

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma / audiovisuaalinen media

Jukka-Pekka Bohm

NOLLABUDJETIN LIVETALTOINTI LEIKKAAJAN NÄKÖKULMASTA

Opinnäytetyö 2011

TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestintä

BOHM, JUKKA-PEKKA

Nollabudjetin livetaltiointi leikkaajan näkökulmasta

Opinnäytetyö

34 sivua

Työn ohjaaja

Lehtori Maiju Leppänen

Toimeksiantaja

Karhulan viihdeteollisuus Oy

Marraskuu 2011

Avainsanat

leikkaus, videokuvaus, kuvatallenteet

Opinnäytetyön produktiivinen osa on kotkalaiselle, riippumattomalle Goon-yhtyeelle toteutettu livetaltiointi, joka tulee osaksi yhtyeen 10-vuotisjuhlajulkaisun sisältämää DVD:tä. Taltiointi toteutettiin käytännössä harrastelijavoimin, täysin vailla budjettia.

Opinnäytetyössä tarkastellaan taltioinnin toteutusprosessia painottaen leikkausvaihetta ja käsitellään prosessin keskeisimpiä ongelmia, joista valtaosa johtui tuotannon harrastelijamaisuudesta. Opinnäytetyössä käydään myös läpi leikkauksen yleistä teoriaa ja verrataan muutamia klassisia konventioita tämän kaltaiseen moderniin produktioon.

Puutteellisella ennakkosuunnittelulla toteutettu taltiointi on materiaaliltaan ja tyyliltään väkisinkin hajanaista, mutta asiansa osaava leikkaaja voi viime kädessä ensisijaisena taiteellisena vastaavana saada palasista aikaan eheän kokonaisuuden. Tämä edellyttää osaltaan leikkauksen teorian tuntemista ja perinteisten sääntöjen noudattamista, mutta yhtä lailla työstettävän materiaalin ymmärtämistä ja uskallusta poiketa kaavoista tarvittaessa.

ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Media Communications

BOHM, JUKKA-PEKKA

Zero-Budget Live Recording from an Editor's Perspective

Bachelor's Thesis

34 pages

Supervisor

Maiju Leppänen, lecturer

Commissioned by

Karhulan viihdeteollisuus Oy

November 2011

Keywords

editing, videography, live recording

The production accompanying this thesis is a live recording, or a concert video, for an independent band from Kotka called Goon. The video will be a part of a DVD, which is included on the band's 10th anniversary release. The recording was made entirely as an amateur production and virtually without a budget.

This thesis examined the process of making the recording, emphasizing the editing stage, and discussed various problems encountered during the process, mainly due to the amateurish execution of the production. General theories of editing were also covered. Furthermore, some classical editing conventions were compared to this modern production.

A production planned in a lacking manner is bound to be incoherent regarding its style and overall material, but a competent editor, ultimately also as the artistic executive, may be able to construct a functional whole from the fragments. This requires certain knowledge of editing theories and adhering to the general rules. Equally, it requires an understanding of the source material and daring to deviate from established patterns when necessary.

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1	JOHDANTO	5
2	LIVETALTIOINTI	6
	2.1 Valmistelu	6
	2.2 Kuvauskalusto	7
	2.3 Kuvaustyylien kirjo	9
3	LEIKKAUS	11
	3.1 Historia	12
	3.2 Jatkuvuus	13
	3.2.1 Kuvakoot	13
	3.2.2 Hyppyleikkaus	15
	3.2.3 Liikkeen jatkuvuus ja liikkeestä leikkaaminen	16
	3.2.4 Suojaviiva	17
	3.3 Jatkuvuus Goon-taltioinnissa	18
	3.4 Leikkausteorioita	21
	3.4.1 Edward Dmytrykin ohjeisto	21
	3.4.2 ”The rule of six”	23
4	TALTIOINNIN LEIKKAUSPROSESSI	24
5	TALTIOINNIN KESKEISIÄ ONGELMIA	28
	5.1 Kohteiden valinta	28
	5.2 Valo ja formaattien kirjo	29
6	LOPPUPÄÄTELMÄ	31
	LÄHTEET	33

1 JOHDANTO

Osin lapsuudenystävistäni koostuva, kotkalaislähtöinen rock-yhtye Goon juhlistaa 10-vuotista uraansa syksyllä 2011 julkaisemalla uutta ja vanhaa musiikkiaan sekä videomateriaalia CD/DVD-boksin muodossa. DVD:n sisältönä on muun muassa musiikkivideoita, dokumenttielokuva ja livetaltiointi vuoden 2011 keväältä.

Goon toimii tällä hetkellä itsenäisesti, eli mikään levy-yhtiö ei rahoita heidän toimintaansa. Tästä syystä juhlaboksin budjetista ei liiennyt lähes ollenkaan rahaa dokumentin tai livetaltioinnin toteutukseen. Molemmat projektit otti kontolleen ystäväni Jussi Rautaniemi, jolla on pitkäkö yhteinen historia yhtyeen kanssa. Hän on muun muassa tehnyt, useimmiten vailla budjettia, heille kuusi musiikkivideota.

Livetaltiointi toteutettiin 29.4.2011 Helsingin Semifinal-klubilla. Keikalle myytiin lippuja sekä enakkoon että ovelta, ja jotkut yhtyeen kotisivujen kautta etukäteen ilmoittautuneet fanit pääsivät vieraslistalle. Budjetin olemattomuus tarkoitti käytännössä sitä, että Rautaniemi joutui kokoamaan kuvausryhmän niistä tutuistaan, jotka vielä suostuvat tekemään koulutuksensa mukaista työtä palkatta ja omistavat tarvittavan kuvauskaluston. Lopullinen kuvausryhmä koostui muiden muassa hydraulikkainsinööristä ja teologian maisterista. Yhtye itse hankki paikalle keikan äänityksestä vastanneet henkilöt.

Taltioinnin työryhmään kuuluivat lisäksi yhtyeen jäsenet, ohjaaja ja kuvaaja Jussi Rautaniemi, kuvaajat Matti Rautaniemi, Arto Tommiska ja Anssi Lautjärvi, äänittäjä Sami Juutinen, miksaaja Ville Aalto sekä klubin puolesta valomies Tapio Wilska. Oma vastuualueeni kuvaajana oli kuvata lähinnä lavan vasemman reunan soittajia.

Kuvauksien jälkeen videomateriaali koostettiin minulle leikattavaksi ja äänimateriaali toimitettiin Teemu Aallolle miksattavaksi ja masteroitavaksi. Keikka kesti noin 70 minuuttia ja tehtävänäni oli leikata seitsemän kameran materiaalista reaaliaikainen taltiointi, joka antaisi selkeän kuvan illan tunnelmasta, bändin nykyisestä livekunnosta ja eri aikakausien kappalemateriaalin tasosta, mutta olisi myös visuaalisesti stimuloiva ja kuvittaisi yhtyeen musiikkia taiteellisin keinoin.

Leikkausprosessi alkoi melko pian kuvauksien jälkeen ja jatkui koko kesän aina syyskuuhun. Nopeampi toteutuskin olisi ollut mahdollinen, mutta olin koko kesän

samanaikaisesti töissä enkä ehtinyt paneutua projektiin kuin lyhyehköinä aikoina kerrallaan. Melko varhaisessa vaiheessa leikkausta tuli selväksi, että taltioinnin toteuttamisessa oli tiettyjä puutteita, jotka olisi helposti voitu kiertää hivenen huolellisemmalla ennakkosuunnittelulla. Uskon kuitenkin, että valmis teos tyydyttää sekä yhtyettä että musiikkinsa ystäviä ja saavuttaa sille asetetut tavoitteet.

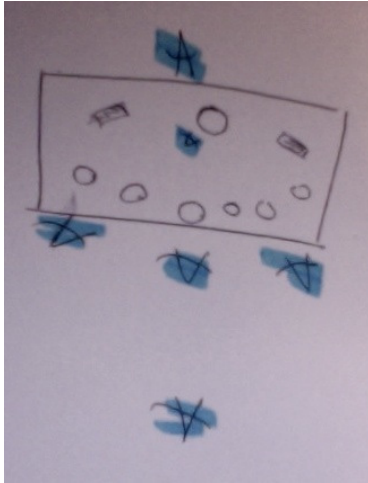
2 LIVETALTIOINTI

2.1 Valmistelu

Yhtyeen kanssa ennenkin yhteistyötä tehnyt ystäväni Jussi Rautaniemi valittiin taiteelliseksi vastaavaksi sekä dokumentti- että taltiointiprojekteihin. Pääasiassa elokuva-leikkauksen ja harrastelijavideokuvauksen osajana tunnetulla Rautaniemellä ei ollut järin vahvaa kokemusta keikkataltioinnin organisoimisesta, mutta hänen asenteensa on, että rajallisilla resursseilla työskenneltäessä kompromisseja voi ja pitääkin tehdä, jos vaihtoehtona on kokonaan tekemättä jättäminen.

Yhtye tilasi Rautaniemeltä dokumenttielokuvan kymmenvuotisen uransa juhlistamiseksi. Rautaniemi ei halunnut dokumenttiin juurikaan keikkapainotteista sisältöä, joten hän päätti yhdessä yhtyeen jäsenten kanssa erillisen taltioinnin toteuttamisesta. Keikkapaikaksi valittiin helsinkiläisen Tavastia-klubin yhteydessä toimiva Semifinal, koska yhtye katsoi sen optimaalisen kokoiseksi potentiaaliseen yleisömäärään nähden. Keikkaa mainostettiin etukäteen yhtyeen kotisivuilla ja mainittiin, että illan aikana kuvataan DVD-taltiointi.

Keskustelimme Jussi Rautaniemen kanssa muutamaan otteeseen etukäteen taltioinnin toteuttamisesta. Lupauduin hyvin varhaisessa vaiheessa yhdeksi kuvaajaksi ja leikkaajaksi, käytännössä palkatta, koska katsoin, että kokemuksesta tulee sekä virikkeellinen että opettavainen. Lisäksi kyseessä oli pitkälti ystävänpalvelus. Rautaniemen vastuulle jäi lähinnä taltioinnin kuvallinen puoli, koska yhtye itse hankki paikalle äänitys- ja miksaushenkilöstön. Hän hahmotteli varhaisen luonnoksen kameroiden asettelusta (kuva 1). Huomionarvoista on, että kyseinen asetelma ei olisi ollut mahdollinen toteuttava Semifinalissa.



Kuva 1. Luonnos kameroiden asemista. Neljä kameraa lavan edessä, yksi lavalla ja yksi lavan takana. Jussi Rautaniemi 2011.

