokuvassa. Helsinki: Aalto-Yliopisto.
- Cousins, M. 2011. The Story of Film: An Odyssey. Hopscotch Films.
- Eisenstein, S. 1978. Elokuvan muoto. Helsinki: Love kustannus.
- Helsingin lyhytelokuvafestivaali. 2014. Säännöt. <http://hlefi.fi/saannot/>. Suomen elokuvakontakti ry. 19.11.2014.
- Hyytiäinen, J. 2014. Näyttelijä. Toinen-lyhytelokuva. Sähköpostihaastattelu 20.11.2014.
- Iison, P. 2006. Kuolema lyhytelokuvalla! – manifesti.
- Karioja, M. 2014. Kuvaaja. Toinen-lyhytelokuva. Sähköpostihaastattelu 18.11.2014
- Kaurismäki, A. 2006. Laitakaupungin valot. Sputnik.
- Kiesi, T. 2014. Best boy. Toinen-lyhytelokuva. Sähköpostihaastattelu 12.11.2014.
- Kylliäinen, T. 2014. Näyttelijä. Toinen-lyhytelokuva. Facebook-haastattelu 18.11.2014.
- Lahtinen, J. 2013. Tiivistämisen taito : Pitkästä sarjakuvakäsikirjoituksesta lyhytelokuvan käsikirjoitukseksi. Karelia-ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. <http://www.theseus.fi/handle/10024/68663>. 20.11.2014
- Lahtinen, J. 2014. Käsikirjoittaja. Toinen-lyhytelokuva. Sähköpostihaastattelu 10.11.2014
- Lumet, S. 2004. Elokuvan tekemisestä. Helsinki: Like.
- Mamet, D. 2001. Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä. Helsinki: Terra Cognita.
- Partanen, R. 2014. Lavastaja ja maskeeraaja. Toinen-lyhytelokuva. Sähköpostihaastattelu 19.11.2014
- Pesonen, P. 2014. Ohjeita edistyneelle käsikirjoittajalle, osa 1. Suomileffa.fi/SEK ry. <http://suomileffa.fi/blogit/courier-new/ohjeita-edistyneelle-kaesikirjoittajalle-osa-1/>. 9.12.2014
- Salmi, H. 1997. Varjojen valtakunta. Toim. Koivunen & Salmi. Turku: Turun
- Salo, M. 1982. Seinä vastassa. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Ström, E. 2014. Pukusuunnittelija. Toinen-lyhytelokuva. Sähköpostihaastattelu 19.11.2014.
- Tampere Film Festival. 2014. Kotimainen kilpailu - säännöt. <http://www.tamperefilmfestival.fi/site/index.php?page=kotimainen-kilpailu-2015>. Tampere Film Festival. 19.11.2014
- Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.
- Yhdysvaltain elokuva-akatemia. 2014. Rule Nineteen: Special Rules for the Short Film Awards. <http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/rule19.html>. 19.11.2014.

Toinen -lyhytelokuva. 2014. DVD.
Kesto 20:48. Kuvasuhde 16:9.
Ääni: Stereo. Kuva: m/v.
Ohjaus: Sakari Partanen