

# KÄSIKIRJOITUKSESTA KUVIKSI

Kuvaaja tarinankertojana

Joni Ulmanen

Opinnäytetyö  
Marraskuu 2011  
Viestinnän koulutusohjelma

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU  
Tampere University of Applied Sciences

# OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

**Joni Ulmanen**

**Käsikirjoituksesta kuviksi – kuvaaja tarinankertojana**

Marraskuu 2011

40 sivua + liitteet ja Tunnevammoja DVD-elokuva

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Kuvaus

Lopputyön muoto: Kirjallinen

Lopputyön ohjaaja: Ilkka Järvinen, Pertti Näränen

Avainsanat: elokuva, kuvaaja, käsikirjoitus, narraatio, tarina, kertominen

Opinnäytetyössäni tarkastelen kuvaajan suhdetta käsikirjoitukseen ja narratiiviin eli tarinaan. Käsittelen työssäni kuvaajan roolia sekä käsikirjoituksen ja kuvallisen ilmaisun suhdetta toisiinsa elokuvan tarinankerrontaprosessissa.

Pyrin työssäni erittelemään ja analysoimaan kuvaajan näkökulmasta vaiheita, jotka johtavat käsikirjoituksen sanallisen informaation muuntumiseen kuviksi ja valmiiksi elokuvaksi tuotannon eri vaiheissa. Esille nostan erityisesti omat *Tunnevammoja-elokuvan* tekemiseen liittyvät havainnot kerronnan ja tarinan merkityksestä kuvaajan työssä.

Aihetta pyrin tarkastelemaan omien kokemusteni lisäksi alan kirjallisuuden, elokuvien ja muiden kuvaajien haastatteluiden kautta.

# THESIS SUMMARY

**Joni Ulmanen**

**From the script to moving pictures – cinematographer as storyteller**

November 2011

40 pages + appendixes and No Heart Feelings DVD-movie

Tampere University of Applied Sciences

Media Programme

Area of specialisation: Cinematography

Type of Final Project: Written

Thesis supervisor: Ilkka Järvinen, Pertti Näränen

Keywords: cinema, cinematographer, script, narration, story, storytelling

## **Abstract:**

My thesis reveals cinematographers relationship to script and narration. I will study the role of the cinematographer in storytelling process and I will also consider how the written script relates to the visual interpretation when telling the story in a film.

In my thesis I will try to analyse different cases that transform textual information from the written script to moving pictures during the different stages of the production. I will use my own observations from the period I was working as cinematographer and also as screenwriter in the film *No Heart Feelings*.

In addition I study these themes by using relevant literature, films and interviews with other cinematographers.

# Sisällys

<b>1 Johdanto.....</b>	<b>5</b>
<b>2 Kertova elokuva .....</b>	<b>7</b>
2.1 Tekstin ja kuvan suhde elokuvan historiassa.....	7
2.2 Mitä kerronta on ja mikä on sen merkitys elokuvassa?.....	8
2.3 Kertovatko kuvat elokuvassa? .....	9
<b>3 Kuvaajan suhde käsikirjoitukseen ja tarinaan.....</b>	<b>12</b>
3.1 Kuvaajan rooli ja käsikirjoitus.....	12
3.2 Miten kuvaajan tulisi lukea käsikirjoitusta?.....	13
3.3 Subteksti ja sen merkitys kerrontaan kuvaajan näkökulmasta.....	14
3.4 Miksi kertoisin kuvin juuri tämän tarinan?.....	15
<b>4 Kuvaaja kertojana (case Tunnevammoja).....</b>	<b>17</b>
4.1 Kuvaaja ja käsikirjoitus Tunnevammoja-elokuvassa .....	17
4.2 Kvalista ja kuvakokojärjestelmä.....	20
4.3 Kuvakäsikirjoitus (Storyboard).....	22
4.4 Visuaaliset referenssit.....	25
4.5 Visuaalinen tyyli tarinan tukena.....	27
4.5.1 Näyttämöllepano ( <i>Mise en scène</i> ).....	28
4.5.2 Kameratekniset valinnat.....	30
4.6 Mihin asettaa kamera? .....	32
4.7 Tarina kuvina kankaalla.....	35
<b>5 Yhteenveto ja johtopäätökset.....</b>	<b>37</b>
<b>Lähteet.....</b>	<b>39</b>
<b>Liitteet.....</b>	<b>41</b>
Tunnevammoja-kuvakäsikirjoitus (kohtaus 9).....	41
Tunnevammoja-elokuvan lopulliset kuvat (kohtaus 9).....	42
Tunnevammoja-elokuvan käsikirjoitus .....	43

# 1 Johdanto

Opinnäytetyöni aihe alkoi hahmottua keväällä 2010, kun lupauduin kuvaajaksi Markus Aaltosen ohjaamaan lopputyöelokuvaan Tunnevammoja, joka on myös tämän opinnäytetyön projektiosa. Markus Aaltonen oli kehittänyt lopputyöelokuvakseen tarinaa Pekasta, jolla oli vaikeuksia ilmaista omia tunteitaan. Aihe kiinnosti minua ja päätin lähteä projektiin mukaan kuvaajaksi. Vaikka olin lupautunut kuvaajaksi, ilmaisin ohjaajalle käsikirjoituksen ensimmäisen version luettuani kiinnostukseni osallistua myös käsikirjoituksen kehittelyyn. Koin, että halusin ottaa työstä enemmän taiteellista vastuuta kuin olisin muuten ehkä saanut. Koska tarina kiinnosti minua, minulla oli myös tunne, että minulle oli tarinalle annettavaa kuvaamisen ohella myös kirjoittajana. Ohjaajalle tämä ehdotus sopi ja otin vastuuta projektissa kuvaamisen ohella myös toisena käsikirjoittajana.

Olen aina kokenut käsikirjoittamisen ja kirjallisen tarinan kertomisen itselleni läheiseksi ilmaisumuodoksi kuvallisen ilmaisun ohella, joten tämä tuntui luontevalta ratkaisulta. Päätökseeni vaikutti myös se, että olin kokenut muutamissa aikaisemmissa kouluprojekteissa kuvaajan työni enemmän teknisenä toteuttajana ja ohjaajan avustajana, jolla ei ole mahdollisuutta vaikuttaa elokuvan sisältöön tai taiteellisiin ratkaisuihin. Näiden kokemusten takia päätin siis ottaa vastuun kuvauksen lisäksi myös käsikirjoitusprosessista.

Aloin pohtia, miten nämä kaksi varsin erilaista ilmaisumuotoa (kuvaus ja kirjalliseen muotoon tehty käsikirjoitus) suhtautuvat elokuvantekoprosessissa toisiinsa ja mikä on kuvaajan rooli elokuvateossa ja erityisesti elokuvakerronnassa. Onko kuvaaja vain ohjaajan käsikirjoituksesta tulkitseman vision tekninen toteuttaja, vai voiko ja pitääkö kuvaajan roolin sisältää jotain muutakin suhteessa tarinaan? Mikä on kuvallisen ilmaisun tarkoitus ja mihin se perustuu?

Tavoitteenani opinnäytetyössäni on siis tarkastella kuvaajan suhdetta käsikirjoitukseen ja tarinaan. Pyrin työssäni myös erittelemään ja analysoimaan kuvaajan näkökulmasta vaiheita, jotka johtavat sanallisen informaation muuntumiseen kuviksi ja valmiiksi elokuvaksi tuotannon eri vaiheissa. Työssäni keskityn etupäässä narratiiviseen fiktioelokuvaan, joka on nykyelokuvan yleisin muoto ja josta itselläni on eniten kokemusta. Pohdin myös työssäni, mikä on kuvaajan rooli tässä muutosprosessissa.

Työhypoteesiksi nostan erityisesti omat Tunnevammoja-elokuvan tekemiseen liittyvät havainnot narratiivisuuden oli kertomisen isosta merkityksestä elokuvantekoprosessissa ja kuvaajan työssä. Tälle hypoteesille pyrin etsimään vahvistusta opinnäytetyöni kirjallisessa osassa otsikolla: Käsikirjoituksesta kuviksi, kuvaaja tarinankertojana.

Tietopohjana opinnäytetyöhöissäni olen käyttänyt omien kokemusteni lisäksi muiden ammattikuvaajien kokemuksia sekä kirjallisia lähteitä. Opinnäytetyön toisessa jaksossa perehdyn yleisellä tasolla kuvaajan suhteeseen käsikirjoituksen välittämästä tarinasta. Aihetta pohjustan ensimmäisessä jaksossa teoreettisemmalla pohdinnalla sanallisen ja kuvallisen ilmaisun liittymisestä toisiinsa sekä alustan aihetta tekstin ja kuvan suhteen historialla. Nostan opinnäytetyössäni siis keskiöön elokuvan narratiivisuuden tarkastelun kuvaajan näkökulmasta, koska juuri tämä asia mielestäni yhdistää elokuvassa tekstin kuvaan ja on olennainen asia kuvaajan työn kannalta.

## 2 Kertova elokuva

### 2.1 Tekstin ja kuvan suhde elokuvan historiassa

Elokuvataiteessa yhdistyvät kaksi varsin erillaista tapaa välittää informaatiota. Elokuva perustuu liikkuviin kuviin, jotka toteutetaan varsinkin valtavirtaelokuvissa yleensä kirjalliseen muotoon tehdyn käsikirjoituksen pohjalta. Näin elokuvan lopputulosta voidaan tarkastella jonkinlaisena tekstin ja kuvan synteessä, josta kuvallinen informaatio on nähtävissä lopputuloksessa. Teksti on siis sulautunut kuvaksi matkan varrella.

Vaikka ensivaikutelmana tekstimuotoon tehty käsikirjoitus ja kuvaaminen vaikuttavat erilaisilta informaatiomuodoilta, niissä on myös paljon samaa. Suurin samankaltaisuus on informaation välittäminen. Sekä kuva että teksti pyrkivät välittämään informaatiota eteenpäin. Käsikirjoitus ei ole kuitenkaan informaatioprosessin lopputulos vaan välivaihe, jonka päätepisteenä voidaan pitää elokuvassa liikkuvaa kuvaa. Voikin sanoa karkeasti, että käsikirjoitus on suunnattu välittämään informaatiota elokuvan työryhmälle, kun taas liikkuva kuva välittää tietoa katsojalle. Käsikirjoitus ja liikkuva kuva ovat siis eräällä tapaa elokuvanteon kaksi päänapaa, joissa elokuvan maailma pääpiirteissään luodaan. Toki tähän vaikuttavat myös monet muut osatekijät kuten leikkaus tai ääni, mutta ne ovat kuitenkin osaltaan aina alisteisia kuvalle. Ilman kuvaa ei voi leikata ja ääni ilman kuvaa ei ole enää elokuvaa. Kuva ei vaadi myöskään käsikirjoitusta vaan kuva voi olla olemassa ilmankin. Näin ollen tekstiäkin voidaan pitää elokuvantekoprosessissa jossain määrin alisteisena kuvalliselle informaatiolle sen visuaalisen päämäärän takia kuvalliselle informaatiolle. Teksti muuttuu kuviksi.

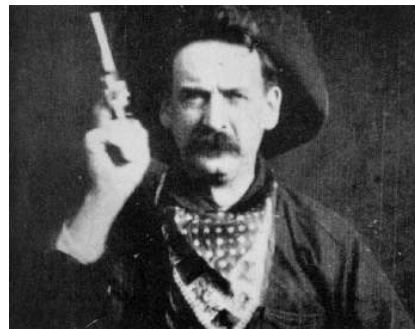
Toinen tekstiä ja kuvaa yhdistävä tekijä elokuvanteossa on yleensä narratiivisuus eli kertominen. Käsikirjoitus ja kuva pyrkivät yleensä kertomaan jotain. Tämä on yleinen käytäntö, mutta toki poikkeuksiakin on. Käsikirjoitusta ei elokuvan tekemisessä välttämättä tarvita, ja kuvallinen aineskin voi keskittyä enemmän informaation välittämiseen ja näyttämiseen kuin tarinan kerrontaan perinteisen kuvakerronan ja leikkaamisen kautta. Esimerkiksi ensimmäisissä ranskalaisten Lumièren veljesten elokuvissa näimme työläisten lähtevän tehtaasta tai junan saapuvan asemalle vuonna 1895 (Burns 1999). Vaikka nämäkin elokuvat kertoivat jo yhdellä kuvalla pieniä tarinoita, kamera taltioi kummatkin tapahtumat yhdestä paikasta sekä ajallisesti

lineaarisesti. Kamera ikäänkuin näytti tapahtumat. Ajallisia leikkauksia tai erillisiä kuvakokoja ei vielä ollut käytössä.

Nykyelokuvista tuttu narratiivisuus ja kuvilla leikkaaminen keksittiin muutaman vuoden myöhempään, kun narratiivisen elokuvan isäksikin kutsuttu amerikkalainen Edwin S. Porter ohjasi elokuvan *Suuri junaryöstö* vuonna 1903. Tässä elokuvassa olivat jo käytössä nykyaikaisen narratiivisen elokuvakerronnan peruseräkkeet kuten eri kuvakoot, kameran liikkeet sekä ajan ja paikan siirtymät leikkauksen avulla. (Dirks 2011) Elokuva oli astunut uuteen aikaan, jossa kuvat kertoivat, eivätkä vain näyttäneet tapahtumia. Kamera ja käsikirjoitus olivat nyt tietoisia välineitä kohti klassista narratiivista elokuvaa, jossa tapahtumat ja kuvat seuraavat toisiaan kertoen tarinan.



*Kuva 1: Juna saapuu asemalle Lumièren veljesten elokuvassa.*



*Kuva 2: Lähikuva elokuvasta Suuri Junaryöstö.*

## **2.2 Mitä kerronta on ja mikä on sen merkitys elokuvassa?**

Yksinkertaisesti narraation eli kerronnan voi määritellä kahden tai usemman peräkkäisen tapahtuman esittämiseksi kausaalisesti eli syy-seuraussuhteelta toisiinsa liittyväksi ja jostakin näkökulmasta käsin (Bacon, 2000, 18). Tämän esittäminen voi tapahtua esimerkiksi puheen, kirjoituksen tai kuvallisen ilmaisun kautta. Kerronnan merkitys taas on siinä, että sen avulla on mahdollista saada ote tapahtumien merkityksestä. Kertomalla ihminen ikään kuin luonnostaan jäsentää maailmaa itselleen ja muille.

Tämä inhimillinen toiminto liittyy kiinteästi myös klassiseen elokuvailmaisuuksiin, jossa audiovisuaalisesti kertomalla pyritään esittämään ymmärrettävä tarina, jolla on jokin muoto. Kertovan elokuvan muoto syntyy siitä, miten elokuvan eri osatekijät, kuten



esimerkiksi kuva, tarina-aines (yleensä käsikirjoitus) ja siihen liittyvä tematiikka suhteutuvat toisiinsa ja muodostavat kokonaisuuden.

Kysymys on siis siitä, että monet eri osatekijät muodostavat yhden kokonaisuuden, joka on valmis elokuva. Elokuvassa tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että katsoja ohjataan kiinnittämään huomiota tiettyihin suunniteltuihin piirteisiin. Klassisessa elokuvakerronnassa tämä tarkoittaa yleensä päähenkilön toimintaa päämäärien saavuttamiseksi ja sitä vastustavia ja myötäileviä elementtejä. Tätä yleensä käsikirjoituksen sisältyvää tarinaa ja tematiikkaa pyritään tukemaan esimerkiksi kuvakerronnalla. (Bacon, 2000, 23)

### **2.3 Kertovatko kuvat elokuvassa?**

Sekä liikkuva kuva että kirjallinen käsikirjoitus pyrkivät siis yleensä kertomaan jotain. Tämä paljastuu myös jo sanonnassa: kuvat kertovat enemmän kuin tuhat sanaa. Käsikirjoittamisen perinteet juontavat juurensa antiikin Kreikan tarinankerrontaperinteestä ja antiikin draamateoriat (esimerkiksi Aristoteleen Runousoppi) vaikuttavat voimakkaasti länsimaisen tarinankerronnan ja varsinkin hollywoodilaisen klassisen elokuvakerronnan piirissä edelleen (Reitala ja Heinonen, 2003, 17). Jos ajatellaan elokuvan kuvien merkityksen pohjautuvan käsikirjoituksen kirjoitettuun tarinaan, on luonnollista ja loogista ajatella, että kuvien tehtävä elokuvassa on palvella kirjoitettua kertomusta: kuvien tehtävä on kertoa. Asia ei ole kuitenkaan aivan näin yksiselitteinen ja toisenlaisia mielipiteitäkin on olemassa.

Peter Greenaway haastaa esseekirjoituksessaan *105 Years of Illustrated Text* käsityksen kuvan suhteen tekstiin pohjautuvan käsikirjoittamisen symbioosista. Greenawayn mukaan elokuvan ei tulisi kertoa vaan sen tulisi näyttää. Greenaway nostaa kuvan kerronnan yläpuolelle. Tai ei ainoastaan yläpuolelle, vaan pikemminkin tilalle (Greenaway, 2001). Kerronta kuuluu hänen mukaansa kirjallisuuteen ja kirjalliseen ilmaisuun, sillä elokuva välineenä toimii kuvien kautta, jotka synnyttävät katsojassa tietyn emotionaalisen elämyksen. Tähän viittaa laajemmin myös Arttu Haglund opinnäytetyössään *Kirjoitettu elokuva – miksi kuvaa ja ääntä synnytetään tekstillä* (2009), joka käsittelee kertovan käsikirjoituksen monopoliasemaa kuvallisen ilmaisun synnytyksessä.

