

**SYDÄMESTÄ KANKAALLE**  
KÄSIKIRJOITUS VS. VALMIS ELOKUVA



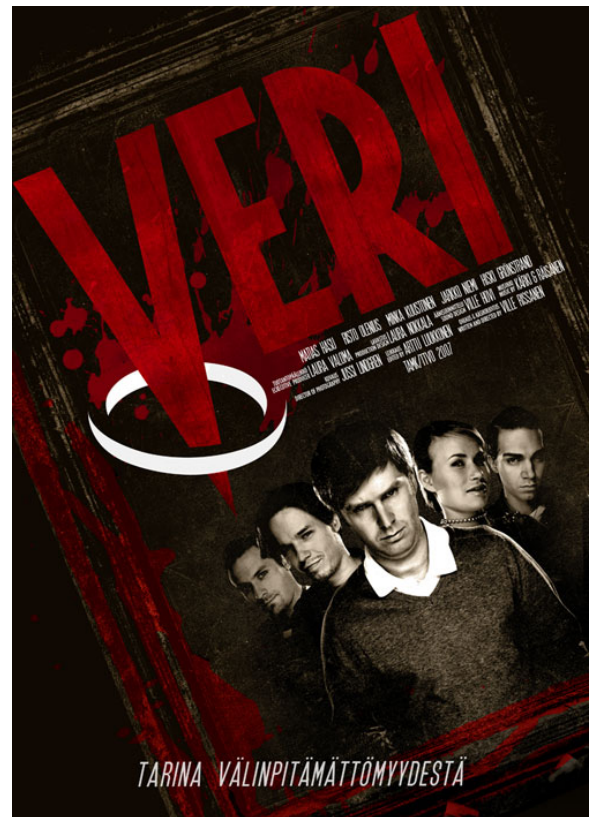
Tampereen ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelman opinnäytetyö  
Kuvauksen suuntautumisvaihtoehto  
Syksy 2008  
Ville Rissanen

## Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Viitekehys ja tietoperusta</b>	<b>5</b>
2.1	Käsikirjoitus kontra valmis elokuva	5
2.2	Lähdekirjallisuus	5
<b>3</b>	<b>Veren vuodatus</b>	<b>6</b>
3.1	Intuitio	6
3.2	Rakenne	9
3.2.1	<i>Muutokset lyhyesti</i>	10
3.3	Vaikutteet	12
<b>4</b>	<b>Sorvin ääressä</b>	<b>15</b>
4.1	Näyttelijät	15
4.1.1	<i>Roolitus</i>	15
4.1.2	<i>Näyttelijöiden ohjaaminen</i>	16
4.2	Kameran takana ja edessä	18
4.3	Leikkaushuone ja sen lattia	19
4.3.1	<i>Kohtaaminen käytävässä</i>	20
4.3.2	<i>Pubissa</i>	21
4.3.3	<i>Lounge</i>	21
4.3.4	<i>Viinamontaasi</i>	22
4.4	Käsikirjoituksen rakenne vs. lopullinen rakenne	23
<b>5</b>	<b>Onko tyytyväisyyteen syytä?</b>	<b>25</b>
5.1	Teksti	25
5.2	Toteutus	26
5.3	Lopputulokset	26
	<b>Lähteet</b>	<b>28</b>
	<b>Liitteet</b>	<b>29</b>

# 1 Johdanto

Ernest Hemingway totesi joskus, että ”ensimmäinen versio on paskaa.”<sup>1</sup> Hän puhui mitä todennäköisimmin romaanin kirjoittamisesta eikä elokuvan käsikirjoittamisesta, mutta sama kommentti pätee jälkimmäiseenkin. Käsikirjoittaminen on jossain määrin erittäin turhauttavaa. Samaa tekstiä käydään kerta toisensa jälkeen läpi, muokaten, korjaillen virheitä, keksien juonikuvioita ja niin edelleen. Juuri kun alkaa tuntua siltä, että teksti on valmis ja sen voi siirtää tuotantoon, löytyy niiden kymmenien, satojen, tuhansien rivien joukosta jotain, mikä ei sovi sinne lainkaan.



Käsikirjoitus tuntuu harvoin valmiilta. Harvoin se myöskään todellisuudessa on täysin valmis, kun sitä siirrytään kuvaamaan. Elokuvan maailmasta ja historiasta löytyy lukuisia esimerkkejä siitä, kuinka elokuvaa kuvatessa on vielä käsikirjoitukseen viimeistely elokuvan loppua, kliimaksia tai jopa seuraavaa kohtausta. Tiedämme myös sen tosiasian, että harvoin elokuva valmiin leikkauksen jälkeen on tarinan kerronnaltaan ja kuljetukseltaan juuri käsikirjoituksen kaltainen.

Tämän opinnäytetyön tarkastelun kohteena on kaksi eri asiaa: *Veri*-lyhytelokuvan käsikirjoitus ja siitä tehty valmis, samaa nimeä kantava elokuva. Kirjoitin *Veri*-elokuvan käsikirjoitusta heinäkuun lopusta 2006 helmikuun alkuun 2007 eli pyöreästi seitsemän kuukautta. Käsittelin tätä prosessia seminaarityössäni *Ideasta paperille*, joka tarkastettiin vuoden 2007 keväällä, hieman yli kuukausi ennen elokuvan pääkuvauksien alkamista. Kun aloitin tuon käsikirjoitusprosessin, minulla oli jo silloin

---

<sup>1</sup> Vacklin, Rosenvall, Nikkinen – Elokuvan runousoppia, s. 302

selvillä aika pitkälle se, millä tavalla aion käsitellä sitä ja valmista elokuvaa lopputyössäni.

Aihe osoittautui kuitenkin liian laajaksi, koska tarkoituksenani oli käsitellä elokuvan tarinaa ja sen muutoksia eri tuotantovaiheissa – alkuperäisestä ideasta aina valmiiseen elokuvaan saakka. Koen, että tulevaisuuteni kannalta antoisinta on tarkastella sitä, mikä on tärkeää käsikirjoittaessa, kun ajatellaan valmista elokuvaa. Miksi käsikirjoitus tarvitaan, mikä tekee siitä tarpeellisen ohjenuoran ja miksi niin usein kaikki sen asettamat rajat on helppo unohtaa viimeistään leikkaushuoneessa. Pyrin asettamaan kysymyksiä ja niihin vastauksia, joilla perustelen yhtäaikaan käsikirjoituksen tarpeellisuutta ja samalla sen ulkopuolella toimimista.

## 2 Viitekehys ja tietoperusta

### 2.1 Käsikirjoitus kontra valmis elokuva

*Veri*-elokuvan valmis käsikirjoitus oli 18 sivua pitkä. Palaan vanhempiin käsikirjoituksen versioihin vain, mikäli se on tarpeellista. Käsittelen joitakin poistettuja kohtauksia, niiden merkitystä ja mitä ne olisivat tehneet valmiille elokuvalla, jos olisivat siihen päätyneet.

Itse elokuva on noin 14-minuuttinen. Jo tästä voi kultaisen ”minuutti per sivu”-säännön mukaan päätellä, että elokuvaa leikattiin lyhyemmäksi monesta kohtaa. Nämä poisleikatut kohtaukset olen nostanut erityiskäsittelyyn ja kerron mistä syystä ne poistettiin valmiista elokuvasta vaikka ne ”lopullisessa” käsikirjoituksessa tärkeältä tuntuivatkin.

### 2.2 Lähdekirjallisuus

Lähdekirjallisuuteni tätä työtä varten ovat pääasiallisesti **Anders Vacklinin**, **Janne Rosenvallin** ja **Are Nikkisen** *Elokuvan runousoppia*, **Judith Westonin** *Näyttelijän ohjaaminen* sekä **Ian Lewisin** *How to Make Great Short Feature Films*. Palaan myös lyhyesti seminaarityöni lähdeksiin **Tomi Leinon** *Sanoista eläviä kuvia – käsikirjoittajan opas* ja **Pat Silver-Laskyn** *Screenwriting for the 21st Century*.

Käytössäni on siis kolme käsikirjoitusopasta, jotka tarkastelevat käsikirjoittamista hieman eri kanteilta – Leinon opas enemmän elokuvan draamallisesta puolesta ja sen kehittämisestä, Silver-Laskyn oppaassa käsikirjoituksen rinnalle nostetaan myös elokuvan muut tuotannolliset puolet käsikirjoittajan näkökulmasta käsiteltynä ja *Elokuvan runousoppia* antaa syvällisen kuvan kirjoittajan työstä sekä käsikirjoittamisen monimuotoisuudesta. Ian Lewisin kirja on kattava kokonaisuus lyhytelokuvan tuotantoprosessista esimerkkitapauksenaan *Ghosthunter*-lyhytelokuva, joka valmistui vuonna 2001. Judith Westonin kirja on mukana, koska näyttelijän ohjaaminen on yksi tärkeimmistä elokuvan teon osa-alueista käsikirjoituksen ohella ja näin ollen luonnollisesti muokkaa elokuvan tarinaa.

Tulen työssäni siellä täällä lainailemaan kaikkia lähdekirjailijoita. Pyydän lukijaa ottamaan huomioon, että Pat Silver-Laskyn ja Ian Lewisin teokset ovat englanninkielisiä. Kaikki lainaukset olen suomentanut itse, enkä tule sitä enää myöhemmin työssäni mainitsemaan.