Lopulta Rautaniemi tuli siihen tulokseen, että seitsemän hengen yhtyeen keikan taltiointi Semifinalin kokoisessa paikassa vaatisi seitsemän kameraa, joista viisi olisi miehitettyä ja kaksi miehittämätöntä. Hän päätyi värväämään kuvaajiksi itsensä ja minun lisäksi veljensä Matti Rautaniemen sekä eri yhteyksistä tuntemansa Arto Tommiskan ja Anssi Lautjärven. Kuvauskalusto koostettiin pääasiassa kuvaajien omista kameroista ja osin lainalaitteistosta.

Rautaniemi tutustui sattumalta internetissä nykyään erityisesti extreme-urheilupiireissä hyvin suosittuun, vuodesta 2002 asti kehitettyyn GoPro-kameraan, jonka ominaisuuksia ovat pieni koko ja keveys, kestävyys sekä laajat kiinnitysmahdollisuudet. Kamera suunniteltiin alun perin surffaajien tarpeisiin ja on vertailukelpoisista optisista ominaisuuksistaan huolimatta verrattain edullinen. (Burrows 2011.) Hän katsoi, että kyseinen kamera kiinnitettynä johonkin kiinnostavaan paikkaan toisi hauskan sävöyksen taltioinnin kuvavirtaan.

2.2 Kuvauskalusto

Taltiointi toteutettiin seitsemällä kameralla, joista kaksi oli kylmiä eli miehittämättömiä. Lavan edustalla oli neljä kameramiestä kuvaamassa soittajia. Salin perällä oli yksi kameramies kuvaamassa laajoja kuvia. Lavalla oli kamera jalustalla kuvaamassa rumpalia ja kitaristin soittimeen oli teipattu pieni kamera.

Itse käytin omaa Sonyn NEX-VG10-kameraani, joka on eräänlainen videokameran ja järjestelmäkameran hybridi. Objektiivina oli 18–200 millimetrin polttovälin

kittiobjektiivi, jolla pääsee riittävän lähelle tiiviitä kuvia varten mutta joka telepään isoimmalla mahdollisella aukolla 6.3 jää valovoimaisuudessa valitettavan vajaaksi. Käytin tukena monopodia eli yksijalkaista jalustaa, joka säästää huomattavasti käsi-voimia mutta säilyttää käsivaralta kuvaamisen visuaalisen ilmeen. Olin lavan edustalla, yleisöstä katsottuna salin oikeassa reunassa, ja otin pääasiassa erikokoisia kuvia kitaristista ja basistista.

Jussi Rautaniemi oli salin perällä ja otti Canon EOS 7D -järjestelmäkameralla monopodin avulla laajoja yleiskuvia yhtyeestä, yleisöstä ja tilasta. Rautaniemellä oli laajakulmainen ja valovoimainen objektiivi. Arto Tommiska oli yleisöstä katsottuna lavan vasemman reunan edustalla ja otti myöskin 7D-järjestelmäkameralla pääasiassa puolilaajoja kuvia puhaltajista, mandoliinin soittajasta ja laulajasta. Anssi Lautjärvi oli lavan vasemmalla puolella ja otti Canon EOS 550D-järjestelmäkameralla pääasiassa erikokoisia kuvia puhaltajista ja yleisöstä. Näissä kameroissa käytetyistä objektiiveista minulla ei ole tietoa. Matti Rautaniemi oli salin oikeassa laidassa, kutakuinkin suoraan takanani ja otti erikokoisia kuvia laulajasta hieman vanhemmalla Panasonicin MiniDV-nauhalle tallentavalla kompaktikameralla. Lisäksi lavalla, yleisöstä katsottuna rumpalin vasemmalla puolella oli jalustalla miehittämätön HD-kompaktikamera, joka tallensi jatkuvasti rumpalia puolilaajassa kuvassa. Kiinnitimme vielä lisäksi kitaristin soittimen lapaan 720p-resoluutiota eli niin sanottua puoli-HD:ta tallentavan taskukokoisen GoPro HD HERO 960 -kameran, jonka huomattavan laajakulmainen optiikka tarjosi jatkuvan kokokuvan kitaristista erikoisessa kuvakulmassa (kuva 2).



Kuva 2. GoPro-kameran kuva.

2.3 Kuvaustyylien kirjo

Jälkeenpäin pyöritellessäni materiaaleja leikkauspöydällä totesin viiden kuvaajan hyödyntäneen hyvinkin erilaisia kuvaustyyliä. Jouduin monesti sovittamaan yhteen hyvinkin hektistä ja toisaalta hyvinkin staattista kuvavirtaa, joka vaikeutti jonkin verran eheän jatkumon koostamista, mutta loppujen lopuksi se saattoi olla myös hyvä asia, koska se toi kuvaan eloa ja vaihtelua.

Itselläni oli käytössä zoom-objektiivi, jonka polttoväliskaalaa laajakulmasta tiiviiseen teleen hyödynsin mielestäni kattavasti eli otin kaiken kokoisia kuvia, yhteen ja yleisön esittävästä laajoista kokokuvista lähikuviin soittajien kasvoista. Ollessani kesällä 2008 opintoihini sisältyvässä työharjoittelussa tamperelaisessa tuotantoyhtiö Legendassa olin käyttänyt kameraa kesän eri musiikkifestivaaleilla, joilla yhtiö toteutti screen-kuvausta. Taltioimme monikameratekniikalla festivaaliesiintymisiä, jotka leikattiin livenä ja projisoitiin lavan sivulla tai takana olleelle screenille. Olen sittemmin musiikkitaltiointeja kuvatessani pyrkinyt hyödyntämään joitakin tuona aikana ohjaajilta saamiani neuvoja kuten sitä, että esitys on kuvallisesti kiinnostavampi jos kamera pysyy koko ajan pienessä liikkeessä. Toki livenä monikameratekniikalla toteutettava projisointi, jossa ohjaajalla on jatkuva komentoyhteys kuvaajiin poikkeaa tyystin jälkeenpäin leikkaamalla koostettavasta DVD-taltioinnista, mutta pohjimmiltaan elävän musiikin kuvauksena niillä on myös paljon yhteistä.

Koska pyrin pitämään kamerani koko ajan liikkeessä eikä minulla ollut varsinaisen jallustan tuomaa vakautta, kuvaukseni oli kaikista miehitetyistä kameroista kenties levottominta. Hyödynsin paljon muun muassa nopeita polttovälin muutoksia, panorointeja ja tiltauksia, esimerkiksi soittimesta kasvoihin. Nykyään fiktioelokuvissakin paljon käytetyn dokumentaarisen käsivaratyylin pääasiallinen käyttötarkoitus ja viehätys lieenee siinä, että kamerasta tulee subjektiivinen. Siitä ikään kuin tehdään yksi henkilö-hahmoista ja se reagoi tapahtumiin spontaanin tuntuisesti. (Ward 1996, 154.) Mielestäni tällainen, tavallaan yleisön näkökulmaa korostava tyyli sopii mainiosti elävän rock-musiikin taltiointiin.

Laajoja kuvia salin perältä taltioinut Jussi Rautaniemi kuvasi käytännössä katsoen myös pääasiassa käsivaralta. Hän ei ottanut kovinkaan tiiviitä kuvia, mutta hyödynsi myös jonkin verran nopeita zoomauksia ja panorointeja sekä ainoana kuvaajista leikitteli tarkennuksella eli muutti välillä koko kuvan epäteräväksi.

Matti Rautaniemen pääasiallisena kohteena oli laulaja, josta hän otti käytännössä kaiken kokoisia kuvia. Rautaniemi kuvasi täysin käsivaralta, mutta vaikutti yrittäneen pitää kameran mahdollisimman vakaana. Hän myös ainoana kuvaajista käytti hitaita tiivistyksiä ja avauksia. Muilta tämä ei olisi onnistunutkaan, sillä kaikki muut kamerat käyttivät järjestelmäkameroiden manuaalisesti zoomattavia objektiiveja, joilla hidas ja sulava polttovälin muuttaminen on lähes mahdotonta. Tämäkin asia on jokseenkin tapauskohtainen, mutta hitaat zoomaukset eli niin sanotut optiset ajot eivät pääsääntöisesti sovi henkilökohtaiseen estetiikantajuuni. Elokuvaleikkaaja Juho Gartz (2003, 173) ilmaisee ehkä turhankin kärjistetyn näkemyksensä, että zoom-linssien käyttö pitäisi kieltää laissa. Kuitenkin, jos yhdellä otoksella halutaan tiivistää kuvaa kohteesta, päästään ajamalla kameraa fyysisesti lähemmäs kohdetta lähes varmasti silmää miellyttävämpään lopputulokseen. Tämä toki edellyttää, että käytössä on jonkinlainen dolly-järjestelmä eli ajorata, jolla saadaan sulava liike. Tässä taltioinnissa meillä ei toki ollut mahdollisuutta tehdä minkäänlaisia kamera-ajoja ja havaitsinkin, että kerrallaan sopivan lyhyinä katkelmina Rautaniemen hitaat optiset ajot rytmittivät kokonaisuutta hyvin.

Lavan vasemmalla laidalla operoineilla Arto Tommiskalla ja Anssi Lautjärvellä oli kummallakin käytössään tukevat kamerajalustat, ja tämän myötä kummankin kuvasto oli huomattavasti edellä mainittuja staattisempaa. Tommiskalla oli lähes poikkeuksetta puolikuvassa puhallinosasto ja mandoliinin soittaja. Hän ei juurikaan muuttanut kuvakokoa, mutta teki välillä pieniä, hallittuja panorointeja ja tilitauksia. Kaikenkaikkiaan olisin leikatessani välillä kaivannut hänen kamerastaan vähän vaihtelevampaa materiaalia, mutta toisaalta oli myös melkoisen onnekasta että saatavilla oli suurimman osan ajasta suhteellisen tyylikäs pako- tai turvakuva eli jatkuvasti käyttökelpoinen kuva johon voidaan leikata, jos muissa kameroissa ei ole toimivaa kuvaa. Lautjärvellä oli kaikista kuvaajista kenties hankalin asema siinä mielessä, että hän oli melkein suoraan lavan sivulla, eikä saanut käyttökelpoista kuvaa oikeastaan kuin rumpalista ja yleisöstä, sekä muutaman vaihtoehtoisen kuvakulman trumpetistiin. Hän oli myös käytännössä katsoen ainoa, joka ylipäänsä pystyi kuvaamaan yleisöä, ja sen katsoisinkin hänen kameratyöskentelynsä keskeisimmäksi panostukseksi. Pääasiassa Lautjärvi myös liikkuteli kameraansa mielestäni sopivan ripeästi.

