



# **TAPPAJASUSI**

## Dokumenttielokuvan leikkaus ja visuaalinen ilme

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö  
Leikkauksen suuntautumisvaihtoehto  
Kevät 2006  
**Wilma Vääränen**

## OPINNÄYTETIIVISTELMÄ

Osasto Viestintä	Erikoistumisala Leikkaus
Tekijä Wilma Vääränen	
Työn nimi Tappajasusi - Dokumenttielokuvan leikkaus ja visuaalinen ilme	
Lopputyön laji Mediateko	
Työn valmistumisaika 3.5.2006	Sivumäärä 34
Tiivistelmä  <p>Tutkintotyöni kirjallinen osuus käsittelee Tappajasusi-dokumenttielokuvan leikkausta sekä yleisemmällä tasolla kuvan visuaalista ilmettä ja sommittelun keinoja. Käyn läpi Tappajasuden leikkausprosessia ja siihen liittyneitä vaiheita kuten äänisommittelua ja kuvien käsittelyä värikorjailua myöten. Selvitän myös esille nousseita ongelmia ja onnistumisia. Lopputuloksessa yhdistyivät niin mustavalko- kuin värikuva sekä arkistomateriaali ja lavastetut kohtaukset. Voice over oli yksi dokumentin kantavista voimista. Olennainen osa projektia oli näkökulman valinta, mikä herätti erilaisia tulkintoja.</p> <p>Tappajasusi-dokumenttielokuva perustuu Varsinais-Suomessa 1800-luvun lopulla tapahtuneisiin lapsisurmiin, joihin syyllisiksi todettu susipariskunta lopulta ammuttiin. Tapahtumaketju johti laajoihin susivainoihin, joilla oli kauaskantoinen vaikutus ja jotka ovat muokanneet myös tämän päivän ihmisen ajatuksia pedoista.</p>	
Aineisto Kirjallisuus, elokuva	
Asiasanat Leikkaus, dokumenttielokuva	
Säilytyspaikka TAMK/Finlayson	
Muita tietoja Liitteenä DVD-tallenne dokumenttielokuvasta <i>Tappajasusi</i>	

**THESIS**

**SUMMARY**

Department Media programme	Area of specialisation Editing
Author Wilma Vääränen	
Title Killer Wolf - Visual Design and Editing of a Documentary Film	
Sort of Final Thesis (Written / Project / Portfolio) Project	
Date 3.5.2006	Number of pages 34
<p>Summary:</p> <p>In my thesis I discuss editing of Killer Wolf documentary film and on a general level visual expression of pictures and also ways to make a satisfactory composition. My work examines the process of editing Killer Wolf and phases like composition of sound and image processing such as color correction. I describe the problems that came up and our successful selections. As a result, the film combines both monochrome and color pictures and archive material and set-up sequences. The voice-over was one of the film's carrying forces. Viewpoint selection was one of the most important parts of the project.</p> <p>Killer Wolf documentary film was based on child deaths in Finland Proper at the end of the 19th century. The guilty wolf couple was shot finally at the end. The series of events led to wide-ranging persecutions of wolves and that had a far-reaching influence which has also formed people's opinions of the wolves today.</p>	
Material (e.g. audio / video tape, photographs, slides, paintings, statues...) Literature, film	
Key words Editing, documentary film	
Filing TAMK/Finlayson	
Other information Thesis includes a DVD of the documentary film Killer Wolf	

## SISÄLLYS

<b>1</b>	<b>JOHDANTO.....</b>	<b>2</b>
<b>2</b>	<b>TAPPAJASUSI – DOKUMENTTIELOKUVAA TEKEMÄÄN.....</b>	<b>3</b>
2.1	ALKUTAIVAL.....	3
2.2	VISUAALISUUS JA SOMMITTELUN KEINOT .....	4
2.21	<i>Kuvan sommittelun haasteita ja havaintokyky.....</i>	7
2.22	<i>Piste ja huomiopiste .....</i>	9
2.23	<i>Viivat ja linjat.....</i>	10
2.24	<i>Kaksiulotteisella pinnalla .....</i>	11
2.25	<i>Värimäärittely — valo, väri ja varjo.....</i>	13
2.26	<i>Rytmi ja visuaalinen tahti.....</i>	14
2.27	<i>Harmonia ja tasapaino .....</i>	15
2.28	<i>Riitasointu .....</i>	17
2.29	<i>Symmetria ja kaavamainen tasapaino .....</i>	17
2.30	<i>Toistaminen.....</i>	18
2.31	<i>Perspektiivi.....</i>	18
2.32	<i>Kultainen leikkaus (sectio aurea) ja kolmasosasääntö.....</i>	19
2.33	<i>Kiinnostus.....</i>	20
<b>3</b>	<b>TEKNINEN TOTEUTUS JA TYÖJÄRJESTYS .....</b>	<b>22</b>
3.1	TOTEUTUS .....	22
3.2	SPIIKKI .....	23
3.21	<i>Äänisommittelu: puhe, tehosteet ja musiikki.....</i>	24
3.3	VIIMEISTELY .....	24
<b>4</b>	<b>LOPPUTULOKSEN POHDINTA JA JOHTOPÄÄTÖKSET .....</b>	<b>26</b>
4.1	VALINNAT JA NIIDEN KAUTTA ONNISTUMISET .....	26
4.2	KOMPASTUSKIVET .....	26
<b>5</b>	<b>YHTEENVETO .....</b>	<b>28</b>
	<b>LÄHTEET .....</b>	<b>30</b>
	<b>LIITTEET .....</b>	<b>32</b>
	<b>KUVALISTA .....</b>	<b>34</b>

# 1 Johdanto

Tutkintotyöni on dokumenttielokuva Tappajasusi, jossa toimin leikkaajana. Kiinnostukseni Tappajasusi-dokumenttielokuvaa kohtaan sai alkunsa tutustuttuani toukokuussa 2005 käsikirjoitukseen, joka oli varsin kattava ja yksityiskohtainen. Kaiken kaikkiaan käsikirjoitus vaikutti suunnitelmallisemmalta kuin vastaan tulleet opiskelijaprojektit keskimäärin. Elokuvan käsikirjoittajalla ja ohjaajalla Marko Auvisella oli selkeä ajatus siitä, millainen dokumentista tulisi sisällöllisesti, ja myös ulkoasusta oli valmiita suunnitelmia. Työn edetessä näkemykset vielä tarkentuivat ja tiivistyivät.

Mahdollisuus leikata Tappajasusi-dokumentti tarjoutui kuin tilauksesta, koska etsin lopputyön aihetta. Erilaisten vaiheiden läpikäyminen ja lähes vuoden puurtaminen dokumentin parissa tekivät kokemuksesta monipuolisen. Massiivinen määrä kuvattua materiaalia ja arkistoaineisto tiivistyivät lopulta murto-osaan alkuperäisestä. Ylimääräisen ja tarkoitukseen sopimattoman materiaalin karsiminen pois oli pääosin vaivatonta, tosin ei aina ohjaajalle. Ohjaajan kiintymys tiettyihin poisjätettyihin tapahtumiin ja sisältöihin ei kuitenkaan asettunut esteeksi muutoksille, jotka olivat tarpeen lopputuloksen aikaansaamiseksi.

Sisällöllisesti selvää oli alusta alkaen se, millaisena katsojan toivottiin näkevän Tappajasuden. Haluttu näkökulma oli sellainen, joka ei asettuisi liikaa ihmisen eikä suden puolelle. Tarkoituksena oli esittää tapahtumat sellaisina kuin ne oli tallennettu asiakirjoihin perustuen silminnäkijöiden sekä asianomaisten havaintoihin. Aihe oli jännittävä ja tapa, jolla lähestyä leikkaamista pohjautui lähinnä fiktioista saamiini kokemuksiin. Eteen tuli tilanteita, jolloin materiaalin hallinta ja suunnitelmallisuus ennen toimintaa osoittivat tärkeytensä.

## 2 Tappajasusi – dokumenttielokuva tekemään

### 2.1 Alkutaival

Toukokuussa 2005 Marko Auvinen etsi leikkaajaa Tappajasudelle ja lähdin mukaan projektiin, koska tähtäimessä oli tehdä projektista myös lopputyö. Se lisäsi motivaatiota tuntuvasti, mikä osoittautui myöhemmin tarpeelliseksi leikkauksen valmistuttua vasta vuoden 2006 alkupuolella. Tosin materiaaliakin oli DVCam<sup>1</sup>-formaattissa kuvattuina nauhoina yhteensä noin 15 tuntia. Vanhimmat tallennukset olivat peräisin ohjaajan ensimmäiseltä opiskelijavuodelta TTVO:lla.

Ensimmäinen käsikirjoitusversio oli nelisenkymmentä sivua ja hyvin yksityiskohtainen. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa oli muun muassa kuvakokojen suunnitelma. Vaikka käsikirjoitus lyheni ja tiivistyi huomattavasti ajan saatteessa, näki jo ensimmäisistä luonnoksista, että dokumentissa oli potentiaalia niin sisällöllisesti kuin visuaalisestikin. Uskoa tekemiseen siis oli. Synopsis dokumentista oli seuraavanlainen:

”Tappajasusi on noin 20-minuuttinen aineistodokumenttielokuva, joka kertoo ihmislasten lihaan mieltyneiden susien tarinan Varsinais-Suomessa vuosina 1880 - 82. Tuolloin sudet surmasivat yhteensä 22-lasta.

Elokuvan tapahtumat etenevät kronologisessa järjestyksessä, alkaen tammikuusta 1880, jolloin peto saalistaa ensimmäisen uhrinsa. Tästä alkaa lastensurmien ketju, jonka senaatti yrittää metsästäjien avulla katkaista useaan otteeseen, mutta tuloksettomasti.

Vasta vuonna 1882 ihmiset voivat huokaista helpotuksesta, kun venäläisten sudenpyytäjien avulla lastensurmaajat saadaan tapettua. Tapahtuneen seurauksena maamme susikanta hävitetään sukupuuttoon.” (Marko Auvinen.)