### 3 Veren vuodatus

Seminaarityöni *Ideasta paperille* käsitteli, kuten jo aiemmin mainitsin, *Veri*-elokuvan käsikirjoitusprosessia. Tuossa tekstissä, otsikon *Veren vuodatus* alla, käsitteelin itse tarinan syntyä, tarkoitusperiäni ja vaikutteitani. Kertaan näitä asioita tässä tekstissä saman otsikon alla, jotta lukijalle selviää, mitkä asiat ovat merkityksellisiä *Veri*-elokuvan tarinan takana.

Liitteiksi lisätyt valmis elokuva ja sen käsikirjoitus kannattaa katsoa läpi ennen tutkimukseni lukemista.

#### 3.1 Intuitio

*Veri*-elokuva syntyi kolmesta pääajatuksesta. Ensimmäisenä tulivat pääasialliset tarinan teemat: uskottomuus ja väkivalta. Ne ovat aiheina tunteikkaita ja herättävät minussa itsessäni paljon ajatuksia. Olen elämässäni joutunut kokemaan molempia, joten näistä aiheista kirjoittaminen ei tuntunut minusta vieraalta.

Elokuvan tärkein tehtävä on minun mielestäni herättää tunteita ja ajatuksia. Ilman tätä elokuva on epäonnistunut, poikkeuksetta – vaikka muut osa-alueet toimisivatkin. Mikään ei pelasta esimerkiksi visuaalisesti tyylikästä ja/tai muuten tekniseltä toteutukseltaan onnistunutta elokuvaa, jos sen päätyttyä katsoja ei ole käynyt läpi tunne-elämystä tai -elämyksiä. Parhaimmillaan elokuva onnistuu silloin, kun katsoja joutuu tarkastelemaan omaa arvomaailmaansa ja uskomuksiaan, ehkä jopa kyseenalaistamaan niitä.

*Veri*-elokuva on alusta asti pyrkinyt tähän. Lähtökohtanani oli, että elokuvan tarina herättää katsojassa tunteita, olivat ne sitten hilpeyttä tai surua. Jos elokuvan väkivaltainen loppu missään vaiheessa saa jonkun katsojan hykertelemään, toivon, että lopputekstien aikana tuo katsoja joutuu tarkastelemaan syitä siihen, miksi väkivalta naurattaa. Jo käsikirjoitusvaiheessa on ollut selvää, että elokuvan tapahtumapaikkojen on oltava universaaleja – tapahtumia ei saa sitoa erityisesti tiettyyn kaupunkiin tai paikkaan. Tämä auttaa näiden universaalien teemojen käsittelyä niin, että katsoja samaistuu niihin.

Mainittakoon myös, että *Veri*-elokuvalla on selkeä ja kaksiosainen yhteiskunnallinen viesti. Vuonna 2002 Suomessa tuomittiin pahoinpitelyitä

yksittäisrikoksina 5299 kappaletta.<sup>2</sup> Tähän lukuun sisältyvät siis vain ne tapaukset, jotka johtivat rikosilmoitukseen ja sitä kautta tuomioon. Ilmoittamattomien ja soviteltujen pahoinpitelyiden jälkeen kokonaislukua voi vain arvuutella. Tilanne on Suomessa vain pahentunut: vuosina 1990-2005 kasvua on ollut 32 prosenttia. Suomi on kansainvälisesti vertailtuna turvaton maa, sillä esimerkiksi erittäin väkivaltaisena pidetyssä USA:ssa väkivaltarikoksia tehdään 469 kappaletta 100 000 asukasta kohden, kun Suomessa vastaava luku oli 585.<sup>3</sup> Lisäksi City-lehden 15/2003 julkaisemassa artikkelissa kerrotaan tutkimuksesta, jonka mukaan puolet miehistä ja kolmannes naisista kertoo pettäneensä kumppaniaan ainakin kerran.<sup>4</sup> Näinkin yleiset ja valitettavan tutut asiat puhuttavat katsojaa varmasti, kulttuuriin ja maantieteelliseen sijaintiin katsomatta.

Palatakseni pääajatuksiin, josta *Veri*-elokuva lähti, mainitsen kolmannen, myöhemmässä vaiheessa erittäin haasteelliseksi osoittautuneen ajatukseni. Minua kiehoi ajatus siitä, minkälaista olisi katsoa ja erityisesti luoda elokuvaa, jossa elokuvan protagonistin on yhtä aikaa myös elokuvan antagonistin. Määrittelen edellä mainitut termit lyhyesti Pat Silver-Laskyn sanoin: protagonistin osalta on ”tärkeää, että yleisö uskoo häneen, kun valot sammuvat ja tällä tavalla elävät tarinan hänen kauttaan. Koko elokuvan ajan yleisö haluaa, mitä protagonistin haluaa. Hänen pyrkimyksensä ovat myös yleisön pyrkimyksiä ja hänen kamppailunsa tavoitteisiinsa pääsemiseksi saavat yleisön liimautumaan penkkeihinsä.”<sup>5</sup> Antagonisti taas on ”protagonistin tärkein vastustaja ja voi olla yksi tai useampi henkilö. [...] Hyvä antagonistin on paras tapa luoda vastakkaiset suhteet ja näkökulmat, jotka mahdollistavat protagonistin ja muiden henkilöiden väliset konfliktit. Antagonistia on hyvä käyttää paljastamaan yleisölle kaiken, mitä sen pitää tietää protagonistista.”<sup>6</sup>

Kun ajatellaan, että lähes poikkeuksetta elokuvan päähenkilönä toimiva protagonistin on elokuvan tärkein henkilö ja antagonistin hänen tärkein vastustajansa, toisin sanoen se toiseksi tärkein henkilö, on näiden vastavoimien sisällyttäminen yhteen henkilöön vähintäänkin ristiriitaista, jopa skitsofreenista. En

---

<sup>2</sup> Wikipedia: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Pahoinpitely>

<sup>3</sup> Wikipedia: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Pahoinpitely>

<sup>4</sup> City-lehti, 15/2003 <http://www.city.fi/artikkeli/Pett%E4j%E4n+tie/892/>

<sup>5</sup> Silver-Lasky, Pat – Screenwriting for the 21st Century, s. 13

<sup>6</sup> Silver-Lasky, Pat – Screenwriting for the 21st Century, s. 36-37

väitä, ettei se olisi mahdollista – tässä tapauksessa se olisi kuitenkin hyvin vaikeaa, eikä millään tavalla tarinan kannalta tärkeää.

Jossain määrin tämä asettelu kuitenkin on esillä *Veri*-elokuvan tarinassa. Tuon asetelman tarkastelu vaatii kuitenkin protagonistista-antagonisti-asetelman riisumista yhteen yksinkertaisimmista muodoistaan: protagonistista eli päähenkilö on se, ketä katsoja rakastaa ja kenen menestystä hän toivoo. Antagonista eli päähenkilön vastustaja on se vastenmielinen hahmo, ketä katsoja vihaa ja kenen epäonnistumisen hän toivoo näkevänsä. Yksinkertaisimmillaan, antagonista on suurin este protagonistin suunnitelman toteutumisen tiellä. Laitisen, *Veri*-elokuvan päähenkilön, hahmossa kulmineituvat nuo molemmat piirteet. Hänen päämääränsä ja tahdon suuntansa on kosinta. Kosinta ei kuitenkaan onnistu, koska Oona on uskoton. Haluan kuitenkin johdatella tarinallani katsojan siihen päätökseen, etteivät suinkaan Oona ja Ruusuvuori ole tarinan antagonisteja, vaikka oleellisesti seisovatkin Laitisen unelman tiellä. Lopulta, kun Laitinen hakkaa viattoman miehen kuoliaaksi puistossa, tulee selväksi, että hän itse pilaa unelmansa lopullisen toteutumisen. Hän itse on suurin este omalla polullaan, hän itse on itsensä suurin vastustaja. Hän on sekä protagonistista että antagonista.

En kuitenkaan kirjoitusprosessini aikana enää alun jälkeen liiemmin ajatellut tätä näkökulmaa tarinaan ja niinpä tarinan antagonistina voidaan pitää lähestulkoon kaikkia muita juonen kannalta tärkeitä henkilöitä. Oonan ja Ruusuvuoren rooli on selvä – he ovat suuria esteitä Laitisen unelman toteutumiselle petoksessaan, Oonan ollessa osa sitä unelmaa. Äljäke ja Mara voidaan myös nähdä Laitisen antagonisteina. Mitä olisi tapahtunut, jos Äljäke olisi todistanut Oonan uskottomuuden toisin tai hän olisi onnistunut todistelussaan aiemmin? Mitä, jos Mara olisikin jättänyt menemättä töihin tuona kohtalokkaana iltana ja olisi ollut päättämässä illan suunnasta?