Pakokuvia tarjosivat myös kaksi jatkuvasti tallentavaa miehittämätöntä kameraa, joista toinen oli asetettu jalustalle rumpusetin viereen ja kuvasi jatkuvaa puolikuvaa

rumpalista. Sanoisin kyseistä kuvaa tylsäköksi, mutta perustelluksi. Se oli usein myös ainoa käyttökelpoinen kuva kappaleiden välissä, jos muut kamerat olivat katkaisseet nauhoituksen tai hakivat seuraavaa hyvää kuvaa. Jälkiviisaasti voisi sanoa, että rumpalikameran lopullinen kuvakompositio olisi pitänyt etukäteen tarkistaa huolellisemmin, sillä nyt yksi rumpujen pelleistä peittää suurimman osan ajasta osan soittajan kasvoista.

Toinen miehittämätön kamera oli kitaran lapaan teipattu GoPro. GoPro-kamerassa etukäteen arveluttavin piirre oli se, että kameran asennosta johtuen kuva oli pääasiassa 90 asteen kulmassa muuhun kuvastoon nähden, eli soittajat näkyivät siinä vaakasuorassa. Tämän kameran kuvan vakaus tai epävakaus oli suoraan verrannollinen siihen, miten eloisasti soittaja liikutti kitaraansa eli kuva oli usein hyvinkin levotonta. Tässä on kuitenkin se etu, että kiinnittämällä kamera suoraan soittimeen päästään luonnostaan hyvin lähelle musiikin omaa rytmiä. Outo kuvakulma ei myöskään mielestäni loppujen lopuksi ole häiritsevää seikka.

Varsinaista yhteistä kuvaustyyliä ei kameramiesten kesken ennen keikkaa sovittu, mikä näkyi viimeistään leikkausvaiheessa melko selkeästi, kun eri taustoista tulevat henkilöt olivat kuvanneet omien vaistojen ja mieltymyksiensä mukaisesti hyvinkin vaihtelevalla kalustolla. Uskon kuitenkin, että tämänkaltainen monenkirjavista osista koottu kokonaisuus on dynaaminen ja kuvittaa hyvin yhtyettä, joka ei ole lakannut kehittymästä musiikillisestikaan.

3 LEIKKAUS

Leikkaus-käsitteellä voidaan viitata yleisesti prosessiin, jossa kuvatusta ja äänitetystä materiaalista koostetaan yhtenäinen kokonaisuus, tai yksittäiseen leikkauskohtaan eli skarviin, joka tarkoittaa kahden eri kuvan tai äänen liitoskohtaa (Raike – Laitinen – Viikari 2011). Jokaisella leikkauksella on mahdollista ylläpitää teoksen tahtia, rakentaa juonta ja tunnetilaa tai vaihtaa näkökulmaa. Siksi niillä täytyy aina olla jokin motiivi (Chandler 2009, 2).

3.1 Historia

Elokuvan nykymuodon varhaisimmat ilmentymät, kuten vaikkapa Lumièren veljesten vuoden 1885 filmiesitykset koostuivat pääasiassa yhdellä otoksella taltioituista arkisista tapahtumista eivätkä näin ollen sisältäneet lainkaan leikkauksia. Elokuvan taiteellista arvoa tai sen mahdollisuuksia tarinankerrontavälineenä ei tunnustettu tai edes tiedostettu. Ensimmäisten joukossa elokuvaleikkausta hyödynsikin ensisijaisesti taikurina tunnettu ranskalainen Georges Méliès, joka teoksissaan yhdisteli eri otoksia yhdeksi tarinaksi sekä käytti nykyään leikkauksen peruskikkoihin kuuluvia hyppyleikkausta ja ristikuvaa. Méliès kuitenkin hyödynsi leikkausta lähinnä illuusioidensa tukena, eikä hänen otostensa välillä ollut kerronnallista tai toiminnallista jatkuvuutta. (Pirilä – Kivi 2008, 11.)

Vuosisadan taite oli merkittävää aikaa leikkauksen ja elokuvatekniikan kehittymiselle yleensäkin. Aikakauden englantilaiset ja amerikkalaiset elokuvaajat alkoivat koostaa teoksiaan useista otoksista ja sisällyttää niihin toiminnallista jatkuvuutta. Yksi alan pioneereista oli amerikkalainen Edwin S. Porter, joka muun muassa elokuvillaan *The Life of an American Fireman* (1902) ja *Suuri junaryöstö* (*The Great Train Robbery*, 1903) kehitti otosajattelua ja vaikutti aiempaa tehokkaammin katsojan eläytymiseen. Myöhemmin leikkausta jalosti vielä pidemmälle amerikkalainen David W. Griffith, joka muun muassa rinnasti eri paikoissa tapahtuvia kohtauksia, jolloin kuvien järjestyksen perusteena ei ollut tarinan kronologinen eteneminen, vaan psykologinen katsojaan vaikuttaminen. Tätä voidaan pitää ensimmäisenä askeleena kohti niin sanottua ilmaisullista leikkausta. (Pirilä – Kivi 2008, 12.)

Vastasyntyneessä Neuvostoliitossa 1920-luvulla elokuva taidemuotona nostettiin merkittävään asemaan, eikä vähiten sen propagandakäyttöön sovellettavuuden takia. Katsojaa manipuloitiin häikäilemättä leikkauksen keinoin, muun muassa muokkaamalla uusiksi länsimaisia viihde-elokuvia sekä luomalla dokumentteja uutis- ja elokuvamateriaalia yhdistelemällä. Aikakauden elokuvantekijät, kuten Vsevolod Pudovkin ja Lev Kulesov tutkivat leikkauksen keinoja ja mahdollisuuksia ja loivat teorioita sen suggestiivisesta ilmaisuvoimasta. (Pirilä – Kivi 2008, 15.)

Ohjaaja Sergei Eisensteinin innovaatioihin voidaan lukea tekniikka, jossa kaksi toisiinsa näennäisesti liittymätöntä kuvaa yhdistetään, jolloin katsojan mielessä syntyy jokin uusi mielleyhtymä. Eisenstein myös lanseerasi termin montaasi, joka alunperin

viittasi periaatteessa leikkausprosessiin itseensä. (Pirilä – Kivi 2008, 16.) Sittemmin termin merkitys on hieman hämärtynyt ja nykyään montaasin yleisin tulkinta on elokuvallinen kollaasi, jolla tiivistetysti nivotaan yhteen jonkin ajan tai tapahtuman kulku (Chandler 2009, 161).

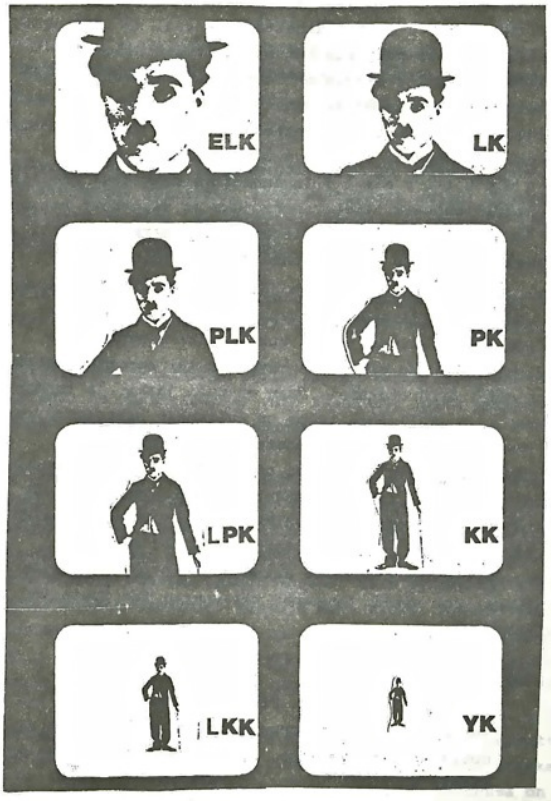
3.2 Jatkuvuus

Jatkuvuus tai jatkuvuustekniikka *tarkoittaa kaikkia niitä näyttämöllepanon, kuvauksen ja leikkauksen keinoja, joilla katsojaa johdatetaan mieltämään kohtauksen mittainen yhtenäinen aika-tila -jatkumo* (Bacon 2000, 73).

Kohtauksittain etenevän kerronnan sujuvuus edellyttää ajan, paikan, lavastuksen, puvustuksen ja rekvisiitan jatkuvuutta. Katsojan tulee koko ajan olla selvillä tapahtumapaikasta kohtauksesta riippumatta ja kohtauksen sisällä tulee säilyä jatkuvuus esiintyjien asemassa ja toiminnassa. Jos vaikkapa otosten välillä hahmo on vaihtanut paikkaa ilman näkyvää syytä tai jonkun henkilöhahmon päässä oleva pipo on vaihtunut knaliksi, tapahtuu niin sanottu klaffivirhe. Klaffivirheeksi kutsutaan jatkuvuuden tai sujuvuuden häiriötä kuva- tai äänikerronnassa. Pahimmillaan klaffivirhe voi saada katsojan menettämään otteensa tarinasta ja ymmärtämään asian väärin, ja lievemmissäkin tapauksissa voi aiheutua epämääräistä kiusaantumista ja illuusion hetkellistä murtumista. (Pirilä – Kivi 2008, 81.)

3.2.1 Kuvakoot

Eräänlaisia klaffivirheitä ovat myös liian pienet tai suuret kuvakoon muutokset (Pirilä – Kivi 2008, 82). Kuvakoot viittaavat kansainväliseen, 8-portaiseen järjestelmään joka perustuu ihmisen mittasuhteisiin (kuva 3). Järjestelmän mukaiset kuvakoot ovat yleiskuva, laaja kokokuva, kokokuva, laaja puolikuva, puolikuva, puolilähikuva, lähikuva ja erikoislähikuva. (Raike – Laitinen – Viikari 2011.)



Kuva 3. Kuvakokotaulukko. (Kucera 1982, 27).

Eri kuvakoille voidaan karkeasti määritellä tiettyjä käyttötarkoituksia. Laajimpana kuvakokona yleiskuva soveltuu hyvin ympäristöjen ja tapahtumapaikkojen esittelyyn, laajassa kokokuvassa voidaan jo keskittyä liikkuviin kohteisiin ja kokokuva näyttää kohteiden asemat ja liikkeet ympäristössä. Laaja puolikuva näyttää selkeästi kohteiden eleet ja toiminnot ja puolikuvaan tultaessa hahmottuvat ilmeet. Puolilähikuvassa ilmeet korostuvat ja sitä voidaan hyödyntää esimerkiksi dialogin kuvittamisessa. Puolilähikuvaan mahtuu vielä sommittelemaan kaksi ihmistä. Ihmisen kasvojen yksityiskohtaiseen esittämiseen hyvin soveltuva lähikuva on katsojan samaistumisen kannalta elokuvan tehokkaimpia kuvakokoja. (Pirilä – Kivi 2008, 83.) Erikoislähikuvassa erotuvat hienovaraisimmatkin ilmeet ja sitä voidaan käyttää painokkaasti esimerkiksi draaman huippukohdassa (Korvenoja 2004, 48), mielellään kuitenkin säästeliäästi, jotta se säilyttää tehonsa. Erikoislähikuva soveltuu myös yksityiskohtaiseen kuvaukseen esimerkiksi tieteellisissä dokumenteissa. (Thompson – Bowen 2009, 16.)