Tappajasuden käsikirjoitusta ruodittiin varsinkin alkuvaiheessa lähes päivittäin ja myöhemmin vielä useaan otteeseen. Dokumenttielokuvan tekemiseen oli nyt ensi kosketus. Lapsia surmanneisiin susiin liittyvät tapahtumat 1800-luvun lopulta olivat täysin vieraita, mutta vähitellen niihin pääsi syventymään tarkemmin ja kehys tuli tutuksi. Dokumenttiin sisällytettiin lukuisia asiakirjoja, valokuvia ja piirroksia.

---

<sup>1</sup> DVCam on ammattilaisten käyttämä digitaalisen videon formaatti. Sonyn standardi.  
[http://www.digivideo.fi/content/index.php?option=com\\_content&task=view&id=32&Itemid=47](http://www.digivideo.fi/content/index.php?option=com_content&task=view&id=32&Itemid=47)

Tappajasuden leikkaaminen oli ensimmäinen työni dokumenttielokuvan parissa. Tiedollisena taustana oli dokumenttielokuvakurssi ja yleinen kiinnostus dokumenttielokuviin kohtaan. Leikkaajana toimin projektissa tottumaani laajemmassa merkityksessä, koska luin läpi käsikirjoitusta ohjaajan kanssa ja muokkausta tiivistämiseen tehtiin varsinkin alkuvaiheessa yhdessä. Lopulliset päätökset olivat ohjaajan käsissä, mutta sain läpi ehdotuksia, joilla uskoin olevan lopputulosta parantavia ominaisuuksia. Esimerkiksi tiettyjä kohtauksia ja kuvia poistettiin, koska niillä oli kerronnan lukua hidastavia tai muuten dokumentin etenemistä haittaavia ominaisuuksia. Tällaisina mainittakoon esimerkiksi liiallinen toisto ja laadultaan heikompi kuvamateriaali.

Dokumentissa käytettiin läpi kerronnan voice overia<sup>2</sup>, millä oli niin hyvät kuin huonotkin puolensa. Kertojan ääni tuli hyvin hallitsevaksi ja se toi dokumentille kantavan voiman, mutta myös rajoitti ominaisuuksiensa vuoksi vaihtoehtojen määrää. Tauotuksilla rauhoitin spiikin<sup>3</sup> tempoa vastaamaan kuvallista kerrontaa ja helpottamaan asioiden omaksumista. Ensimmäisellä nauhoituskerralla spiikki oli harmiksemme hyvinkin kuunnellinainen ja puheen painotukset korostivat sitä. Vähentääksemme vaikutelmaa voice over otettiin myöhemmin uusiksi korjausten kera. Ilmaisuuksien selkeytyi, kun nauhoituksissa kertoja Ola Tuominen luki ja tulkitsi tekstiä seisten istumisen sijaan. Ehdotuksia muokata dokumentti kuunnelmaksi tuli ulkopuolisilta etenkin opettajilta alkuvaiheessa, kun muutoksia oli tehty varsin vähän.

## 2.2 Visuaalisuus ja sommittelun keinot

Kuvasommittelun perussäännöt ovat vakiintuneet ja pysyneet vuosisatoja pääpiirteissään muuttumattomina. Liikkuva kuva on omaksunut kuvataiteiden teorioita omaan kompositointiinsa. Elokuvasssa käytetään leikkausta, jotta päästään kuvasta tai kohtauksesta toiseen. Se ei kuitenkaan sulje pois sitä, että elokuvakin koostuu yksittäisistä kuvista, jotka voivat yhtä lailla olla pysähdyksissä.

---

<sup>2</sup> Voice over

Ulkopuolinen ääni. Dialogi tai kertojan (selostus) ääni, joka tulee kuvan ulkopuolelta, äänilähdettä ei ole näkyvässä. Taustamusiikin tai äänitehosteiden voimakkuuden ylittävä puheääni. (Juntunen 1997, 107.)

<sup>3</sup> Spiikki (speak) on selostusteksti, "näkyvätön ääni".  
<http://www.mediametka.fi/freimi/analyysi/sanasto.html>

Elokuvassa peräkkäiset kuvat luovat uusia merkityksiä. Leikkauksella on myös omia sääntöjään kuten suojaviivan käyttö, liikkeen jatkuvuus ja katseen suunnat, joiden sujuvuudella pyritään samaan aikaan realistinen kokonaisuus (Pirilä 1983, 135–157). Leikkaaja näkee enemmän pysähtyneitä ja itsenäisiä kuvia kuin varsinainen katsoja, joka muodostaa jatkumon kuvien, otosten ja kohtausten välille. Sommittelu onkin mukana kuvioissa tuotannon alusta loppuun aina kuvakäsikirjoituksesta leikkausvaiheeseen. Toisiaan seuraavien kuvien onkin sovittava tyyllisesti peräkkäin.

Elokuvan kohtaus voi olla kaunis tai äärimmäisen ruma, joskus myös aivan yhdentekevä kokonaisuuden kannalta. Erityisissä tapauksissa elokuva jättää katsojaansa lähtemättömän jäljen, mikä yleensä edellyttää komposition elementtien sijoittelulta jotain ainutlaatuisuutta sisällön lisäksi. Elokuvat ovat tavalla tai toisella tarjonneet elämyksiä ja aihetta yhä uudelleen hämmästykselle sekä ihastukselle.

Tappajasusi sisälsi paljon muista lähteistä hankittuja valokuvia, joiden valinnassa ja hankinnassa käytettiin runsaasti harkintaa. Tekijänoikeuksien vuoksi arkistomateriaalin käyttö oli varsin kallista, ja siksi päätettiin ottaa samasta kuvasta eri osia kuvittamaan eri tekstikohtia. Kuvia käsiteltiin muun muassa skaalaamalla ja kääntämällä peilikuviksi, jolloin ne paremmin istuivat materiaalin joukkoon. Esimerkkeinä Tappajasudesta kuvat 1. – 6.



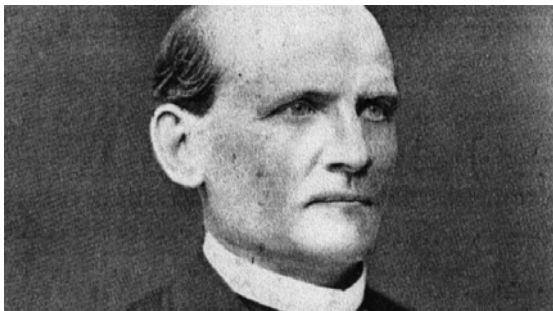
1. Osa alkuperäisestä valokuvasta (3.)



2. Osa alkuperäistä valokuvasta (3.)



3. Alkuperäinen valokuva



4. Edeltävä kuva (5.)



5. Seuraava kuva (4.) peilikuvakseen käännettynä ja skaalattuna<sup>4</sup> alkuperäisestä valokuvasta (6.)

---

<sup>4</sup> *Skaalata* (scale) tarkoittaa laajentaa tai supistaa olennaiset suhteet tai ominaisuudet säilyttäen. Skaalausta voi harjoittaa eri tavoin ja eri tarkoituksissa. *Syvätä* (zoom) tarkoittaa näytössä olevan kuvan yksityiskohtien suurentamista tai pienentämistä niin, että katsoja saa vaikutelman liikkeestä kuvaa kohti tai siitä pois päin.  
[http://www.tt-tori.fi/pls/ttl/ttlportal.pubsanasto.viikonsana?in\\_id=166](http://www.tt-tori.fi/pls/ttl/ttlportal.pubsanasto.viikonsana?in_id=166)



6. Alkuperäinen valokuva

### **2.21 Kuvan sommittelun haasteita ja havaintokyky**

Kompositio on tavallisimmin kuvattu visuaalisten elementtien järjestämiseksi kuva-  
alassa tavalla, joka tekee kuvasta miellyttävän ja ehjän kokonaisuuden. Hyvä  
kompositio on toimiva kokonaisuus juuri kohtauksen kannalta. Siinä tulisi yhdistyä  
pelkistys ja intensiteetti ja sen tulisi saavuttaa tarkoituksellisuus, selkeys, täsmällisyys ja  
taloudellisuus. Se pitää sisällään muun muassa linjojen, massan, värin ja valon  
järjestelyn. (Ward 1996, 1.)

Elokuva sivuaa arkielämämme kokemusta näkemisestä. Tapa, jolla tunnistamme  
objektit pohjautuu perusmuotoihin ja abstraktivisuus vaikeuttaa taas sitä. Ihmishahmo  
erottuu maisemasta usein pystyasentonsa perusteella ja voidaan nopealla silmäyksellä  
erottaa hahmon taustasta. Ihmisellä on myös taipumus ryhmitellä tunnistettavissa olevia  
hahmoja lähekkäisyyden, kooltaan vastaavuuden, muodon tai suunnan perusteella.  
(Pirilä 2005, 49; Ward 1996, 52.)

Koon yhteneväisyyttä voidaan käyttää hyväksi elokuvan joukkokohtauksessa, jossa  
henkilöhahmot muodostavat massan. Muista poikkeavalla ominaisuudella tai  
liikesuunnalla voidaan puolestaan erottaa haluttu hahmo joukosta. Lisäksi kiinteisiin  
artefakteihin<sup>5</sup> verrattuna liikkuvan kuvan tarkastelu vaatii katsojalta keskittyneisyyttä ja  
huomiokykyä. Alati vaihtuvat kuvat kuljettavat katsetta halutulla tavalla, jossa

<sup>5</sup> Artefakti on ihmisen tekemä esine / Teennäinen, luonnon taide- tms. esine.  
<http://www.taiteilija.com/dictionary.htm>

leikkauksella on osansa. Havainnointia helpottaa hahmon tuttuus sekä mahdollinen ennakoitavuus tilannetta ajatellen. Vastaaan tulevan henkilön saatamme tunnistaa muistikuviemme perusteella hyvinkin vaivattomasti, tunnistamisaika on yleensä sadasosasekunteja. Arkielämässäkkin voimme stereonäkömmme avulla tehdä syvyystarkastuksia ja päänasennolla tehdä tarvittavia korjauksia, jotta havainnointimme olisi mahdollisimman totuudenmukaista. (Ward 1996, 11.)