Oonan hahmo oli minulle kirjoitusvaiheessa erittäin vaikea hahmo. Anders Vacklin kirjoittaa *Elokuvan runousopissa*, että ”kirjoittajan pitää rakastua päähenkilöön ja kaikkiin sivuhenkilöihin, mutta etenkin käsikirjoituksensa pahoihin henkilöihin, sillä pahat ihmiset tarvitsevat eniten rakkautta.”<sup>7</sup> Tämän ohjeen noudattaminen Oonan kohdalla oli kirjoitusvaiheessa minulle suuri mahdottomuus. Pidin ristiriitaisena Oonan

---

<sup>7</sup> Vacklin, Rosenvall, Nikkinen – Elokuvan runousopista, s. 29



yksipuolisuutta ja sitä, etten kokenut tarpeelliseksi selittää hänen uskottomuuttaan. Tätä asiaa käsiteltiin useaan otteeseen myös käsikirjoituskurssilla, johon osallistuin *Veri*-elokuvan käsikirjoituksella. Oonan uskottomuus ei kaipaa selittelyä, valitettavan usein kyse on juuri siitä, mistä tässäkin tapauksessa on kyse – rakkauden loppumisesta. Kun osasin heijastaa omat tunteeni Oonan henkilöahmoa kohtaan niin, että vastaava tunteettomuus Oonan ja Laitisen välillä näkyi, olin tyytyväinen.

Tällaiset olivat lähtökohtani käsikirjoitukselleni. Pitäydyin näissä lähtökohdissa täysin, lukuun ottamatta tavoitetta tehdä Laitisesta molemmat, tarinan protagonistiksi ja antagonistiksi.

### 3.2 Rakenne

*Veri* on, kuten jo aiemmin on useaan otteeseen todettu, lyhytelokuva ja sen draaman rakenne on myös sen mukainen. Leino toteaa oppaassaan, ettei ”lyhytelokuvaan pidä yrittää tunkea pitkän elokuvan rakennetta.”<sup>8</sup> Pitkät näytelmäelokuvat jakaantuvat hyvin usein kolmeen näytökseen – tätä kutsutaan elokuvan perusrakenteeksi. Tällöin elokuvan näytöksiä kutsutaan seuraavilla nimillä: ensimmäinen on esittely, toinen kohtaaminen ja kolmas ratkaisu. Kolminäytöksinen elokuva etenee ajassa lineaarisesti ja se voidaan sijoittaa helposti aikajanelle. Leino mainitsee myös, että ”ensimmäinen näytös on karkeasti ottaen 1/4, toinen 2/4 ja kolmas jälleen 1/4 elokuvan kokonaispituudesta.”<sup>9</sup> *Veri*-elokuvan kohdalla Leinon ajattelu osuu oikeaan, vaikka en aivan täysin hänen kanssaan samaa mieltä olekaan kolminäytöksisyyden sopimattomuudesta lyhytelokuvaan.

Draaman peruseriaatteita kuitenkin on, että päähenkilöllä on tarinassa jokin tahdon suunta, päämäärä. ”Jos katsoja uskoo ja ymmärtää päähenkilön motivaation, päämäärän, psykologian ja tunnemaailman, katsoja vaikuttuu, viihtyy ja elää mukana. Katsojan on ymmärrettävä, mitä päähenkilö haluaa. Henkilön halu liittyy hänen päämääräänsä.”<sup>10</sup> Tätä päämäärää kohti hän pyrkii tietyllä toiminnalla, joka tarinan aikana muuttuu jonkin yllätyksen tai esteen kohdatessa hänet. Tällainen suuri käänne eli *peripeteia* aiheuttaa usein päähenkilön toiminnan muuttumisen

---

<sup>8</sup> Leino, Tomi – Sanoista eläviin kuviin - käsikirjoittajan opas, s. 53

<sup>9</sup> Leino, Tomi – Sanoista eläviin kuviin - käsikirjoittajan opas, s. 20

<sup>10</sup> Vacklin – Elokuvan runousoppia, s. 36 (lainaus Linda J. Cowgillin kirjasta *Writing Short Films*)

vastakkaiseksi. Hän joutuu etsimään uusia reittejä ja mahdollisuuksia päästäkseen päämääräänsä. Peripeteia on se, joka aiheuttaa näytösten vaihtumisen. *Veri*-elokuvasta löytyy vain yksi suuri käänne – tilanne, jossa Laitiselle selviää Oonan petollisuus. Niinpä *Veri* on rakenteeltaan kaksinäytöksinen lyhytelokuva. Sen ainoa suuri käänne on edellä mainittu paljastus. Toista suurta käännettä elokuvasta ei löydy – lopussa tapahtuva tappo on elokuvan kliimaksi, tosin erittäin odottamaton ja surullinen. Joka tapauksessa se noudattaa omalla tavallaan François Truffautin sanoja ”säästä speaktaakkeli ja totuus loppuun.”

Mihin genreen *Veri* sitten kuuluu? Tragedia se on, tämä lienee sanomattakin selvää. Se noudattaa tragedialle tyypillistä draaman kaarta, jossa päähenkilön ja juonen matka päättyy surullisesti, eikä protagonistilla saavuta unelmaansa. Silver-Lasky kirjoittaa kirjassaan, että ”genreillä on konventioita, mutta ne konventiot muuttuvat ja kehittyvät yhteiskunnan muutosten ja ongelmien mukana. Jotkut näistä konventioista ovat joustavia, jotkut taas erittäin tiukkoja. Genre asettaa juonelle rajat ja määrittää, mikä siinä on mahdollista. Tämän pitäisi piristää luomistyötä eikä rajoittaa sitä.”<sup>11</sup> Hän lisää, että tarinoita kirjoitetaan kuitenkin (lisäisin tähän väliin omana huomautukseni, että lähes poikkeuksetta) ihmisistä ja heidän välisistään suhteista. Jos nämä ihmiset ovat ulkoavaruudessa, tarina mielletään sci-fiksi. Jos he taas ovat villissä lännessä, genre määrytyy mitä todennäköisimmin westerniksi. Lyhyesti sanottuna, en pidä elokuvien genremäärittelyistä, jaottelusta lajityyppeihin. Elokuvan genren määrittely ja kuvailu on lähinnä huvittavaa silloin, kun sitä ei pysty kuvailemaan tai määrittämään yhdellä sanalla. Jätän näin ollen tekemättä genremäärittelyn, koska en osaa sitä yhteen sanaan tiivistää.

### **3.2.1 Muutokset lyhyesti**

Tässä osiossa käsitelen hyvin lyhyesti kirjoitusprosessini aikana tulleita muutoksia *Veri*-elokuvaan. Suuria, juonen kannalta merkittäviä muutoksia ei ole kovinkaan paljon ja lisäksi jätän käsittelemättä merkityksettömät muutokset, kuten tiivistykset esimerkiksi dialogitasolla. Kun aloitin käsikirjoitukseni työstämisen, oli *Veri*-elokuva huomattavasti laajempi kuin mihin se on lopullisessa 11. versiossaan päätenyt. Ensimmäinen versio oli kokonaisuudessaan 23-sivuinen, valmis käsikirjoitus taas 18 sivua. Lyhyimmillään

---

<sup>11</sup> Silver-Lasky, Pat – Screenwriting for the 21st Century, s. 83

käsikirjoitus oli noin 14 sivua pitkä. Ensimmäinen versio oli aivan liian pitkä ja se näkyi rakenteessa ja tarinan kuljetuksessa.

Ensimmäinen suurista muutoksista oli, kun tarinasta poistettiin Liisa-niminen hahmo. Liisa oli Laitisen ja Oonan naapurissa asuva 10-vuotias pikkutyttö, joka tuli väkivaltaisesta perheestä. Kun Laitinen poistui asunnoltaan, hän näki Liisan käytävässä yksin istumassa. Lyhyen keskustelun jälkeen Liisa ja Laitinen sopivat leikkivänsä yhdessä seuraavana päivänä läheisessä leikkipuistossa. Tämä leikkipuisto oli myöhemmin se paikka, jossa Laitinen tappoi viattoman miehen. Tässäkin versiossa Laitisen sormus löytyi puistosta, mutta sen löysi naapurin Liisa-tyttö.

Alun keskustelukohtausta Liisan ja Laitisen välillä kuvailtiin ”tyypilliseksi film noir-elokuvan aloituskohtaukseksi, jossa päähenkilö on ystävällinen lapselle tai eläimelle, jotta katsojan sympatiat häntä kohtaan heräävät.” Viimeistään tämä kommentti sai minut poistamaan koko kohtauksen ja Liisan hahmon elokuvasta. Vaikka toivonkin, että katsojan sympatiat ovat Laitisen puolella, en halunnut tehdä sitä mitenkään tyypillisellä ja helposti tunnistettavalla tavalla. Samoihin aikoihin syntyi ajatus siitä, että Laitisen sormuksen löytäjä olisikin hänen ystävänsä Mara, joten mitään ongelmaa Liisan poistamiselle ei enää ollut.

Toinen suuri karsiminen, jonka tein alkupään ylipitkien versioiden aikana, oli Laitisen ja Ruusuvuoren kohtaaminen Laitisen kotitalon aulassa. Tämä kohtaus oli mukana jo ensimmäisessä versiossa, se muotoutui moneen eri muotoon, kunnes lopulta poistin sen kokonaan. Kirjoitin kohtauksen takaisin viimeiseen versioon, koska Laitisen ja Ruusuvuoren kohtaaminen jo ennen juhlia tuntui mehukkaalta yksityiskohdalta ja se lisää jännitettä. Kuinka ollakaan, kyseinen kohtaus leikattiin lopullisesta elokuvasta kuitenkin pois.