Jos mietitään narratiivisuuden lähtökohtaa, niin kysymyshän on pitkälti syy-seuraus suhteesta ja siitä, miten ihmiset sen mieltävät. Jos kuvataan ilmapalloa, lasta ja koiraa, ihminen hahmottaa nämäkin kolme havaintoa tai kuvaa helposti jonkinmoiseksi tarinaksi, mutta kysymys kuuluukin kuinka tyydyttävä tämä tarina tai teos sitten katsojalle emotionaalisesti on? Eikö tunteisiin vaikuta juuri kerronta? Se että emme tiedä mitä seuraavaksi tapahtuu ja odotamme, että meidät yllätetään, pelotetaan tai että meidät saadaan nauramaan. Se, että miellämme niin helposti syy- ja seuraussuhteita, tekee narratiivisuuden käytöstä luontevan osan elokuvantekemistä. Me haluamme kuulla, lukea tai katsoa tarinoita. Tämän takia ei ole yllätys, että esimerkiksi hollywoodilainen tarinavetoinen elokuva on ollut voimissaan lähes 100 vuotta. Eikö katsoja juuri halua, että hänelle kerrotaan tarina ja että hänet viedään elokuvan maailmaan? Peter Greenaway sanoo kirjojen ruokkivan enemmän ihmisen mielikuvitusta, koska kirjallisuudessa vastaanottaja pystyy itse kuvittelemaan tekstissä kerrotun tilanteen ja antaa näin ollen vastaanottajalle vapauden omaan tulkintaansa.

Mutta onko tämä elokuvan tehtävä? Virolaisen semiootikko Juri Lotmanin tulkinnan mukaan elokuva on kerrontataidetta, jonka menetelmät ovat visuaalisia. Valokuva junasta on Lotmanin mukaan valokuva junasta, mutta sillä hetkellä kun Lumieren veljekset yhdistivät elokuvakamerallaan valokuvan junaan liikkeen, siitä tuli kertomus: saapuva juna. Jo tästä hetkestä alkaen elokuvatekijä on ollut pääosassa ja hänen tehtävänsä on hallita kerrontekniikat (Tsivjan, 2008). Neuvostoliitossa puolestaan ymmärrettiin 1900-luvun alkupuolella elokuvaohjaaja ja elokuvateoreetikko Sergei Eisensteinin johdolla, että kuvalla ja kerronnalla voidaan myös ohjata katsojaa, ja katsojaan voidaan vaikuttaa retorisin keinoin. Prosessista vastuussa olevat elokuvantekijät kuten ohjaaja ja kuvaaja ottavat kuitenkin jo ihmisluonteesta johtuen subjektiivisen kannan elokuvantekemiseen, vaikka kyseessä olisikin vain kuva tai havainto saapuvasta junasta asemalle. Kyseessä on aina ainutlaatuinen näkökulma aiheesta, koska koskaan tilanne ei voi olla sama ja jokainen tekijä on erilainen.

Elokuva tai sen tekoprosessi ei ole myöskään maailmasta erillään oleva umpio, vaan elokuvan tekemisessä on aina kysymys myös viestin välittämisestä toiselle ihmiselle. Näyttämiseläkin me haluamme aina kertoa. Jos joku näyttää sormella vihaista karhua, hän haluaa välittää viestiä vaarasta. Elokuvan tehtävä ei siis ole vain näyttää ja kuvata vaan myös kertoa, ja tätä ominaisuutta on elokuvakerronnan historiassa käytetty hyväksi

sekä käsikirjoitus- että kuvausvaiheissa. Pelkkä havainto asiasta ei ole kiinnostava, vaan se mitä tämä havainto kertoo asiasta. Tätä asiaa voidaan kuvallisella kerronnalla tukea. Kuva pohjautuu ideaan tai yleensä tekstimuotoiseen tarina-ainekseen, ja tämän ymmärtäminen on kuvaajalle erittäin tärkeää. Italialainen kuvaaja Vittorio Storarokin on todennut: “Elokuvalla ei ole koskaan valokuvan tai maalauksen todellisuutta, koska me päätämme mitä katsojan tulee nähdä ja kuulla ja kuinka me sen esitämme. Teemme valintoja (esim. kuvakulma, valaisu tai polttoväli), jotka korostavat omia tulkintojamme todellisuudesta” (Imdb Mini Biography-www-sivu, 4.3.2011). Kuva ei siis ole myöskään pelkkää havaintoa tekstistä tai kuvattua tekstiä, vaan kuvalla kerrotaan aina myös jotain itsestään sekä omasta suhteesta maailmaan ja käsikirjoituksessa luotuun elokuvan tarinaan. Näin ollen voi sanoa, että kuvaaja siis ikään kuin kertoo tai kirjoittaa tarinan visuaalisessa muodossa uudelleen omasta näkökulmastaan käsin yhdessä ohjaajan ja muiden tekijöiden kanssa.

## 3 Kuvaajan suhde käsikirjoitukseen ja tarinaan

### 3.1 Kuvaajan rooli ja käsikirjoitus

Koska kuvien tarkoitus on kertoa, voidaan kuvaajankin tehtävä tätä taustaa vasten nähdä visuaalisena tarinankertojana. Kuvaajan rooli ei rajoitu vain tekniikkaan ja vastuu tarinankerronnasta ei jää ainoastaan ohjaajan harteille, vaan kuvaajalla on tärkeä taiteellinen rooli koko tarinankerrontaprosessissa. Englanninkielinen ilmaisu kuvaajalle onkin Cinematographer, ja se kuvastaa monin tavoin paremmin kuvaajan roolia elokuvatuotannossa kuin suomenkielinen sana kuvaaja tai elokuvaaja. Myöskään englanninkielinen termi Director of Photography (kuvauksen johtaja), joka viittaa enemmän asemaan kuin työhön, ei vastaa yhtä hyvin kuvaajan päätyötehtävää kuin sana Cinematographer, joka tarkoittaa vapaasti suomennettuna valolla kirjoittajaa. Myös tämä nimitys liittyy kuvaajan kirjoittajan ja tarinankertojan rooliin.

Kun käsikirjoittaja on käsikirjoituksen luoja, voidaan kuvaajan rooli nähdä myös kuvien alkuperäisenä luojana. Kuvaaja luo kameraa, tilaa ja valoja käyttämällä käsikirjoituksesta kuvissa nähtävän maailman, kuten käsikirjoittaja luo maailman, johon tämä kuvallinen maailma pohjautuu. Vaikka ohjaalla on päätaiteellinen vastuu kaikessa kuvassa näkyvästä, ja kuvaajan tehtävä on tulkita ohjaajan visiota kuviksi, on päävastuu kuvien luomisesta kuvaajalla. Ohjaaja voi esimerkiksi kiinnittää kaiken huomionsa näyttelijöiden ohjaamiseen, jolloin vastuu kuvallisesta ilmaisusta jää täysin kuvaajalle, vaikka tämä harvinaista onkin.

*“Tarina on aina tärkein lähtökohta työhöni, ja se johdattaa minut aina löytämään visuaalisen tyylin, joka toimii elokuvassa” (kuvaaja Janus Kaminski, ASC, American Cinematographer, July 2004)*

Koska kuvaajan työn peruselementti ja lähtökohta työhön on siis tarina, on käsikirjoituksen ja sen sisältämän tarina-aineuksen ymmärtämisellä ja tulkinnalla suuri merkitys kuvaajan työssä. Sekä ennakkosuunniteluvaiheessa että kuvausvaiheessa tehdyt ratkaisut pohjautuvat yleensä juuri tekstimuotoon kirjoitettuun käsikirjoitukseen ja sen välittämään tarinaan, jonka visualisoiminen on kuvaajan päätehtävä. Robert Richardson toteaa: ”Siinä missä kirjallisuuden haasteena on saada merkityksellinen visualisoitumaan lukijan mielessä, elokuvassa visuaalinen on saatava näyttämään

jollakin tavoin merkitykselliseltä” (Bacon, 2005, 115). Kuvaajan roolin voi siis ajatella olevan käsikirjoituksen tarinan merkityksen ilmaisemista ja tulkitsemista visuaalisin keinoin kameran avulla.

### **3.2 Miten kuvaajan tulisi lukea käsikirjoitusta?**

Vaikka käsikirjoitus ei olekaan kirja tai, eikä sillä pitäisi olla kaunokirjallisia edellytyksiä, yhdistää kirjan ja käsikirjoituksen toisiinsa yleensä niiden pyrkimys kerrontaan. Käsikirjoituksesta puhuttaessa verrataan usein käsikirjoitusta pohjapiirrokseen, jonka mukaan elokuvan maailma rakennetaan. Parenteesit eli kertovat osuudet luovat tekstinä kuvan elokuvan maailmasta ja henkilöiden toiminnasta elokuvan maailmassa. Dialogit ja puhe taas kertovat henkilöistä. Käsikirjoitus koostuu yleensä myös puhtaasti käsikirjoitusformaatiin ja yleisen sopimuksen mukaisista kohtausotsikoista, joilla välitetään tietoa kohtauksen tapahtumapaikasta ja vuorokauden ajasta. Mihin sitten kuvaajan pitäisi kiinnittää huomiota käsikirjoitusta luettaessa tai miten kuvaajan pitäisi lukea käsikirjoitusta?

*“En ajattele sitä visuaalisesti ensimmäisellä lukukerralla. Kuvat tulevat yleensä päähäni, mutta luen sitä kuin kirjaa ja katson kuinka se vaikuttaa minuun.” (kuvaaja Roger Deakins, ASC, Frost interview, November 2007)*

Käsikirjoitus antaa jo ensimmäisellä kerralla sovitun formaatinsa puolesta kuvaajalle paljon visuaalisia viitteitä. Kohtausotsikot kertovat esimerkiksi suoraan mikä vuorokaudenaika kohtauksessa on. Käsikirjoituksesta kokenut kuvaaja voi helposti myös päätellä konkreettisesti tulevan työn määrää ja arvioida sen toteutusmahdollisuuksia budjettiin nähden. Jos kohtausotsikon tapahtumapaikkana on esimerkiksi kuu tai etelänapa, asettaa se jo konkretian tasolla kuvaajalle isompia haasteita kuin kohtauksen tapahtuminen esimerkiksi jonkun kotona. Mutta jos otetaan kuitenkin lähtökohdaksi käsikirjoituksen pyrkimys narratiiviseen muotoon, niin silloin on luontevaa myös suhtautua siihen ensimmäisellä lukukerralla kuin tarinaan. Ensimmäiseksi ei tarvitse miettiä visuaalisuutta, rahoitusta tai merkitä kamera-ajaja käsikirjoituksen reunoihin.

*“Minulle se on kuin istumista elokuvateatterissa.” (kuvaaja John Seale, ASC, Frost interview, October 2007)*

Tarinan kokemuksellisuus hahmottaa kuvaajan suhdetta käsikirjoitukseen erityisesti ensimmäisellä lukukerralla aivan kuten elokuvankatsojalla tai romaanin lukijalla. Tekniikka ei siis ole tässä vaiheessa tärkeää, vaan tärkeäksi muodostuu kuvaajan oma suhde käsikirjoituksen tarinaan. Tarinan vaikuttavuus ja kokemuksellisuus muodostuvat esimerkiksi siitä, miten kuvaaja samaistuu tarinan henkilöihin ja henkilöiden toiminnan kautta teemaan. Teema on kirjoittajan väitelause, jonka hän haluaa tarinan avulla tuoda käsikirjoituksessa ilmi. Esimerkiksi Shakespearin Romeon ja Julian teema voisi olla: Suuri rakkaus uhmaa jopa kuolemaa. (Leino, 2003, 84) Mikäli kuvaaja pystyy samaistumaan tarinaan sisältyvän teemaan eli väittämään maailmasta, syntyy kokemus vaikuttavuudesta. Teema on siis syy miksi tarina ylipäättään kannattaa kertoa. Voi ajatella, että kun kuvaaja pystyy vastaamaan tähän kysymykseen myöntävästi, on hänellä annettavaa tarinan kertomiseen. Tämän jälkeen kuvaaja voi alkaa miettiä, miten tarina ja sen sisältämä teema tulisi visuaalisesti kertoa. Tai onko käsikirjoituksen tarina mahdollista kertoa tietyn budjetin raameissa.

### **3.3 Subteksti ja sen merkitys kerrontaan kuvaajan näkökulmasta**

Hyvään tarinankerrontaan liittyy termi subteksti eli alateksti. Alateksti on eräs niistä asioista, jotka luovat tarinaan jännitettä. Käsikirjoituksen tarina koostuu aina myös aukoista - siitä, mitä jää kuvaajan ja ohjaajan tulkittavaksi. (Oppimateriaali, käsikirjoittamisen käsitteitä ja tehtäviä [www-sivu](http://www.sivu), 15.5.2011) Toisin sanoen koko tekstillä on alateksti. Kuvaaja ja ohjaaja joutuvat päättämään tekstin takana piileviä merkityksiä, jotta he voisivat kertoa merkityksellisen tarinan elokuvallisessa muodossa.

Käsikirjoituksen aihe, joka kertoo mistä tarina pintatasolla kertoo, ei siis vielä riitä kuvaajankaan näkökulmasta merkitykselliseen tarinan kuvalliseen kertomiseen, koska juuri pintatason alapuolelle jäävä teema on yksi kerronnan peruskivistä tai ydin, jota kuvaajakin kuvillaan parhaimmassa tapauksessa pyrkii tukemaan tarinankertojana yhdessä ohjaajan kanssa.

Samansuuntaisesti, mutta enemmän kuvakerronnan aikaan nojautuen asian ilmaisee käsikirjoittaja Tove Idström Teemu Laaksosen opinnäytetyössä *Elokuvaa hetkessä* (2007). Tove Idströmin mukaan elokuvalla on kaksi aikaa: Horisontaalinen aika kuvaa tapahtumia eli tarinan tasolla ilmenevää juonta. Sitä kuljetaan alusta kohti loppua suoraviivaisesti. Toinen aika on pystysuora eli elokuvan filosofinen aika, joka etenee

vapaammin. Idström vertaa sitä kuljeskeluun avoimella nurmikentällä tai meren jäällä, kun taas horisontaalinen aika on kulkemista puiston käytävällä. Filosofista aikaa jokainen seuraa omia reittejään. Tove Idsrömin mukaan elokuva onkin täydellisimmillään tunteiden siirtoa kuvilla ajassa.

Miten tämä tunteiden siirto sitten muuttuu konkreettiseksi kuviksi ajassa, ja miten se voi vaikuttaa kuvaajan kannalta kuvakerrontaan? Hyvä näyte tarina-aineksen temantiikan vaikutuksesta kuvakerrontaan on nähtävillä esimerkiksi Martin Scorsesen ohjaamassa ja Michael Chapmanin kuvaamassa *Taksikuski*-elokuvassa (1976), joka kertoo yksinäisestä Vietnam-veteraanista ajamassa taksia New Yorkissa. Elokuvan teemaksi voidaan tulkita eksistentiaalinen yksinäisyys kaupunkiympäristössä. Yhdessä elokuvan kohtauksista päähenkilö taksikuski *Travis Bickle* yrittää ottaa käytävän maksupuhelimella yhteyttä naiseen, johon hän on ihastunut, mutta nainen ei vastaa. Kamera reagoi ajamalla hitaasti pois päähenkilöstä ja näyttämällä tyhjän käytävän. Käsikirjoituksen kohtauksen ja tarinan juonen pintatasolla tämä tyhjän käytävän paljastaminen tuntuu kummalliselta kuvalliselta ratkaisulta, mutta tarinan teeman ja siihen olennaisena osana linkittyvän päähenkilön toiminnan tasolla sillä on merkitystä. Taksikuskin filosofisen ajan voi kokea ilmenevän Tove Idstömin sanoin ”yksinäisyyden toistossa ja varioinnissa”. Se paljastaa samalla elokuvan aiheen ja teeman. Tämän takia kuvaajan on hyvä ymmärtää missä koko elokuvan narratiivissa on kysymys tarinan pintatason sijaan.



*Kuva 3: Taksikuski soittaa kamera-ajon alkukomposiossa.*



*Kuva 4: Kamera-ajon loppukompositio.*

### **3.4 Miksi kertoisin kuvin juuri tämän tarinan?**

Mikä saa sitten kuvaajan kiinnostumaan käsikirjoituksesta ja lähtemään mukaan projektiin? Kyyninen vastaus voisi olla työ ja raha (etenkin ammattilaismaailmassa) tai esimerkiksi uusien teknisten laitteiden kokeileminen. Mutta johtavatko nämä motiivit taiteellisesti eheään lopputulokseen, jonka peruskivenä on siis halu kertoa jostain?