7. Joukosta erottuu mies muun muassa kulkusuuntansa perusteella.

Elokuvan kolmiulotteisen maailman kuvaaminen kaksiulotteisella pinnalla on haaste. Kuvan perspektiivi muodostuu muun muassa kokoerojen ja pakopisteiden avulla. Tunnistamisessa käytämme myös ääri viivoja. Vaikka siis kykenemme tunnistamiseen ääri viivojen eli kaksiulotteisuuden perusteella, ymmärrämme useimpien objektien olevan kolmiulotteisia. (Ward 1996 13–14, 50.)

Kompositiossa on huomioitavaa myös se, että mikäli halutaan asettaa huomioitavaksi laajempi kokonaisuus, kyky havainnoida yksityiskohtia heikkenee ja päinvastoin. Havaitsemiseen tarvittavien ominaisuuksien tiedostaminen auttaa sommittelussa objektien ryhmittelyn, taustan ja etualan suhteen sekä yleisemmin organisoinnissa. Onkin suotavaa helpottaa silmän ja mielen kykyä tehdä havaintoja, mutta niin että variaatioiden ja haastavuuden määrä on sopiva suhteessa kuvan keston. Kuvan kestolle ei ole puolestaan yleispätevää ohjetta, koska se on suhteessa sitä edeltäviin sekä seuraaviin kuviin. Visuaalista painoarvoa tulee pohtia, kun arvioidaan tietyn elementin

vaikutusta koko komposition tasapainoon. (Ward 1996, 47.) Aivan kuten Pirilä (1983, 11) mainitsee kirjassaan ”elokuvan sommittelu on montaasia<sup>6</sup>”.

## **2.22 Piste ja huomiopiste**

”Aksenttikohtana ollessaan piste on väliasemassa entisen tilan ja alkavan tilan välillä. Piste voi olla myös itsenäinen, ja sitä se on lähinnä kaksiulotteisessa maailmassa, piirustus- ja maalaustaiteessa.” (Pusa 1986, 9.) Piste voidaan elokuvallisessa kerronnassa ajatella myös huomiopisteenä tai -pisteinä. Kuvassa katse kohdistuu tiettyyn kohtaan objektin erottuessa ympäristöstään ja taustastaan. Näitä ominaisuuksia voivat olla liikkeen tyyppi, kontrasti, kokoero, väritys tai tarkkuus. (Pirilä 1983, 120.)

Ihmisen kasvot ja varsinkin silmät ovat tällainen huomiopiste, koska katse antaa usein vihjeitä tulevasta. Kuvan vastaanottajan katse saattaa myös kulkea tiettyjen huomiopisteiden kautta. Visuaalisia elementtejä voidaan sommitella perusmuotoihin, kuten ympyrään, ovaaliin ja kolmioon. Usein juuri henkilöahmojen katseista muodostuu näkymätön kolmio ja katsojan katse palaa mahdollisesti kiertäen kumpaankin suuntaan huomiopisteiden väliä. Leikkauksella vaikutetaan katsojan katseen kulkemiseen kuva-alassa ja tiettyä sujuvuutta tavoitellaan pitämällä kuvien väliset huomiopisteen samoilla paikoilla, jotta katse on jo seuraavan kuvaan siirryttäessä oikeilla tienoilla. Kuitenkin mielenkiinnon ylläpitämiseksi huomiopisteen tulee vaihdella paikkaa elokuvan edetessä, koska mikä tahansa staattinen elementti liian pitkäkestoisena vähentää kiinnostavuutta. Äänellä voidaan huomiopistettä korostaa ja siirtää muun muassa pistetehostein. (Pirilä 2005, 127–129.)

---

<sup>6</sup> Montaasi on synonyymi kuvan (ja äänen) leikkaukselle. Johdettu ranskalaisesta sanasta "Montage".

1. Montaasi on myös 1900-luvun alun neuvostoliittolaisten elokuvantekijöiden käyttämä nimitys leikkaustavalle, jossa painotetaan toiminnan tärkeyttä leikkausta ohjaavana määränä.
2. Nykyään montaasia käytetään yleisesti nimenä jaksolle, jossa leikkauksen avulla ekonomisesti kerrotaan pitkäkö tapahtumaketju, jonka todellinen kesto on huomattavasti sen elokuvallista aikaa pidempi.



8. Huomiopiste on kuvan keskellä aseistetussa miehessä.

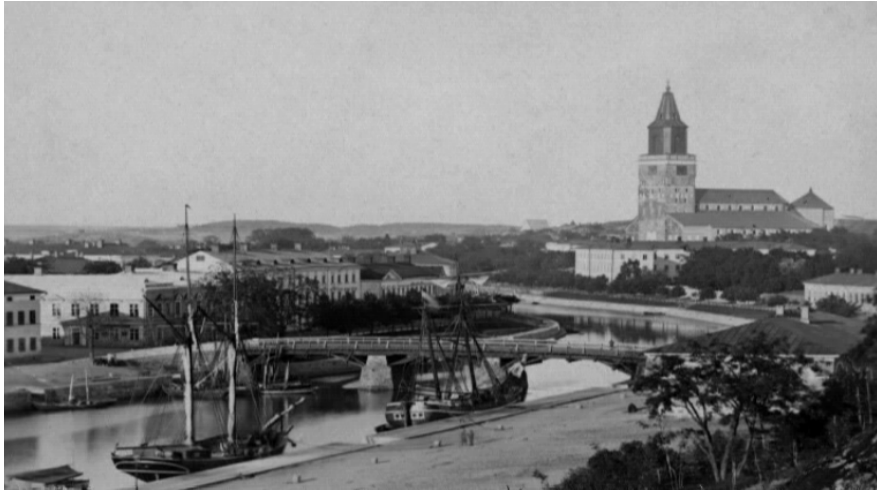
### **2.23 Viivat ja linjat**

Viiva on Pusan (1986, 16) mukaan liikkuvan pisteen ura. Huomionarvoisia suorista viivoista ovat vertikaalit ja horisontaaliset. Horisontaali eli vaakalinja edustaa ihmiselle maata ja yksinkertaistettuna horisonttia maisemassa. Sitä pidetäänkin kantavana ja yksi sen ominaisuus on kylmyys. Vertikaali eli pystysuora viiva on horisontaalisen vastakohta ja näin ollen aktiivinen sekä lämmin. (Pusa 1986, 18.) Pystysuora linja tuottaakin arvokkaan ja rauhallisen vaikutelman luoden kuvaan tasapainoisuutta. Sillä voidaan myös jakaa kuva-ala osiin (Ward 1996, 53). Tasapainoinen kompositio tarvitseekin usein pystysuoran vastapainoksi vaakalinjan. Niiden väliin jäävä diagonaali on Pusan (1986, 18) mukaan asteelta kylmän ja lämpimän väliltä.

Aktiivisuudeltaan diagonaalisilla ja pystylinjoilla on dynaamisuutta etenkin, jos ne kulkevat kuva-alassa vasemmalta oikeille. Vinoviiva on myös tietyllä tapaa poikkeava luonnossa ja siksi se edustaa vaaraa (Korvenoja 2004, 71), kuten esimerkiksi kaatuva puu. Diagonaalilla on myös tiettyä elinvoimaisuutta. ”--diagonaaliviivat edustavat dramaattisuutta pystysuorien ja vaakasuorien viivojen ollessa staattisuudessaan lyyrillisiä tai eppisiä” (Pusa 1986, 20).

Kuva-alassa viivoilla tai linjoilla yritetään usein johdatella huomiota tiettyyn suuntaan. Katse kiinnittyy useimmiten juuri viivojen leikkauskohtaan tai paikkaan, jossa viiva vaihtaa suuntaa (Ward 1996, 52). Viiva voikin olla näkymätön, kuten henkilöhahmojen katseensuunta. Sen sijaan kaarevilla viivoilla voidaan samalla koota erilliset elementit yhteen ja kuljettaa katsetta vapaammin pitkin kuva-alaa. Toisin kuin suorat viivat niin

kaarevat eivät ole interaktiivisessa suhteessa kuva-alan reunoihin. Etualassa voi käyttää maskina henkilöahmoa, kun kuvataan tämän olan yli. Tällöin hahmo tuo siluettinsa avulla kuvaan kaarevia muotoja ja lisää syvyysvaikutelmaa. Kaarevia linjoja ovat luonnossa niin harjanteiden muodot, kuin polut ja joet. (Ward 1996, 53–54.)



9. Kaarevia muotoja: joki, silta ja horisontin linjat

### **2.24 Kaksiulotteisella pinnalla**

Pinta ja tila eroavat toisistaan. Liikkuva kuva on kolmiulotteisen ja kaksiulotteisen maailman eli tilan kuvaamista pinnalle. Vääristymistä tapahtuu kameran ominaisuuksista johtuen eikä siitä ei ole kilpailemaan ihmissilmän ominaisuuksien kanssa. Kuitenkin tapahtumat ja objektit asetellaan sommittelussa kaksiulotteiselle tasolle liikkuvassa kuvassa. Huomioitava seikka on kuvasuhde eli kuvan leveys ja korkeus. Suorakaide on asetelmaltaan vapaamman toiminnan salliva kuin neliö. Sommittelussa horisontin sijoittelu vaikuttaa tunnelmaan ja maalauksessa tuo horisontti toimii silmäntasona. Yleisesti ajatellen objektit kuva-alan alaosassa tuovat vaikutelman painavuudesta ja yläosassa objektit ovat keveitä, leijailevia. (Pusa 1986, 40–41.)

Liikkuvassa kuvassa eri kuvakoot vuorottelevat tuoden rytmiä kerrontaan ja niiden järjestelmissä on leikkauksessa omat sääntönsä jatkuvuuden aikaan saamiseksi. Tätä varten on käytössä kahdeksan kuvakoon järjestelmä (liitteenä). Kuvakokojen vaihtelun tulisi olla katselukokemusta tukevia esimerkiksi siten, että kuvakokojen vaihtelu ei ole liian suurta tai liian pientä. Sama sääntö pätee myös kuvakulmien variointiin. Muita

jatkuvuutta tukevia elementtejä ovat muun muassa valaistuksen, värien ja taustan yhteneväisyys siirryttäessä kohtauksen sisällä kuvasta toiseen. (Pirilä 2005, 50.)