Käsikirjoitukseni ei kuitenkaan säästynyt uusiltakaan asioilta prosessin aikana. Annoin useamman ihmisen lukea keskeneräistä käsikirjoitusta ja sitä kautta uusia ideoita syntyi useita. Yksi näistä oli eräänlainen kameran läpikäymä matka, joka alkaa heti elokuvan alussa, kun Äljäke istuu yksin katukivetyksellä. Puolessa välissä elokuvaa käydään jälleen kadulla, jossa ihmiset katselevat Laitista poliisiautossa. Lopussa taas ollaan tultu pisteeseen, jossa Laitinen viedään pois rikospaikalta ja Äljäke jää paikalle yksin. Tämä ”kohtauskolmikko” tuo mielestäni elokuvaan lisää mystiikkaa ja syvyyttä.

Lopulliseen, 18 sivun mittaan ei vaadittu mielestäni loppujen lopuksi hirveän suuria muutoksia ensimmäiseen versioon nähden. Juonen kulku sekä elokuvan pääajatus ja teema pysyivät koko ajan tärkeimpänä asiana mielessäni kirjoitusprosessin aikana, enkä missään vaiheessa huomannut poikenneeni niistä. Olen siihen erittäin tyytyväinen.

### 3.3 Vaikutteet

Otsikossa lukee *vaikutteet*, mutta aloitan tämän kappaleen dramaturgi **Outi Nyytäjän** sanoin: ”Jos varastat, älä varasta Anttilasta vaan Stokkalta.” Anders Vacklinin mukaan ”oleellista on suodattaa varastettu itsensä kautta, muuttaa se itsensä kaltaiseksi, itselle kuuluvaksi.”<sup>12</sup> Hän mainitsee myös saksalaisen näyttelijän, käsikirjoittajan ja ohjaajan **Rainer Werner Fassbinderin**, joka teki elokuvia valitsemalla kaksi klassikkoelokuvaa ja yhdistelemällä ne itsensä kautta aivan uudeksi kokonaisuudeksi.

Minun korjaukseni edelliseen on, että älä varasta, mutta älä pelkää sitä, että vaikutteesi näkyvät. *Veri*-elokuvan vaikutteet ovat selkeät, ainakin minulle itselleni. Palautan mieliin lähtökohtani: tunteisiin vetoaminen ja ajatusten herättäminen.

Esimerkkinä tunteisiin vetoavasta elokuvasta mainitsen vuonna 2004 valmistuneen ja vuonna 2005 parhaan elokuvan Oscar-palkinnon voittaneen, rotuennakkoluuloja käsittelevän *Crash*-elokuvan. **Paul Haggisin** omaan tarinaansa pohjautuvan käsikirjoituksen on kirjoittanut itse Haggis yhdessä **Robert Morescon** kanssa. Elokuva käsittelee erittäin konkreettisella ja kypsällä tavalla jokapäiväisessä elämässämme kohtaamaamme rasismia ja ennakkoluuloja. Useasta eri tarinasta koottu episodielokuva sijoittuu nykypäivän Los Angelesiin, mutta käsittelee asioita, jotka ovat täydellisesti verrattavissa myös meidän suomalaisten todellisuuteen. *Crash* on loistava esimerkki universaalia aihetta käsittelevästä elokuvasta, jolla on erittäin vahva sidos itse elokuvan tarinan



---

<sup>12</sup> Vacklin – Elokuvan runousoppia, s. 347

tapahtumapaikkaan, mutta onnistuu silti olemaan tunnetasolla katsojan samaistuttavissa, kulttuurista ja elinpaikasta huolimatta.

En voi myöskään millään olla sivuuttamatta tärkeintä vaikutetta, jolla oli iso merkitys *Veri*-elokuvaa kirjoittaessani. Yksi suosikkiohjaajistani on **Spike Lee**, joka on ohjannut monta kriitikkojen ylistämää elokuvaa, mm. *Do the Right Thing* (1989), *Jungle Fever* (1991), *Malcolm X* (1992) ja *Clockers* (1995). Vuonna 2002 valmistui *25th Hour*, jonka on käsikirjoittanut **David Benioff** omaan romaaniinsa pohjautuen. *25th Hour* on tarina Monty Broganista, New Yorkissa asuvasta huumeidieristä, joka on jäänyt kiinni huumeiden myynnistä ja on lähdössä vankilaan. Elokuva kertoo Broganin viimeisestä vuorokaudesta ennen vankilaan lähtöä. Hänen täytyy hyvästellä parhaat ystävänsä, isänsä ja tyttöystävänsä ennen kuin lähtee istumaan seitsemäksi vuodeksi. Elokuvan johtoajatuksena on, että voiko ihminen muuttaa elämänsä yhdessä päivässä. *Veri*-elokuvassa tästä ei ole kyse, vaan ennemminkin siitä, kuinka yksi päivä voi muuttaa ihmisen elämän. *25th Hour* on yksi suosikkielokuvistani monessa suhteessa, ehkä juuri se mieluisin elokuva.



Oman kirjoitusprosessini puolivälin tienoilla katsoin *25th Hourin* uudestaan ja huomasin, että kuin varkain *Veri*-elokuvan juonikuvio oli muodostunut Leen elokuvan kaltaiseksi. Kuten *Veressä*, myös *25th Hourissa* käydään pubissa, siirrytään isompiin juhliin ja ilta päättyy väkivaltaisesti. Päähenkilöllä on myös *25th Hourissa* kaksi hyvää lapsuudenystävää – Benioffin käsikirjoituksessa heidän välinsä tosin ovat huomattavasti kylmemmät. Tyttöystäväkin Broganilta löytyy. Edellä mainitsemani ovat kuitenkin kovin suurpiirteiset yhtymäkohdat näiden juonien välillä. Eroja on joka tapauksessa enemmän kuin yhtäläisyyksiä.

Olen vahvasti sitä mieltä, että vaikutteet saavat näkyä. Omaperäisyys on todella tärkeää ja haluan tähdentää, etten missään tapauksessa tarkoita vaikutteilla sitä, että kopioidaan toisten onnistumisia ja muutetaan ne omannäköiseen muotoon. *25th Hour*-elokuvan tarina on vaikuttava ja mielenkiintoinen – suosittelen sitä katsottavaksi

jokaiselle, joka joskus miettii valintoja, joita on elämässään tehnyt. Tällä tarinalla ei kuitenkaan ole mitään yhteistä *Veri*-elokuvan tarinan kanssa, vaikka suurpiirteisiä yhtäläisyyksiä juonikuvioiden ja päähenkilön väliltä löytyykin.

## 4 Sorvin ääressä

Seitsemän kuukautta kestäneen käsikirjoitusprosessin jälkeen oli aika viedä *Veri*-elokuvan tuotanto kuvausvaiheeseen. Ennakkotuotanto oli toki aloitettu jo aiemmin, syksyllä 2006, jossain viidennen käsikirjoitusversion tienoilla. Ennen kuvausvalmista käsikirjoitusta olin miettinyt hyvin vähän niin sanotusti ”lihaa luiden ympärille”. Tuossa metaforassa luut ovat käsikirjoitus ja liha loput elokuvan osa-alueet – tärkeimpänä näistä näyttelijät.

### 4.1 Näyttelijät

#### 4.1.1 Roolitus

Jo *Veri*-elokuvaa käsikirjoittaessani tiesin, että aion myös ohjata sen. Tarinasta tuli niin henkilökohtainen ja tärkeä, että olisin ollut mustasukkainen, jos olisin antanut tekstin jollekin toiselle ohjattavaksi. Ainoa näyttelijä, jota harkitsin etukäteen johonkin rooliin,



oli **Petteri Summanen** Äljäkkeen rooliin. Olen haaveillut tilaisuudesta ohjata komediasta tuttua näyttelijää vakavassa draamaroolissa. Summanen olisi sopinut Äljäkkeen rooliin hyvin, tosin iältään hän olisi ollut liian vanha ja näin ollen muiden roolien näyttelijävalinnat olisivat olleet sidotut tähän. Olen jälkikäteen pitänyt ”onnekkaana sattumana” sitä, etteivät Summasen aikataulut sopineet, vaikka hän

puhelinkeskustelussa aluksi ilmaisikin kiinnostuksensa. Äljäke on elokuvassa niin keskeinen henkilö, että Summasen kaltainen eturivin näyttelijä olisi voinut helposti varastaa show'n päähenkilön nenän edestä.

Ian Lewisin kirjassa mainitaan, että: ”koekuvauksissa etsitään työhön oikeat henkilöt, mikä tarkoittaa, ettei etsitä ainoastaan oikean näköisiä henkilöitä, vaan myös muuten tuotantoryhmään sopivia henkilöitä. [...] Tärkein koekuvauksista selviävä asia on se, pystyttekö työskentelemään yhdessä.”<sup>13</sup> Järjestimme koekuvaukset elokuvan kaikkiin rooleihin helmikuussa 2007, pian käsikirjoituksen valmistumisen jälkeen. Koekuvausten kautta löysin näyttelijät Laitisen (**Matias Hasu**), Oonan (**Minka Kuustonen**) ja Ruusuvooren (**Jarkko Niemi**) rooleihin. Loput kaksi näyttelijää metsästettiin tuttava-verkostojen kautta.