Koska kuvaaja on narraation ja elokuvan kuvallisen kielen kannalta vastuullinen henkilö, on tärkeää, että kuvaaja pystyy samaistumaan kertomaansa tarinaan kuten edellä jo mainittiin. Pelkästään ohjaajan tai käsikirjoittajan vahva visio aiheesta ei riitä, mikäli kuvaaja ei pysty samaistumaan aiheeseen tai kerrottavaan tarinaan. Ohjaajakaan ei voi tulkita käsikirjoitusta tai tuoda omaa visiotaan koko tuotannon ajan esille kuvaajalle, joten kuvaajan on muodostettava käsikirjoitukseen myös oma suhteensa. Tämä on helpompaa, jos kuvaaja pystyy samaistumaan tarinaan tai tuntee, että tarina vetoaa häneen. Jos taas teksti ei herätä kuvaajassa tuntemuksia, voi olla parempi jättää projekti tekemättä. Tekstin valinnassa tärkeää onkin tunne tai intuitio. Vaikka tarina olisi kuinka hyvä tahansa ja hyvin kirjoitettukin, mutta jos se ei herätä tunteita käsikirjoituksen lukevassa kuvaajassa tai ei vaikuta kuvaajaan, voikin kysyä onko tarinalle mitään annettavaa. Koska käsikirjoituksen teema argumentoi yleensä jotain moraaliväitettä maailmasta (Bacon 2000, 38), kuvaajan maailmankuvallakin on käsikirjoituksen valintaprosessissa suuri merkitys. Tämä ei tarkoita, etteikö jossain olisi kuvaaja joka pystyy samaistumaan tarinaan erilaisen maailmankuvan pohjalta.

Tämän olen huomannut omia kouluprojekteja tehdessäni. En ole paria poikkeusta lukuunottamatta lähtenyt kuvaamaan tekstejä, joita en ole kokenut itseni kannalta mielekkäiksi tai joihin en ole pystynyt samaistumaan. En myöskään lähde projektiin, jos teksti sattuu edustamaan elokuvagenreä, josta en pidä tai jota en pahemmin katso. En esimerkiksi ole lähtenyt mukaan science fiction-genreä edustaviin koulutöihin, koska genre ei kiinnosta minua. Kuvaaja Rodrigo Prieto toteaa myös, ettei tee lännenelokuvia siitä yksinkertaisesta syystä, ettei käy niitä itse elokuvissa katsomassa. (Rodrigo Prieto, ASC, Frost interview, July 2007)



## 4 Kuvaaja kertojana (case Tunnevammoja)

### 4.1 Kuvaaja ja käsikirjoitus Tunnevammoja-elokuvassa

*Rakkaudessa pettynyt Pekka menee kansalaisopiston elokuvakurssille, oppiakseen ilmaisemaan itseään paremmin. Kurssilla hän tapaa Johannan, joka haaveilee elokuva-alan opinnoista. Yhdessä he alkavat tehdä kurssitehtävää, joka on lyhytelokuva tunteesta nimeltä rakkaus. Kurssin opettaja Jorma yrittää opettaa nuorelle parille, mitä rakkaus oikeasti on. Eikä se ole ainakaan mitään helvetin lintujen kuvaamista. (Tunnevammoja-elokuvan synopsis)*

Elokuvan tekemisessä kaikki alkaa yleensä käsikirjoituksesta. Se on perusta ja prosessin alkupiste, johon perustuvat myöhempien vaiheiden luovat ratkaisut narratiivisessä elokuvassa. Seuraavissa kappaleissa pyrin esittelemään yleisiä työkaluja ja vaiheita, jotka johtavat konkreettisesti käsikirjoituksen tekstimuotoisen tarina-aineksen muuttumiseen liikkuviksi kuviksi, jotka parhaassa tapauksessa muodostavat jollain tavalla katsojaa koskettavan elokuvan. Näitä työvaiheita käsittelem case-pohjaisesti ja nojaan omiin kokemuksiini, jotka syntyivät Tunnevammoja-elokuvaa tehdessä. Olin kiinteästi mukana jokaisessa työvaiheessa ohjaajan kanssa ennen kuvauksia ja kuvauksissa.

Tunnevammoja-elokuvan käsikirjoituksen kehittäminen alkoi toden teolla vuoden 2010 keväällä. Olin lupautunut Markus Aaltoselle kuvaajaksi hänen ohjaamaansa lopputyöelokuvaan, mutta käsikirjoituksen ensimmäinen versio tuntui kuitenkin vielä keskeneräiseltä. Käsikirjoituksessa oli kuitenkin kiinnostavat hahmot, ja pystyin samaistumaan erityisesti päähenkilö Pekkaan, jolla oli vaikeuksia ilmaista itseään ja epäonnea rakkaudessa. Myös käsikirjoituksen taustalla oleva teema tunteiden ilmaisemisen vaikeudesta kosketti itseäni, mutta se ei mielestäni noussut kunnolla esille vielä itse tarinassa. Perusteet olivat siis olemassa, mutta ne piti muokata jotenkin kiinnostavaksi tarinaksi. Koska pystyin omista lähtökohdistani samaistumaan päähenkilöön ja teemaan, heitin ohjaajana ja käsikirjoittajana toimineelle Aaltoselle ennen kesälomaa idean tapahtumien sijoittamisesta itsellemme tuttuun kouluympäristöön. Ehdotin, että metaforaksi kävisivät elokuvat, koska elokuvia katsoessa me joudumme käsittelemään tunteitamme.

Kesän jälkeen Markus lähetti toisen version käsikirjoituksesta, joka sijoittui kouluun ja elokuvakurssille. Vaikka tarina ja henkilöhahmot kaipasivatkin vielä hiomista, herätti käsikirjoitus minussa tunteita ja nauroin useasti käsikirjoitusta lukiessani. Mielestäni tapahtumapaikan vaihtaminen koulusta elokuvakurssiksi oli toimiva ratkaisu, sillä huomasin, että tarina oli parantunut. Huomasin myös, että itsellenikin olisi nyt annettavaa tarinalle, koska pystyin entistä paremmin samaistumaan tarinaan. Tarjouduinkin ottamaan kuvaamisen lisäksi vastuuta myös käsikirjoitusprosessista. Syksyn 2010 aikana kirjoitin käsikirjoituksesta viisi-kuusi uutta versiota ennen lopullista kuvausversiota, joka taisi olla seitsemäs versio. Henkilöhahmojen vähentäminen ja tarinan keskittyminen rakkauden tunteen ymmärtämisen ympärille olivat tarinan suurimmat muutokset.

Mitä sitten opin toimimalla projektissa sekä käsikirjoittajana että kuvaajana? Vaikka onkin poikkeuksellista, että kuvaaja toimii projektissa myös käsikirjoittajana, huomaan jälkikäteen siihen sisältyvän myös paljon vahvuuksia. Käsikirjoituksen ja kuvauksen parissa työskentely samassa projektissa auttoi minua ymmärtämään tarinaa paremmin. Teeman ja tarinan lisäksi myös käsikirjoituksen työstäminen auttoi minua motivoitumaan käsillä olevaan projektiin, mikä mielestäni teki lopputuloksesta paremman. Kuten edellisessä jaksossa ammattikuvaajienkin kokemuksista kävi ilmi, kuvaamaan ei kannata lähteä, jos ei tunne käsikirjoituksen tarinaa tai teemaa omakseen. Jos pitää tarinasta tai ideasta, on helpompi omien kokemusten kautta antaa itsestään elokuvan tarinalle prosessin jokaisessa vaiheessa.

Elokuvaa voidaan lähestyä monesti auteur-teorian kautta. Teorian mukaan elokuvan pitäisi kuvastaa vain ohjaajan taiteellista näkemystä kuten esimerkiksi romaani edustaa romaanin kirjoittajan näkemystä. Omien kokemusteni perusteella tämä ei kuitenkaan ole hedelmällisin tapa elokuvaa tehdessä, koska elokuva on jo luonteensa puolesta aina ryhmätyö, mutta romaanin kirjoittaminen ei ole. Myös kuvaaja ja käsikirjoittaja voivat olla yhtä lailla elokuvan tarinan kirjoittajia ja näin taiteellisesti vastuussa elokuvasta. Kun kuvaaja ottaa vastuuta myös kerronnasta, se auttaa häntä sitoutumaan tarinan kertomiseen paremmin kuin käyttämällä metodia, jossa yksi ihminen ottaa vastuun tarinan kertomisesta, kun muut toteuttavat ulkokohtaisesti käsikirjoituksen tarinaa käskyjen mukaan. Tämän huomasin Tunnevammoja-elokuvan kohdalla. Käsikirjoitusprosessiin osallistuminen antoi minulle kuvaajana lisää vastuuta mutta

myös enemmän vapautta ilmaista itseäni. Pystyin tuomaan oman panokseni tarinankerrontaan kuvauksen, käsikirjoittamisen ja kuvasuunnittelun keinoin. Kun otin vastuuta myös käsikirjoitusprosessista, sain vapautta ilmaista itseäni tarinan parissa. Tätä kautta myös koin tarinan ja oman työni kuvaajanakin tärkeämmäksi.

*“Mielestäni liian monet kuvaajat käyttävät liian paljon aikaa puhuakseen tekniikasta ja tyylistä. Puhukaa käsikirjoituksesta ja henkilöhahmoista.” (Kuvaaja John Bailey, ASC, ICM live transcript, September 1999)*

En väitä, että jokaisen kuvaajan pitäisi olla yhtä tiivistä mukana käsikirjoitusvaiheessa kuin minä itse olin Tunneammoja-elokuvaa tehdessä. Tämä ei ole monesti edes mahdollista eikä tarpeellista, mutta minä koin tärkeäksi sen, että pystyin myös kuvaajana jakamaan ajatuksiani ohjaajan kanssa käsikirjoituksen tarinan sisällöstä ja henkilöhahmoista, koska tämä prosessointityö auttoi minua hahmottamaan tarinaa kuvaajanakin paremmin. Tämä ei ole ollut itsestäänselvyys kaikissa projekteissa, joissa olen ollut kuvaajana. Olen kuvaajana törmännyt ohjaajiin, jotka ovat kokeneet, että koko tarinan kertominen käsikirjoituksen pohjalta on ainoastaan heidän vastuullaan. Olen myös itse keskittynyt paikoitellen liikaa tekniikkaan tarinan sijaan, sillä olen kokenut sen olevan kuvaajan roolini mukaista. Kuvaajan ei kuitenkaan tarvitse kirjoittaa käsikirjoitusta itse tai ottaa kirjoittamalla osaa käsikirjoitusprosessiin. Mielestäni on kuitenkin tärkeää, että kuvaaja ymmärtää tarinan, samaistuu siihen ja pystyy tuomaan oman henkilökohtaisen näkökulman tarinan kertomiseen kuvauksen avulla yhdessä ohjaajan kanssa. Tähän päästään keskustelemalla käsikirjoituksesta, tarinasta ja henkilöhahmoista. Itselleni luovin työ tarinan suuntaviivojen määrittämisen kannalta tapahtuikin käsikirjoitusvaiheessa keskusteluissa yhdessä ohjaajan kanssa. Tämän takia olisikin outoa, jollei kuvaaja ottaisi tai voisi ottaa kantaa myös itse käsikirjoitukseen ja tarinaan.

Miten minusta tuli lopulta sekä elokuvan kuvaaja että toinen käsikirjoittaja? Kun nyt mietin tätä kysymystä oman kokemukseni pohjalta, niin tulen johtopäätökseen kerronnan merkityksestä elokuvakerronnassa kuin myös yleisellä tasolla. Kerronnan avulla yritin kyseisessä projektissa elokuvallisia työkaluja (käsikirjoitus ja kuvaus) käyttämällä jäsentää ja hallita omaa kokemustani maailmasta kerronnan kautta. Halusin siis kertoa kyseisen tarinan elokuvallisin keinoin.

## 4.2 Kuvalista ja kuvakokojärjestelmä

Käsikirjoituksen purkamiseen kuviksi on elokuvan ennakkosuunnitteluvaiheessa vakiintunut erilaisia lähestymistapoja, joista on tullut käytänteitä. Koska tekstuaalinen informaatio on muutettava viimeistään kuvauksissa kuvalliseen muotoon, aloitetaan tämä prosessi jo monesti esituotannon suunnitteluvaiheessa. Yleisin syy tähän on kuvausvaiheen tiukka aikataulu, mutta suunnittelulla on merkitystä myös kertomisen kannalta. Kaksi yleisintä tapaa tekstin muuttamisen aloittamisessa visuaaliseen muotoon ovat kuvalista ja kuväkäsikirjoitus eli storyboard.

Kuvalista tarkoittaa yleensä tekstimuotoon kirjoitettua kuvausta elokuvan kuvista. Monesti kuvaaja tekee tämän yhdessä ohjaajan kanssa. Yleensä kuvalistassa käy ilmi ainakin suunniteltavan kuvan kuvakoko. Suunnittelun helpottamiseksi on laadittu kuvakokojärjestelmä, jossa sanallisesti voidaan ilmaista, minkä kokoisesta kuvasta tai kuvan rajauksesta ollaan keskustelemassa. Puolikuvassa objekti, joka on yleensä ihminen, raajantuu kuvassa puolestavälisestä, kun taas lähikuvassa näkyy vain pieni osa kokonaisuudesta, kuten vaikkapa ihmisen kasvot. Nämä kuvakoot ilmoitetaan yleensä lyhenteinä tyyliin: PK (puolikuva) tai LK (lähikuva). (Chandler, 1994)

Kuten käsikirjoituksen, myös kuvalistan päätehtävät ovat samankaltaisia. Kuvalistan tehtävänä on välittää informaatiota työryhmälle, tarkentaa sitä ja muuttaa tekstuaalinen kerronta kuvakerronnaksi. Se auttaa myös elokuvan rytmin määrittelemisessä elokuvan leikkausprosessia varten sekä antaa apulaisohjaajalle työkalun organisoida kuvausaikatauluja. Kuvalistaan voidaan myös lisätä kamerakulmat (yläkulma, alakulma jne.) tai kameran liikkeitä (panorointi, joka tarkoittaa kameran horisontaalista liikettä jne.). Tunnevammoja-elokuvassakin aloitimme käsikirjoituksen visualisoinnin tekemällä kuvalistan yhdessä ohjaajan kanssa. Kävimme koko käsikirjoituksen läpi listaten jokaisen kohtauksen kuvat perinteisen kuvakokojärjestelmän mukaisesti.

Kuvalistassa ilmenevän kuvakokojärjestelmän voi ajatella eräänlaisena elokuvan kuvakerronnan kielioppina tai ehkä paremminkin yleisenä sääntönä, joka helpottaa käsikirjoituksen muuttamista kuviksi. Jos kuvakokojärjestelmää tai kuvakulmia ajatellaan sääntöinä, joiden tehtävä on helpottaa kuvallista ennakkosuunnittelua, on kuvallisessa suunnittelussa hyvä muistaa, että sääntöihin voi tehdä myös poikkeuksia. Tämän takia elokuvan kieliopista puhuminen voi olla liian rajoittavaa, koska jos käsikirjoituksen välittämä ainutkertainen tarina nähdään tiukasti etukäteen määriteltyjen

konventioiden läpi, voidaan menettää ote tarinan merkityksestä, joka pitäisi kääntää kuvalliseen muotoon. Tämä merkitys on nähtävissä enemmän tarinan subtektstissä ja sen tulkitsemisessa.

Visuaalisena esimerkkinä tästä toimii lähikuva Wong Kar-Wain ohjaamasta ja Christopher Doylen kuvaamasta elokuvasta 2046 (2004). Vaikka perinteisen kuvakokojärjestelmän mukaan lähikuva rajataan ja sommitellaan jättäen katseen suuntaan tilaa, on 2046-elokuvassa lähikuva rajattu jättämällä katseensuunnasta tilaa pois. Tämä ratkaisu siis viittaa elokuvan temaattiseen ainekseen ja hylkää kovalistassa välittyvät kuvakokojärjestelmän säännöt. Voikin todeta, että kirjallinen kovalista, joka pohjautuu kuvakokojärjestelmään ei siis kerro lähtökohtaisesti käsikirjoituksen välittämästä tarinasta tai kuvaajan suhteesta tarinaan, vaan on enemmänkin apukeino, joka on nähtävä suhteessa tarinaan kokonaisuuden kannalta.



*Kuva 5: Kuvassommittelua elokuvassa 2046.*

Tämä edellä mainittu huomio näkyy myös lopullisessa Tunnevammoja-elokuvassa. Kovalistaus ja kuvakokojärjestelmä auttoivat itseäni kuvaajana sekä ohjaajaa hahmottamaan elokuvan rytmiä ja kokonaisuutta, mutta se antoi vain viitteellisen kuvan käsikirjoituksen tarinan ja teeman suhteesta lopulliseen kuvakerrontaan ja lopulliseen elokuvaan. Esimerkiksi kohtauksessa (kuva 4), jossa naispäähenkilö Johanna saapuu koulun kahvioon, lukee perinteisesti kovalistassa: PLK (puolilähikuva) Johanna katsoo Pekkaa. Lopullinen freimi kuvassa ei kuitenkaan ole perinteisen kuvakokojärjestelmän mukaan rajattu, vaan kuva on rajattu on enemmänkin tarinan välittämän tunnelman ja teeman mukaisesti. Kuten edellä mainitussa 2046-elokuvassa, olen tehnyt vasta kuvausvaiheessa ratkaisun jättää katseensuunnasta tilaa pois ja lisäksi henkilön pään päälle on jätetty liikaa niin kutsuttua headroomia eli tyhjää tilaa freimin yläreunan ja

henkilön pään väliin. Nämä valinnat palvelevat näin jälkikäteen ajateltuna kuitenkin varsin hyvin kohtauksen ja koko elokuvan tunnelmaa ja tukevat sitä, mistä elokuvan käsikirjoitus pohjimmiltaan kertoo. Tunnevammoja-elokuvassahan ihmiset yrittävät painia rakkauden tunteen ongelmallisuuden kanssa, joten katseensuunnasta tilaa ottamalla joissain kuvissa olen korostanut henkilöiden olevan jollain tavalla jumissa itsensä kanssa, kun taas ylimääräisen tilan jättäminen pään päälle, saa mielestäni henkilöt näyttämään pieniltä ison ongelmansa kanssa. Myös lopullisen elokuvan valaistus tukee mielestäni tarinaa. Henkilöiden kasvot (kuten tässä Johannan) on monesti alivalotettu ja yleensä taustassa on valoa. Tämäkin on mielestäni perusteltu ratkaisu, koska tarinassa rakkaudenkipeät henkilöt yrittävät löytää rakkautta (valo visuaalisena symbolina rakkaudesta), mutta eivät löydä sitä vaan vaeltavat suurimman osan elokuvasta varsin pimeissä talvisissa sisätiloissa.