Kuvakulmien vaihtelulla voidaan luoda tunnetiloja ahdistuksesta arvostukseen. Kuva-alan vasen- ja oikealaita suhtautuvat pitkälti länsimaisen lukusuunnan mukaisesti. Mikäli sommittelu toteutetaan lukusuunnan mukaisesti, niin ”vasen puoli on sukua pinnan yläosalle”. (Pusa 1986, 42–43.) Esimerkiksi vasemmalle suuntautuva liike tuo vaikutelman lähdestä ja turvattomuudesta, suunnasta kohti seikkailuja. Sen sijaan liike vasemmalta oikealle on turvallista ja levollista etenemistä. Leikkaus tapahtuu usein käyttämällä hyväksi poistumisia kuvasta ja henkilöt poistuvatkin vasemmalta oikealle ja saapuvat jälleen sisään kuvaan kuva-alan vasemmasta laidasta. Kuva-alan reunat toimivat lisäksi eräänlaisina vastusvoimina voimakkuusjärjestyksessä: ala, oikea, vasen ja ylä (Pusa 1986, 43).

Elokuva onkin rajaamista ja muun maailman sulkemista sen ulkopuolelle. Katsoja olettaa näkemänsä kuvakentän jatkuvan mahdollisesti samanlaisena kuvakentän ulkopuolella. Sommittelussa voidaan varsinaisen kuvarajauksen lisäksi tehdä kuvan sisäinen rajaus tai kehystäminen, jolla saadaan poimittua hahmo tai objekti ympäristöstään. Katsojalle halutaan luoda toivotunlainen illuusio. Elokuva on kaksiulotteiselle pinnalle projisoitu kappale ohjaajan valitsemaa näkymää. Elokuvasa onkin käytettävä plastisia<sup>7</sup> keinoja, joilla tuo kolmiulotteinen maisema saadaan toistettua litteällä pinnalla mahdollisimman vakuuttavasti. Keinoina ovat muun muassa valo, varjo ja perspektiivi. (Pirilä 2005, 110.)

Liikkeellä voidaan johdattaa huomio pääkohteeseen tai tasapainottaa sen vaikutusta toisen massan liikkeellä. Diagonaalisuunta onkin aktiivisin. Liikkeellä ja suunnalla on oltava merkitys, koska nämä liikeindikaattorit kaappaavat katseen ja kuljettavat sitä pitkin kuva-alaa. Myös panoroinnilla tulee olla tavoite, koska muussa tapauksessa katsoja kokee pettymyksen, mikäli liikkeellä ei ole kohdetta tai tarkoitusta. Liike kuva-alassa viekin yleensä huomion yli muiden sommitteluelementtien. (Ward 1996, 57.) Rajausta voidaan korostaa äänillä ja lisäksi vihjailla tulevaan kuvan ulkopuolisilla

---

<sup>7</sup> Plastisuus= muovautuvuus / veistoksellisuus / sulavaliikkeisyys  
<http://www.taiteilija.com/dictionary.htm#p>

tehosteilla. Niitä voi olla vaikkapa kohtauksen ulkopuolelta kuuluva ääni, joka saa aikaan toimintaa. (Pirilä 2005, 83.)

## **2.25 Värimäärittely — valo, väri ja varjo**

Valo on sähkömagneettista säteilyä, joka on silmän aistimalla aallonpituudella ja siten näkyvää ihmissilmälle. Objektit näkyvät, koska valo heijastuu niistä ja näemme ne jonkin värisenä. Valo voi olla kovaa tai pehmeää, rajattua tai hajotettua ja myös varjoilla on useita ominaisuuksia kuten väri. Yleensä silmä etsiikin huomiopisteeseen kuvan valoosimman kohdan. Valokuva ja elokuva käyttävät hyväksi jo pelkästään tekniikkansa puolesta valoa. (Pusa 1986, 98.)

Värien näkeminen on subjektiivista eivätkä värit ole riippumattomia ympäristöstä ja sen väreistä. Väreissä on kuitenkin olennaista niiden luonne eli kylmyys tai lämpimyys. Lämpimät värit kuva-alassa tulevat lähelle ja kylmät vetäytyvät kauemmaksi. ”Taipumusta syvyysuuntaan on sen sijaan sinisessä, jossa se yhä enentyä mitä intensiivisemmäksi se karakterisissä tulee. Sinisen taipumuksesta syvyyteen ja äärettömyyteen johtuu, että sitä voi pitää taivaallisena värinä.” Lämpimät värit tulevat lähelle ja kylmät loittonevat. (Pusa 1986, 95.)

Värien ominaisuudet riippuvat valosta ja sen väristä. Värillä väritetään myös ympäristöä. Väriin ominaisuuksia ovat sen karakteriarvo, valööriarvo ja kulööriarvo (Pusa 1986, 80) eli kuinka valovoimainen se on, tumma tai vaalea suhteessa muihin väreihin sekä värin sävy. Yleisesti ottaen filmin tai televisioruudun kuvapistet yhdistyvät muodostaen havaittavia alueita. Optista sekoittumista ovat myös pointillistit käyttäneet maalaustaiteessaan hyväksi. Väreillä on myös kulttuurisia, symbolisia ja tunnetiloihin liittyviä merkityksiä. Nekin ovat subjektiivisia totuuksia. ”--väri ei ole kaunis suhteessa toiseen sen enempää kuin elämäkään on kaunis.” ”Ainoa varma asia on se väridynamiikka.” (Pusa 1986, 96.)

Dokumentin värimäärittelyssä keskityin yhtenäisen linjan muodostamiseen. Talvisessa maisemassa joutui sävyjä muokkaamaan eniten, koska vuorokauden aika, kuvan rajaus ja suunnat muuttivat sävyjä sinisen eri asteikoilla. Tärkeimpänä kuitenkin pidin koko materiaalin kontrastin ja valoisuuden säätämistä. Näiden avulla sai tummimmistakin

kuvista esille lisää sävyjä, jotka estivät näkymää menemästä liian tukkoon. Koska maisemissa oli paljon vehreyttä, tuli paikoin tasattua kuvien välistä sävyjen yhteneväisyyttä, jotta peräkkäiset kuvat eivät liiaksi poikkeaisi toisistaan ja vaikeuttaisi näin katsomiskokemusta.

Ongelmia oli eniten mustavalkokuvissa, koska niiden skaalaus suuremmiksi toi esille rasterointia tai liian kapeita linjoja. Kuvien tarkkuus ei näin ollen usein ollut paras mahdollinen ja osittain siksi kuvista ei otettu irti mustinta ja valkoisinta päätä. Asiakirjoissa taas piti ottaa huomioon tekstin väreily liian kapeista viivoista johtuen ja niiden taustaa oli syytä tummentaa, jotta valkoisen paperin kirkkaus ei kävisi liian häiritseväksi.

## **2.26 Rythmi ja visuaalinen tahti**

Rytmillä on ollut läpi historian merkitys arjen askareissa. Musiikki on totutusti useimmiten rytmillistä ja niin myös elokuva. ”Jos on satuttu löytämään jokin hedelmällinen alkuaie, on ihminen viehätynyt siitä niin, että eräänlaisen itsejäljittelyn pakottamana hän on yhä toistanut keksimäänsä muotoa.” (Pusa 1986, 110.) Yhtä lailla elokuvan ja kuvan tekemisessä on omat traditionsa. On ollut halu kuvata tuttuja teemoja lajityypille ominaisella tavalla. Muun muassa dokumentit ovat olleet uskollisia perinteilleen. ”Ja kun onnellisessa tapauksessa taiteilija on vapautunut luonnon jäljittelemisen halusta, on hän luonut teoksensa vapaasti liukuvan ja samalla itsessään järjestyksellisen liikevirran ohjaamana.” (Pusa 1986, 110–111.)

Rythmi on visuaalisten elementtien linkittämistä toisiinsa. Rythmi voi tulla säännöllisen kuvioinnin toistosta tai ilman toistoa kuten vaikka sarja linjoja ja muotoja tai erilaisia visuaalisia ominaisuuksia kuten valoa, varjoa ja väriä. Lisäksi Ward (1996, 54) toteaa, että mielemme voi koota niin musiikista kuin visuaalisesta näystä rytmillisen kokonaisuuden esimerkiksi silloin, kun katsomme auton ikkunasta tienvarren puita. Rythmi voi siis olla yhtä lailla musiikillista kuin visuaalista. Aistireitit ovat erilaiset, mutta mieli on yhteinen. ”--jotta saamamme sanoma ei jäisi ilman ilmaisultaan haihtuvan hetkelliseksi, me sidomme sanottavamme kestävään rytmilliseen asuun” (Pusa 1986, 112).

Rytmi kuitenkin tarvitsee suunnan sekä virran ja on vahvimmillaan, kun se yhtyy luonnolliseen silmänliikkeeseen vasemmalta oikealle. Myös kameran liike voi luoda visuaalisen toiston ja sitä voidaan käyttää unenomaisissa ja kaaosmaisissa kuvauksissa. (Ward 1996, 55.) Pelkästään staattiset objektit voivat myös luoda kuva-alassa liikerytmiä. Pirilän (1983, 49) mukaan elokuvan rytmin tulee vaihdella kuin joen virtaus.

Tappajasudessa rytmin saneli pitkälti spiikki ja sen asettaminen suhteessa kuvamateriaaliin. Hektisiä tapahtumia olivat rauhoittamassa pidemmät maisemakuvat. Osaltaan myös valokuvilla ja asiakirjoilla oli kerrontaa rauhoittavia ominaisuuksia: mustavalkoisuus ja sisällön yksinkertaisuus.

## **2.27 Harmonia ja tasapaino**

Pirilä (1983) sanoo kirjassaan elokuvan olevan kuvan ja äänen harmoniaa. Harmonialla tarkoitetaan yleensä sopusuhtaisuutta kokonaisuutta ajatellen. ”Plastillisten taiteiden harmoninen kauneus taas on niiden elementtien yhdistelemistä, joiden yhtäläisyydet ovat ilmeisemmät kuin erilaisuudet. Samankaltaisuuksien toistaminen ja tehostaminen sekä yhdenmukaisen mitta-asteikon käyttäminen aikaansaavat vastaavan esteettisen vaikutuksen.” (Pusa 1986, 117.) Harmonialla on mahdollista lisätä intensiteettiä, joka on usein teoksessa toivottu ominaisuus.