Yhdessä työskentelyn mielekkyys oli minulle todella iso asia näyttelijöitä valittaessa. Matias Hasu ja Minka Kuustonen olivat paitsi koekuvausten perusteella sopivimmat rooleihinsa, myös kemialtaan keskenään toimivat ja minulle sopivia. Äljäkkeen rooliin valittiin apulaisohjaajien suosituksesta **Mika Kurvinen** ja Maran rooliin **Hiski Grönstrand**. Ehdimme vetää ensimmäiset näyttelijäharjoitukset läpi, kun selvisi, että Kurvinen ei pääsekään mukaan elokuvaan. Alkoi jo tuntua, että Äljäkkeen rooli on kirottu, eikä siihen löydetä näyttelijää koskaan. Kun aikaa kuvauksiin oli enää todella vähän, noin kolme viikkoa, apulaisohjaajani löysi **Risto Oleniuksen**, joka oli kiinnostunut Äljäkkeen roolista. Viimein roolitus oli valmis.

#### 4.1.2 Näyttelijöiden ohjaaminen

”Ongelmat syntyvät, kun ohjaaja ei tiedä miten valmistautua työhönsä”<sup>14</sup>, kirjoittaa Judith Weston. Minulla ei tätä ongelmaa ollut. On syytä muistaa, että Weston kirjoittaa erityisesti näyttelijänohjaamisesta siltä kannalta, että käsikirjoitus ei ole ohjaajan omaa käsialaa. Tunsin tarinani kuin omat taskuni siinä vaiheessa, kun aloimme näyttelijöiden kanssa käydä sitä läpi. Uskon näyttelijöitä ohjatessani vankasti ennakkotyöhön. *Veri*-elokuvan tapauksessa tämä tarkoitti henkilögalleriaa, taustatarinan improvisointia joidenkin kohdalla, eläytymistä sekä harjoittelua, harjoittelua ja harjoittelua.

---

<sup>13</sup> Lewis, Ian – How to Make Great Short Feature Films, s. 61

<sup>14</sup> Weston, Judith – Näyttelijän ohjaaminen, s. 33



Kirjoitin jokaisesta henkilöahmosta suurpiirteisen taustatarinan, jonka jaoin jokaiselle näyttelijälle. Näin he saattoivat tutustua omaan ja muiden rooleihin jo ennakkoon. Tämän lisäksi kävimme Hasun ja Kuustosen kanssa improvisoiden läpi Laitisen ja Oonan parisuhteen koko kaaren, keskittyen sen tärkeisiin kohtiin. Pyysin alusta asti näyttelijöitä olemaan aktiivisia roolihahmonsuhteen ja kysymään itseltään, mitä *he itse* tekisivät vastaavanlaisessa tilanteessa. En usko kovin paljon silkkään näyttelemiseen – siihen, kun näyttelijä vain lukee vanhoja temppujaan apunaan käyttäen repliikkinsä läpi. Westonia lainatakseni: ”näyttelijällä, joka haluaa viihdyttää yleisöä, on suuri houkutus luoda itselleen kokoelma katseita, olankohautuksia ja äänenpainoja. Niistä voi tulla omituisuutta tuottava kaava. Näyttelijä keskittyy sooloiluun eikä reagoi vastaanäyttelijään.”<sup>15</sup> Eläytyminen, reagointi ja omista kokemuksista ammentaminen on tärkeää, jotta oikea tunne ja, niinkin yksinkertaiselta kuin se kuulostaakin, informaatio välittyy katsojalle.

Koska Risto Olenius tuli projektiin mukaan niin myöhäisessä vaiheessa, hän ehti vain yksiin harjoituksiin mukaan. Näissä viimeisissä, muutama päivä ennen kuvauksia järjestetyissä harjoituksissa olivat mukana kaikki Jarkko Niemeä lukuunottamatta. Nämä harjoitukset myös kuvattiin, jotta saatoimme kuvaajan kanssa



---

<sup>15</sup> Weston, Judith – Näyttelijän ohjaaminen, s. 194

käydä samalla koko elokuvan kuvasuunnitelmaa läpi. Eräänlaiseen läpilukuun sisältyi siis myös toimintaa, kun luimme ja blokkasimme koko käsikirjoituksen läpi – tässä vaiheessa suurin osa kuvauspaikoista oli jo tiedossa, joten tiesimme etukäteen mitä missäkin tapahtuu ja miten.

Kun aloitimme tekstin ja tarinan läpikäynnin, ei kohtausta, jossa Ruusuvuori ja Laitinen kohtaavat Laitisen talon aulassa, ollut vielä mukana. Lisäsin kohtauksen vain vähän ennen viimeisiä läpilukuharjoituksia. Muutokset dialogiin olivat erittäin vähäisiä, vaikka pyysin näyttelijöitä sovittamaan repliikkinsä omaan suuhunsa pitäen kuitenkin repliikin perimmäisen tarkoituksen samana. Yhdessä tuumin poistimme joitain repliikkejä, tiivistimme toisia ja toisiin lisäsimme jotain. Mielestäni repliikkien muutokset olivat kuitenkin niin vähäisiä, ettei yksittäisten repliikkien muutoksiin ole syytä paneutua.

#### **4.2 Kameran takana ja edessä**



*Veri*-lyhytelokuva kuvattiin huhti-toukokuussa 2007. Kymmenen päivää kestäneet kuvaukset oli jaettu kahteen osaan: ensin kuvattiin viisi päivää iltakuvia, välissä pidettiin viikon tauko, jonka jälkeen kuvasimme viikon yökuvia.

*Veri*-elokuvan tarina sijoittuu yhteen iltaan ja yöhön, hieman alle kahdentoista tunnin sisään. Tämä ja kuvausaikataulumme saivat minut hermostuneeksi ennen kuvauksia ja niiden aikana, koska mietin, että saanko pidettyä jatkuvuuden

tarinan ja henkilöiden osalta kasassa. Tämä ei ollut epäluottamuslause kuvaussihteeriä kohtaan, vaan kokemattomuuteni sanelema tunne. Epäilin kykyäni muistaa tarinan kannalta tärkeät osat elokuvaa. Ohjaajan työ itsessään on jo stressaavaa ja lankoja on käsissä reilusti, mutta kun siihen lisää vielä yksinäisen vastuun tekstistä ja tarinan kuljetuksesta, on stressi kaksin verroin suurempi.

Pidin kuvauksissa mukana kansiota, jossa minulla oli käsikirjoitus eriteltynä sivu sivulta muistiinpanoineni. Kuvausten ajan vedin punaisella kynällä yli kuvatut kohtaukset rivi kerrallaan. Näin pysyin hyvin mukana siinä, mitä oli kuvattu ja miten. Tarinan rakenne ja kuljetus ei muuttunut kuvausten aikana kertaakaan.

### 4.3 Leikkaushuone ja sen lattia

Elokuva siirtyi leikkauspöydälle vasta heinäkuussa 2007, yli kaksi kuukautta kuvausten päättymisen jälkeen. Kuvatun materiaalin kehitys ja siirto tehtiin Nordisk Film Post Productionissa Tukholmassa, mikä vei tavallista kauemmin aikaa.

Ensimmäiseksi leikkaaja leikkasi elokuvasta niin sanotun nollaversion, joka sisälsi kaiken kuvatun materiaalin leikattuna. Tämä versio oli aivan liian pitkä, yli 23-minuuttinen. Oli selkeää, että leikattavaa oli. ”Oletko pessimisti vai optimisti?”, kysyy Ian Lewis ja jatkaa: ”Jätätkö leikkauksen aikana huonot kohdat pois vai yhdisteletkö hyvät kohdat? Tämä on maallikon kysymys, joka lähtee uskosta, että



todellinen elokuvanteko tapahtuu kuvauspaikalla, kameran läsnäollessa”.<sup>16</sup> Tämä usko on täysin totta, mutta leikatessa tapahtuu varsinainen tarinan rakennus ja jälleen kerran kaikki voi muuttua – eikä pelkästään

siitä syystä, että jotain huonoa jätetään pois tai, että vain hyvät kohdat jätetään. Lähes aina kyse on ajoituksesta – *Veri*-elokuvan tapauksessa kyse oli juuri siitä.

Alla olen käsitellyt elokuvasta poistettuja kohtauksia ja niiden poistamisen syitä.

---

<sup>16</sup> Lewis, Ian – How to Make Great Short Feature Films, s. 115

#### 4.3.1 Kohtaaminen käytävässä

Laitinen lähtee hieman vastentahtoisesti kotoaan tavatakseen Äljäkkeen pubissa. Laitisen lähdettyä näemme Oonan nousevan sohvalta ja tarttuvan puhelimeen. Käsikirjoitus sisälsi ennen pubia kohtauksen, jossa Laitinen kävelee kotitalonsa käytävässä ja kohtaa Ruusuvuoren. Tämä olisi näin ollen ensimmäinen kerta, kun Ruusuvuori nähdään elokuvassa. Miehet eivät keskustele keskenään, kävelevät vain nopeasti toistensa ohi.