Kuvaajalta tuskin useinkaan odotetaan kahdeksanportaisen kuvakokojärjestelmän täsmällistä noudattamista, mutta käytettyjen rajauksien tulisi toki aina olla kuvan sisällön kannalta perusteltuja. Kuvausryhmän keskinäistä kommunikaatiota helpottaa myös, jos kaikki tuntevat termit ja käyttävät yleispätevää taulukkoa edes ohjenuorana.

Leikkaajan tuntemus järjestelmästä on myös tärkeä, jotta välttyttäisiin huonosti yhteensopivien kuvakokojen aiheuttamilta klaffivirheiltä.

Yleisin kuvakokoon liittyvä klaffivirhe on liittää samasta kohteesta liian samankokoiset kuvat, joiden välissä kameraa ei ole siirretty riittävästi. Otosten välillä tulisi tapahtua selkeä muutos ja jonkinlaisena nyrkkisääntönä voisi pitää, että 8-portaisen järjestelmän taulukossa tulee leikatessa tapahtua vähintään kahden kuvakoon välinen hyppy. (Pirilä – Kivi 2008, 82.)

Eri kuvakokoja peräkkäin leikatessa tulee varoa myös liian suurista harppauksista seuraavia mittakaavavirheitä. Dynaaminen ja vaihteleva kuvakokojen virta on elokuva-kerronnalle suoranainen elinehto, mutta katsojan tulee pystyä yhdistämään peräkkäiset kuvat mielessään. Jos esimerkiksi laajaa kuvaa jostakin kohteesta seuraa hyvin tiivis kuva jostakin saman kohteen yksityiskohdasta, joka ei kuitenkaan erotu selkeästi edellisessä kuvassa, katsoja ei välttämättä ymmärrä katsovansa samaa kohdetta. (Pirilä – Kivi 2008, 84.)

3.2.2 Hyppyleikkaus

Jatkuvuus voidaan rikkoa tietoisesti niin sanotulla hyppyleikkauksella eli jump cutilla. Perinteisen Hollywood-elokuvan tekijät välttelivät tämänkaltaisia epäsovinnaisia metodeja vuosikymmenet, mutta 1960-luvun ranskalaisen ”uuden aallon” ohjaajat alkoivat käyttää hyppyleikkausta aktiivisesti, ja ennen pitkää käytäntö levisi amerikkalaiseen indie-elokuvaan ja on nykyään valtavirtaelokuvankin puolella laajalti käytetty tehokeino. (Chandler 2009, 54.)

Hyppyleikkauksella voi olla monia käyttötarkoituksia, esimerkiksi ajan tiivistäminen, dramatiikan korostaminen tai henkilöhahmon mielenmaiseman kuvittaminen (Chandler 2009, 55). Sillä myös tarkoituksellisesti kiinnitetään katsojan huomio itse leikkaukseen; muodosta tulee hetkellisesti sisältö (Ward 1996, 17). Käytännössä hyppyleikkaus voidaan toteuttaa liittämällä samasta kohteesta samankokoiset tai lähes samankokoiset kuvat, joiden välillä kamerakulma on liikkunut enintään 30 astetta (Chandler 2009, 54). Hyppyleikkauksella voidaan myös liittää esimerkiksi täysin identtiset kuvat, joiden ainoa muutos on kuvassa näkyvän ihmisen asento tai ilme.

Kuten jo totesin, hyppyleikkaus voi olla klaffivirhe tai leikkauksellinen tehokeino. Jotta katsoja erottaisi jälkimmäisen edellisestä, täytyy se toteuttaa huolellisesti ja olla perusteltavissa.

3.2.3 Liikkeen jatkuvuus ja liikkeestä leikkaaminen

Jos skarveja halutaan niin sanotusti peittää, hyvin suosittu tapa on leikata keskeltä liikettä. Kahden staattisen kuvan välinen leikkauskohta on lähes poikkeuksetta hyvin ilmeinen, mutta jos esimerkiksi oven avaus esitetään kahdessa eri kuvassa niin, että liike jatkuu sulavana kuvien välillä, leikkauskohta ei herätä samalla lailla huomiota. (Mascelli 1965, 157.)

Erään näkökulman mukaan jokaisessa kohtauksen sisäisessä leikkauksessa, kun mahdollista, tulisi pyrkiä tekemään niin sanottu action cut eli etsiä kuvasta jonkinlainen liike, kuinka hienovarainen hyvänsä, ja siirtyä sen kautta huomaamattomasti seuraavaan kuvaan. Jokaisella liikeradalla on oma eksakti kohtansa, jossa leikkaus toimii parhaiten. (Dmytryk 1984, 27.)

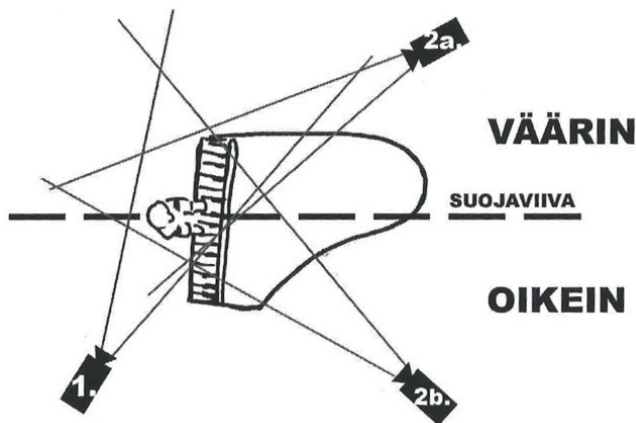
Monesti action cut vaatii toimiakseen täydellisesti todellisen tapahtuman ajankulun manipulointia. Jos esimerkiksi on kuvattu tilanne, jossa heitetään palloa ja halutaan esittää pallon lento useassa kuvassa, kannattaa keskeltä liikettä leikattaessa poistaa välistä pieni pala, ettei synny vaikutelmaa paikallaan ilmassa nököttävästä pallosta (Pirilä – Kivi 2008, 87). Vastaavasti jos kuvataan tilanne, jossa henkilö poistuu kävellen kuvasta vasemmalle ja ilmestyy seuraavaan kuvaan oikealta, tulisi poistumisliikkeen kolme–viisi viimeistä ruutua eli n. sekunnin viidesosa toistaa seuraavan kuvan alussa, sillä kutakuinkin tämä aika katsojalta kestää siirtää katseensa kuvan reunalta toiselle (Dmytryk 1984, 30).

Kun leikataan peräkkäin kuvia, jotka sisältävät kohteen tai kameran liikettä, on luonnollisestikin toiminnan rytmin ja liikkeen nopeuden täsmättävä mahdollisimman tarkasti eli liikevaikutelman tulee säilyä eheänä. Muuten on tehty jälleen klaffivirhe tai mahdollisesti tietoinen hyppyleikkaus. (Pirilä – Kivi 2005, 86.)

3.2.4 Suojaviiva

On tulkinnanvaraista, liittyykö niin sanottu 180 asteen sääntö eli suojaviiva lähemmin kuvaajan vai leikkaajan työhön. Joka tapauksessa asia tulisi huomioida yhtä lailla niin kuvaustilanteessa kuin leikkauspöydällä.

Klassisen suojaviiva-säännön mukaan kameraa saisi siirtää otosten välillä korkeintaan puoliympyrän muotoisella alueella. Ympyrän halkaisija tulisi visualisoida edustamaan joko objektin tai henkilön kulkusuuntaa tai keskustelevien henkilöiden katsetta (kuva 4). Jos kamera peräkkäisissä kuvissa ylittää viivan, katsojalle tehdään huomattavasti vaikeammaksi hahmottaa liikkeen suuntaa tai henkilöiden sijaintia suhteessa kuvitteelliseen havainnoijaan eli kameraan. (Hytönen – Mandart 2004, 19.) Otoksen sisällä kamera-ajolla tapahtuva suojaviivan ylitys sen sijaan ei riko mitään sääntöä, sillä tällöin katsoja pysyy kerronnassa mukana (Korvenoja 2004, 126).



Kuva 4. Suojaviiva havainnollistettuna. (Korvenoja 2004, 130).

Kuvaustilanteesta riippuen voidaan puhua dynaamisista eli paikkaansa vaihtavista keskustelun ja draaman suojaviivasta, liikkeen suojaviivasta sekä katseen suojaviivasta, tai staattisesta toiminnan suojaviivasta. Viimeksi mainitusta esimerkkinä voi ajatella vaikkapa kirjoittavan käden ja kirjoittajan välistä linjaa. Jos kuvattavassa asetelmassa on useita liikkuvia henkilöitä, voi tilanteessa olla myös useita aktiivisia suojaviivoja. Jos asetelmasta taas poistuu henkilöitä tai tulee lisää, suojaviivat jaetaan uusiksi. Otosta, jossa suojaviivat vaihtuvat, kutsutaan niin sanotuksi pivot shotiksi. (Korvenoja 2004, 131.)

3.3 Jatkuvuus Goon-taltioinnissa

Reaaliajassa kulkevana taltiointina Goon ei kohtaa jatkuvuuden kannalta samoja haasteita kuin vaikkapa lavastettu fiktioelokuva. Kun ajan ja tapahtumien kulkua ei selkeästi ole manipuloitu, mahdolliset epä johdonmukaisuudet vaikkapa esiintyjien ja kohteiden jatkuvuudessa eivät näyttäydy katsojalle varsinaisina virheinä. Jos esimerkiksi soittajalta on otosten, ei kuitenkaan peräkkäisten otosten välillä hävinnyt päällyspaita, hän on yksinkertaisesti riisunut sen päältään rajauksen ulkopuolella. Ihanteellisessa leikkauksessa toki tällainenkin asia olisi hyvä näyttää.