*Kuva 6: Kuvassomittelua elokuvasta Tunnevammoja.*

### **4.3 Kuvakäsikirjoitus (Storyboard)**

Tarkemman kuvan lopullisesta kuvakerronnasta antaa kuvakäsikirjoitus.

Kuvakäsikirjoitus tarkoittaa elokuvanteossa paljon käytettyä prosessia, jossa käsikirjoitus saa yleensä ensimmäistä kertaa tuotannon aikana visuaalisen muodon. Elokuvan kuvat piirretään tai visualisoidaan kaksiulotteisesti. Kuvakäsikirjoituksen tavoite ei ole olla sarjakuva tai täydellinen visuaalinen hahmotelma kuvattavasta kuvasta, vaan sen tarkoitus on pikemminkin orientoida kuvaaja sekä ohjaaja hahmottamaan kuvan rajausta ja kuvassa lopulta nähtävää tilaa. Tämän informaatioprosessin täydellistymisen lisäksi myös kuvakäsikirjoituksessa mielletään

kuvien rytmiä ja leikkausta narratiivisesta näkökulmasta. Kuvaajasta ja ohjaaja päättävät kuinka paljon tätä konkreettista etukäteisvisualisointia hyödynnetään. Esimerkiksi suomalainen kuvaaja Kari Sohlberg kertoo kirjassa: *Kamera käy!*, käyttävänsä kuvakäsikirjoituksen piirtämistä työmetodinään käsikirjoituksen visualisoimiseksi. Myös ohjaaja Alfred Hitchcockin on tiedetty olleen vankkumaton kuvakäsikirjoituksen kannattaja kuvakerronnan suunnittelussa. Ohjaaja ja kuvaaja Pirjo Honkasalolla on erilainen näkemys asiaan: ”Nykyään en ikinä suostu siihen, että piirretään, koska olen itse visuaalinen ihminen. Siihen jää jotenkin nalkkiin. Yhtäkkiä löytää itsensä etsimästä sitä piirrettyä kuvaa ja todellisuus ei koskaan ole samanlainen kuin se” (Hytönen ja Mandart, 2004, 66).

*”Kuvakäsikirjoitus on tärkeämpi kuin visuaaliset referenssit, koska se keskittyy siihen mistä kohtaaus kertoo” (kuvaaja Roger Deakins, ASC, Frost interview, November 2007)*

Vaikka kuvakäsikirjoitus ja kuvalista auttavat suuresti hahmottamaan kuvien rytmiä ja kokoa sekä hahmottamaan kuvakerrontaan suhteessa käsikirjoitukseen, nämä dokumentit ovat vain prosessin vaihe aivan kuten käsikirjoituskin matkalla lopputulosta eli valmista elokuvaa. Olen myös kuvaajana huomannut, että vaikka kuvakäsikirjoitus voi olla varsin tärkeä työkalu tuotannollisen onnistumisen kannalta, (kuvakäsikirjoitus välittää informaatiota koko työryhmälle, jotta tiedetään tarkemmin mitä ollaan tekemässä), niin kuvakäsikirjoituksen tekeminen auttaa erityisesti kuvaajaa paneutumaan kuvalliseen ilmaisuun tarinan pohjalta. Tämän takia omaan työskentelymetodiini kuului Tunnevammoja-elokuvaa suunniteltaessa kuvakäsikirjoituksen piirtäminen, jotta pystyin visualisoimaan tarinan sekä keskustelemaan käsikirjoituksesta yhdessä ohjaajan kanssa konkreettisella kuvallisella tasolla.

Tunnevammoja-kuvakäsikirjoituksesta tulikin lopulta varsin kattava, koska piirsin lähes koko käsikirjoituksen sisältämän tarinan ennen kuvausten alkua kuvakäsikirjoituksen muotoon. Monesti kuvakäsikirjoitusta saatetaan käyttää narratiivisessa draama-elokuvassa etupäässä selventämään esimerkiksi tarinan teknisesti haastavampia kohtauksia tai kohtauksia, joissa tapahtuu paljon toimintaa. Piirsinkin osin kokemattomuuttani ehkä turhankin kattavan kuvakäsikirjoituksen käsikirjoituksen materiaalia ajatellen. Koska Tunnevammoja-elokuva pohjautuu paljon henkilöiden väliseen dialogiin, pääkaava kohtausten kuvaamisen kannalta oli olemassa jo ilman

kuvakäsikirjoitustakin. Yleensä otimme laajemman master-otoksen ja tämän jälkeen kuvasimme suunnat. Mitään älyttömän vaikeita kuvia tai toimintakohtauksia ei elokuvassa ollutkaan. Toisaalta kattava kuvakäsikirjoitusvaihe yhdessä ohjaajan kanssa myös antoi paljon uusia ideoita kuvauksiin. Tämä vaihe ikään kuin pakotti avaamaan käsikirjoituksen sisältämän kirjallisen tarinan kuvalliselle tasolle ja kohti kuvakerrontaa, jota pelkkä abstrakti keskusteleminen tarinasta tai teemasta ei niin helposti tee. Puhtaasti kuvien kompositioiden kannalta keksin idean henkilöiden asettamisesta yleensä kuvattavan freimin keskelle, kultaisen leikkauksen sijaan. Tämä mielestäni palveli visuaalisesti tarinaa ja teemaa.

Koska hahmot ovat tunne-elämältään jotenkin haavottuneita, en halunnut heidän olevan kauniisti kultaisen leikkauksen mukaisesti kuvaan aseteltuja, vaan että jokainen olisi komposoitu ehkä vähän tökeröstikin keskellä kuvaa. Kaikki kuvakäsikirjoitusvaiheen ideat eivät edes liittyneet visualisointiin. Esimerkiksi kuvakäsikirjoitusvaiheessa tuli esiin myös ohjaajalle uusia henkilöohjaamiseen liittyviä ideoita ja kuvakäsikirjoituksen tekeminen ja kohtauksista keskusteleminen muutti myös alkuperäisestä käsikirjoitusta joiltain kohdin. Tämäkin esimerkki osoittaa mielestäni sen, miten sidoksissa kuvallinen ilmaisu ja käsikirjoitus ovat lopulta toisiinsa.

Kattavan suunnitelman tekeminen auttoi minua myös kuvaamisvaiheessa olemaan luovempi, koska tiesin, että minulla on ainakin joku suunnitelma siitä, miten kohtaukset kuvattaisiin. Paradoksaalisesti hyvä suunnittelu siis ainakin omassa tapauksessani antoi myös vapautta improvisoida lopulta itse kuvaustilanteessa. Vaikka kuvakäsikirjoitus olikin tehty, en lopulta käyttänyt sitä kuvaustilanteessa orjallisesti tai jäänyt mielestäni etsimään kuvakäsikirjoituksen kuvia. Monet suunnitelluista kuvista jäivät pois, kuvakulmat muuttuivat tai kuvat yhdistyivät toisiinsa.

Kaiken kaikkiaan voi sanoa, että visuaalinen kerronta fokusoitui entisestään kuvaustilanteessa. Monesti suunnitellut erilliset kuvat saattoivat esimerkiksi yhdistyä yhdeksi kuvaksi tai kerronnan kannalta tarpeettomia lähikuvia saattettiin päättää jättää kuvaustilanteessa pois. Lopullisessa elokuvassa kuvakäsikirjoituksesta voi sanoa olevan jäljellä ehkä noin 60-70 prosenttia kuvattavaksi suunnitelluista kuvista tai ideoista, mutta vielä paljon pienempi prosentti kuvista säilyi kompositioiden osalta sellaisenaan kuvakäsikirjoituksesta valmiin elokuvien kuviksi. Tämä näkyy muun muassa opinnäytetyön lopussa olevan Tunnevammoja-elokuvan 9. kohtauksen ja sitä varten



piirretyn kuvakäsikirjoituksen vertailemisella toisiinsa. Vaikka valmiin elokuvan ruutukaappaukset ja kuvakäsikirjoitus vaikuttavat nopeasti katsottuna varsin samanlaisilta, on niissä myös eroja. Kyseisessä kohtauksessa suunniteltu kuva koirasta on yhdistynyt kuvaan koiraa ulkoiluttavasta naisesta, jota mies tulee halaamaan. Lisäksi kuvakäsikirjoituksessa ei ole myöskään lopullisen elokuvan tyyllisiä ominaispiirteitä (esimerkiksi iso headroom ja katulamput kuvastamassa teemaa), mihin vaikuttivat paljon kuvauspaikka, valaistus, värit ja näyttelijät. Näiden asioiden valinnoilla voidaan vaikuttaa olennaisesti elokuvan tyyliin ja tukea tarinaa.

#### 4.4 Visuaaliset referenssit

Kolmas tapa hahmottaa tekstiä visuaaliseen muotoon esituotantovaiheessa ovat visuaaliset referenssit eli vertailukohtat. Kuvalista ja kuvakäsikirjoitus auttavat hahmottamaan kuvaajalle ja ohjaajalle narratiivisia asioita, kun taas visuaalisilla referensseillä, voidaan alkaa lähestyä enemmän lopullisen elokuvan ulkoasua ja tyyliä. Tällä prosessin vaiheella aletaan päästä enemmän käsiksi siihen, miltä elokuva näyttää ja tuntuu.

*”Hän (ohjaaja) näyttää maalauksia tai soittaa sinulle musiikkia, antaakseen tunteen, johon pääset käsiksi. Elokuvaajana minun tehtäväni on kerätä nämä emotionaaliset elementit, laittaa ne kuvaan ja ilmaista ne.” (kuvaaja Laszlo Kovacs, ASC, Frost notes, ASC workshop, Hollywood California, 2006)*

Visuaaliset referenssit olla elokuvia, maalauksia, musiikkia tai veistoksia. Tärkeää ei olekaan se, missä muodossa visuaalinen vertailukohta on, vaan tärkeää on se, että sen avulla voidaan visualisoida käsikirjoituksen teemaa ja siitä välittyvää tunnelmaa, johon katsoja pystyy emotionaalisesti vastamaan. Tässäkin kohtaa on ohjaajan ja kuvaajan pidettävä mielessä elokuvan narratiivisuus. Tyyllillä voidaan johdatella katsojan tunnetiloja ja korostaa tarinaa.

Myös Tunnevammoja-lyhytelokuvassa työskentelyprosessiin kuuluivat kuvakäsikirjoituksen ja kuvalistan tekovaiheiden jälkeen hakea erilaisia visuaalisia referenssejä yhdessä ohjaajan kanssa, jotta olisimme päässeet paremmin käsiksi elokuvan lopulliseen ilmeeseen. Katsoimme eri elokuvia ja mietimme, minkälainen tyyli sopisisi tukemaan tarinaamme ja välittäisi tarinamme sanoman. Koska temaattisesti Tunnevammoja käsittelee rakkauden olemusta, lähdimme etsimään ensiksi

visuaalista tyyliä rakkauselokuviksi kokemiemme elokuvien joukosta, jotka olivat jättäneet jonkinlaisen emotionaalisen jäljen. Itselleni suunnitteluvaiheessa mieleeni tulivat elokuvat *Punch Drunk Love*, *Fucking Åmål* ja *Rocky*. Nämä kaikki kolme elokuvaa käsittelevät rakkautta varsin erilaisten maailmojen kautta. Esimerkiksi *Fucking Åmål* kertoo esimerkiksi ruotsalaisella pikkupaikkakunnalla asuvista lesbotyöistä, jotka etsivät rakkautta ja identiteettiään, kun taas *Rocky* kertoo amerikkalaisesta kehäraakiksi luokiteltavasta nyrkkeilijästä, joka rakkauden ja uskon avulla pystyy tarinan lopussa uskomattomaan suoritukseen nyrkkeilykehässä. Kummassakin elokuvassa rakkaus ja usko omaan asiaan voittavat lopulta, kuten myös teemattisesti *Tunnevammoja*-elokuvassakin. Vaikka nämä referenssielokuvat vaikuttavat nopeasti ajateltuna melko erilaisilta *Tunnevammoja*-elokuvaan tai toisiinsa nähden, on niissä kuitenkin sama emotionaalinen tarttumapinta. Tämän emotionaalisen jäljen kuvaaja yhdessä ohjaajan kanssa pyrkivät sitten kääntämään oman elokuvansa tyyliksi ja osaksi omaa kertomaansa tarinaa ja tekstin välittämää teemaa.



*Kuva 7: Tunnevammoja- elokuva käsittelee rakkautta.*



*Kuva 8: Samasta teemasta kertoo myös Paul Thomas Andersonin ohjaama Punch Drunk Love (2002).*

#### 4.5 Visuaalinen tyyli tarinan tukena

*"Toisella käsikirjoituksen lukukerralla alan tehdä muistiinpanoja kuten"alakulma, todella tumma ja synkkä, seka, lämmin, kylmä valo." (kuvaaja Wally Pfister, ASC, from "Birth of the Bat," ICP website)*

Jos käsikirjoitus tekee vaikutuksen, se luetaan yleeensä uudelleen. Tämä pätee myös kuvaajaan. Jos ensimmäisellä lukukerralla käsikirjoituksen lukua hahmottaa tarinan omaksuminen ja kokeminen, niin toisella ja kolmannella lukukerralla saattaa kuvaajan mieleen alkaa hahmottua, miten käsikirjoituksen tekstiä tulisi alkaa tulkita tarinaa ja sen teemaa tukevaksi kuvakerronnaksi. Tähän oleellisena osana vaikuttaa elokuvan tyyli. Maalaustaiteesta lainatun vertauksen avulla voikin kuvata visuaalisen tyylin olevan kuin öljyvärit, jotka maalataan kankaalle hiilellä hahmotellun pohjapiirrustuksen päälle. Tyylivalintoja tehtäessä käsikirjoituksen tarinaluuranko saa siis lihaa luidensa ympärille. Henry Bacon puhuu kirjassaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2000) tyylin liittymisestä olennaisena osana taideteoksen ykseyteen. Taideteoksen ykseys tarkoittaa siis sitä, että sen osatekijät (esimerkiksi kuvaus ja valaisu elokuvassa) palvelevat taideteoksen kokonaisuutta (muun muassa käsikirjoituksen tarina), ja että osatekijöiden puitteissa se on mielleltävissä kutakuinkin täydelliseksi.

Tyyli ei kuitenkaan aina pyri yhteyteen elokuvan tarinan, muodon ja teeman kanssa, vaikka länsimaisessa taidekäsityksessä onkin varsin vahvasti pyrkimys juuri ykseyden ihanteeseen. Ohjaajilla tai kuvaajilla saattaa olla myös oma tyylinsä, joka on riippumaton elokuvan tarinasta, muodosta tai teemasta. Tyyli siis pysyy elokuvasta toiseen, vaikka tarina vaihtuu. Esimerkiksi amerikkalaisella kuvaajalla Robert Richarsonilla on lähes jokaisessa kuvaamassaan elokuvassa omanlaisensa signatuurinomainen tyyli valaista elokuvaa tarinasta tai käsikirjoituksesta riippumatta. Myös monen auteruksi määriteltävän ohjaajan tyylin voi kokea olevan niin vahva, että heidän kädenjälkensä tunnistaa elokuvasta toiseen.

Käsikirjoituksesta on usein luettavissa selkeitä ilmaisuja elokuvan tyylistä. Jo käsikirjoituksessa saatetaan esimerkiksi kuvata, mitä henkilöllä on päällään tai minkälaisessa asunnossa henkilö asuu. Käsikirjoituksessa saattaa lukea myös jo jotain esimerkiksi elokuvan valaistuksesta. Monet tyylilliset seikat ilmenevät kuitenkin tarinan rivien välistä, ja nämä rivien välit täyttyvät tyylillisten valintojen tekemisellä kuvasuunnitteluvaiheessa. Tunneammoja-elokuvan kohdalla lopullisen elokuvan tyyli

rakentui prosessin aikana vaihteittain ja osin varsin intuitiivisesti. Tosin uskon, että lopulta monet tyyllilliset päätökset pohjautuivat lopulta juuri käsikirjoituksen välittämään tarinaan, tai ainakin näin jälkikäteen ne vaikuttavat olen ainakin jossain määrin ykseydessä muun teoksen kanssa. Seuraavassa käsittelen Tunnevammoja-elokuvan kuvaustyyliä valintoja suhteessa käsikirjoitukseen ja tarinaan. Visuaalien tyyli koostuu kuvaajan näkökulmasta näyttämöllepanosta, kamerateknisistä asioista sekä näiden valintojen suhteesta tarinaan.