Elokuvan visualisoinnissa tasapainoa haetaan elementtien järjestelyn kautta. Tasapainon ei tarvitse merkitä stabiilia tilaa, vaan se voi sallia liikkeen ja olla siten mielenkiintoinen. Harmoniaa voidaan lähestyä pohtimalla visuaalista painoarvoa kahden elementin välillä ja niiden yksilöllistä suhdetta kokonaisuuteen nähden. Tasapainoa voidaan hakea muun muassa koon, värin, kontrastin ja suunnan avulla esimerkiksi siten, että tiedetään säännöllisen muodon olevan painavampi kuin epäsäännöllisen. Voidaan myös porautua mahdollisuuksien mukaan katsojan toiveisiin tai pelkoihin. Uhka kuva-alassa vangitsee huomion muiden komposition elementtien jäädessä taka-alalle. (Ward 1996, 58–60.)

Kaksi tekijää, jotka määrittävät visuaalisen tasapainon ovat visuaalinen massa ja visuaalisen kuvion liikkeensuunta. Tasapainon keskipisteen ei kuitenkaan tarvitse sijaita

keskellä kuva-alaa. Visuaalisella elementillä keskustassa pystyakselilla tai sen lähellä on vähemmän painoa kuin millään toisella komposition reuna-alueella. Objekti korkeammalla kuva-alassa on painavampi kuin samankokoinen objekti alempana kuva-alassa. Objektilla oikealla kuva-alassa on vähemmän kompositiopainoa kuin, jos se olisi sijoitettu kuva-alassa vasemmalle. Visuaalinen paino kasvaa suhteessa siihen, miten kaukana objekti on tasapainopisteestään. Pieni, mutta merkittävä objekti taustalla voi syrjäyttää suuremman objektin etualalla mitä tasapainoon tulee. Pieni paino kompositiossa voidaan korvata suurella etäisyydellä keskustasta, jos tasapainottava suuri paino on sijoitettu lähelle keskustaa. Painon ei tarvitse olla vain eroavaisuuksia fyysisessä koossa visuaalisia elementtejä tasapainotettaessa. Tasapaino voidaankin ratkaista linjoilla, massalla, tummalla tai vaalealla ja värillä. Äänelläkin voidaan palauttaa tasapaino, koska katsojan huomio kiinnittyy dialogin lähteeseen ja näin mahdollinen kilpaileva subjekti syrjäytetään ainakin hetkellisesti. (Ward 1996, 58–60.)

Elokuvan illusorinen luonne vaikuttaa aidolle ja saa katsojan onnistuneessa tapauksessa eläytymään ja parhaimmillaan samaistumaan henkilöihin sekä tapahtumiin. Teknisin keinoin esimerkiksi lavastuksen avulla luodaan keinotodellisuus, joka vastaa meidän käsitystämme todellisesta ympäristöstä tai tiedossamme olevaa näkymää toisesta maailmankolkasta, vaikka emme olisi itse siellä käyneetkään. Näin voisi olla – mahdollistaa myös täysin fiktiivisen ympäristön kuvaamisen valkokankaalla. Dokumentin lavastetut kohtaukset ovat esimerkkeinä tästä. Tappajasudessa tietotausta ja teorit sulautuivat suunnittelussa ja tekemisessä.

Elementit ovat jo olemassa, joten kuva rakentuu ”plastiikan muuttumattomista laeista, joita voi yhdistellä aina uudella tavalla yhä loputtomiin” (Pusa 1986, 111). Uutta luodaan usein yhdistelemällä vanhaa ja kuitenkin elokuva pystyy jatkuvasti tarjoamaan elämyksiä. ”Uusien muotojen luomishalusta johtuen ovat taiteilijat tarkoituksella koettaneet löytää kauneuden lakien salaisuutta. Taiteen synnyn historiallinen selitys on, että taiteen alkulähteet kätkeytyvät ajatuksen ilmaisemiseen, eroottiseen viehättämiseen, työhön ja sotaan suuntautuvaan kiihottamiseen sekä taikavaikutuksiin. Nämä ns. esteettiset tekijät ovat osiltaan muovautuneet eri taidemuotojen kehitykseen.” (Pusa 1986, 111–112.)

## **2.28 Riitasointu**

Riitasointu on kompositionaalista ryhmittelyä, joka sisältää tunteen epäsovusta tai jonkinlaisen ratkaisun ymmärrettäväksi. Tämäkin vaatii tekniikan ymmärtämistä kontrolloidun riitasoinnun saavuttamiseksi. (Ward 1996, 60.) Riitasointu voitiin ottaa käyttöön valokuvauksen myötä 1800-luvulla, koska se mahdollisti satunnaiskuvauksen esimerkiksi liikkuvista ihmisistä. Uusi kuvallinen konventio nousi ilmoille, kun objektista leikattiin osa kuva-alassa vihjaten toiminnan jatkuvan kuvan ulkopuolella. (Ward 1996, 60.) Esimerkiksi kuva-alassa keskustelevia henkilöitä näytetään vuorotellen.

Riitasoinnalla herätetään katsojan mielenkiinto, kun kompositio on ratkaisematon. Esimerkiksi, kun yksi kenkä putoaa, synnyttää se odotuksen toisen kengän suhteen. Tarkoitus on herättää katsojan tunne vajavaisuudesta sekä halu löytää siihen tasapaino. Tällä voidaan synnyttää selittämätön jännite, yhtä hyvin kuin mielenkiinto ja osallistumishalu. Kaiken kaikkiaan riitasointu on yhtä tärkeää kompositiolle kuin tasapaino. (Ward 1996, 60.) Väreissäkin voidaan ajatella voimakkaan kontrastin synnyttävän riitasointua. Tälle vastakkaisena olisivat harmoniset värit, jotka ovat lähellä toisiaan. (Pirilä 2005, 143.) Tappajasudessa samankaltaisten tapahtumien toistolla kasvatetaan uhkaa. Välissä ”pudotellaan oljenkorsia” ja lopussa tarjotaan eräänlainen ratkaisu.

## **2.29 Symmetria ja kaavamainen tasapaino**

”Sommitelma on silloin symmetrinen, kun yhden tai useamman tasapainoakselin mukaan järjestellyt osat ovat tarkalleen samanlaisina toistensa peilikuvina” (Pusa 1986, 119). Tämä saattaa kuitenkin vaikuttaa erittäin yksitoikkoiselta ja staattiselta. Symmetriaa ei ole luonnossa havaittavissa kuten ihmistenkin kasvot ovat vain näennäisesti symmetriset. ”--plastillisessa maailmassa epäsymmetrisyys luo liikettä, elämää ja vapautta” (Pusa 1986, 120).

Voimme erottaa toisistaan staattisen ja dynaamisen symmetrian. Silmä ja mieli tarvitsevatkin visuaalisia variaatioita, vaikka katse kulkee vähiten esteellistä liikerataa noudattaen. Liian vaikeasti hahmotettava ja liian monimuotoinen kuva-ala saattavat lukita mielen ja se saa odottamaan helpompaa kuvainformaatiota sisäistettäväksi.

Dynaamista tasapainoa edustaa esimerkiksi kuva-alan yläosan ja alaosan tasapaino. (Ward 1996, 60.)

### **2.30 Toistaminen**

”Rytmillinen toistaminen on tullut länsimaiseen taiteeseen tietoisesti taidekeinoksi paljon myöhemmin kuin muualla.” ”--toistaminen on alun perin tarkoitettu asioiden muistamiseksi.” (Pusa 1986, 133.) Hyppyleikkausta<sup>8</sup> käytettäessä katsojan halutaan huomaavan tehoston toiston ja oppivan siihen, jotta valittu erikoinen tyyli ei haittaa samaistumista myöhemmin elokuvan edetessä. Tyylirokkona voidaankin pitää leikkauksessa yksittäistä, muusta tyylistä riittävästi eroavaa yksittäistä tehokeinoa.

Plastillisissa taiteissa voimakkaasti ilmenevä toistaminen ja uudistaminen ovat johtuneet ihastumisesta johonkin esteettiseen ajatukseen. Myös keksimiskyvyn hitaus, helppouden etsintä tai käytännölliset syyt ovat johtaneet toistamiseen. ”Toistaminen plastillisiin taiteisiin siirrettynä merkitsee metrisen rytmin sitomista järjestelmällisesti niin ikään johonkin yksinkertaiseen tai monimutkaiseen kaavaan.” (Pusa 1986, 134.)

Tappajasusi-dokumenttielokuvassa on käytetty toistoa muun muassa asiakirjojen ja valokuvien samankaltaisissa ajoissa<sup>9</sup> kuva-alassa.

### **2.31 Perspektiivi**

Maalaus esimerkiksi muotokuva henkilöstä on ikään kuin kooste erilaisista ilmeistä ja perspektiiveistä, kun taas kameran kuva on vain yhdestä suunnasta kerrallaan. Jokaisen visuaalisen elementin kohdalla otoksessa voidaan palvella kahta tarkoitusta: sisältö tai merkitys on komposition osa, joka tarjoaa syvyysilmaisimia ja tietoa fyysisestä objektista otoksessa. Kaava tai hahmo on rakenteen osa, joka valehtelee pinnan ominaisuuksista kankaalla. Kamera valehteleeikin erilaisin apukeinoin: linssin korkeus,

---

<sup>8</sup> Hyppyleikkaus (jump-cut) on virheellinen leikkaus, joka hyppää ajallisesti eteenpäin toiminnasta toiseen ja synnyttää tilallisen virhesijoituksen. ”Virheellistä” hyppyleikkaustakin voi käyttää tehokeinona. (Juntunen 1997, 169.)

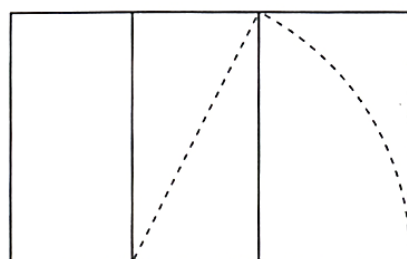
<sup>9</sup> Ajo/Kamera-ajo. Jalustaan kiinnitettyä kameraa siirretään tasaisesti, samalla kohde pidetään kuvarajauksen sisällä. Kamera-ajossa kohde pysyy paikallaan, raideajossa sekä kohde että kamera liikkuvat. (Esimerkiksi efektointiohjelmilla kamera-ajon voi tehdä myös valokuviin.)  
<http://elokuvantaju.uiah.fi/2001/oppimateriaali/kuva/kamera-ajo.jsp>

tiltti, etäisyys kohteesta ja linssin kulma eikä se ole koskaan vapaa epäjärjestyksestä tai inhimillistä valinnoista. (Ward 1996, 18.)