Pyrin taltiointia leikatessani pääasiassa noudattamaan ohjetta peräkkäisten kuvien tarpeeksi suuresta kokoerosta. Monesti tämä ei kuitenkaan ollut mahdollista, sillä joihinkin hetkinä ainoat käyttökelpoiset kuvat saattoivat edustaa lähes tai täysin samaa kuvakokoa. Usein tätä tosin kompensoivat tarpeeksi erilaiset kuvakulmat. Esimerkiksi GoPro-kameran kokokuva kitaristista liitettynä minkä tahansa muun kameran kokokuvaan ei herätä liikaa huomiota erilaisten perspektiivien takia. Kaiken kaikkiaan sanoisin, että taltioinnissa on hyvin vähän, jos ollenkaan, hyppyleikkauksia joissa samasta kohteesta olisi liitetty peräkkäin liian samanlaiset kuvat.

En usko taltioinnissa olevan edellä mainitun kaltaisia mittakaavavirheitä. Kun katsoja on seurannut konserttia hetken aikaa, on tälle käynyt selväksi kuka soittaa mitään ja jos äkkiä leikataan hyvin tiiviiseen kuvaan vaikkapa basson kielistä tai trumpetin trigereistä, katsoja osaa yhdistää sen tiettyyn soittajaan tietyssä kohtaa lavaa.

Valtaosa Goon-taltioinnin kuvista sijoittuu laajan puolikuvan ja puolilähikuvan väli- maastoon. Semifinalin kokoisessa paikassa ei varsinaisen yleiskuvan laajuisia otoksia olisi mahtunut kuvaamaan, joten useat Jussi Rautaniemen kuvat ovat käytännössä laajoja kokokuvia. Kaipasin leikatessani usein enemmän tiiviitä kuvia, mutta valtaosa kuvastusta materiaalista oli jatkuvasti enemmän tai vähemmän laajaa. Lähikuvia olimme kuvanneet oikeastaan vain minä, Matti Rautaniemi ja ajoittain myös Anssi Lautjärvi. Tästäkään asiasta ei ollut käsittääkseni etukäteen sovittu, ja ymmärrän kyllä itsekin verrattain vähän kokeneena kuvaajana, että houkutus pysytellä laajoissa, helposti hallittavissa kuvissa etenkin rivakkaa toimintaa ja nopeita liikkeitä sisältävän esityksen taltiointitilanteessa on suuri. Ehkä loppujen lopuksi liian monta laajaa kuvaa, joissa tarkennus on kohdallaan ja kohteet pysyvät rajauksessa, on parempi kuin liuta käytökeltottomia lähikuvia.

Goon-taltioinnissa, kuten melkein missä tahansa teoksessa jossa seitsemän henkeä soittaa yhtä aikaa lavalla, käytännössä jokainen leikkaus tapahtuu kesken jonkinlaisen liikkeen. En taltiointia koostaessani hakenut erityisesti kohtia, joissa sama liike olisi jatkunut peräkkäisissä kuvissa, enkä myöskään manipuloinut liikkeiden todellista kestoa sulavamman lopputuloksen aikaansaamiseksi, joka mielestäni reaaliaikaisessa taltienteessa olisi ollutkin hieman kyseenalaista.

Joissakin tapauksissa jouduin vaihtamaan aluksi aikomaani leikkauskohtaa, kun toteusin että jokin liike ei jatku johdonmukaisesti kahden kuvan välillä, tai kamerat ovat liikkuneet vastakkaisiin suuntiin. Vastaavasti kohtasin myös onnekkaita sattumia, joissa kaksi kuvaajaa olivat samanaikaisesti, toisistaan tietämättä tehneet mainiosti yhteensopivat kameran liikkeitä, tai kameran liike oli jatkanut jonkun soittajan aloittamaa liikettä.

Jos Goon-taltioinnissa katsoo suojaviivaksi lavan reunan, 180 asteen sääntöä ei käytännössä rikota, sillä kaikki kamerat olivat salin puolella, lukuun ottamatta kylmiä rumpali- ja kitarakameroita, joiden sinällään ei myöskään voi katsoa rikkoneen sääntöä. Suoraan vastakkaisesta suunnasta eli lavan takaa yhtyettä ei kuvattu. Itse kuitenkin näkisin, että taltioinnissa suojaviivoina toimivat kunkin soittajan katseiden suunnat. Tämän näkemyksen mukaisesti rikoin leikatessa 180 asteen sääntöä useastikin, erityisesti laulajan kohdalla, sillä hän seisoi keskellä lavaa ja on näin monesti salin laidoilla olevien kameroiden kuvissa enemmän tai vähemmän profiilissa ja katsoo useissa peräkkäisissä kuvissa melkein suoraan vastakkaisiin suuntiin (kuva 5).



Kuva 5. Peräkkäiset kuvat. Suojaviivarikkomus.

Tämä ei kuitenkaan ole perustavanlaatuisen virhe. Suojaviivasääntöä, kuten käytännössä mitä tahansa leikkaukseen tai yleensä audiovisuaaliseen tuotantoon liittyvää teoreettista lainalaisuutta, ei ole tarkoitettu noudatettavaksi orjallisesti. Suojaviivasääntöön tietoinen rikkominen elokuvassa voi olla tehokeino, jolla korostetaan vaikkapa tilanteen hämmennystä (Korvenoja 2004, 130). Usein myös, etenkin puhuttaessa monella kameralla toteutetusta musiikkiteoksesta, ajoittaiset suojaviivan ylitykset eivät hämää katsojaa, jos valtaosa kuvavirrasta on niin sanotusti sopimuksen mukaista (mp.). Keskustelin aiheesta myös taltioinnin ohjaajan, Jussi Rautaniemen kanssa ja hänen näkemyksensä oli, että suojaviiva menettää merkityksensä kun tila ja siinä olevat kohteet on etabloitu. Tämä tarkoittaa sitä, että tilan mittasuhteet ja henkilöiden asemat tilassa on tehty katsojalle selväksi, liikkuvat kohteet palaavat aina tiettyyn pisteeseen eikä mahdollisilla suojaviivan ylityksillä ole riskiä disorientoida katsojaa.

3.4 Leikkausteorioita

3.4.1 Edward Dmytrykkin ohjeisto

Hollywoodin klassisella kaudella työskennellyt ohjaaja Edward Dmytryk muistetaan muun muassa elokuvista Hyvästi, kaunokaiseni (Murder, My Sweet, 1944) ja Cainen kapina (The Caine Mutiny, 1954). Hän toimi uransa alkupuolella myös leikkaajana, pääasiassa 1930-luvun komedioissa. (Vallance 2011.)

Dmytryk (1984, 23) esittelee kirjassaan On Film Editing leikkauksen seitsemän perussääntöä; koskaan ei pidä leikata ilman pätevää syytä, jos leikkaaja on epävarma tarkasta leikkauskohdasta, tulee valita pidempi vaihtoehto, mahdollisuuksien mukaan tulee leikata liikkeestä, kuluneen sijaan tulee suosia tuoretta, kaikkien kohtausten tulee alkaa ja loppua jatkuvalla toiminnalla, *cut for proper values, rather than for proper matches* eli dramaturgisesti oikealla hetkellä tapahtuva leikkaus on tehtävä, vaikka se ei olisi sommitelmallisesti täydellinen ja viimeisenä sisältö ennen muotoa.

Dmytrykkin (1984, 23) mainitsema ”pätevä syy” ei ole se, että otos on leikkaajan mielestä jatkunut liian kauan. Koostaessaan jotakin jaksoa leikkaajan tulisi pysyä otoksessa niin kauan kuin se kyseinen otos tarjoaa kuvattavasta tapahtumasta paremmin ja enemmän informaatiota kuin yksikään vaihtoehtoisista otoksista ja leikata vasta sitten, kun esimerkiksi kohtauksen tunnesisältö edellyttää lähikuvaa. Itse rikoin tätä sääntöä useastikin Goon-taltiointia leikatessani. Keskimääräisesti melko kiivastahtisesti leikatessa teoksessa tuli seesteisempinäkin hetkinä usein kiusaus katkaista esimerkiksi jokin laajempi kuva, koska useamman samassa kuvassa vietetyn sekunnin jälkeen tuntui, että teos junnaa paikoillaan.

Sääntö leikkauskohdan valinnasta on melko itsestään selvä. Jos leikkaaja on epävarma, kuinka monta ruutua tulisi edeltää tai seurata esimerkiksi reaktiokuvaa, on useimmiten parempi ensimmäisellä leikkauksella jättää hieman löysää ja tiivistää myöhemmin, jos katsoo sen tarpeelliseksi. (Dmytryk 1984, 25.) Huomionarvoista on, että Dmytrykkin kirja on vuodelta 1984 ja ohjeisto perustuu lähinnä kirjoittajan omiin kokemuksiin filmileikkauksesta lineaarisella Moviola-laitteistolla. Tuohon aikaan liian tiiviiksi leikatun kohtauksen laajentaminen jälkeinpäin jo poistetulla materiaalilla olisi vaurioittanut filmiä ja vaikeuttanut sen katselemista leikkauksenvaiheessa. Nykyään kun työstetään täysin digitaalista materiaalia non-lineaarisella tietokoneohjelmalla, ei

samoja ongelmia esiinny kun leikkauskohtaa voidaan vaihtaa loputtomasti raakamateriaalin siitä kärsimättä. Toki pitkän leikkauksen periaatteen omaksumisesta digitaalisessa editoinnissa ei ole mitään haittaakaan. Itselläni ei ole filmileikkauksesta minikäänlaista kokemusta, mutta ammattileikkaajana Jussi Rautaniemi on perehtynyt aiheeseen ja saatoimme keskustella filmin editoinnin ja nykyajan digitalisoidun editoinnin eroista ja yhtäläisyyksistä.

Dmytrykin (1984, 27) näkemys liikkeestä leikkaamisesta perustune lähinnä siihen, että vanhempaa fiktioelokuvaa tehtäessä leikkauskohtia pyrittiin peittelemään, eikä elokuvauksen teknisiä piirteitä yleensäkaan tuotu vahvasti esille. Goonin kaltainen taltiointi taas on tietyllä tapaa hyvin lähellä musiikkivideota, jollainen puolestaan harvemmin istuu klassisen Hollywoodin muottiin.

Neljäs ja viides sääntö soveltuvat myös pääasiassa kohtauskerronnallisen elokuvan leikkausprosessiin. Neljännellä säännöllä Dmytryk (1984, 37) tarkoittaa sitä, että jos jälkikäteen ilmenee tarve lisätä kuvia olemassa oleviin, periaatteessa valmiisiin otoksiin, ne pitäisi lisätä uuden otoksen alkuun. Edellinen otos on luultavasti tarjonnut jo kaiken mahdollisen informaation ja venytettynä tuntuu pelkästään haalealta, siinä missä uusi otos sentään tarjoaa katsojalle jotain tuoretta pureksittavaa ja kärsii venyttämisestä huomattavasti vähemmän. Viidennen säännön voisi myös ilmaista niin, että kohtaus ei saa alkaa näyttelemisen aloittamista odottavalla näyttelijällä, eikä vastaavasti loppua näyttelemisen lopettavaan näyttelijään.