#### **4.5.1 Näyttämöllepano (*Mise en scène*)**

Näyttämöllepano eli ranskalaisittain *mise en scène* käsittää elokuvan lavastuksen, puvustuksen, näyttelijäntyön ja valaistuksen. Näyttämöllepano tarkoittaa siis sitä, mitä näemme lopulta valmiissa elokuvassa, tai mitä kuvaaja näkee kameran etsimestä. Koska tyyli on jotain nähtävää ja valmista, näillä kameran edessä olevilla osatekijöillä on iso rooli siinä, miten katsoja kokee elokuvan. Kuvaaja on myös oleellisena osana vaikuttamassa visuaaliseen tyyliin ja näyttämöllepanoon yhdessä ohjaajan sekä muiden osa-aluidensa vastaavien henkilöiden kanssa jo esituotantovaiheessa.

Tunnevammoja-elokuvassa näyttämöllepanossa tärkeimmässä elementissä ovat näyttelijät ja näyttelijäntyö. Koska Tunnevammoja-käsikirjoituksen tarinassa keskeisin elementti ovat henkilöt ja heidän tunnemaailman ongelmansa, myös näyttämöllepanolla pyrittiin tukemaan tätä elementtiä. Ihminen kuvassa oli siis tärkein, ja näyttämöllepano pantiin palvelemaan tätä päämäärää. Miten tämä sitten heijastui omiin valintoihini kuvaajana näyttämöllepanon osalta?

Yhdessä ohjaajan kanssa päätimme, että tarinaa tukisi valinta, jossa kuvaustekninen säätäminen saataisiin mahdollisimman minimiin, jotta näyttelijät ja koko työryhmä voisivat keskittyä tarinan kertomiseen. Tämä päätös vaikutti näyttämöllepanon osalta lopulta varsin dokumentaarisen tyylin valintaan. Oikeita lokaatioita korostettiin hienovaraisesti lavastuksella, ja valaistus pyrittiin suorittamaan nopeasti muutamalla valolla jatkaen aina lokaatioista löytyviä oikeita valonlähteitä. Lokaatiot pyrittiin valitsemaan sen mukaan, että ne vastaisivat mahdollisimman hyvin lopullisen elokuvan tarinaa tukevaa tyyliä. Valoiksi valittiin "näyttelijäystävällisiä" Kinoflow- ja Led-valaisimia, jotka eivät häikäise ja kuumota näyttelijöitä niin paljon kuin esimerkiksi tungsten-valaisimet. Valaisun nopeudella pyrittiin myös pitämään näyttelijöiden

odotusaikoja mahdollisimman pieninä, jotta heidän motivaationsa ei laskisi ottojen ja kohtausten välillä.

Toinen esteettisemmän tarinan teemaa tukevan funktion huomaa elokuvassa kasvojen valaisussa ja praktikaalien käytössä. Pyrin monesti ja mahdollisuuksien mukaan asettamaan päävalon tulevaan sivusta tai takaa jättäen kasvoja hieman alivalottuneiksi. Rajasin myös kuvia niin, että saisin kuviin lokaatioista löytyviä praktikaalivalojen valopisteitä taustalle. Valopisteet (usein katulamput tai katossa olevat praktikaalit) hämärässä ja pimeässä tukivat mielestäni tarinan teemaa symboloiden rakkautta.

Koska näyttämöllepano oli muuten varsin realistinen ja dokumentaarinen, puvustuksen osalta oli mahdollisuus käyttää enemmän mielikuvitusta. Puvustuksella pystyttiin määrittämään henkilöahmoja, heidän luonteitaan ja tätä kautta heidän suhdettaan tarinaan. Puvustuksen värit kertoivat myös tarinaa ja tukivat tarinan tematiikkaa. Osaltaan jo käsikirjoitukseen oli kirjoitettu joitain puvustukseen liittyviä viitteitä. Käsikirjoituksesta kävi esimerkiksi ilmi, että päähenkilö Pekka käyttää laseja ja opettaja Jormalla on merkkilasit. Otin myös kantaa puvustukseen esituotantovaiheessa, ja keskustelimme asiasta ohjaajan kanssa. Myös puvustajalla oli valtaa puvustuksen lopullisesta valinnasta. Puvustus inspiroi lopulta myös muita valintoja. Aloin kuvauksissa jatkaa puvustuksen värimaailmaa (vihreä ja punainen) myös lavastukseen, koska koin että nämä värit tukivat myös tarinan teemaa. Punainen edusti itselleni värinä rakkautta ja vihreä kuolemaa. Rakkauden ja kuoleman käsitteet ovatkin vahvasti Tunnevammoja-elokuvassa läsnä, koska päähenkilö Pekka on tarinassa menettänyt rakkauden. Kelttiläisessä mytologiassa vihreää vältettiin vaatetuksessa, sillä sen ajateltiin viittavaan kuolemaan, joten tällä värillisellä ratkaisulla on myös historiallisia perusteita tarinan tematiikan ohella. Tosin valinnassa vaikuttavat myös omat mieltymykseni sekä tyylini, koska pidän punaisesta ja vihreästä väristä. Lopullisen elokuvan lavastuksessa onkin nähtävissä paljon punaisia ja vihreitä esineitä puvustuksen lisäksi.



*Kuva 9: Vihreä ja punainen väri toistuvat Tunnevammoja-elokuvan näyttämöllepanossa*

#### **4.5.2 Kameratekniset valinnat**

Näyttämöllepanon ohella nähtävät kuvat rakentuvat kamerateknisistä valinnoista, joita ovat rajaus, polttoväli, kuvausformaatti ja liike. Valinnat vaikuttavat myös oleellisesti lopullisen elokuvan tyyliin, koska niillä voidaan tukea tarinaa. Vaikka tyyli voidaan helposti mieltää esteettikseksi, se ei aina ole sitä. Tyyli voi olla myös teknillistaloudellista kuten edellä olevien näyttämöllepanovalintojen kohdalla. Kuitenkin myös teknillistaloudellisilla seikoilla voidaan mielestäni tukea tarinaa. Joissain kohdin voi jopa nähdä pelkkään esteettisyyteen ja tyylikkyyteen pyrkivän lähestymistavan olevan ristiriidassa tarinan kanssa. Pelkästään kauniit kuvat eivät kerro tarinaa vaan tarkoituksenmukaiset kuvat, jotka tukevat kokonaisuutta. Myös kamerateknisissä valinnoissa pyrittiin Tunnevammoja-elokuvassa tukemaan elokuvan estetiikan ohella kokonaisuutta. Myös kuvauskalusto valittiin valokaluston ohella tukemaan dokumentaarista lähestymistapaa, ja kuvauskalusto pyrittiin pitämään mahdollisimman pienenä ja yksinkertaisena keskittyen teknisen säätämisen ohella kertomiseen. Päätimme myös kuvata lähes koko elokuvan käsivaralta nopeuttaen tuotantoa ja luoden dokumentaarisen tunteen, jossa kuva elää näyttelijöiden mukaan eikä toisin päin.

Koko elokuva kuvattiin lähes kokonaan myös kahdella kiinteäpolttovälisellä lasilla, joista toinen oli 24mm ja toinen 50mm. Toista käytin lähikuvissa ja toista laajoissa kuvissa. Toisaalta tämä oli osin pakon sanelema teknillistaloudellinen valinta, koska

muita käyttökelpoisia tai riittävän valotehoisia objektiiviejä ei löytynyt. Myöskään videomonitorointia ei käytetty, koska sen vaatiman monimutkaisen tekniikan koettiin haittaavan kuvaamiseen keskittymistä ja häiritsevän kuvaustilannetta.

Tämä ratkaisu vaati paljon luottoa kuvaustyöskentelyltä ja vastasi kokemusta filmille kuvaamisesta. Elokuvassa ei myöskään käytetty yhtä dollyajoa lukuunottamatta yhtään ajoa, ja kaikki kameran liikkeet pyrittiin tekemään käsivaralta operoimalla, koska kuvausaikataulu ei antanut mahdollisuuksia tehdä aikaa vaativia ajoja. Tämä kompromissiratkaisu sopi lopulta mielestäni tyyllisesti elokuvaan, koska päähenkilötkin tekevät elokuvassa harrastelijaelokuvia, joiden toteutus ei ole täysin ammattimainen. Lopullinen visuaalinen tyyli muotoutui siis pitkälti resurssien (aika ja raha) ja haluttujen tarinaa tukevien tyyllisten päämäärien kompromissiksi.

Tunnevammoja-elokuvan kompositiot eli kuvien rajaukset tukivat osaltaan elokuvan henkilöhahmojen kokemaa tarinaa. Tyyllisesti rajauksissa päätettiin hakea tyyliä. Kuvarajauksessa pyrin uskallukseni mukaan kuvaajana menemään vastoin perinteisiä kuvarajausääntöjä (kultainen leikkaus, katseen suunta, headroom jne.), koska koin että tyyllittömät rajaukset korostivat tarinan henkilöiden inhimillistä epätäydellisyyttä tarinan suurien temaattisten kysymysten edessä (rakkaus ja tunne). Täydellisyyteen pyrkiminen rajauksessa mielestäni ei ollut siis tarinan mukaista. Rajasin myös henkilöt monesti kuvan keskelle ja kuvan alareunaan matkiakseni kotivideomaista harrastelijatyyliä, jolla elokuvan henkilöt kansalaisopiston kurssilla kuvasivat. Pelkästään kuvien rajaamiseen käytin myös visuaalisena referenssinä japanilaisen Yasujirô Ozun ohjaamaa *Tokio Story* (1953) elokuvaa, jossa elokuvan henkilöt on rajattu aina keskelle. Koska Tunnevammoja-elokuvan pääosassa ovat ihmiset ja heidän tunnemaailmansa, oli mielestäni perusteltua rajata ihmiset keskelle kuvaa kultaisen leikkauksen sijaan. Tämä tyyli on nähtävissä myös Ozun elokuvassa, joka poikkeaa länsimaissa paljon käytetystä kultaisen leikkauksen mukaan raajaamisesta.



*Kuva 10: Kuvarajauksen keskeisenä elementtinä oli Tunnevammoissa ihminen.*



*Kuva 11: Ozulle tyypillinen kuvarajaus.*

#### **4.6 Mihin asettaa kamera?**

Ennakkosuunnittelu tähtää kuvaustilanteeseen, jossa elokuvan maailma saa viimein elokuvallisen muotonsa, kun kuvaaja käynnistää kameran. Tässä vaiheessa suunnitelmat, ideat ja käsikirjoitus muuttuvat visuaaliseksi kieleksi, joka kertoo tarinaa. Alkuperäisestä käsikirjoituksesta on ennakkosuunnitteluvaiheessa yleensä kuljettu kuvaustilanteeseen jo pitkä matka, mutta etenkin kuvaajan kannalta kuvausvaihe voidaan ajatella prosessin lakipisteeksi, jossa elokuvan maailma luodaan. Kuvatuista liikkuvista kuvista syntyy elokuvassa näkyvä maailma.

Vaikka ennakkosuunnittelu ja käsikirjoitus olisi purettu visuaaliseen muotoon kuinka hyvin tahansa, on hyvä muistaa että todellisuus kuvaustilanteessa ei voi koskaan vastata täysin kuvaajan ennakkosuunnitelmia tai käsikirjoittajan visiota. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ennakkosuunnitelmat tai käsikirjoitus pitäisi heittää kuvausvaiheessa roskiin, mutta näihin on hyvä suhtautua ikään kuin työkaluina, joiden avulla kerrotaan tarinaa. Kun ollaan selvillä tarinasta, voidaan ajatella että nämä työkalut tulevat silloin läpinäkyviksi. Huomio keskittyy itse tarinan kertomiseen ja tarinaan erilaisia työkaluja kuten käsikirjoitusta, kuvakäsikirjoitusta tai kuvaustilanteessa kameraa käyttämällä.

Mihin sitten asettaa kamera? Tämä on yksi tärkeimmistä ja konkreettisimmista kysymyksistä, joka kuvaajan on ohjaajan kanssa ratkaistava. Elokuvaohjaaja ja käsikirjoittaja David Mamet vastaa kysymykseen kirjassaan *Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä* (2001): ”Tuonne, mistä se vangitsee filmille tarinan kuljettamiseksi tarvittavan konstailemattoman kuvan.” Ratkaisu kysymykseen on Mametin mukaan varsin yksinkertainen. Vastaus kysymykseen ”Mihin laitan kameran?”



on kysymys ”Mitä otoksessa kuvataan?” Mitä tämä konstailemattomuus sitten tarkoittaa? Konstailemattomuudella Mamet peräänkuuluttaa kuvien narratiivisten elementtinen kuten kuvakerronnallisen kikkailun välttämistä. Jos esimerkiksi otos tai kohtausta kertoo tarinassa kunnioituksesta, väärä tapa on yrittää asettaa kamera johonkin kunnioitettavaan paikkaan tai kulmaan, koska tämmöistä ei ole olemassa. Kuvien ja kameran pitäisi siis vain kertoa tarinaa, jonka kertoo käsikirjoitus. Mametin mukaan todellinen työ tehdään otoslistoja laatiessa ja kuvausvaihe on vain tarinan taltioimista. (Mamet, 2001,18)

Vaikka edellinen ajatus kuulostaa teoriassa kauniilta ja helpolta, antaa se kuitenkin oman kokemukseni mukaan liian yksinkertaistavan kuvan itse kuvausvaiheesta tai kuvaajan suhteesta tarinaan. Kamera ei kerro tarinaa, vaan kuvaajan yhdessä ohjaajan kanssa tekemät päätökset. Eikä nämä päätökset rajoitu vain otoslistan tekemiseen. Jos elokuva tehtäisiin vain otoslistoja tai suunnitelmia tekemällä, kuvaaja ja ohjaaja voisivat lähettää nämä suunnitelmat kuvauspaikalle ja odottaa tarinan taltioimista kotona ohjeidensa mukaan. Käsikirjoitus tai kovalista ovat kuin talon pohjapiirros, eivät valmis talo, joka pitää kuvausvaiheessa rakentaa. Elokuvasssa kuvaus ja narratiivisuus kulkevat yleensä koko ajan yhdessä. (Bacon, 2000, 38) Kaikkien päätösten takana on päämäärä tarinankertomiseen ja dramatisointiin, joten niiden tarkoitus ja olemassaolo on nähtävä suhteessa näihin. Kuvaaja ei siis ole tätä taustaa vasten vain kuvaaja vaan tärkeä osa elokuvan tarinankerrontaa ja tarinankertoja.

On myös hyvä tiedostaa, että kuvausvaiheessa tarinankerronnan keskiössä ei ole enää suunnitelma vaan todellisuus. Vaikka Tunnevammoja-elokuvan kuvausvaiheessa moni asia säilyi samanlaisena kuten oli ennen kuvauksia suunniteltu, niin moni asia myös muuttui. Kuvausvaiheessa paljastuu vahvimmin elokuvan tekemisen todellinen luonne. Elokuvan tekeminen ja samalla myös lopputulos ovat ryhmätyö. Kuvat eivät rakennu vain kuvaajan tai ohjaajan suhteesta käsikirjoitukseen, vaan kuvat rakentuvat koko työryhmän suhteesta toisiinsa ja käsikirjoitukseen. Näyttelijät eivät liiku automaattisesti kamera-ajon mukaan tai aurinko välitä kuvaajan kompositiosta. Näyttelijän suoritus tai jokin muu asia kuvauksissa saattaa myös muuttaa koko kohtauksen kuvaustavan suunnittelusta. Tunnevammoja-elokuvassa lokaatiot sekä näyttelijöiden suoritukset vaikuttivat paljon siihen, missä kameran paikka lopulta oli. Kameran paikkaa ei siis voi päättää vain käsikirjoituksen tarinan perusteella, vaan kokemukseni mukaan myös

kuvaustilanteessa on tehtävä päätöksiä. Kuten valita kameran paikka. Kuvaustilanne ei ole passiivinen vaihe, jossa valmis tarina tai suunnitelma taltioidaan, vaan aktiivinen vaihe, johon kuvaajan ja ohjaajan pitää ottaa osaa tarinankertojina.