Kuten jo aiemmin mainitsin, tämä kohtaaminen tuntui kirjoitusvaiheessa mehukkaalta yksityiskohdalta. Ruusuvuori puettiin kohtausta kuvattaessa hieman eri tavalla kuin myöhemmin loungessa, jotta hahmosta ei välttämättä heti ymmärtäisi kyseessä olevan sama henkilö. Lopun pahoinpitelyn jälkeen katsojalla olisi myös ollut mahdollisuus miettiä, olisiko tuohon raakaan loppuratkaisuun päädytty, mikäli uskottomuus olisi selvinnyt jo kotona ja olisiko se ylipäätään selvinnyt kotona.

Syitä kohtauksen poisleikkaamiseen oli kaksi. Edellisen kohtauksen lopussa Oona nousee sohvalta ja tarttuu puhelimeen, ilmoittaakseen Ruusuvuorelle ”reitin olevan selvä”. Tällainen käytös johti väistämättä liian selkeään ajatukseen Oonan häikäilemättömyydestä uskottomuudessaan. Oona oli kirjoitusvaiheessa vaikea hahmo itselleni, koska en nähnyt tarpeelliseksi selitellä hänen uskottomuuttaan. Kun hahmo sai ulkomuodon Minka Kuustosen roolisuorituksen myötä ja lukuiset improvisaatioharjoitukset antoivat lisää taustaa hahmolle, minun oli helpompi pitää hahmosta ja ymmärtää häntä. Tällainen häikäilemättömyys tuntui siis todella väärältä. Oona on uskonon, ei pidä siitä itse, mutta ei tässä tilanteessa osaa muutakaan – mopo on niin sanotusti jo karannut käsistä.

Toinen ja selkeämpi syy kyseisen kohtauksen poistamiseen on ajoitus. Siirrymme Laitisen poistuttua ja Oonan tartuttua puhelimeen välittömästi käytävään. Näin ollen Ruusuvuoren on täytynyt odotella Oonan soittoa hyvin lähellä, minkä kyllä uskoisi kyllä Ruusuvuoresta, muttei Oonasta. Koska kaikki tämä tapahtuu hyvin tiiviissä ajassa, olisi se voinut tuntua katsojasta epäuskottavalta – ei välttämättä heti, mutta jälkeinpäin.

### 4.3.2 Pubissa

Tämä tiivistetty kohta puuttuu liitteestä eli *Veri*-elokuvan dvd:ltä, joten kohtauksen tarkastelu perustuu ainoastaan elokuvassa nähdyn leikatun version ja käsikirjoituksen version vertailun välille.

Käsikirjoituksessa kohta alkaa Laitisen saapumisella pubiin, jonka jälkeen hän tilaa juotavaa baarimikolta. Tämä kohta päätettiin jättää kuvaamatta jo ennen kuvauksia. Joskus käsikirjoitusta selatessa tuntuu siltä, että jokin kohta tuntuu tarpeettomalta. Yksinkertaisempaa ja samalla toimivampaa syytä poisjättämiseen ei ole.

Laitisen ja Äljäkkeen välinen keskustelu pubissa on hieman pidempi käsikirjoituksessa. Tunsin tarvetta syventää näiden kahden miehen välistä suhdetta katsojalle kertomalla jonkin ”trivial” menneisyydestä, eli Äljäkkeen tupakanpolton tottumukset. Kun leikkausvaiheeseen päästiin, sain palautetta tästä kohtauksesta ja tämän jälkeen kohta tuntui juuri siltä, mitä olin hakenutkin – trivialta. Tosin tällä kertaa tarpeettomalta informaatiolta. Kun kohta leikattiin lopulliseen muotoonsa, sai Äljäkkeen repliikki ”lopeta tuo ittes kusetaminen”, aivan uuden merkityksen, kun sen yhdistää Äljäkkeen tuntemuksiin Laitisen ja Oonan parisuhteesta. Tiivistettynä käsikirjoituksen ja leikatun version erot kiteytyvät hyvin Anders Vacklinin sanoissa: ”henkilön pitää synnyttää dialogi, ei kirjoittajan”.<sup>17</sup>

### 4.3.3 Lounge

Kun Laitinen ja Äljäke saapuvat loungeen, alkoi kohtaus alunperin pitkällä esittelykuvalla, jossa kamera kulki koko tilan poikki. Tämä ei varsinaisesti ole käsikirjoituksessa näkyvillä luonnollisista syistä, eikä näin ollen vaadi sen erikoisempaa tarkastelua. Pitkä kamera-ajo leikattiin elokuvaan sen puolesta välistä, jotta esittelykuva saataisiin tiiviimmäksi.

Kun kaverukset pääsevät tiskille, he tilaavat viskiä ja käyvät ne juotuaan lyhyen keskustelun. Tämän keskustelun tarkoituksena oli alleviivata Laitisen haluttomuutta viettää sovittu ilta kaverinsa kanssa – hänellä oli muita suunnitelmia. Keskustelu leikattiin kuitenkin pois siitä syystä, ettei Laitisen haluttomuutta ollut enää tarpeellista alleviivata ja asiasta keskusteleminen tuntui toistolta. Myöskään tämä tiivistys ei ole nähtävillä elokuvan dvd:ltä.

---

<sup>17</sup> Vacklin – Elokuvan runousoppia, s. 151

Pian loungeen saapumisen jälkeen Äljäke poistuu vessaan, joka antaa Laitiselle loistavan mahdollisuuden päästä lähemmäs tavoitettaan – kosia Oonaa. Hän päättää soittaa Oonalle ja sopia tapaamisen myöhemmälle illalle, jolloin voisi suuren kysymyksen esittää. Tämä kohtaaus aiheutti suuren ajoitusongelman, erityisesti, kun montaasikohtaus leikattiin kokonaan pois (ks. kohta 4.3.4). Koska aika puhelun ja Oonan petoksen välillä jäi niin vähäiseksi, tuntui epäuskottavalta, että Oona olisi ehtinyt loungeen niin pian. Näin ollen kohtaaus leikattiin niin, että Oona ei ole kotona ja on jättänyt puhelimensa kotiin. Ajan kuljetus oli näin huomattavasti uskottavampaa ja luonnollisempaa. Osa Oonan puhelinkeskusteluissa käyttämistä repliikeistä otettiin käyttöön myöhemmin puistossa, kun hänen sanojaan kuullaan voice-overina.

#### 4.3.4 Viinamontaasi

Vessasta palattuaan Äljäke esittelee Laitiselle Ruusuvuoren, joka on loungeen juhlien isäntä. Lyhyen keskustelun jälkeen ja Ruusuvuoren poistuttua Laitinen toteaa, että Ruusuvuoressa oli jotain tuttua. Tämä repliikki on



viittaus aiempaan kohtaukseen, jossa Laitinen ja Ruusuvuori kohtaavat käytävässä. Repliikki voisi olla tarpeeton. Päätin jättää sen kuitenkin mukaan, koska se tuo mukanaan ajatuksen siitä, että Laitinen on voinut nähdä Ruusuvuoren joskus aiemminkin – fakta, jonka Äljäke tietää ja fakta, joka on tiedossa ainoastaan taustatarinassa.

Siirrymme montaasikohtaukseen, jossa Laitinen ja Äljäke nauttivat alkoholia reilulla kädellä. Kohtaus muodostui ongelmalliseksi sen teknisen toteutuksen takia. Emme kuvanneet tarpeeksi kuvia kohtauksen leikkaamista varten, eikä sitä saatu leikattua sopivaan mittaan. Ensimmäisessä versiossa montaasin pituus oli puolitoista minuuttia ja siitä saatu palaute kehotti jatkuvasti lyhentämään sitä. Väistämättä tämä palaute ja kohtauksen toimimattomuus johti ajatuksen siitä, että jättäisimme montaasin pois kokonaan. Poisleikkaaminen tiivistä pitkältä tuntuvaan lounge-oloon huomattavasti ja toi mukanaan ”mahdollisuuden” leikata pois myös Laitisen ja Oonan puhelinkeskustelu (ks. kohta 4.3.3). Tämä leikkauksen takia jouduimme tekemään myös käsikirjoituksesta poikkeavia rakenteellisia muutoksia tarinaan.

#### 4.4 Käsikirjoituksen rakenne vs. lopullinen rakenne

"Kun olet viettänyt ikuisuuden leikatessa ja uudelleen leikatessa, tajuat lopulta, että olet valmis. Et voi tehdä kuvalle enää mitään. Elokuva ei ole valmis, mutta leikkaus on lyöty lukkoon."

*Ian Lewis – How to Make Great Short Feature Films, s. 130*

*Veri*-elokuva leikkausta ajatellessa "ikuisuus" tuntuu aliarvioinnilta. Kun leikatessa jokin kohtausta tuntui ongelmalliselta ja siihen löytyi lopulta järkevä ratkaisu, johti tämä taas uuteen ongelmaan

aiemmassa tai myöhemmässä kohtauksessa. Tämä vahvistaa edelleen käsitystäni siitä, että käsikirjoitus ei ole koskaan valmis. Se voi tuntua valmiilta – sen täytyy tuntua valmiilta, jotta kuvaukset voidaan aloittaa – mutta itse tarina, elokuvan runko, ei ole vielä valmis.

Verratakseni *Veri*-elokuvan tarinan rakennetta käsikirjoituksen ja valmiin leikkauksen välillä, loin seuraavanlaiset kaaviot, joissa kohtausnumerot on asetettu ensin käsikirjoituksen mukaiseen järjestykseen ensimmäisestä viimeiseen ja sen alle lopullisen leikkauksen mukaiseen, valmiiseen rakenteeseen.