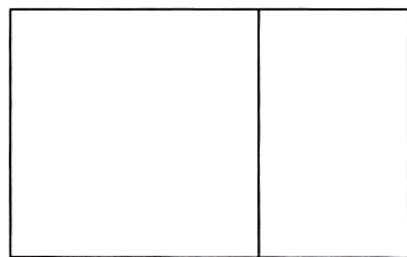
Valeperspektiiviä on käytetty siten, että objektien fyysinen koko pienenee myös todellisuudessa. Tohtori Caligarin Kabinetissa<sup>10</sup> on käytetty vääristettyä perspektiiviä. Sen sijaan ilmaperspektiivissä kaukaiset metsät siintävät sinisinä. Perspektiiviä voidaan luoda yhtä lailla valoin ja varjoin sekä terävyyden sijoittelulla. Kuvan sisäistä leikkausta käytetään terävyyden siirrossa esimerkiksi siten, että kauemman hahmon kasvot ovat epäterävät ensin ja etualan hahmon kasvot terävät. Sitten asetelma muutetaan päinvastoin. Syvyysvaikutelma saadaan aikaan kuvassa kohteen, etualan ja taustan erilaisilla suhteilla toisiinsa nähden. (Korvenoja 2004, 87–90.)

### 2.32 Kultainen leikkaus (*sectio aurea*) ja kolmasosasääntö

Kultainen leikkaus eli *sectio aurea* tarkoittaa janan jakoa siten, että pienemmän osan suhde suurempaan on sama kuin suuremman osan suhde koko janaan. Osien suhde on 8:13 tai yksinkertaistettuna 2: 3. (Ward 1996, 86.)



(a)

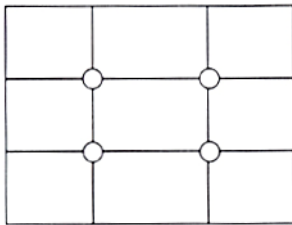


(b)

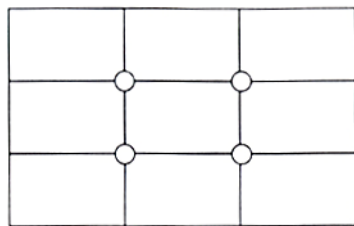
## 10. Kultainen leikkaus

<sup>10</sup> Tohtori Caligarin kabinetti on ohjaaja Robert Wienerin elokuva vuodelta 1919.  
<http://www.mykkaelokuvat.com/caligari.html>

Kultainen leikkaus jakaa janan suhteessa, jossa pienempi osa suhtautuu suurempaan kuten suurempi osa koko janaan. Kultaisen leikkauksen perinteet löytyvät antiikin Egyptistä ja Kreikasta. Renessanssitaiteilijat Rembrandt ja Leonardo da Vinci ottivat sen uudelleen käyttöön, jonka jälkeen kultainen leikkaus tuli suosituksi kubistien kuten Picasson taiteessa 1900-luvulla Ranskassa. ”--esimerkiksi kreikkalainen rakennustaiteen rauhallinen tyyli vaikutus pohjautuu yksinkertaisissa mittasuhteissa ilmaistujen osien sommitteluun, jossa kultaisella leikkauksella on tärkeä osuus.” (Pusa 1986, 148.) Kolmasosasääntö puolestaan on kuva-alan jakamista kolmeen yhtä suureen osaan niin vaaka- kuin pystysuunnassakin. Se toimii eri kuvasuhteissa paremmin kuin kultainen leikkaus, joka on parempi 4:3 formaatissa kuin 16:9. (Korvenoja 2004, 67.)



11. Kolmasosasääntö 4:3 formaatissa



12. Kolmasosasääntö 16:9 formaatissa

### 2.33 *Kiinnostus*

Varmaankin vahvin suunnitteluelementti, jota kompositiossa voidaan käyttää huomion saamiseksi, on sisällön saama vahva ja psykologinen yhteys katsojaan. Otoksessa saattaa olla jokin henkilökohtainen assosiaatio tai se esittää tutun inhimillisen kokemuksen. Henkilökohtainen yhteys voi olla joku katsojalle tuttu tai rakastettu henkilö. Elokuvan sisältö määrittelee sen muodon. (Ward 1996, 18.)

Huomion kiinnittämisessä sisällön henkilökohtainen merkittävyys otoksessa tulee aina olemaan voimakkain suunnitteluelementti. Kompositionaalisen suunnittelun avulla

elokuvan vetovoimaa voidaan lisätä ja näin vangita yhä laajemman yleisön kiinnostus.  
(Ward 1996, 56.)

Tappajasuden kiinnostus on jo itse aiheessa. Myytiltä vaikuttava tapahtumasarja on ollut totisinta totta 1800-luvun väestölle seuduilla, joilla sudet ovat liikkuneet lähellä asutusta. Lavastettujen kohtausten on tarkoitus luoda osittain realistista vaikutelmaa tapahtumista arkistomateriaalia värittämään. Kohtausten käyttö antoi motiivin käyttää värillistä materiaalia sulassa sovussa mustavalkoisen materiaalin lomassa.

## 3 Tekninen toteutus ja työjärjestys

### 3.1 Toteutus

Dokumentin raakaleikkaus tehtiin tekstiversioon pohjaten järjestellen tapahtumiin sopivaa kuvallista materiaalia peräkkäin ja yrittäen muodostaa asiakokonaisuuksia. Ohjaajalle oli ehdottoman tärkeää käyttää oikeilta tapahtumapaikoilta tallennettua materiaalia, mikä toisaalta ajoittain ajoi umpikujaan niukkuutensa vuoksi. Vasta saadessamme ensimmäisen version spiikistä pääsi leikkaukseen syventymään ja pohtimaan mahdollista rytmitystä. Samalla paljastui puhutun ja näin ollen myös kuvallisen materiaalin liiallinen määrä, joka pikemminkin rasitti katsomiskokemusta kuin toimi tehokeinona.

Digitoin<sup>11</sup> ja leikkasin dokumentin alusta alkaen on-line -resoluutiolla<sup>12</sup> eli parhaalla laadulla, vaikka hieman heikompikin olisi riittänyt ottaen huomioon, että materiaali oli kuvattu DVCamille. Yleensä ja muutoin tässäkin tapauksessa olisi aloitettu off-line -resoluutiolla<sup>13</sup>, mutta nauhojen aikakoodiongelmien vuoksi se osoittautui mahdottomaksi. Yksi tapa kiertää ongelma, olisi ollut ajaa materiaali uudestaan nauhoille, joille olisi ensin luotu jatkuva aikakoodi. Materiaalia oli alussa jo runsain mitoin, jolloin kyseinen työvaihe nähtiin aloittamista liikaa siirtävänä. Päädyimme käymään materiaalin nauha kerrallaan läpi ja valitsemaan sieltä mielenkiintoisimmat ja visuaalisesti laadukkaimmat otokset. Ja koska aloitimme leikkaamisen hiljaisina kesäkuukausina, oletimme optimistisina saavamme valmista jo syksyn kuluessa.

---

<sup>11</sup> Digitointi on tapa, jolla tietoa muunnetaan tietokoneelle sopivaan digitaaliseen muotoon.  
<http://sanasto.elisa.hosted-by.axel-group.com/showWord.cfm?id=1032&languageId=1>

<sup>12</sup> On-line editointi = Tietokonepohjaisessa editoinnissa: Editoitava videokuva siirretään sopivia kaapeleita ja korttia apuna käyttäen tietokoneelle editointia varten. Eli videokuva on kokonaan tietokoneen kovalevyllä. Tavallisessa (lineaarissa) editoinnissa on-line editoinnilla tarkoitetaan lopullista editointia.  
<http://www.digivideo.fi/tero/sanastoa.php>

<sup>13</sup> Off-Line editointi = Tietokonepohjaisessa editoinnissa: Tietokonetta käytetään videokuvaa antavan ja ottavan nauhurin ohjaamiseen ja tehosteiden yms. lisäämiseen videolle. Tietokoneen kovalevyllä tallennetaan vain heikkolaatuinen kopio videosta. Tällä tyyllillä tietokoneelta ei vaadita suuria tehoja, eikä levytilaa kulu paljon. Tavallisessa (lineaarissa) editoinnissa off-line editoinnilla tarkoitetaan heikkolaatuisempaa alkueditointia, jolla saadaan leikkausjärjestys lopulliseen leikkaamiseen.  
<http://www.digivideo.fi/tero/sanastoa.php>

Kuitenkin pelkästään loppukohtaukseen tarvittavat talviset olosuhteen kaatoivat suunnitelman saada valmista ajoissa. Päätimme pitää materiaalin koneella, vaikka kovalevytilan puute tuottikin vaikeuksia uuden materiaalin tuonnin lisäksi koneen käyttömukavuutta ja tehoa hidastaen. Siksipä poistimme tarpeetonta materiaalia tuoden tilalle jälleen tarvitsemaamme.

Kun leikkaus oli mielestäni tarpeeksi pitkälle edistynyt, otin varmuuskopioita digiBetalle<sup>14</sup> itselle sopivin väliajoin. Näin ollen mikäli kovalevyt tyhjennettäisiin tai muu käyttövika ilmenisi, jolloin materiaali häviäisi, oli mahdollista saada siihen mennessä leikattu versio takaisin työasemalle. Digibetan laatu olisi tarpeeksi hyvä siihen, mutta muun materiaalin, jonka mahdollisesti olisimme halunneet lisätä, olisi tarvinnut digitoinnin uudelleen tietokoneelle.