Suunnittelu ja tarinan tuntemus eivät kuitenkaan kahlitse luovuutta, vaan pikemminkin vapauttavat sitä. Kun tiedostamme, miten asiat toimivat ja meillä on suunnitelma (tietoinen mieli), voimme antaa alitajunnalle ja luoville ratkaisuille enemmän tilaa. (Mamet, 2001, 19) Toisin sanoen, kun olemme käyneet suunnitteluvaiheessa läpi a, b ja c-vaihtoehdot, on helpompi hypätä d-vaihteeseen, joka saattaa olla lopulta kuvausvaiheessa tarinankin kannalta paljon mielenkiintoisempi. Tämän huomasin myös Tunnevammoja-elokuvan kuvausvaiheessa. Koska olin sisäistänyt tarinan ja tehnyt sitä varten kattavat ennakkosuunnitelmat, minulle jäi kuvausvaiheessa myös energiaa itse tarinan kertomiseen luovalla tavalla kuvaajana. Suunnitelmat ja tarinan tuntemus antoivat minulle kuvausvaiheessa mahdollisuuden poiketa näistä suunnitelmista ja tavoittaa jotain sellaista, mitä en ollut suunnitellut. Sain ottaa myös riskejä kuvallisessa ilmaisussa välttämättä tietoisesti tuottamia kliseitä. Saatoin esimerkiksi aloittaa kuvan tiltauksella henkilön Adidas-sukasta kasvoihin, mitä en ollut missään vaiheessa ennen kuvausvaihetta suunnitellut ja mikä vaikutti oudolta. Kuvausvaiheessa minusta kuitenkin tuntui, että ratkaisu tuki henkilöä. Todellisuus (puvustus) vaikutti siis alitajuntaani (tarina-aines) kuvilla kertojana, ja loi uuden suunnittelemattoman ratkaisun.



*Kuva 12: Henkilöhahmon sukka vaikutti kuvan alkukompositioon.*



*Kuva 13: Loppukompositiossa näemme sukan omistajan.*

#### 4.7 Tarina kuvina kankaalla

Käsikirjoituksesta valmiiksi elokuvaksi kuljetaan yleensä pitkä matka. Näin oli myös Tunnevammoja-elokuvan kohdalla. Itse työskentelin käsikirjoittajana ja kuvaajana elokuvan parissa noin vuoden. Tunnevammoja elokuva valmistui vuoden 2011 keväällä ja se esitettiin ensimmäistä kertaa yleisölle muiden Tampereen ammattikorkeakoulun viestinnän vuosikurssilta 2007 valmistuneiden lopputyöelokuvien kanssa toukokuussa 2011.

Olen itse nähnyt nyt elokuvan muutamia kertoja ja olen lopputulokseen tyytyväinen. Erityisen tyytyväinen olen siihen, miten onnistuimme siirtämään käsikirjoituksen kuviksi, jotka kertovat eheän tarinan. Tähän olen myös elokuvan kuvaajana tyytyväinen. Vaikka elokuva ei ole mikään visuaalinen ilotulitus ja siinä on myös teknisiä virheitä, valmiin elokuvan peräkkäin leikatuista kuvista välittyy kuitenkin käsikirjoituksen tarina, jonka halusimme kertoa. Tämä on mielestäni jälkikäteen ajateltuna kaikkein tärkeintä ja tähän myös pyrimme yhdessä ohjaajan kanssa lähtiessämme elokuvaa tekemään. Kuitenkaan tarina ei muodostunut lopulta vain meidän pyrkimyksestämme kertoa, vaan lopullisessa elokuvassa on nähtävissä monen ihmisen halu kertoa samaa tarinaa. Elokuvan tarina heräsi lopullisesti vasta kuvausvaiheessa henkiin elokuvan tekemiseen osallistuneiden ihmisten avulla.

Kun elokuva on valmistunut, tekijöitä jännittää yleensä, miten yleisö ottaa elokuvan vastaan. En ole kuullut paljon palautetta Tunnevammoja-elokuvasta, mutta ne palautteet, mitä olen kuullut ovat olleet pääsääntöisesti positiivisia. Elokuvan tarinan kantavuus ja henkilöhahmot ovat saaneet hyvää palautetta. Tähän olen tyytyväinen, koska näihin asioihin erityisesti ohjaajan kanssa keskityimme suunnitteluvaiheessa.

Vaikka katsojien palaute onkin tärkeää, tärkeintä itselleni projektissa oli kuitenkin jälkikäteen, että sain olla kertomassa tarinaa, jonka koin itselleni tärkeäksi ja kertomisen arvoiseksi. Elokuvan onnistumista on mielestäni myös vaikea määritellä pelkästään katsojien hyväksynnän kautta. Kuten kuvaaja lukee käsikirjoituksen tarinaa, katsoo myös jokainen katsoja valmista kankaalle heijastuvaa tarinaa omasta näkökulmastaan. Mielenpitoja ja näkökulmia on olemassa yhtä paljon kuin katsojiakin. On totta, että tietyt rakenteet tarinassa ja elokuvassa miellyttävät varmasti suurinta osaa katsojakunnasta. Tähän varmasti perustuu varmasti osin, miksi holywoodilainen kerrontakin on ollut niin suosittua länsimaissa lähes elokuvan syntymästä

saakka. Mielestäni elokuvantekijä (kuten kuvaaja tai käsikirjoittaja ) ei voi tehdä elokuvaa kuitenkaan vain miellyttääkseen katsojia. Muistan elokuvaohjaaja Quentin Tarantinon sanoneen jossain haastattelussa, että hän tekee elokuvia, joita hän haluaa itse katsoa. Mielestäni tämä itsekäältä kuulostava ajatus on kuitenkin hyvä lähtökohta tekemiseen. Kuvaaja näkee katsoessaan kameran etsimestä elokuvan maailman ensimmäistä kertaa. Samoin tekee myös käsikirjoittaja kirjoittaessaan käsikirjoitusta. Jotta jaksaa vuoden tai pidemmän ajan työskennellä tarinan parissa, on mielestäni tärkeää, että tarinalle on oltava jotain annettavaa ja halu kertoa tarina. Nämä kriteerit täyttyivät omalta kohdaltani Tunnevammoja-elokuvan kohdalla sekä kuvaajana että käsikirjoittajana. Siksi koenkin omasta näkökulmastani työni Tunnevammoja-elokuvan parissa merkitykselliseksi ja sitä kautta lopullisen elokuvan onnistuneeksi.

## 5 Yhteenveto ja johtopäätökset

Tavoitteenani oli opinnäytetyön kirjallista osaa tehdessäni pohtia omien kokemusteni ja kirjallisten lähteiden avulla, mikä on kuvaajan suhde kirjalliseen käsikirjoitukseen ja siitä välittyvään tarinaan? Mikä on kuvallisen narraation suhde käsikirjoituksessa ilmenevään kirjoitettuun narraatioon ja miten se muuttuu kuviksi? Nämä kysymykset ovat varsin vaikeita, eikä niihin löydy helposti yksiselitteisiä vastauksia, mutta mielestäni olen kuitenkin löytänyt joitain olennaisia näkökulmia, jotka määrittävät kuvaajan suhdetta käsikirjoitukseen.

Kuten edellä on monta kertaa tullut ilmi, kuvaajan perimmäinen rooli elokuvanteossa ei ole olla vain kuvallinen tulkki käsikirjoittajan kirjoittamalle tarinalle tai teknikko ohjaajan käsikirjoituksesta tulkitsemille visioille, vaan aktiivinen tarinankertoja yhdessä käsikirjoittajan ja ohjaajan kanssa. Koska kuvaajan vastuulla on kuvakerronta, joka liittyy olennaisena osana elokuvan luonteeseen ja kertomiseen, on kuvaajan ymmärrettävä kerronnan suuri merkitys elokuvan tekemisessä. Koska sekä käsikirjoitus että kuvaaminen ovat narrattiviisia työkaluja, kuvaajan rooli on pikemminkin tarinankertoja kuin teknikko. Teknisten päätösten (valaisu, linssit tai kuvakulmat) voidaan nähdä perustuvan yhtenäisessä fiktioelokuvassa käsikirjoituksen välittämään tarinaan ja sen syvempään temaattiseen ainekseen. Näin ollen tarinankerronta edeltää tekniikkaa. Ohjaaja ei ole myöskään elokuvan ainut kuvallinen tarinankertoja, vaan jo kuvaajan vastuualueen (kuvakerronta) luonteesta johtuen, kuvaaja joutuu ottamaan kantaa kuvalliseen tarinankerrontaan yhdessä ohjaajan kanssa. On olemassa ohjaajia, jotka haluavat kuvaajan vain toteuttavan täysin visiotaan käsikirjoituksen pohjalta. Tämä ei välttämättä ole kuvaajan kannalta tyydyttävän lähtökohta työhön, koska siinä on ristiriita. Toisaalta kuvaajan pitäisi vaikuttaa kuvakerrontaan, mutta toisaalta jättää kerronta täysin ohjaajalle.

Koska yleensä kuvaajalla on jonkinasteinen valta kuvilla kertomisessa suhteessa käsikirjoituksen tarinaan ja ohjaajan visioon, tarinan ymmärtäminen on tärkeää. Tarinan ymmärtämisessä ei kuvaajalle vielä riitä pintatason ymmärtäminen, vaan kuvaajan päätösten takana on suuressa osassa tarinan alatekstin ja teeman ymmärtäminen: mistä elokuva kertoo syvemmällä tasolla, eli tasolla, joka vetoaa tunteisiin ja vaikuttaa koko elokuvaprosessin aikana alitajuisesti kuvaajan päätöksentekoon ja valintoihin kuvallista

kerrontaa silmällä pitäen. Hyvä käsikirjoitus ja tarina välittävät yleensä lukijalle kuten kuvaajalle teeman kautta jonkun moraalisen väittämän tai tunnekokemuksen, johon hän voi samaistua. Tästä syntyy kokemus vaikuttavuudesta. Yleinen vaikuttavuuden kokemus suodattuu kuvaajan kautta ja tarkentuu kuvasuunnittelun ja kuvausvaiheen päätösten aikana lopulta valmiiksi visuaaliseksi elokuvaksi, joka välittää kokemuksen elokuvan katsojalle.

Kokemukseni käsikirjoittajana ja kuvaajana etenkin Tunnevammoja-elokuvassa ovat auttaneet minua näkemään selkeämmin elokuvan välineenä tarinankerrontaan ja itseilmaisuun. Vaikka nopeasti ajateltuna käsikirjoittaminen ja kuvaaminen tuntuvat erilaisilta ilmaisumuodoilta, on niiden päämäärä kuitenkin jokseenkin samanlainen. Kummatkin ilmaisumuodot perustuvat kertomiseen ja ovat kuin saman kolikon kaksi eri puolta. Kuvaajan tehtävänä on luoda merkityksistä (kirjoitettu tarina) visuaalisia ja sitä kautta visuaalisesta merkityksellistä (kuvattu tarina). Tähän merkityksen luomiseen kuvattuun tarinaan kuvaaja vaikuttaa vahvasti ja aktiivisesti oman persoonansa ja maailmankuvansa kautta. Mitä paremmin kuvaaja ymmärtää käsikirjoituksen välittämän narraation ja pystyy samaistumaan siihen, sitä paremmat mahdollisuudet hänellä on kertoa tarina kuvin. Johtopäätös voidaan tiivistää siis yhteen lauseeseen: kuvaaja ei ole vain kuvaaja, vaan tarinankertoja, joka kertoo kuvilla.

Vaikka olen opinnäytetyössäni tuonut esille näkyvästi kuvaajan roolia elokuvan tarinankertojana, opinnäytetyöni tarkoitus ei ole kuitenkaan olla manifesti, jonka avulla kuvaaja pitäisi korottaa kaikkien muiden yläpuolella tai syöstä ohjaaja valtaistuimelta. Opinnäytetyössäni keskityin analysoimaan ainoastaan käsikirjoitukseen pohjautuvaa tarinaelokuvaa. En kuitenkaan väitä, että se olisi ainut tapa tehdä elokuvaa. On olemassa muitakin tapoja, mutta elokuva formaattina soveltuu mainiosti palvelemaan tarinan kertomisen päämääriä.

Elokuvan tarinan lopussa päähenkilö joutuu yleensä kohtaamaan totuuden ja hänen käsityksensä maailmasta tai itsestään muuttuvat. Mitä minä olen sitten kuvaajana oppinut opinnäytetyötä tehdessäni ja Tunnevammoja-elokuvan parissa työskennellessäni? Kun nyt mietin tätä kysymystä, tulen yhteen loppupäätelmään. Mielestäni ei ole edes olennaista, onko tarinankertoja käsikirjoittaja, ohjaaja vai kuvaaja. Ihmisinä me haluamme lopulta kaikki kertoa ja vastaanottaa tarinoita. Jokainen meistä on tarinankertoja.

## Lähteet

American Cinematographer-magazine, Issue #1020 - July 2004, USA, ASC Holding Corporation

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

Bacon, H. 2005. Seitsemäs taide. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

Frost, J. 2009. Cinematography for directors. California: Michael Wiese Productions

Haglund, A. 2009. Kirjoitettu elokuva: Miksi kuvaa ja ääntä synnytetään tekstillä. Tampereen ammattikorkeakoulun opinnäytetyö

Hytönen ja Mandart. 2004. Kamera käy! Elokuvaaja Kari Sohlberg. Helsinki: Like

Laaksonen, T. 2007. Elokuva hetkessä – dokumentaarin ilmaisukeinot. Helsingin ammattikorkeakoulun opinnäytetyö

Leino, T. 2003. Sanoista eläviä kuvia, käsikirjoittajan opas. Helsinki: Otava

Mamet, D. 2001. Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä. Helsinki: Terra Gognita

Reitala ja Heinonen. 2003. Dramaturgioita. Helsinki: Palmenia-kustannus

### Internet lähteet

Chandler, D. 1994. Grammar of TV and Film. Saatavilla www-muodossa:  
<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/short/gramtv.html> (Luettu 15.5.2011)

Greenaway, P. 2001. 105 Years of Illustrated Text. Saatavilla www-muodossa:  
[http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show\\_story&story\\_id=99&part=all](http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=99&part=all) (Luettu 15.5.2011)

Dirks, T. 2011. The History of Film, The Pre-1920s. Saatavilla www-muodossa:  
<http://www.filmsite.org/pre20sintro2.html> (Luettu 22.8.2011)

Tsivjan, J. 2008. Mitä elokuva on? Saatavilla www-muodossa:  
<http://www.helsinki.fi/idantutkimus/arkisto/2008-1/1-08-tsivjan.pdf> (Luettu 4.11.2011)

Hopwood, J. 2011. Mini Biography by IMDb. Saatavilla www-muodossa:  
<http://www.imdb.com/name/nm0005886/bio> (Luettu 4.3.2011)

Burns, P. 1999. The History of The Discovery of Cinematography. Saatavilla www-muodossa: <http://www.precinemahistory.net/index.html> (Luettu 4.3.2011)

Oppimateriaali-käsikirjoittamisen käsitteitä ja tehtäviä. 2011. Saatavilla www-muodossa: <http://oppimateriaali.wikidot.com/alateksti> (Luettu 2.5.2011)

### **Kuvalähteet**

Kuva 1: <http://www.melbournecinematheque.org/2008/about.html>

Kuva 2: <http://www.wildwestweb.net/great.html>

Kuva 3: Scorsese, M, 1976, Taksikuski, DVD-elokuva, USA, Columbia Tristar

Kuva 4: Scorsese, M, 1976, Taksikuski, DVD-elokuva, USA, Columbia Tristar

Kuva 5: Wong, K, 2004, 2046, DVD-elokuva, Cinema Mondo

Kuva 6: Aaltonen, M, 2011, Tunnevammoja, DVD-elokuva, Suomi, TAMK

Kuva 7: Aaltonen, M, 2011, Tunnevammoja, DVD-elokuva, Suomi, TAMK

Kuva 8: <http://hopelies.com/2011/07/17/in-defence-of-punch-drunk-love>

Kuva 9: Aaltonen, M, 2011, Tunnevammoja, DVD-elokuva, Suomi, TAMK

Kuva 10: Aaltonen, M, 2011, Tunnevammoja, DVD-elokuva, Suomi, TAMK

Kuva 11: Ozu, Y, 1953, Tokio Story, DVD-elokuva, The Criterion Collection

Kuva 12: Aaltonen, M, 2011, Tunnevammoja, DVD-elokuva, Suomi, TAMK

Kuva 13: Aaltonen, M, 2011, Tunnevammoja, DVD-elokuva, Suomi, TAMK

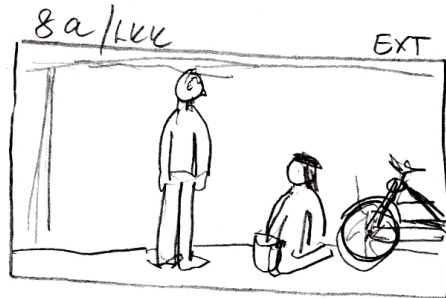


# Liitteet

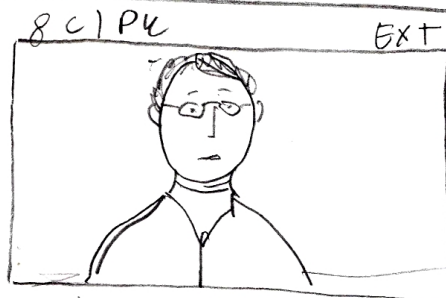
## Tunnevammoja-kuvakäsikirjoitus (kohtaus 9)

TUNNEVAMMOJA STORYBOARD

9



ylähänä → JOHANNA SUUTTA  
+ PLK loppu



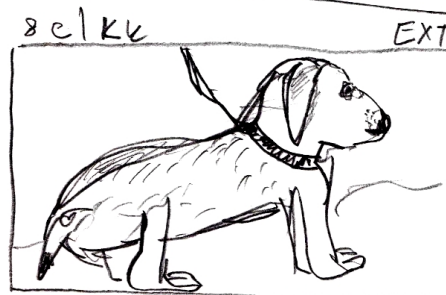
→ 8b

OTETAAN AINA IN LOPPU



POV JOHANNA | TILT  
KORRAAN

PLK:ina



POV → 8d mies tulee naisen

luokse



TWO SHOT / PEKKA TAUSTALLA

OTETAAN TIIVIMMÄT / PLK

→ 8b (PLK) → 8c (PLK)

Tunnevammoja-elokuvan lopulliset kuvat (kohtaus 9)



## **Tunnevammoja-elokuvan käsikirjoitus**

TUNNEVAMMOJA versio 7.2

Kirjoittanut

Joni Ulmanen & Markus Aaltonen

Markus Aaltonen  
markus.aaltonen@cult.tpu.fi  
040 750 7386

Joni Ulmanen  
joni.ulmanen@gmail.com  
040 824 0801

1 INT. RAVINTOLA - ILTA

Pekka ja Roosa istuvat ravintolan pöydässä vastakkain. Roosa on persoonallisella tavalla kaunis, mutta Pekka on tavallisen näköinen arkisessa jakauksessaan. Pöydällä on puoliksi juotu pepsi ja cafe latte.