Neljättä sääntöä ei sinällään voi oikeastaan soveltaa Goon-taltiointiin, missä otosten sisältö joka tapauksessa muuttuu jatkuvasti. Hyvin tulkinnanvaraisesti viidennen säännön voi katsoa liittyvän siihen, että esimerkiksi kappaleiden välissä tulisi löytää kuvastoa jossa olisi edes jonkinlaista toimintaa, eikä vain paikallaan pönötystä.

Sinänsä kryptisen kuuloisesta kuudennesta säännöstä voisi esittää esimerkin, jossa kohtauksen draamallinen sisältö edellyttää vaikkapa leikkausta kokokuvasta lähikuvaan. Leikkauksessa ilmenee jatkuvuusongelma, kun henkilöllä onkin kädet eri asennossa tai koko kohtauksen valaistus on lievästi muuttunut. Jos leikkaaja kuitenkin osaa ennakoita, mihin kohtaan kuvaa katsojan huomio kiinnittyy, esimerkiksi henkilön silmiin, tämänkaltainen ongelma voidaan kiertää. (Dmytryk 1984, 44.)

Viimeistä sääntöään Dmytryk (1984, 145) käsittelee kirjansa jälkipuheessa. Valtaosa kirjan tekstistä on luonteeltaan melko teknistä ja liittyy leikkaamisen mekaaniseen puoleen, elokuvan muotokieleen. Kaikki tämä on hänen mukaansa kuitenkin toissijaisista inhimillisyyden ytimistä kumpuavalle sisällölle. Elävän musiikin taltioinnissa ei toki ole sisällön asemassa mitään elämää suurempaa tarinaa ja on tulkinnanvaraista, meneekö musiikki itsessään tällaisessa tapauksessa muodon vai sisällön kentälle. Itse luultavasti nostaisin taltioinnin keskeisimmäksi sisällöksi kollektiivisen elämyksen, ja tämän välittäminen kyllä jossakin määrin jättää varjoonsa teorian ja tekniset ratkaisut. Yleensäkin ”sisältö ennen muotoa” -ajattelua voi ja pitääkin soveltaa lähes kaikkiin audiovisuaalisiin teoksiin.

3.4.2 ”The rule of six”

Muun muassa elokuvan *Ilmestyskirja. Nyt* (Apocalypse Now, 1979) parissa työskennellyt palkittu elokuvaleikkaaja Walter Murch on luonut kuusiasteisen hierarkian, jota ihanteellisen leikkauksen tulisi noudattaa. Tärkeimmäksi leikkauksen edistämäksi asiaksi Murch nostaa tunteen, joka hänen mukaansa on loppujen lopuksi parhaiten katsojan mieleen jäävä aspekti elokuvassa. Toiseksi tärkein asia on tarinan kuljetus. Kolmantena Murch mainitsee rytmin; hyvä skarvi osuu hetkeen joka on rytmillisesti kiinnostava ja sopiva. Seuraavaksi eniten painoarvoa on huomiopisteen jatkuvuudella: se kohta kuvassa, johon katsojan huomio kiinnittyy ei saa hypätä peräkkäisten kuvien välillä liian kauas. Vähäisimpinä seikkoina Murch pitää kuvan kaksiulotteista tasoa sekä kolmiulotteista tilaa ja liikettä. Kaksiulotteiseen tasoon kuuluvat sommitelmalliset seikat ja muun muassa suojaviiva-asiat, kolmiulotteinen tila tarkoittaa asioiden ja ihmisten sijaintia esimerkiksi huoneessa sekä suhteessa toisiinsa. (Murch 1995, 17.)

Murch (1995, 18) on hieman leikkisästi määritellyt kaavalleen myös prosenttiarvot. Elokuvan mieleen jäämisessä tunne ratkaisee 51, tarina 23, rytmi 10, huomiopiste 7, kaksiulotteinen taso 5 sekä kolmiulotteinen tila ja liike 4 prosenttia. Ihanteellisin mahdollinen leikkaus huomioi kaikki aspektit, mutta jos otollisen tuntuudessa leikkauksessa ilmenee puutteita, tulisi listan yläpäästä aina priorisoida ja tehdä kompromisseja vähemmän merkittävien kriteerien suhteen. Murchin mukaan useimmiten tunne todellakin on arvokkaampi kuin muut kohdat yhteensä.

Murchin kaavaa voidaan soveltaa löyhästi myös Goonin kaltaiseen livetaltiointiin. Varsinaista tarinankuljetusta ei reaaliaikaisessa teoksessa tarvitse huomioida, joten

keskeisimmiksi tekijöiksi leikkauskohtia haettaessa nousevat tunne, jota voidaan tässä yhteydessä kutsua myös tunnelmaksi, ja musiikkiteoksessa varsin olennainen asia, rytmi.

Kun leikkaus on oikeassa kohdassa tunnemaailmaan nähden, edistää tarinaa kiinnostavalla tavalla ja on rytmillisesti hyvä, katsoja Murchin (1995, 19) mukaan kiinnittää vähemmän todennäköisesti huomiota mahdollisiin sommitteluteknisiin virheisiin. Goonin tapauksessa leikkaus tapahtui tietenkin varsin pitkälle musiikin ehdoilla, luonnollista rytmiä ja livetunnelmaa ylläpitäen. Murchin vähemmän merkittävistä kriteereistä annoin keskimäärin eniten painoarvoa huomiopisteen jatkuvuudelle, joka toki on tiuhaan leikatussa taltioinnissa, jossa usea henkilö liikkuu kuvassa yhtaikaa, ajoittain suhteellinen käsite. Yleensä suhtautumisestani kaksikulotteisen tason jatkuvuusasioihin voisi todeta, että ilmeisimmin silmiin käyvät hypähdykset kiersin tai poistin, mutta kovin tunnollisesti en kuvien tarkkaa yhteensopivuutta tutkaillut. Koska todetusti tapahtuman todellista kronologiaa ei taltioinnissa manipuloitu, konkreettisia jatkuvuuksia tilassa tai kohteiden asemassa ei voinut edes ilmetä.

4 TALTIOINNIN LEIKKAUSPROSESSI

Leikkasin keikkataltioinnin kokonaisuudessaan kotonani omalla Applen Final Cut Pro -leikkausohjelmallani. Verrattain edullista Final Cut Studio -ohjelmistopakettia käytetään laajalti ympäri maailman, pienistä ja riippumattomista sekä opiskelijatuotannoista aina suurten studioiden teatterielokuvaan. Muun muassa palkitut elokuvat *Menetetty maa* (No Country for Old Men, 2007) ja *The Social Network* (2010) on leikattu kyseisellä ohjelmistolla (Mathis 2011).

Jussi Rautaniemi koosti kuvatun materiaalin muistikorteilta ja nauhalta ja muunsi kokonaan kaiken 1920 x 1080-resoluutioiseksi XDCAM-Quicktime-videoksi, joka on kompakti mutta laadukas formaatti ja sopii hyvin käytettäväksi Final Cut -ohjelmistossa. Siirsimme materiaalit minulle ulkoisella kovalevyllä, ja aloitin leikkausprosessin synkronoimalla manuaalisesti kaikki kuvat. Käytin referenssiäänänä GoPro-kameran ääntä, sillä rumpalikameran ohella se oli ainoa jolla keikka oli kokonaisuudessaan. Järjestelmäkameroiden käyttämissä CompactFlash-muistikorteissa on FAT32-tiedostojärjestelmästä johtuva 4 gigabitin tiedostokokorajoitus, joka vastaa

noin 12–14 minuuttia videota (Lam 2010). Tästä johtuen useimmat kuvaajat joutuivat aika ajoin katkaisemaan nauhoituksen. Seitsemällä kameralla kuvattuja videotiedostoja oli lopulta yhteensä 50, ja oli melkoisen työlästä viilata aikajanalla jokainen erikseen kohdalleen äänen perusteella. Manuaaliselle synkronoinnille olisi toki ollut vaihtoehtojakin, kuten esimerkiksi hieman päälle sadan euron hintainen ja ilmeisen toimiva PluralEyes-plugin (Bookwalter 2010). Tässä kohdattiin kuitenkin taas budjetitömmuuden tuomat rajoitukset, ja olin joka tapauksessa aiempien vastaavien projektien myötä tottunut siirtämään klipit paikoilleen käsin. Synkronoinnin kanssa tuli myöhemmin vielä ongelmia, koska kokonaisuus oli koottu vaihtelevista videoformaateista, eikä esimerkiksi MiniDV-nauhalle kuvattu materiaali pysynyt koko 70 minuutin ajan synkronisena kortille tallentaneiden kameroiden materiaalin kanssa.

Jussi Rautaniemen visiona oli, että taltiointi aloitettaisiin kitaraan kiinnitetyn GoPro-kameran kuvalla. Näin katsoja ikään kuin kannetaan kitaran mukana lavalle. Keikan alussa lavalla on voimakkaan punainen valo, joka vääristää soittajien piirteitä, kitaristi Jussi Hartonen ottaa kameraan lyhyen katsekontaktin, ja ensimmäiset 20 sekuntia ääniraidalla kuullaan GoPro-kameran omaa, tukkoista ääniraitaa. Kaikki nämä elementit luovat jokseenkin toismaailmallisen tunnelman, joka toimii mielestäni tehokkaana aloituksena keikalle. GoPro-kamerasta yleisesti voi vielä todeta, että taltioinnissa itsessään keskeisenä sisältönä on mainittu kollektiivinen elämys, eli katsojalle pyritään luomaan katselukokemus, joka vastaa mahdollisimman tarkasti paikalla olemista. Konkreettinen läsnäolo on kuitenkin aina monipuolisempi kokemus, ja siksi taltiointiin tarvitaan myös vaihtoehtoisia, epätodellisia näkökulmia tuomaan kokonaisuuteen kiinnostavia vivahteita.

Ensimmäinen skarvi tulee vasta 42 sekunnin kohdalla. Teoksen myöhemmän teoreettisen tarkastelun valossa voidaan todeta, että olisi ehkä ollut viisasta näyttää mahdollisimman varhaisessa vaiheessa niin sanottu establishment shot eli mahdollisimman laaja kuva, jossa näkyy tila, sen mittasuhteet, yleisö ja tärkeimpänä yhtye ja sen jäsenten sijainti lavalla. Tämä olisi helpottanut katsojan myöhempää havainnointia. Nyt ensimmäinen laajempi kuva tulee vasta minuutin kohdalla ja silloinkin melko lyhyenä.