##### Käsikirjoitus

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

##### Valmis elokuva

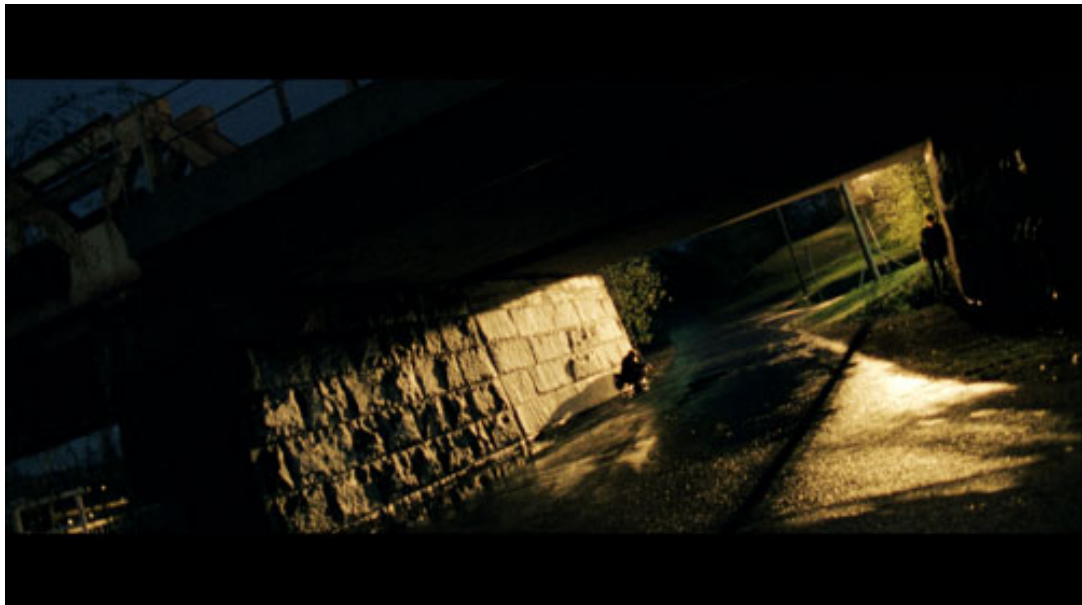
1	2	9	3	4	5	7	8	10	11	12	13	9	15	16	17	18	19	20	21	22	23
---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----

Kuten huomata saattaa, muutokset ovat voimakkaimmat elokuvan alkupäässä. Heti leikatun montaaikohtauksen jälkeen (kohtaus 14) elokuvan rakenne on pysynyt samana käsikirjoituksesta valmiiseen.

Mainitsin aiemmin, sivulla 11, että elokuvan aikana kamera tekee eräänlaisen matkan. Valmiissa elokuvassa rakenne menee lyhyesti selitettynä niin, että aloitamme lopusta, palaamme tarinan alkupäähän, keskivaiheilla käymme pikaisesti lopussa, jonka jälkeen jatkamme kronologisesti loppuun. Tämä näkyy rakenteessa kohtauksen 9 toistona – ensin järjestyksessään kolmantena kohtauksena, sitten elokuvan puolenvälin tienoilla. Tämän kohtauksen sijoittaminen kohtausten 13 (Ruusuvuoren

esittely Laitiselle) ja 15 (Laitisen siirtyminen vessaan) väliin herättää mukavasti katsojan tässä vaiheessa jo mahdollisesti unohtuneen, alussa herätetyn uteliaisuuden verisistä miehen kasvoista.

Lopullinen rakenne vastaa mielestäni jopa jossain määrin paremmin elokuvan sanomaa välinpitämättömyydestä kuin käsikirjoitus. Käsikirjoitus sisälsi jonkin verran turhaa dialogia, joka aiheutti toistoa henkilöiden vuorovaikutustilanteissa. Joidenkin kohtausten osalta huomasin tämän toiston jo näyttelijöiden kanssa harjoiteltaessa, toisten osalta toistot tulivat esille vasta leikkauspöydässä. Käsikirjoitusvaiheessa *Veri*-elokuva oli lähtökohtaisesti tarina välinpitämättömyydestä, mutta sen pääpaino oli enemmän Laitisen ja Oonan parisuhteen tarkastelussa. Lopullinen elokuva on edelleen tarina välinpitämättömyydestä, mutta tarina kerrotaan enemmän Laitisen ja Äljäkkeen kaveruuden näkökulmasta.





## 5 Onko tyytyväisyyteen syytä?

### 5.1 Teksti

Ennen *Veri*-elokuvan leikkauksen aloittamista uskoin, ettei tiivistämiselle ole juuri tarvetta – pidin käsikirjoitustani niin viimeisteltynä ja jäseneltynä. Käytin käsikirjoittamiseen paljon aikaa ja energiaani, enkä pitänyt mahdollisena sitä tosiasiaa, että elokuvani tarina ei tule olemaan sellainen kuin se käsikirjoituksessa oli.

Käsikirjoituskurssi, jolla käsikirjoitustani käytiin läpi opiskelijatovereiden ja opettajan voimin oli loistava tapa analysoida omaa luomustaan ilman, että koki joutuvansa luopumaan jostain omastaan. Asiat, joita nostettiin tuolla kurssilla esille, auttoivat minua tarkastelemaan kirjoitustani uudelta kantilta, mikä taas toi paljon uusia ja tuoreita ideoita, enkä lukkiutunut vain yhteen tapaan käsitellä tarinaani ja henkilöihahmojani.

*Veri*-elokuvan tekemisen myötä olen oppinut käsittelemään ja ajattelemaan elokuvien käsikirjoituksia uudella tavalla. Aiemmin uskoin, että käsikirjoitus on vain runko, työkalu, joka on jossain siellä taustalla, kun elokuvan ennakkotuotanto käynnistetään, etsitään näyttelijät, tuodaan heidät kameran eteen ja kuvataan. Viimeistään leikatessa käsikirjoitusta ei enää kaiveta esille ollenkaan. Jatkossa ja välittömästi *Veri*-elokuvan kirjoittamisen ja ohjaamisen jälkeen, olen pitänyt käsikirjoituksia huomattavasti tärkeämpinä dokumentteina elokuvaa tehdessä. Näen käsikirjoituksen ikäänkuin ihmisruumiin luustona ja kaikki muut elokuvan teon osa-alueet lihana luiden ympärillä. Jos luusto on heikko, rojahtaa koko keho kasaan.

Varon kuitenkin pitämästä käsikirjoitusta raamattuna. Elokuvanteon historiasta löytyy varmasti poikkeuksia, mutta koen että käsikirjoitus on elinehto elokuvalle. Esimerkiksi rahoituksen saaminen helpottuu huomattavasti, kun on valmis käsikirjoitus, mikä esittää rahoittajille. Kun kuvaustilanteeseen on päästy ja paperilla lukeneet henkilöihahmojen nimet ovat saaneet ulkomuodon näyttelijöissä, tekstistä pitää uskaltaa poiketa, jos tarvetta on. Yhdessä näyttelijöiden ja tuotantoryhmän kanssa täytyy kulkea kohti samaa pistettä – pisteeseen, jonka käsikirjoitus osoittaa. Ohjaaja on se, joka kertoo, mitä kautta siihen pisteeseen päästään.

## 5.2 Toteutus

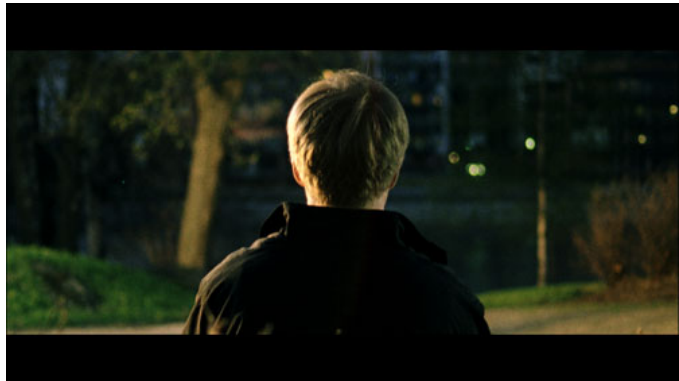
”Heti kun on lähtöasemissa ja valmiina aloittamaan, on kysymys ruokkimisesta, luottamisesta ja hauskan pitämisestä. Hauskan pitämisellä en tarkoita nauramista kuvauspaikalla – vaikka teemme sitäkin aika ajoin. Tarkoitaa lupaa tehdä virheitä, kokeilla asioita. Avain on se, että kaikkien mielestä tehdään samaa filmiä.”

*Judith Weston – Näyttelijän ohjaaminen, s. 325*

Martin Scorsese kiteyttää viereisessä lainauksessa hyvin oleellisesti minun kuvausetiikkani. Mielestäni elokuvan kuvaukset ovat työtä, usein aika rankkaakin työtä, mutta samalla myös hyvin hauskaa työtä.