ROOSA  
Kuulit sä mitä mä sulle sanoin?

Pekka katsoo Roosaa.

ROOSA  
Mä oon tavannut toisen. Jonkun joka osaa puhua muustakin kuin jostain piirilevyistä. Puhuisit vaikka elokuvista.

Roosa odottaa, että Pekka sanoisi jotain.

ROOSA  
Eiks sulla oo siihenkään mitään sanottavaa?

Roosa katsoo Pekkaa kysyvästi. Pekka katsoo Roosaa.

ROOSA  
Välillä mua mietityttää...

Roosa kääntyy katsomaan Pekkaa

ROOSA  
Tunnet sä vittu yhtään mitään?

Pekka katsoo Roosaa.

CUT TO: TUNNEVAMMOJA

2 INT. KANSALAIPOISTON LUOKKA - ILTA

Käsi painaa kaukosäätimestä pausea. Jorma istuu pöydällä luokan reunalla ja pyörittelee kaukosäädintä kädessään. Jorman kasvoja koristavat mustasankaiset merkkilasit.

JORMA  
Jos neiti laittaisi valot.

Nainen hymyilee Jormalle ja menee laittamaan valot päälle katkaisijasta.

JORMA  
Siinäpä oli semmoinen elokuvakohtaus. Mies, nainen ja ero. Tuttu juttu vai kuinka?

Jorma katsoo takarivissä istuvaa Pekkaa.

JORMA

Kaikki varmaankin pystyivät  
samaistumaan äskeiseen  
kohtaukseen. Mutta osaako joku  
vastata miksi?

Jorma katsoo kurssilaisia pöytien takana. Kukaan ei sano  
mitään. Keski-ikäinen nainen katsoo Jormaa ja viittaa.

LIISA

Koska me tunnemme nämä henkilöt  
ja tilanteen ja pystymme  
samaistumaan heihin.

JORMA

Eli taikasana on?

LIISA

Samaistuminen.

JORMA

Läheltä liippasi.

LIISA

Tunne.

JORMA

Tunne! Aivan. Kysymyshän on  
tunteista eikö vain. Nehän meitä  
elokuvassa kiinnostavat.

Pekka katsoo Jormaa.

JORMA

Katsoessaan elokuvaa, ihminen  
katsoo itseään. Se mitä hän näkee  
ja mikä häntä koskettaa on hän  
itse, hänen oma tunnemaailmansa.

Jorma nostaa pöydältä käteensä videokameran ja pyörittelee  
sitä kädessään.

JORMA

Ensimmäinen tehtävä onkin  
harjoitella kameran käyttöä ja  
kertoa kameralle jotain  
itsestään. Valitkaa itsellenne  
pari.

Pekka katsoo vieressään istuvaa nuorta naista, jolla on  
punainen tukka ja punaiset huulet. Nainen vilkaisee Pekkaa  
ja hymyilee vähän.

## 3 INT. KANSALAISSOPISTON LUOKKA - ILTA

Johanna istuu tuolilla kameran edessä.

PEKKA(OFF SCREEN)

Käy.

JOHANNA

Elikkä nimi on Johanna ja olen harrastanut elokuvia lukiosta saakka. Näin silloin ensi kertaa Tarkovskin Peilin ja sen runollisen unenomaisen muoto teki muhun lähtemättömän vaikutuksen. Muita lempiohjaajia on Bresson ja Bergman...haaveena olisivat elokuva-alan opinnot. Ohjaus kiinnostaa. Ensi keväänä olisi tarkoitus hakea opiskelemaan Helsinkiin. Tulin tänne opiston lyhyt elokuva-kurssille hakemaan vähän rutiinia pääsykokeisiin.

## 4 INT. KANSALAISSOPISTON LUOKKA - ILTA

Pekka istuu kameran edessä. Kuva on rajattu omituisesti.

JOHANNA(OFF SCREEN)

Käy.

PEKKA

Pekka. Harrastellut kuvaamista. Harrastuksiin kuuluu elektroniikan rakentelu. Erityisesti kiinnostaa PIC-mikrokontrollerien rakentaminen.

Ovi kolahtaa ja luokkaan saapuu Jorma. Pekka kääntää päätään. Jorma kävelee Pekan takaa ja häviää kuvasta.

JORMA(OFF SCREEN)

Älkää antako minun häiritä.

Pekka kääntyy takaisin katsomaan kameraan.

PEKKA

Tulin tänne kurssille oppiakseni ilmaisemaan itseäni paremmin...se on ollut aina aika vaikeeta.

Jorma katsoo Pekkaa. Pekka istuu hiljaa. Johanna vilkaisee Jormaa.

JOHANNA(OFF SCREEN)  
 Kerro mulle, mitä tunteet sulle  
 merkitsee?

Jorma katsoo Johannaa. Pekka yrittää änkyttää jotain.

PEKKA  
 No tunne...tunteet...

JOHANNA(OFF SCREEN)  
 Mitä sulle merkitsee rakkaus?

Pekka katsoo yllättyneenä kameraan, eikä osaa sanoa  
 mitään.

JORMA  
 Eiköhän se ole siinä, hyvä.

Jorma laittaa käden Pekan olkapäälle.

JORMA  
 Tehän innostuitte improvisoimaan.

Jorma tulee Johannan luokse. Johanna laitaa kameran pois  
 päältä ja katsoo Jormaa.

JOHANNA  
 Hain vähän tällaista tavallista  
 poikkeavaa rajausta.

Jorma katsoo Pekkaa videokameran kuvassa.

JORMA  
 Hienoa. Mukava huomata, että  
 tänne on eksynyt näin lahjakasta  
 porukkaa.

Jorma katsoo Pekkaa ja Johannaa. Johanna katsoo Jormaa.

5 EXT. KANSALAI SOPISTON PIHA - ILTA

Pekka ja Johanna tulevat kansalaisopiston pihalle  
 ulko-ovista. Johanna pysähtyy.

JOHANNA  
 Sori, kun mä vähän innostuin. Jos  
 haluaisit, niin voitais tehdä  
 vaikka se seuraavakin tehtävä  
 yhdessä. Sulla on kamera tosi  
 hyvin hallussa. Huomaa, että  
 sulla on teknistä taustaa. Mä oon  
 koneiden kanssa aika säätäjä.

Pekka katsoo.



## 6 INT. JORMAN TYÖHUONE -ILTA

Jorma ottaa kasetin kamerasta. Hän kuulee Johannan äänen tulevan katonrajassa olevan pienen ikkunan kautta. Jorma katsoo ikkunaa.

## 7 EXT. KANSALAIISOPISTON PIHA (JATKUU) - ILTA

JOHANNA  
Jos sulle käy?

PEKKA  
Joo.

JOHANNA  
Kiva homma. Ens kertaan.

Johanna lähtee, mutta kääntyy takaisin.

JOHANNA  
Jos tulee jotain mieleen. Sori vielä tosta kaikesta.

Johanna kirjoittaa paperilapulle numeronsa ja antaa sen Pekalle. Jorman kasvot nousevat taustalle pieneen ikkunaan. Jorma katsoo ikkunasta kuinka Johanna lähtee. Pekka katsoo paperilappua. Pekka lähtee. Jorman kasvot näkyvät ikkunasta.

## 8 INT. TERAPEUTIN VASTAANOTTO - PÄIVÄ

Jorma istuu nojatuolissa ilman silmälasejaan. Jormalla on silmät kiinni.

JORMA  
Oven takana on vessanpönttö, jonka kansi on auki. Veden pinta alkaa pöntössä liikkua. Yhtäkkiä vesi värjäytyy mustaksi. Pöntöstä alkaa nousta paskaa. Se on höyryävää. Vedän pönttöä, mutta se ei auta. Paska nousee nopeammin, höyryävä musta paska.

Jorma avaa silmänsä ja laittaa lasit pöydältä päähänsä. Terapeutti, vanhempi silmälasipäinen mies istuu nojatuolissa ja katsoo Jormaa.

TERAPEUTTI  
Siihenkö se päättyi?

JORMA  
Niin.

Terapeutti on hetken hiljaa. Hän laittaa kansion pöydälle.

JORMA

Mitä se tarkoittaa?

TERAPEUTTI

Se voi tarkoittaa montaa asiaa. Ulostehan symbolisoi unessa rahaa. Toisaalta se voi merkitä myös kuolemaa.

JORMA

Kuolemaa?

TERAPEUTTI

Sinähän toimit luovalla alalla. Voisiko se olla viittaus siihen? Uuden luominen ja syntyminenhan vaativat rakkautta ja ovat kuoleman vastakohtia.

JORMA

Yritän opettaa lahjattomille teeskentelijöille kameran käyttöä täällä peräkylässä. Se ei vaadi paljon luovuutta tai rakkautta.

TERAPEUTTI

Tunnetko sen sitten riittäväksi?

JORMA

On minulla yksi oma projekti työn alla.

9

INT. KANSALAI SOPISTON LUOKKA - ILTA

Kurssilaiset istuvat luokassa. Jorma seisoo luokan edessä ja pyörittelee kädessään punaista tussia.

JORMA

Nyt kun osaamme käyttää kameraa, voimme alkaa tehdä elokuvia.

Jorma kirjoittaa tussilla taululle tekstin: Rakkaus. Jorma kääntyy katsomaan kurssilaisia.

JORMA

Minkäslaisia ajatuksia tämä tunne herättää?

Kukaan ei vastaa mitään. Jorma laittaa tussin pöydälle. Kurssilaiset katsovat Jormaa.

JORMA

Muutammat ehtivätkin jo edellisellä kerralla sivuamaan aihetta harjoitustehtävässään.

Jorma katsoo Pekkaa ja Johanna.

JORMA

Kurssin päätehtävä onkin tehdä  
lyhyt elokuva tunteesta nimeltä  
rakkaus.

10 INT. KANSALAISSOPISTON KAHVILA - ILTA

Kurssilaiset istuvat kahvilan pöydissä. Johanna katsoo  
kuinka Pekka istuu yksin omassa pöydässään ja juo limua  
lasipullosta. Johanna menee istumaan Pekan pöytään. Pekka  
katsoo Johanna ja hipelöi pullonkorkkia kädessään.

JOHANNA

Aika haastava aihe.

PEKKA

Joo.

JOHANNA

Pitäsköhän ruveta suunnittelee  
sitä sitten?

Kudottuun villamyssyyn ja kaulahuiviin sonnustautunut  
nuorimies tulee taustalta seisomaan pöydän viereen.

MIKA

Moro! Onks teiän ryhmäs tilaa?

JOHANNA

En tiedä... ajateltiin parina.

Mika istuu Pekan viereen. Hän kättelee Pekkaa.

MIKA

Moro! Mika.

Mika katsoo Johanna.

MIKA

Mä vihaan rakkauselokuvia. Ois  
siistimpää tehdä vaikka joku  
pornoelokuva.

Pekka katsoo Mikaa. Mika hörppää kahviaan.

JOHANNA

Mun mielestä se vaikuttaa  
mielenkiintoselta.

MIKA

Kävin kättelee netistä tietoja  
tosta meidän opettajasta Jormasta  
Ei se ainakaan yhtään elokuvaa oo  
ohjannu, vaan jotain  
saippuasarjoja. Sitten se puhuu  
täällä, kuin joku puolijumala.

MIKA  
Mutta mitä voi odottaa, jos  
miehellä on kyrvän nimi.

Johanna katsoo Mikaa.

JOHANNA  
Mistä tulokulmasta sä rupeisit  
sitte lähestymään tätä teemaa?

MIKA  
Ihan aluks, rakkaushan on  
ihmisten keksintö ja mehän ei  
olla mitään ihmisiä.

Pekka ja Johanna katsovat Mikaa.

JOHANNA  
Vaan?

MIKA  
Apinoita.

Mika ottaa röökit. Mika nousee ja lähtee ulos. Johanna  
alkaa hymyillä.

JOHANNA  
Uskomaton urpo.

Pekka katsoo Johannaa ja hymyilee vähän.

11 EXT. KANSALAIISOPISTON PIHA - ILTA

Johanna ja Pekka seisovat pyöräkatoksen alla. Johanna  
etsii avaimiaan repusta ja katsoo Pekkaa.

JOHANNA  
En ymmärrä miten tollaset  
päästetään näille kursseilla.  
Toiset tulee tänne  
motivoituneina. No missä ne  
avaimet nyt on.

Johanna nousee seisomaan ja kaivaa farkkujen taskuja.

JOHANNA  
Kyllä mä haluan uskoa, että tosta  
teemasta saa jotain muutakin  
irti.

PEKKA  
Kivan näköinen koira.

Johanna kääntää päätään ja katsoo naista ja koiraa joka  
nuuhkii maata. Naisen takaa tulee mies. Nainen ei huomaa  
miestä. Mies laittaa kädet naisen silmille. Nainen ottaa  
kädet pois ja kääntyy. Nainen halaa miestä.

JOHANNA  
Nyt kun ois kamera tässä.

Johanna katsoo halaavaa paria.

JOHANNA  
Ei mutta siinä se on!

Pekka katsoo Johanna.

JOHANNA  
Jos me halutaan selvittää mitä  
rakkaus on, meidän pitää kuvata  
rakastuneita ihmisiä.

Pekka katsoo Johanna.

JOHANNA  
Jos otetaan kamera ja lähdetään  
kaupungille huomenna kuvaamaan.  
Käyks sulle?

PEKKA  
Joo.

JOHANNA  
Hyvä homma. Tästä tulee oikeesti  
hieno juttu.

Johanna hymyilee. Pekka hymyilee vähän.

12 EXT. KAUPUNKI - AAMU

Johanna pitää valkoista paperia käsissään kameran  
mustavalkokuvassa.

JOHANNA  
Onks se valkobalanssi nyt?

PEKKA  
Joo.

Johanna juoksee pois kameran edestä.

13 EXT. KAUPUNKI (MONTAASI) - PÄIVÄ

Heiluvia käsivarakuvia halaavista pariskunnista ja  
linnuista.

## 14 EXT. KAUPUNKI - ILTAPÄIVÄ

Pekka zoomaa kameralla keskittyneesti pusikossa. Johanna on aivan hänen vieressään kyyryssä. Hän katsoo kuvaa kameran näytöstä. Pekka zoomaa kameralla hitaasti tytön kasvoihin, jota poika haluaa. Johanna nostaa hitaasti peukalonsa ylös.

JOHANNA  
Mahtavaa (kuiskaten Pekan  
korvaan)

Pekka painaa recin pois.

JOHANNA  
Aivan mahtava kuva!

Johanna haluaa Pekkaa. Pekka ei oikein tiedä miten halata.

## 15 INT. PEKAN ASUNTO - ILTA

Pekka ja Johanna istuvat vierekkäin lattialla Pekan pienessä yksiössä ja katsovat televisiosta kaupungilla kuvattuja otoksia. Televisiossa on salaa kuvattuja kuvia halaavista pareista ja linnuista. Montaasi päättyy. Johanna kääntyy katsomaan Pekkaa.

JOHANNA  
Siinäks ne oli?

PEKKA  
Joo.

JOHANNA  
Taidettiin vähän innostua liikaa.  
Oliks noi kuvat sun mielestä  
hyviä?

Johanna katsoo Pekkaa.

PEKKA  
Joo.

JOHANNA  
Sä käytät zoomia vähän niinkuin  
Sven Nykvist Bergmanin leffoissa.  
Tiiät sä sen?

PEKKA  
Joo, oon kuullu.

JOHANNA  
Täällä on hemmetin kuuma. Onks  
sun patterit täysillä?

PEKKA

Kolvi on tainnu jäädä päälle.

Johanna nousee ja menee pöydän luokse, jossa on piirilevyjä, työkaluja ja kolvi. Johanna avaa pöydän takana olevan ikkunan. Johanna katsoo kolvia ja koskettelee piirilevyjä.. Pekka nousee ja menee Johannan viereen pöydän luokse.

JOHANNA

Eiks näitä oo tossa kameran sisälläkin. Onks tää se?

PEKKA

Joo. Sillä tehdään juotokset.

JOHANNA

Osaisinko mäkin?

PEKKA

Ei se oo vaikeeta. Otat vaan kolvin ja vähän tinaa. Sulatat sillä kolvilla tinan.