Leikkausprosessi eteni käytännössä alusta loppuun kronologisesti eli keikan etenemisen mukaan. Koska yhtye musiikkeineen oli minulle ennestään huomattavan tuttu ja olin toki myös paikalla keikalla, ei tarvetta varsinaiselle orientaatiojaksolle ollut.

Leikkaustani esimerkiksi jonkin tietyn kappaleen kohdalla voisi kuvailla niin, että aloitin kappaleen jollakin tietyllä kuvalla ja katsoin sitä jonkin aikaa, tarkkaillen tunnelmaa sekä musiikin etenemistä. Mielestäni oikealla hetkellä katkaisin kuvan ja katsoin läpi muissa kameroissa sillä hetkellä olleet kuvat. Valitsin niistä kuvan, joka parhaiten jatkoi tai tuki edellisen tunnelmaa, liikettä tai sommitelmaa, tai mahdollisesti tarjosi kuvitusta jollekin senhetkiselälle poikkeukselliselle elementille musiikissa, esimerkiksi kitarasoololle. Sitten jatkoin tämän kuvan kanssa ja toistin saman prosessin. Etenin näin ehkä kutakuinkin kahdenkymmenen sekunnin pätkissä, sitten katsoin läpi viimeksi tekemäni leikkaukset ja poistin tai korjasin kohdat, jotka eivät toimineet suhteessa tähän pieneen kokonaisuuteen. Joissakin kohdissa saatoin palata takaisin useamman pienen kokonaisuuden yli ja katsoa leikattua materiaalia vaikka minuutin tai kahden verran, jälleen korjaten astetta isompaan kokonaisuuteen sopimattomat kohdat. Kappaleen lopussa palasin taas koko kappaleen alkuun ja katsoin sen kokonaisuudessaan, jollakin toisella kertaa taas saatoin katsoa peräkkäin kaksi tai useamman kappaletta. Joskus leikkaukset jotka olivat toimineet esimerkiksi viiden yksittäisen kuvan sarjassa hyvin, eivät enää kokonaisen kappaleen tai useamman sarjassa toimineetkaan.

Tämänkaltainen metodi voitaneen jalostaa ajatukseksi, että keikkataltioinnissa koko keikka alusta loppuun on yksi kokonaisuus, ja jokaisen kuvauksellisen ja leikkauksellisen ratkaisun tulee toimia suhteessa tähän kokonaisuuteen ja tukea sitä. Leikkausprosessissa on kuitenkin käytännössä mahdotonta aloittaa ylimmästä kokonaisuudesta, vaan on edettävä pienissä erissä, hiottava toimivia pieniä kokonaisuuksia joista sitten voidaan siirtyä isompiin, aina ylimpään kokonaisuuteen asti.

Pienistä kokonaisuuksista voi puhua myös työskentelytahtiani käsiteltäessä. Leikkasin Goon-taltiointia melko pienissä erissä kerrallaan ja olin usein pitkiäkin aikoja avaamatta koko projektia. Tähän vaikutti omien työskentelytottumuksieni lisäksi osin se, että olin koko leikkausprosessin ajan töissä, jossa pääasiassa myös leikkasin Final Cutilla, enkä aina ollut motivoitunut jatkamaan samaa illalla kotona. Osin asiaan vaikutti myös se, että keikan kaikki video- ja audiomateriaali oli Rautaniemeltä lainaamallani ulkoisella kovalevyllä, jolla iäkkyytensä takia oli tapana ylikuumentua, joka puolestaan saattoi johtaa Final Cut -ohjelmiston ja joskus koko tietokoneen kaatumiseen. Tällaisia tapauksia peläten en käyttänyt kovalevyä, enkä sitä myötä koko leikkausprojektia, kuin lyhyitä aikoja kerrallaan.

Ohjaajan roolista leikkausprosessissa ja oikeastaan koko projektissa täytyy todeta ensinnäkin se, että Jussi Rautaniemi ei itse ole oikeastaan missään vaiheessa hyväksynyt tätä nimikettä kyseisessä produktiossa, ja tekstissä häneen viitataan ohjaajana lähinnä käytännön syistä. Leikkausprosessissa ”ohjaaja” Rautaniemi oli vähintään internet-keskustelujen muodossa melko tiiviisti mukana. Lähetin hänelle myös muutamaa otteeseen leikattua materiaalia katsottavaksi internetin välityksellä ja kahdesti hän kävi luonani katsomassa ja kommentoimassa leikkauksen edistymistä. Tavallaan voisi sanoa, että ensisijainen taiteellinen vastuu taltioinnista siirtyi leikkauksen myötä minulle.

Aloitin taltioinnin leikkaamisen toukokuun ensimmäisellä viikolla ja tein viimeiset skarvit lokakuun ensimmäisellä viikolla. Kaikkiaan prosessi kesti siis kuutisen kuukautta, mutta on hyvin vaikea arvioida, paljonko tästä ajasta käytännössä kului varsinaiseen leikkaamiseen. Itse asiassa viimeiset tekemäni leikkaukset kohdistuivat keikan aloituskappaleeseen, jonka alun perin olin leikannut ensimmäisenä. Kappale itsessään on selkeästi Goonin tuotannon ”rokimmasta” päästä ja se kärsi jossakin määrin seikasta, johon useimmat vähemmän ammattimaisia livetaltiointeja toteuttaneet ovat luultavasti törmänneet eli siitä, että useimmiten livekeikan ensimmäisinä hetkinä yhtye, yleisö ja etenkin kuvaajat ovat vielä jokseenkin jännittyneitä ja näin alttiimpia tekemään liian turvallisia tai vastaavasti hätäisiä ratkaisuja, tai suoranaisia virheitä. Sama pätee leikkaajaan, joka toki saa työstää omaa vastuualuettaan myöhemmin työhuoneensa rauhassa, mutta siitä huolimatta ei ole vielä täysin ”sisällä” materiaalissa. Nyt kävi niin, että jälkikäteen koko keikan kontekstissa tarkasteltuna kyseinen kappale erottui joukosta hieman laiskalla kuvallisella etenemisellään, mikä saattoi johtua osin kuvaajien alkujähmeydestä tai täysin leikkaajan alkujähmeydestä. Otin kappaleen kuitenkin uudelleen käsiteltäväksi ja leikkasin sitä osin uusiksi, etenkin nopeammista kohdista, ja toivottavasti onnistuin nostamaan taltioinnin intensiteettitasoa ensimmäisen kappaleen kohdalla sopivammaksi.

5 TALTIOINNIN KESKEISIÄ ONGELMIA

5.1 Kohteiden valinta

Usealla kameralla toteutetussa livetaltioinnissa, jossa ei ole jatkuvaa ohjausta kuten varsinaisessa monikameratuotannossa olisi, on ehdottoman ratkaisevaa, että kameroille sovitaan etukäteen tietyt roolit. Goon-taltioinnissa kullakin kuvaajalla oli tietty ohjenuora, mutta nuorat olisivat saaneet olla tiukempia ja niiden noudattaminen täsmällisempää.

Oma vastuualueeni oli stage left eli yleisöstä katsottuna lavan oikean reunan soittajat, jotka olivat yhtyeen kitaristi ja basisti. Huomasin jo varhaisessa vaiheessa, etten saa basistista juurikaan mielekkäitä kuvia, koska hän oli niin lähellä ja melkein suoraan edessäni ja pääasiassa myös poissa valokeilasta. Virheellinen keinoni ongelman ratkaisuun oli yksinkertaisesti basistin jättäminen vähemmälle huomiolle ja kitaristiin keskittyminen. Tämä johti ensinnäkin siihen ongelmaan, että valmiissa taltioinnissa on hyvin vähän kuvastoa basistista, koska kukaan muukaan ei häntä erikseen kuvannut sekä siihen, että kitaristista oli hieman liikaakin kuvastoa, sillä omien puoli- ja lähikuvieni lisäksi GoPro-kamera kuvasi häntä jatkuvasti.

Matti Rautaniemen ensisijaisena ja oikeastaan ainoana kohteena oli laulaja. Hän hoiti tehtävänsä muuten mallikkaasti, mutta leikatessani toivoin usein, että häntä olisi ohjeistettu ottamaan yksinomaan tiivistä kuvaa. Nyt hän otti aivan liikaa laajoja kuvia, joita oli jo ennestään tarjolla, mikä taas johti siihen, että kuvastoa pelkästään laulajasta on lopullisessa teoksessa melko niukasti.

Arto Tommiskan vastuualueena oli puolestaan stage right, joka kattoi trumpettistin, pasonistin sekä mandoliinin soittajan. Hyvin tiiviisti paikoillaan pysyvä puhallinosasto tuli katettua kohtalaisen hyvin, joskin lähes poikkeuksetta samassa kuvassa, jossa vielä turhan usein trumpettistin kasvojen edessä oli mikrofoniteline. Mandoliinin soittajalle ei ollut erikseen määritelty kuvaajaa, eikä kukaan tuntunut varautuneen siihen, että hän liikkuu lavalla hyvinkin eloisesti ja laajalti. Hänestä olisi luultavasti saanut kiinnostavaa kuvastoa, mutta tämä olisi edellyttänyt erillistä kuvaajaa, joka olisi kauem-paa lavan edestä seurannut häntä. Nykyisellään mandoliinin soittaja jää myös jokseenkin paitsioon.

Anssi Lautjärvi ei huonon sijaintinsa takia saanut käypää kuvaa oikeastaan kuin yleisöstä, rumpalista ja trumpetistista. Yleisökuvat olivat toimiva ja perusteltu lisä. Tosin kuvasto olisi saanut olla vaihtelevampaa. Lähikuvat trumpetistista elävöittivät mukavasti soolo-osuuksia, ja käytin jonkin verran myös Lautjärven kuvia rumpalista, jotka taas olisivat saaneet poiketa selkeämmin erillisen rumpalikameran kuvasta.

Tiivistetysti ja kärjistetysti voi leikkajan näkökulmasta todeta, että Goon-taltioinnissa oli lähtökohtaisesti liian vähän kuvamateriaalia laulajasta, basistista ja mandoliinin soittajasta, liian yksitoikkoista materiaalia puhallinsoittajista ja yleisöstä sekä liikaa materiaalia kitaristista ja rumpalista. Osa näistä puutteista oli olosuhdekysymyksiä, osa johtui rajallisesta ohjeistuksesta ja osa kuvaajien epäpätevästä toiminnasta. Käytännössä kaikilta ongelmilta olisi kuitenkin välttytty huolellisemmalla ennakkosuunnittelulla.