Ennen *Veri*-elokuvan kuvausten alkua lähetin koko työryhmälle yhteisen sähköpostiviestin, jossa kerroin omista lähtökohdistani, tavoitteistani ja toiveistani. Lisäksi korostin työryhmälle käsikirjoituksen läpilukemisen tärkeyttä ja ilmaisin kuinka tärkeänä pidän juuri tuota, mitä Scorsese kutsuu ”avaimeksi” – kun tuotantoryhmä kasaantuu yhteen tekemään elokuvaa, mielestäni on ensiarvoisen tärkeää, että kaikki tekevät yhdessä samaa elokuvaa. Viimeisimpänä asiana sähköpostissani korostin hauskuutta. Vannotin, että en ole itse lähdössä kuvauksiin pelleilemään, joten en salli sitä muiltakaan, mutta hauskaa aion silti pitää ja toivon sitä muiltakin.

Kahteen viiden päivän kuvausjaksoon jaetut, raskaat kuvaukset ajoivat epäilemättä joitakin kuvausryhmän jäseniä ahtaalle välillä, eikä vähiten ohjaajaa ja näyttelijöitä. Kun on kyse



opiskelijatuotannosta, missä rahaa ei juuri ole, ovat myös resurssit pienet – esimerkiksi palkkojen maksuun ei valitettavasti ole varaa, edes nimellisten palkkojen. Olen äärimmäisen kiitollinen jokaiselle *Veri*-elokuvan tuotantoon osallistuneelle, tuotannon alusta aina dvd:n julkaisuun asti. Ehkä tuo yllämainittu kuvausetiikkani on sopinut muillekin tuotantoryhmän jäsenille ja olemme todellakin tehneet samaa elokuvaa.

## 5.3 Lopputulos

*Veri* kertoo tarinan, joka on lähellä minun sydäntäni. Se perustuu tositapahtumiin, mutta vain siinä mielessä, että elokuvan kuvailemia tapahtumia tapahtuu ympäri maailmaa

koko ajan. Välinpitämättömyys johtaa vihaan, joka johtaa taas välinpitämättömyyteen. Loputon oravanpyörä, jota on vaikea pysäyttää. Elokuvantekijä on ennen kaikkea tarinankertoja, jonka tulisi haluta kertoa tarina, jolla on sisältö. Tuon sisällön esille tuomiseen tarvitaan paljon taitoa, sinnikkyyttä, työtä, ihmisiä ja onneakin, mutta ilman sisältöä kaikki edellämainittu on turhaa.

Voisin kirjoittaa loputtomiin siitä, kuinka tärkeänä pidän sitä, että *Veri*-elokuvan tarina on kerrottu. Ja että sitä kerrotaan edelleen. Koko tuon puolitoistavuotisen projektin aikana opin paljon itse elokuvan tekemisestä, itsestäni ja opiskelijatovereistani, mutta koen, että tärkeimmän opetuksen sain tarinankerronnassa. On asioita, joita voisin tehdä toisin, mutta jos minulla olisi mahdollisuus palata takaisin niihin tilanteisiin, voi olla että tekisin kaiken samoin uudestaan. Tarinankerronnan yksi tärkeimpiä asioita on löytää se, mikä itseä kiinnostaa. On väärin ajateltu, että ihminen ei voi kirjoittaa tai kertoa tarinaa jostain, mitä ei ole itse kokenut. Toki kokemus auttaa, mutta samalla se kahlitsee. Kun löytää itsestään tarinaa kertoessaan – on se sitten kirjoittamalla, kuvaamalla, maalaamalla, miten vain – sen puolen, että voi täysin uppoutua luomukseensa, voi tehdä mitä vain. Hienoimpia tarinoita ovat ne, joista näkee, että niiden kertomisesta nautitaan.

**"Käsikirjoitus ei pyri jäljittelemään elämää, vaan olemaan sitä. Se ei pyri jäljittelemään tunteita, vaan olemaan niitä. Käsikirjoitus ei ole elämän kaltaista, se on elämää. Sen takia kirjoittaessa ei voi koskaan tietää tarkasti, mihin päättyy. Käsikirjoitus on matka maailmassa, jonka kirjoittaa ympärilleen. Siitä voi lukea, miltä maailma tuntuu ensi näkemältä."**

*Vacklin, Rosenvall, Nikkinen – Elokuvan runousoppia, s. 348*

## Lähteet

### Kirjallisuus

**Leino, Tomi.** 2003. *Sanoista eläviä kuvia – Käsikirjoittajan opas.* 2. painos. Suomi: Otava.

**Lewis, Ian.** 2007. *How to Make Great Short Feature Films.* 2. painos. USA: Focal Press.

**Nikkinen, Are; Rosenvall, Janne; Vacklin, Anders.** 2007. *Elokuvan runousoppia – Käsikirjoittamisen syventävät tiedot.* 1. painos. Suomi: Like.

**Silver-Lasky, Pat.** 2004. *Screenwriting for the 21<sup>st</sup> Century.* 1. painos. Iso-Britannia: BT Batsford.

### Elokuvat

**Haggis, Paul.** 2004. *Crash.* USA: Lions Gate Films, Bob Yari Productions & Dej Productions.

**Lee, Spike.** 2002. *25<sup>th</sup> Hour.* USA: Touchstone Pictures, 40 Acres and a Mule Filmworks, Industry Entertainment & Gamut Films.

### Muut

**Halminen, Laura.** 2003. *Pettäjän tie-artikkeli.* City-lehti.

<http://www.city.fi/artikkeli/Pett%E4j%E4n+tie/892/>

**Wikipedia.** *Pahoinpitely.* Vapaa tietosanakirjan määritelmä ja tilastoja.

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Pahoinpitely>

## **Liitteet**

**Liite 1:** Veri-lyhytelokuvan käsikirjoitus

**Liite 2:** Veri-lyhytelokuva dvd-tallenne

# OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

**Ville Rissanen**

**Sydäimestä Kankaalle – Käsikirjoitus vs. valmis elokuva**

Joulukuu 2008

29 sivua + käsikirjoitus (20 sivua) ja lyhytelokuva dvd:llä.

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Kuvaus

Lopputyön muoto: projekti

Lopputyön ohjaaja: Arto Koskinen

Avainsanat: elokuvat – käsikirjoitukset, elokuvat – leikkaus, elokuvaohjaus

Sydäimestä kankaalle käsittelee lyhytelokuvan käsikirjoittaja-ohjaajan työskentelyprosessia ensimmäisen käsikirjoitusversion työstämisestä valmiiksi elokuvaksi asti. Tutkielman case on Veri-lyhytelokuva, joka valmistui vuoden 2008 alussa. Tarkan päiväkirjan ja tuotannollisten asioiden tähdentämisen sijaan teksti sisältää pohdintaa ja selvityksiä eri ratkaisuksista, joita elokuvan teon aikana tehtiin, pitäen tutkimuksen keskiössä elokuvan tarinan.

Sydäimestä kankaalle sisältää kattavat päätelmät lyhytelokuvan käsikirjoittamisesta ja tuotantovaiheesta käsikirjoittaja-ohjaajan näkökulmasta. Elokuvan tuotantoprosessin aikana joudutaan usein tekemään ratkaisuja, jotka väistämättä muokkaavat itse elokuvaa ja sen tarinaa. Kun tarina on niin tärkeä, kuin se tätä elokuvaa tehdessä oli, tuli tarpeelliseksi tehdä laajempi selvitys eri tilanteista, jotka johtivat Veri-elokuvan lopulliseen muotoon.

Miksi käsikirjoitus tarvitaan, mikä tekee siitä tarpeellisen ohjenuoran ja miksi niin usein kaikki sen asettamat rajat on helppo unohtaa viimeistään leikkaushuoneessa. Pyrin asettamaan kysymyksiä ja niihin vastauksia, joilla perustelen yhtäaikaan käsikirjoituksen tarpeellisuutta ja samalla sen ulkopuolella toimimista. Käsikirjoitus on kuin ihmisen luusto ja muu elokuvan tekeminen liha luiden ympärillä. Ilman luustoa elokuva ei pysy muodossaan, vaan on kasa lihaa lattialla.

# THESIS SUMMARY

**Ville Rissanen**

*From the Heart to the Screen – A Ready Script vs. A Ready Film*

December 2008

29 pages + the script (20 pages) and the short film on DVD.

TAMK University of Applied Sciences

Media Programme

Area of specialisation: Video and Cinematography

Type of Final Project: Project

Thesis supervisor: Arto Koskinen

Keywords: elokuvat – käsikirjoitukset, elokuvat – leikkaus, elokuvaohjaus

## **Abstract:**

From the Heart to the Screen discusses the work process of a writer-director of a short film from the first draft of the screenplay all the way to the final cut of the film. The case in point is the short film Veri, released in the beginning of 2008. Instead of a detailed diary or a production report, the thesis is composed of musings and explanations of the different resolutions made during the production of the film, all the while keeping the story of the film in the core of the work.

From the Heart to the Screen includes extensive conclusions of writing and producing a short film from the writer-director's point of view. Making a film means often times making solutions which inevitably shape the film itself, and its story. When the story is as important as it was while making this film, it became necessary to write an extensive thesis of the different situations that led to the final form that is Veri-short film.

Why do you need a screenplay, what makes it an indispensable guideline and why so often the limitations the screenplay makes are so easy to forget, not later than in the edit. I strove to put forth questions and answers which at the same time justify the need for a screenplay while explaining the work done outside of it. A screenplay is like the bone structure of a person and the other aspects of film making form the flesh around it. Without the bones, a film can not hold its structure, being just a mere pile of flesh on the floor.