### 3.2 Spiikki

Ola Tuomisen lukema spiikki kulkee kautta koko dokumentin ja se asetti jaksottamiselle arvaamattomia haasteita. Tuomiselle näytettiin siihen mennessä sekvenssille kasattu materiaali, mutta itse lukeminen tapahtui kronologisesti paperilta. Loppujen lopuksi sopivampi tempo piti hakea lisäämällä taukoja arvioimalla samalla, miten äänet tulisivat siivittämään kerrontaa kuvien yli mielenkiintoa lisäten. Loppua kohden kasvoi epävarmuus siitä, oliko kuvissa liian pitkiä tai liian lyhyitä, vaikka apuääniä olikin hieman käytettävissä. Kuitenkin lopputuloksessa olisivat ambienssit<sup>15</sup> ja musiikki rikastuttamassa ja kokonaisuutta oli mahdotonta kuvitella etukäteen.

Spiikki luetettiin kahdesti ja näistä toisella kerralla tekstiä oli tiivistetty ja sisällöllisiä virheitä korjattu. Ongelmana oli välillä liiallinen kuunnelmallisuus, mutta toisella lukukerralla se oli vähentynyt ja puhe vaikutti muutenkin huomattavasti selkeämmältä. Kuunnelmallisuuteen oli toki syynä läpispiikkaus ja mahdollisesti myös Tuomisen pitkänlinjan työ kuunnelmissa. Toisella lukukerralla osattiin jo esittää toiveita painotusten suhteen ja näin poistaa osaa ensimmäisen kierroksen ongelmakohtista.

---

<sup>14</sup> Digi(tal)Beta on laadukas digitaalinen videoformaatti. Laadultaan pelkkää DV:tä parempi.  
<http://www.digivideo.fi/tero/sanastoa.php>

<sup>15</sup> Ambianssi, ympäröivä äänikenttä, joka antaa vaikutelman kuuntelu- tai äänitystilän koosta ja muista akustisista ominaisuuksista.  
<http://www.students.tut.fi/~jmikkola/hifiopas/sanasto.html>

### 3.21 Äänisommittelu: puhe, tehosteet ja musiikki

Äänellä luodaan perspektiiviä teattereissa ja nykyään yhä yleistyvämmin kotiooloissakin. ”Ääniperspektiivillä tarkoitetaan äänilähteen ja äänen kuvitellun tai todellisen kuuntelukohdan välistä etäisyyttä ja etäisyyksien mittakaavaa.” (Pirilä, 2005, 86). Näin akustisella<sup>16</sup> synkronilla<sup>17</sup> saadaan aikaan realistinen vaikutelma. Äänet voidaan jakaa lähääniin, normaaliääniin ja yleisääniin. Äänillä korostetaan tai häivytetään asioita kuvassa tai sen ulkopuolella. Ennen kaikkea sillä luodaan tunnelmaa. Mykkäelokuvakauden päätyttyä elokuva on rakentunut kuvan ja äänen liitoksi. Äänet ovat kuvasta poiketen päällekkäisiä ja kerroksellisia. Ne lomittuvat kuvien saumojen ylitse ja siivittävät tapahtumia ja sitä kautta katsojaa tunnelmasta toiseen. (Pirilä 2005, 89.)

Äänitöiden tekijät pääsivät aloittamaan työnsä helmikuussa 2006. Äänille jätettiin tilaa pidemmissä "sudensilmin" -kuvissa. Tämä oli tehtävä karkeasti kestoja arvioiden ja luotettava, että sopivat ambienssit, tehosteet ja musiikki tulisivat liittämään saumat yhteen.

### 3.3 Viimeistely

Uutta materiaalia kuvattiin pitkin projektia. Lähinnä tarvetta oli sopivammalle kuvituskuvalle, jonka määrä selkeytyi huomattavasti siirrettyämme spiikin kuvan yhteyteen. Lavastettu loppukohtaus metsästäjineen päätettiin kuvata, kun loppuratkaistu dokumentille oli lyöty lukkoon. Kuvauksia sen osalta puolestaan viivästytti lumen tulon odottelu.

Lopullista viilausta vaille jäivät Tappajasusi-tekstiplanssi sekä lopputekstit, koska niihin oli tarpeen tehdä lisäyksiä ja muutoksia. Muun muassa kirjasintyyppiä vaihdettiin vielä viime hetkellä. Muutoksia tehtiin myös kuvarajauksissa. Kuvia skaalattiin, jotta ne sopisivat paremmin keskenään.

<sup>16</sup> Akustiikalla tarkoitetaan äänen ominaisuuksia jossakin tilassa (Juntunen 1997, 11).

<sup>17</sup> Synkronointi eli kuvan ja äänen vastaavuus. Tahdistus. (Juntunen 1997, 99.)

Kun kuvat olivat lopullisessa mitassaan, oli aika tehdä värikorjailu. Enimmäkseen kyseessä oli sävyjen korostaminen ja kontrastisemman yleisilmeen luominen. Talvisessa maisemassa oli tarpeen saada lumiset maisemakuvat sopimaan toisiinsa ilman suurempia sävyeroja.

## **4 Lopputuloksen pohdinta ja johtopäätökset**

### **4.1 Valinnat ja niiden kautta onnistumiset**

Dokumentin alkusysäyksen muodostava pojan juoksu oli heti alusta kokeiltavana. Alkulause, jonka piti käynnistää kerronta, poistettiin ylimääräisenä ja siihen valintaan olen erittäin tyytyväinen. Molempien kanssa dokumenttielokuvalla oli ikään kuin kaksi alkua ja toinen ilmeisen liikaa. Spiikin tauottamisessa onnistuttiin kohtalaisen hyvin ja äänitetyistä versioista valitsin mielestäni ne sopivimmat.

### **4.2 Kompastuskivet**

Asioita tuli tehtyä tarpeettoman monimutkaisesti. Valokuviakin käsiteltiin alusta alkaen, vaikka moni niistä jäi pois. Kokemattomuus dokumentin leikkaamisessa antoi silti vapaudet kehittää omat työtavat. Tosin siinä heijastui myös se, että helpommallakin olisi päässyt, mikäli kokemusta olisi jo ennestään ollut. Vastaavanlaisen projektin parissa osaa kenties jatkossa paremmin ennakoida ongelmatilanteita ja ratkoa niitä jo paperilla. Eteneminen sekä korjaukset olivat omista kyvyistä ja haluista kiinni. Jokaisella on omat työtapansa, mutta suunnitelmallisuuden tärkeyttä ei turhaan voi korostaa pitkin projektia.

Tehtävien määrä oli ajoittain liikaa yhtä henkilöä kohden. Toisaalta hyvänä puolena näen sen, että informoiminen muutoksista onnistui heti. Niihin olikin mahdollista puuttua ilman viivettä. Työtaakka tuntui kuitenkin välillä melkoisen uuvuttavalta, koska projekti venyi alkuvuoteen 2006. Kuviin tehdyt ajot oli helppo suunnitella ja toteuttaa, mutta leikkauksen ajoitusten muutokset edellyttivät muutoksia myös niihin. Itsevarmuus ratkaisujen suhteen oli ajoittain kadoksissa.

Ohjaajan lähes jatkuva läsnäolo leikatessa aiheutti ajoittain ristiriitoja, mutta siinäkin oli kuitenkin puolensa. Pystyin jatkuvasti perustelemaan valintojani ja ajamaan myös muutoksia paremmin läpi. Toisaalta vapaudet toimia enemmän omin päin jäi kokematta, mitä olisin halunnut varsinkin alkuvaiheessa toteuttaa useammin.

Kuvien kestot jäivät askarruttamaan, koska ne vaikuttivat joko liian nopeilta tai liian hitailta suhteessa muuhun materiaaliin. Panoroinnit<sup>18</sup> ja tiltauks<sup>19</sup> kuvatun materiaalin joukossa olivat enimmäkseen haitaksi ja niitä pitikin karsia pois lopullisesta tuotoksesta.

---

<sup>18</sup> Panoroinnissa kamera pysyy paikallaan, mutta kääntyy vaakatasossa (sivusuunnassa) akselinsa ympäri. Tavallisesti panoroinnilla seurataan liikkuvaa kohdetta.  
<http://elokuvantaju.uiah.fi/2001/oppimateriaali/kuva/panorointi.jsp>

<sup>19</sup> Tilttaus. Kamera pysyy paikallaan, mutta liikkuu pystysuunnassa alhaalta ylös tai ylhäältä alas.  
<http://elokuvantaju.uiah.fi/2001/oppimateriaali/kuva/tilttaus.jsp>

## 5 Yhteenveto

Vaikka aihe olikin ensilukemalta raaka, jäivät spiikin sisältämät kuvaelmat hiljalleen taka-alalle. Se helpotti osaltaan tekemistä, koska tekstiä luki moneen otteeseen ja sijoittaessani spiikkiä paikoilleen sitä tuli myös kuunneltua riittämiin.

Dokumentti osoittautui varsin ajankohtaiseksi leikkausvaiheessa. Samoihin aikoihin ilmestyi kirja dosentti Antti Lappalaiselta nimeltään Suden jäljet. Uutisotsikoissakin vilahteli aika ajoin susia eri konteksteissa. Leikkaus kokemuksena sekä aihe ja tyyli olivat ainutkertaisia. Lopputuloksen tiivis, lähes hektinen kulku tapahtumasta toiseen ovat hieman totutusta poikkeavat.

Dokumentin leikkaaminen oli erilainen kokemus puhtaasti fiktiivisten teosten seassa, joten olen tyytyväinen, että pääsin siihen osalliseksi. Välillä oli vaikeita hetkiä, jolloin pinna tuntui kiristyvän kaikesta. Kuvamateriaalin sekalaisuus tuotti päänvaivaa, mutta asiaa helpotti ohjaajan pitkin projektia kuvaama osuvampi kuvituskuva sekä lavastetut kohtaukset, jotka toivat haluttua tehoa muuten niin kantavalle spiikille. Käsikirjoitus olikin yhtä kuin spiikki. Emme käyttäneet kokeiluversiota, vaikka sellainen nauhoitettiin. Amatöörin lukemana teksti ei ole tarpeeksi vakuuttava eikä myöskään tempoltaan sopiva, joten kuvien leikkaaminen sellaisen version perusteella olisi ollut ajanhukkaa.