5.2 Valo ja formaattien kirjo

Goon-taltiointi toteutettiin kokonaan oletusarvoisessa klubivalaistuksessa. Paikalla oli klubin oma valomies, jonka kanssa ei etukäteen sovittu valaistuksellisista seikoista eikä muutenkaan kommunikoitu, paitsi silloin, kun Jussi Rautaniemi kesken keikan pyysi vähentämään värivalojen käyttöä.

Taltioinnissa käytetyistä seitsemästä kamerasta kolme oli DSLR-kameroita eli digitaalisia järjestelmäkameroita ja yksi oli käytännössä katsoen videokameran muotoinen järjestelmäkamera. Nykyään videotuotannoissa hyvin suosittujen DSLR-kameroiden yksi etu on perinteistä videokameraa suurempi valoherkkä kenno, jolla voidaan kuvata vähemmässä valossa ja jonka ansiosta esimerkiksi juuri konserttitilanteissa voidaan ainakin teoriassa toteuttaa näyttäviä monen kameran livetaltiointeja tarvitsematta erikseen säätää niin sanottua TV-valaisua (Simmons 2010).

Kameran valoherkkyyteen vaikuttaa moni muukin tekijä, kuten esimerkiksi käytetyn objektiivin aukko. Paikan valaistukseen löytyi kuitenkin riittävästi valoherkkyyttä ainostaan Jussi Rautaniemen ja Arto Tommiskan kameroista. Kaikki muut kamerat joutuivat kirkastamaan kuvaa keinotekoisesti, joko ISO-arvoa tai niin sanottua gainia nostamalla, mikä puolestaan johti rakeiseen kuvaan.

Taltioinnin yleinen kuvanlaatu on myös varsin vaihtelevaa. Kun tehdään teoksia sillä periaatteella, että jokainen tuo minkä kameran nyt sattuu omistamaan, ei voine odottaakaan kovin yhtenäistä linjaa esimerkiksi tallennusformaattien tai -resoluutioiden osalta. Taltiointi päätettiin toteuttaa kokonaan Full HD:na eli valmiin kuvan leveys on 1920 pikseliä ja korkeus 1080 pikseliä. Tämä formaatti valittiin siitäkin huolimatta, että valmis taltiointi päättyy DVD-formaattiin, jossa kuvan koko on vain 720 x 576 pikseliä. Seitsemästä kamerasta viisi tallensi halutun kokoista kuvaa, GoPro-kameran maksimiresoluutio on 1280 x 720 pikseliä ja MiniDV-kamerassa kuvan koko on 720 x 576 pikseliä. Näiden kameroiden osalta kuvaa jouduttiin suurentamaan jälkeinpäin tietokoneella, mikä syö kuvan kuin kuvan laatua. Näiden kameroiden kuvissahan oli jo ennestään vähäisen valon kompensoinnista johtuvaa rakeisuutta. Teräväpiirtona leikkaamisen etu on toki siinä, että nyt keikasta on tulevaisuuden varalle olemassa myös Full HD -versio.

Eri kameroiden kuvien yhtenäisyyteen vaikutti heikentävästi myös kameroiden erinäiset poikkeavat asetukset, joista merkittävin tekijä oli ehkä valkotasapaino. Valkotasapaino perustuu siihen, että erilaiset valolähteet kuten esimerkiksi keskipäivän aurinko, hehkulamppu tai loisteputki eivät tuota tasaisesti valoa koko näkyvän valon spektrillä, esimerkiksi hehkulampun valo näkyy pääasiassa spektrin punaisessa päässä. Ihmissilmä osaa kompensoida asiaa ja mukautua eri valo-olosuhteisiin, mutta kameralle pitää kertoa minkä tyyppinen vallitseva valo on, jotta se osaa itse annostella paitsioon jääviä värisävyjä tarpeeksi. Kamerasta riippuen vaihtoehtoina ovat esiasetukset, kuten aurinko, pilvinen sää ja loisteputki, valkotasapainon mittaaminen jostakin neutraalin värisestä kohteesta kuten valkoisesta paperista, tai jonkin tietyn värilämpötilan manuaalinen ohjelmointi. (Kamps 2011.)

Taltioinnin kuvaustilanteessa oikein ratkaisu olisi ollut ohjelmoida kaikkiin kameroihin värilämpötilaksi jokin keinovaloa lähellä oleva alhainen kelvin-lukema, esimerkiksi 3200. Tämä tosin ei käytetyn kokoonpanon kameroista olisi onnistunut puolissaakaan. Nyt minkäänlaista yhteistä linjaa valkotasapainon ja näin ollen kuvien värin osalta ei sovittu, ja eri kameroiden kuvat olivatkin mikä milläkin asetuksella kuvanneena hyvin erivärisiä (kuva 7).



Kuva 7. Poikkeavat valkotasapainoasetukset.

Tämä oli mielestäni myös yksi merkittävimpiä puutteita taltioinnissa. Toisaalta tilassa käytettiin paljon tiiviiseen tahtiin vaihtuvia erivärisiä valoja, mikä osaltaan peittänee värien heittoa eri kuvissa.

6 LOPPUPÄÄTELMÄ

Jussi Rautaniemi totesi jälkepäin, että *hukkuvassa laivassa ei harmitella pelastusveineen kokoa, jätetään vain osa tavaroista pois.*

Vaikka Goon-taltiointi on tietyllä tapaa kaupallinen teos, leimaa sitä vahvasti harrastelijamaisuus. Nollabudjetti ei itsessään ole synonyymi epäammattimaisuudelle, mutta se rajoittaa kuitenkin melko konkreettisesti. Jos työstä ei makseta, pitää työryhmä käytännössä katsoen koota enemmän tai vähemmän kokeneista kavereistaan ja jos kaluston vuokraamiseen ei ole budjettia, kuvaukset pitää tehdä työryhmän itse omistamalla

kalustolla. Vähäisellä kokemuksella ja vaihtelevan tasoisella teknisellä laitteistolla toteutettu taltiointi kohtaa lähes varmasti erikokoisia ongelmia tuotannon eri vaiheissa. Merkittävin osa ongelmista kasautuu varsinaisen tuotannon viimeiseen vaiheeseen eli leikkausvaiheeseen.

Goon-taltioinnissa pääasiallinen taiteellinen vastuu oli Jussi Rautaniemellä, mutta hän itsekin totesi, että vastuu käytännössä katsoen siirtyi leikkausvaiheessa minulle. Pääasiassa huonosta ennakkosuunnittelusta johtuvista puutteista ja ongelmista huolimatta katson, että pystyin kokoamaan materiaalista yhtenäisen kokonaisuuden, joka antaa todenmukaisen kuvan yhtyeen musiikista, lavadynamiikasta ja suosioista sekä kyseisen keikan energiasta ja tunnelmasta, mutta on myös itsessään audiovisuaalisesti kiinnostava ja stimuloiva teos. Tämä ei ollut ensimmäinen leikkaamani monen kameran live-taltiointi, mutta ehdottomasti laajin. Tärkein projektista käteen jäänyt opetus oli varmastikin ennakkosuunnittelun merkitys.

Leikkaajalla on merkittävä vastuu melkein minkälaisessa audiovisuaalisessa tuotannossa tahansa. Hän voi pilata siihen asti virheettömästi tuotetun materiaalin ja toisaalta pelastaa huonosti tuotetun, tai vähintään peitellä ilmeisimpiä virheitä. Goon-taltioinnin kaltaisen modernin, nuorekkaan ja riippumattoman tuotannon tapauksessakin leikkaajan on hyvä tuntee leikkauksen historiaa, yleistä teoriaa ja joskus vuosikymmeniäkin vanhoja leikkauskonventioita, mutta toisaalta myös osata tarvittaessa soveltaa ja rikkoa kaavoja.

LÄHTEET

Painetut lähteet

Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Chandler, G. 2009. Film Editing. Los Angeles: Michael Wiese Productions.

Dmytryk, E. 1984. On Film Editing. Boston: Focal Press.

Gartz, J. 2003. Leikkaaja. Helsinki: Art House Oy.

Hytönen, J. & Mandart, P. 2004. Kamera käy! Helsinki: Like.

Korvenoja, P. 2004. TV-kameratyön perusteet. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Kucera, J. 1982. Elokuvan leikkauksesta ja television kuvansekoituksesta. Helsinki: Yleisradion ammattiopisto.

Mascelli, J. 1965. The Five C's of Cinematography. Los Angeles: Silman–James Press.

Murch, W. 1995. In the Blink of an Eye. 2nd edition. Los Angeles: Silman–James Press.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2008. Leikkaus. Helsinki: Like.

Thompson, R. & Bowen, C. 2009. Grammar of the Edit. 2nd edition. Oxford: Focal Press.

Ward, P. 1996. Picture Composition for Film and Television. 2nd edition. Oxford: Focal Press.

Painamattomat lähteet

Bookwalter, J. 2010. In Review: Singular Software PluralEyes. DV.com. Saatavissa: <http://www.dv.com/article/99608> [viitattu 17.10.2011].

Burrows, P. 2011. GoPro's Incredible Small, Durable Camcorder. Bloomberg Businessweek. Saatavissa: <http://www.businessweek.com/magazine/gopros-incredible-small-durable-camcorder-07012011.html> [viitattu 10.10.2011].

Kamps, H. 2011. White Balance Explained. Pixiq. Saatavissa: <http://www.pixiq.com/article/white-balance> [viitattu 17.10.2011].

Lam, G. 2010. Switching From Video Cameras to DSLRs. EventDV.net. Saatavissa: <http://www.eventdv.net/Articles/News/Feature/Switching-From-Video-Cameras-to-DSLRs-71225.htm> [viitattu 17.10.2011].

Mathis, J. 2011. Golden Globe winners edited on Final Cut Studio. Macworld. Saatavissa: <http://www.macworld.com/article/157277/2011/01/goldenglobes.html> [viitattu 5.10.2011].

Raike, A., Laitinen, K. & Viikari T. 2011. Elokuvantaju – Elokuvatuotannon verkko-oppimateriaali. Saatavissa: <http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/oppimateriaali.jsp> [viitattu 24.9.2011].

Simmons, S. 2010. Editing a multicamera concert shot on Canon 5Ds. The EDIT-BLOG on ProVideo Coalition. Saatavissa: http://provideocoalition.com/index.php/ssimmons/story/editing_a_multicamera_concert_shot_on_canon_5ds/ [viitattu 17.10.2011].

Vallance, T. 1999. Obituary: Edward Dmytryk. The Independent. Saatavissa: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-edward-dmytryk-1103882.html> [viitattu 5.10.2011].