Kokonaisuuteen olen tyytyväinen, vaikka yksityiskohdissa onkin puutteita. Dokumentissa yhdisteltiin liikkuvaa kuvaa, valokuvia, piirroksia sekä osia maalauksesta, mikä tekee siitä uskottavamman. Perustavan ongelman aiheutti mustavalkoisen ja värillisen kuvan yhdistäminen sulavalla ja katsomiskokemusta vähiten häiritsevällä tavalla. Liikkuvasta kuvasta valokuvaan oli myös vaikeuksia siirtyä sekä huomiopisteen vaihtuvuus saattoi myös häiritä.

Myös asiasta "päällekkäisyys" kuului eriäviä mielipiteitä ja kommentteja. Missä menee siis raja, onko kuvassa sama asia kuin kerronnassa. "Kirveitä ovien pieliin", ja kuvassa näkyy kirves oven pielessä. Muutosten tekeminen loppua kohden oli nihkeämpää, koska etenkin ohjaajan oli vaikea luopua tietyistä kuvista ja jo aikaisemmin tehdyistä

ratkaisuista. Ensimmäinen raakaleikkaus oli pituudeltaan puolisen tuntia, joten lähes puolet siitä pois oli hyvä saavutus.

Valinta dokumentin näkökulmaksi oli mahdollisimman neutraali: ei suden eikä ihmisen puolella. Katsojalle tarjottiin faktoja ja oikeus itse muodostaa mielipiteensä. Lavastetut kohtaukset näen dokumentin helminä. Onnistumisena koen erityisesti näkökulman valinnan ja sen toteuttamisen.

## Lähteet

Juntunen, Max 1997. *Elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet. Elävän kuvan sanasto.*

Helsinki: Oy Edita Ab.

Korvenoja, Pekka 2004. *TV-kameratyön perusteet.*

Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Pirilä, Kari; Peltomaa, Hannu ja Kivi, Erkki 1983. *Elokuvailmaisun perusteet.*

Insinööritieto Oy.

Pirilä, Kari; Kivi, Erkki 2005. *Otos. Elävä kuva – Elävä ääni. Ensimmäinen osa.*

Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.

Pusa, Unto 1986. *Plastillinen sommittelu 185. 7. painos.*

Helsinki: Otakustantamo.

Ward, Peter 1996. *Picture Composition for Film and Television.*

London: Focal Press. Reed Educational and Professional Publishing Ltd.

## Internet-lähteet

### Sanastoa:

[http://www.digivideo.fi/content/index.php?option=com\\_content&task=view&id=32&Itemid=47](http://www.digivideo.fi/content/index.php?option=com_content&task=view&id=32&Itemid=47) (Luettu 23.4.2006)

<http://www.mediametka.fi/freimi/analyysi/sanasto.html> (Luettu 23.4.2006)

[http://www.tt-tori.fi/pls/ttl/ttlportal.pubsanasto.viikonsana?in\\_id=166](http://www.tt-tori.fi/pls/ttl/ttlportal.pubsanasto.viikonsana?in_id=166)

(Luettu 23.4.2006)

<http://www.taiteilija.com/dictionary.htm> (Luettu 23.4.2006)

<http://elokuvantaju.uiah.fi/2001/oppimateriaali/jalkituotanto/montaasi.jsp>

(Luettu 23.4.2006)

<http://www.taiteilija.com/dictionary.htm#p> (Luettu 23.4.2006)

<http://elokuvantaju.uiah.fi/2001/oppimateriaali/kuva/kamera-ajo.jsp> (Luettu 23.4.2006)

<http://www.mykkaelokuvat.com/caligari.html> (Luettu 23.4.2006)

<http://sanasto.elisa.hosted-by.axel-group.com/showWord.cfm?id=1032&languageId=1>

(Luettu 23.4.2006)

<http://www.digivideo.fi/tero/sanastoa.php> (Luettu 23.4.2006)

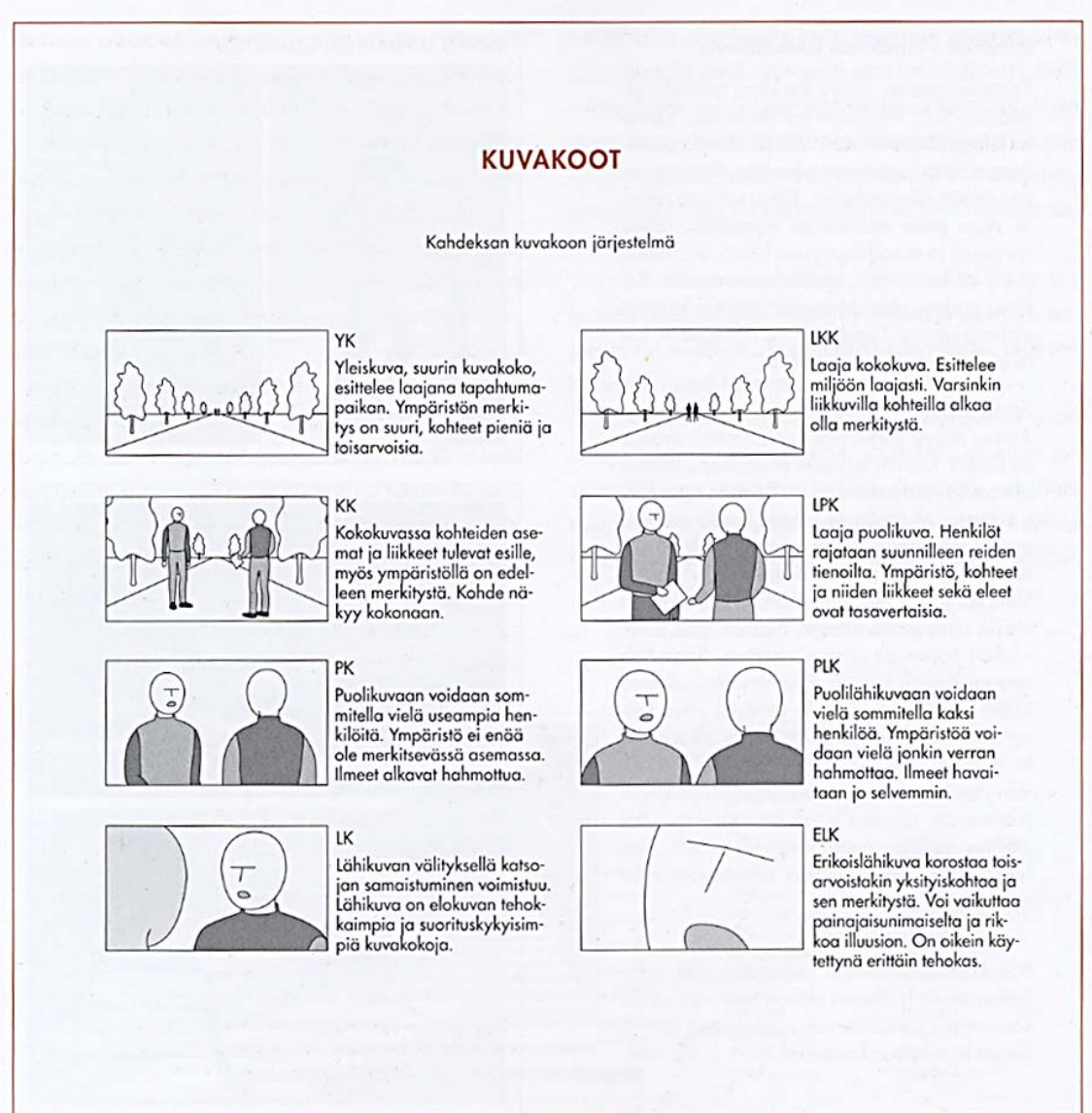
<http://www.students.tut.fi/~jmikkola/hifiopas/sanasto.html> (Luettu 23.4.2006)

<http://elokuvantaju.uiah.fi/2001/oppimateriaali/kuva/panorointi.jsp> (Luettu 23.4.2006)

<http://elokuvantaju.uiah.fi/2001/oppimateriaali/kuva/tilttaus.jsp> (Luettu 23.4.2006)

## Liitteet

1. Kahdeksan kuvakoon järjestelmä. Lainattu kirjasta: Pirilä 2005, 112.



2. Tappajasusi-dokumenttielokuva DVD-formaatissa.

### 3. Tappajasusi-dokumenttielokuvan työryhmä:

Käsikirjoitus ja ohjaus	Marko Auvinen
Kuvaus	Marko Auvinen Hanna Korhonen
Grafiikat	Marko Auvinen
Ääni	Kaisa Riitamaa
Ääniassistentit	Maiju Asikainen Kyösti Kallio Antti Luukkainen
Musiikki	Kyösti Kallio
Leikkaus	Wilma Vääränen
Kertoja	Ola Tuominen
Poika	Niky Virtanen
Tyttö 1#	Anni Knuuttila
Tyttö 2#	Inka Hämäläinen
Tyttö 3#	Marisa Hämäläinen
Tyttö 4#	Selina Hämäläinen
Metsästäjä 1#	Jukka Tanskanen
Metsästäjä 2#	Petri Saarelainen
Metsästäjä 3#	Tuomo Kinnunen
Metsästäjä 4#	Marko Auvinen

## Kuvalista

1. Ilveskuva, Suomen Metsästysmuseumo, (Tappajasusi)
2. Ilveskuva, Suomen Metsästysmuseumo, (Tappajasusi)
3. Ilveskuva, Suomen Metsästysmuseumo, (Tappajasusi)
4. Norrmen, Museovirasto, (Tappajasusi)
5. Thuring, Åbo Akademis Bildsamlingar, (Tappajasusi)
6. Thuring, Åbo Akademis Bildsamlingar, (Tappajasusi)
7. Ward, Peter 1996. *Picture Composition for Film and Television*.  
London: Focal Press. Reed Educational and Professional Publishing Ltd.  
(s. 11)
8. Tappajasusi
9. Turku, Åbo Akademis Bildsamlingar, (Tappajasusi)
10. Ward, Peter 1996. *Picture Composition for Film and Television*.  
London: Focal Press. Reed Educational and Professional Publishing Ltd.  
(s. 86)
11. Ward, Peter 1996. *Picture Composition for Film and Television*.  
London: Focal Press. Reed Educational and Professional Publishing Ltd.  
(s. 87)
12. Ward, Peter 1996. *Picture Composition for Film and Television*.  
London: Focal Press. Reed Educational and Professional Publishing Ltd.  
(s. 87)