Johanna ottaa kolvin ja tinalankaa. Pekka valitsee pöydältä piirilevyn ja laittaa sen lampun alle.

PEKKA

Kokeile tohon. Laitat sen tinalangan pään ja kolvin pään yhteen. Se sulanut tina juottaa virtapiirit yhteen.

Johanna pitää toisessa kädessään kolvia ja toisessa tinalankaa. Pekka ottaa Johannaa kädestä ja ohjaa Johannan käsiä. Johanna kääntyy ja katsoo Pekkaa silmiin. Pekka lähestyy hitaasti Johannaa huulet töröllä. Pekka antaa nopean suukon ja laittaa kätensä Johannan rinnoille. Pekka alkaa hyväillä Johannaa kömpelösti takaapäin. Johanna laittaa silmät kiinni.

PEKKA

Ei se... ei se kolvaaminen niin vaikeeta oo.

Johanna avaa silmät ja laskee kolvin. Johanna vetäisee kätensä pois. Johanna laittaa kolvin ja tinan pöydälle.

JOHANNA

Mun pitää lähteä nyt.

Johanna lähtee nopeasti eteiseen. Pekka tulee eteiseen ja katsoo Johannaa. Johanna pukee ulkotakin päälleen.

JOHANNA

Mä muistin, että mulla on menoa. Jos voit palauttaa sen kameran.

Johanna lähtee ulko-ovesta. Johanna sulkee oven. Pekka jää seisomaan eteiseen.

16 INT. KANSALAIPOPISTON KÄYTÄVÄ - ILTA

Pekka tulee kansalaisopiston ulko-ovista sisälle. Ulkona on pimeää ja käytävässä palaa muutama valo. Pekka kantaa mustaa kameralaukkuja.

17 INT. KANSALAIPOPISTON STUDIO - ILTA

Pekka tulee studion ovelle. Jorma katsoo itseään suuresta peilistä. Jorma napittaa avonaista paitaansa hikisenä. Hän näkee peilin kautta Pekan. Studiossa on studiovalot päällä ja erilaista rekvisiittia ympäri studiota. Peilin vieressä on naisten polkupyörä ja pöydällä naisten vaatteita, piirilevyjä ja pöydän vieressä vessanpönttö.

JORMA

En ole huomannutkaan tätä peiliä ennen.

Jorma kääntyy. Pekka katsoo Jormaa.

JORMA

Jätä se kamera siihen pöydälle.

Pekka katsoo Jormaa. Pekka laittaa kameran pöydälle. Jorma hyppää pyörän selkään ja ajaa pyörällä Pekan luokse.

JORMA

Ensi kertaan.

Pekka katsoo hetken Jormaa ja lähtee. Jorma ottaa kasetin kamerasta ja katsoo sitä.

18 EXT. KANSALAIPOPISTON PARKKIPAikka - ILTA

Pekka näkee kuinka Liisa seisoo parkkipaikalla toppatakissa. Parkkipaikalle tulee auto. Autoa ajaa mies. Liisa nousee auton kyytiin ja suutelee miestä. Auto lähtee.

19 INT. KANSALAIPOPISTON LUOKKA -ILTA

Jorma seisoo luokan edessä ja katsoo kurssilaisia.

JORMA

Älkää tehkö rakkauselokuva!

Jorma katsoo Pekkaa ja Johanna.



JORMA

Tehtävä oli tehdä elokuva rakkaudesta, ei rakkauselokuvaa. Sellaisia tehdään jo riittävästi Hollywoodissa. Rakkaus ei ole mitään helvetin lintujen kuvaamista.

Kurssilaiset katsovat Jormaa.

JORMA

Muutamilta tämä oli mennyt ohi.

Jorma katsoo Pekkaa ja Johannaa.

20 INT. KANSALAIPOISTON KAHVILA - ILTA

Pekka tulee istumaan Johannan pöytään. Johanna katsoo Pekkaa.

JOHANNA

Miks sä näytit sen sille? Se ei ollut vielä valmis.

Johanna lähtee pöydästä. Pekka jää istumaan yksin pöytään. Jorma seisoo taustalla käytävällä ja katsoo.

21 INT. KANSALAIPOISTON LUOKKA -ILTA

Jorma istuu yksin hämärässä luokassa ja katsoo videotykillä videokuvaa Pekasta, joka istuu tuolilla.

JOHANNA(OFF SCREEN)

Mitä sulle merkitsee rakkaus?

FADE TO BLACK:

22 EXT. KANSALAIPOISTON LUOKKA - ILTA

Jorma kirjoittaa luokan edessä olevan pöydän ääressä kannettavalla. Johanna tulee luokkaan ulkovaatteissaan. Jorma lopettaa kirjoittamisen ja nostaa katseensa.

JOHANNA

Onko täällä näkynyt avainta?

JORMA

Mikä avain se on?

JOHANNA

Pyöränavain. Voi olla, että se on tippunu jonnekin tänne.

Jorma katsoo Johannaa. Johanna alkaa kyyristellä pöytien takana.

JORMA  
Kelpaako kyyti? Olin tästä juuri  
lähdössä.

Johanna nousee pöytien takaa.

JOHANNA  
Kiitos... mutta eiks teillä ole  
vielä töitä.

JORMA  
Ei tässä enää mitään.

Jorma sulkee kannettavan tietokoneen. Johanna katsoo  
Jormaa.

23 INT. AUTO(LIIKKUVA) - ILTA

Jorma ajaa autoa. Johanna istuu vieressä etupenkillä.  
Johanna katselee ikkunasta ulos. Jorma katsoo tietä.

JORMA  
Olet ajatellut hakea opiskelemaan  
Helsinkiin ohjausta?

JOHANNA  
Joo. Tarkotus olis yrittää tänä  
keväänä. Aika vaikeehan sinne on  
päästä.

JORMA  
Kyllä sinne aina joku otetaan.  
Itse pääsin vasta toisella  
yrittämällä jurakaudella.

Johanna katsoo Jormaa

JORMA  
Se oli vitsi.

Johanna naurahtaa.

JOHANNA  
Sehän on tosi hyvin.

Jorma katsoo Johanna.

JORMA  
Sulla pitää olla vaan itsetuntoa.

JOHANNA  
Ei lahjakuuskaan ois pahitteeks.

Johanna vilkaisee Jormaa, joka katsoo tietä.

JORMA  
 Annatko sikarit sieltä  
 hansikaslokerosta?

Johanna avaa hansikaslokeron. Johanna antaa sikarirasian Jormalle.

JORMA  
 Eiks se ollu tässä.

Johanna katsoo ulos.

JOHANNA  
 Joo.

Jorma pysäyttää auton talon eteen.

JORMA  
 Jos tarvitset apua kokeisiin  
 valmistautumisessa, niin voin  
 antaa tärppejä.

Johanna katsoo Jormaa. Jorma katsoo Johanna.

JOHANNA  
 Itseasiassa mä tarvitsisin  
 kurssin tehtävissäkin vähän  
 tutorointia. Olen samaa mieltä  
 että pitää päästä temaattisesti  
 syvemmälle. Tuli siitä vähän  
 parinikin kanssa taiteellista  
 erimielisyyttä. Ajattelin tehdä  
 sen tehtävän itsenäisesti.

JORMA  
 Eiköhän se onnistu.

JOHANNA  
 Se ois tosi hienoa.

JORMA  
 Ensi kertaan.

JOHANNA  
 Kiitos.

Johanna avaa auton oven ja lähtee. Jorma katsoo, kun Johanna menee rapun ovesta sisään. Jorma alkaa nuuskia ilmaa. Hän nuuskaisee viereistä penkkiä muutaman kerran.

24 INT. KANSALAI SOPISTON LUOKKA -ILTA

Kurssilaiset valuvat rupertellen luokasta ulos. Pekka seuraa heidän perässään. Jorma laittaa kannettavansa kiinni ja katsoo Pekkaa.

JORMA

Pekka, minulla on sinulle asiaa.

Pekka jää katsomaan.

JORMA

Johanna kertoi, että teillä meni taiteellisesti sukset ristiin. Johanna sanoi haluavansa tehdä kurssitehtävän itsenäisesti.

Pekka katsoo, mutta ei sano mitään. Jorma kävelee Pekkaa kohti. Pekka ei väistä. Jorma siirtää Pekan tieltään kaksin käsin. Jorma seisoo Pekan vierellä.

JORMA

Sinä et tainnukaan olla tietoinen. Mene Mikan ja Liisan ryhmään.

Jorma poistuu luokasta. Pekka jää seisomaan yksin.

25

INT. KANSALAIPOISTON TIETOKONELUOKKA -ILTA

Liisa on tietokoneella Facebookissa. Mika katsoo Youtubesta klippiä apinoista, jotka panevat toisiaan. Pekka istuu tietokoneen takana taustalla ja editoi kuvia linnuista.

MIKA

Oon kuullut huhua, että se on pannut täällä opistolla oppilaitaan.

Liisa kääntyy katsomaan Mikaa.

MIKA

Kaupungilla puhutaan, että sillä on panokoppi opiston kellarissa, jossa se näyttää käytännössä mitä rakkaus on.

Mika ottaa röökkit pöydältä.

MIKA

Mä käyn röökillä. Tehdään sen jälkeen yks kohta. Mulla on visio.

Ovi kolahtaa. Pekka katsoo Liisaa.

## 26 INT. KANSALAISSOPISTON KÄYTTÄVÄ/KIRJASTO -ILTA

Pekka tulee rappusia alas. Hän näkee Johannan istumassa ja nauramassa kirjastossa. Johanna nousee ja laittaa kirjan hyllyyn. Jorma paljastuu kirjaston seinän takaa. Mika tulee seisomaan Pekan viereen. Jorma tulee Johannan vierelle, he poistuvat yhdessä kirjastosta. Mika katsoo Pekkaa.

## 27 INT. KANSALAISSOPISTON STUDIO - ILTA

Pimeä huone. Valo syttyy. Mika seisoo valokeilassa. Hän seisoo hievahtamatta. Toinen valokeila syttyy hänen takanaan. Liisa seisoo siinä. Alkaa soimaan mahtipontinen musiikki. Mika alkaa elehtiä kuin apina. Hän pomppii lattialla edestakaisin ja ääntelehtii kuin apina. Pekka kuvaa vain Liisaa, joka yrittää eläytyä apinaksi. Mika lähestyy Liisaa ja alkaa lääppiä tätä urosapinan tavoin. Liisa menee ja laittaa stereoista musiikin pois.

LIISA

Mitä vittua sä teet!?

MIKA

Kohtausta.

LIISA

Eiköhän tää paska ollut nyt tässä.

Pekka katsoo kameran takaa.

MIKA

Mikä paska?

LIISA

Tää sun perseraiskausfantasia.  
Mitä vittua sä tällä kurssilla teet?

MIKA

Taidetta.

LIISA

Ehkä on parempi, että meet tekemään sitä muualle.

Mika katsoo ymmällään. Pekka istuu kameran takana eikä sano mitään.

28 INT. KANSALAISSOPISTON LUOKKA -ILTA

Pekka istuu pulpetin takana. Jorma istuu pöydällä.

JORMA

Liisa ei ollut hirveän otettu  
pikku harjoituksestanne.

Pekka katselee alaspäin.

JORMA

Mutta siinä oli särmää. Se ei  
ollut enää mitään helvetin  
lintujen kuvaamista.

Pekka nostaa katsettaan.

JORMA

Minä autan sinua tämän tehtävän  
tekemisessä.

Pekka nostaa vähän katsettaan.

JORMA

Puhutaan illalla lisää täällä  
opistolla.

Jorma katselee Pekkaa, joka välttelee Jorman katsetta.

JORMA

Käykö?

PEKKA

Joo.

JORMA

Hyvä. Olet oikeilla jäljillä.

Jorma katsoo Pekkaa. Pekka ei katso Jormaa.

29 INT. TERAPEUTIN VASTAANOTTO -ILTAPÄIVÄ

Jorma istuu tuolilla.

TERAPEUTTI (OFF SCREEN)

Onko ollut vielä painajaisia.

JORMA

On.

TERAPEUTTI (OFF SCREEN)

Samanlaisia?

JORMA

Paska nousee pöntöstä.

TERAPEUTTI (OFF SCREEN)  
Ja yrität estää sen.

JORMA  
Niin.

TERAPEUTTI (OFF SCREEN)  
Oletko miettinyt mahdollisuutta,  
että et yrittäisikään vetää sitä  
pönttöä. Antaisit vain kaiken sen  
kakan tulla ulos. Taiteen  
avullahan sinä voit käsitellä  
turvallisella tavalla omia  
tunteitasi.

Jorma katsoo terapeuttia.

30 INT. KANSALAIPOPISTON LUOKKA -ILTA

Pekka tulee kansalaisopiston luokkaan. Se tyhjä. Pöydällä  
on kamera ja paperilappu. Pekka menee pöydän luokse.  
Lapulla lukee: Ota kamera ja tule studioon. PS. Ota kuvaa.  
T:Jorma

31 INT. KANSALAIPOPISTON KÄYTÄVÄ -ILTA

Pekka kävelee hämärää käytävää pitkin kameran kanssa.  
Käytävän päässä oleva ovi on raollaan. Oven takaa kuuluu  
kiihkeää ähkintää. Pekka menee ovelle, joka on raollaan.  
Pekan silmät suurenevät ja hän kohottaa kameransa.

32 INT. KANSALAIPOPISTON LUOKKA (MYÖHEMMIN) -ILTA

Pekka istuu luokassa. Jorma tulee ovelle.

33 INT. KANSALAIPOPISTON LUOKKA -ILTA

Jorma ja Pekka katsovat jotain videotykyiltä. Kaiuttimista  
kuuluu Jorman ja Liisan kiihkeää ähkintää. Jorma painaa  
pausea kaukosäätimestä. Ähkintä loppuu. Jorma katsoo  
Pekkaa.

JORMA  
Liisaa oletkin jo kuvannut?

Pekka katsoo eteensä.

JORMA  
Tiesitkö, että Liisalla on mies  
ja lapsi?

PEKKA

En.

JORMA

En minäkään.

Pekka on hiljaa. Jorma katsoo eteensä.

JORMA

Eikös tuo ole sitten huoran  
hommaa.

Pekka katsoo eteensä. Jorma katsoo Pekkaa ja nousee. Jorma  
ottaa kamerasta kasetin ja antaa sen Pekalle.

JORMA

Toivottavasti sait tästä uutta  
näkökulmaa siihen mitä rakkaus  
on.

Jorma lähtee.

JORMA (OFF SCREEN)

Täytyy kyllä myöntää, että en ole  
koskaan pannut yhtä takapilluista  
naista. Laita valot kiinni kun  
lähdet.

Pekka jää katsomaan tyhjää valkokangasta ja kasettia  
kädessään.

34 INT. KANSALAIPOPISTON LUOKKA - ILTA

Jorma kävelee luokan edessä ja puhuu kurssilaisille. Pekka  
katsoo Jormaa.

JORMA

..."Tappakaa kullannuppunne."  
Näin sanoin kirjailija William  
Faulkner. Se pätee hyvin myös  
elokuvan tekemiseen. Älkää  
ihastuko kuviin, vaan pankaa ne  
palvelemaan tarinaa. Hyvän  
elokuvan tekeminen vaatii aina  
tappajan vaistoja.

Pekka katsoo vieressään olevaa pöytää. Johanna ei katso  
häntä, vaan tekee muistiinpanoja.

35 EXT. KANSALAIPOPISTON PIHA - ILTA

Johanna on avaamassa pyörän lukkoa. Pekka katsoo Johannaa  
ja menee Johannan luokse.



PEKKA

Olen katsellut niitä otoksia,  
joita kuvattiin. Mun mielestä ne  
on hyviä.

Johanna nostaa päänsä.

JOHANNA

Paskoja ne oli.

PEKKA

Miks sä välttelet mua?

Johanna saa lukon auki.

JOHANNA

Miks sä oot noin negatiivinen?

PEKKA

Olitko tutoroinnissa?

Johanna on hetken hiljaa ja katsoo.

JOHANNA

Tajuatko sä kuinka tärkeä tää  
kurssi mulle on? Mulla on  
muutakin tavoitteita elämässä  
kuin kolvaaminen.

Johanna hyppää pyöränsä selkään ja lähtee. Pekka jää  
seisomaan pihalle.

36 INT. PEKAN KOTI - ILTA

Pekka kolvaa pöytänsä ääressä. Hän alkaa tuhista ja  
heittää piirilevyn seinään. Virtapiiriin jää ledi-valo  
palamaan.

37 INT. KANSALAIPOISTON STUDIO (UNI) - YÖ

Valo syttyy. Punaiset verhot. Johanna kurkistaa verhojen  
takaa. Johanna tulee baskeri päässään ja punaiset  
sukkahousut jalassaan verhon takaa. Johannalla on kädessään  
kaksi pyörän lukkoa. Johanna tulee Pekan luokse ja laittaa  
Pekan kiinni lukoilla tuoliin. Pekka katsoo. Jorma tulee  
verhon takaa hihattomassa paidassa. Johanna menee Jorman  
luokse. Jorma alkaa esittää apinaa ja Johanna nauraa.

38 INT. PEKAN KOTI -YÖ

Pekka säpsähtää hereille pöytänsä äärestä.

39 INT. KANSALAIISOPISTON LUOKKA - ILTA

Jorma seisoo luokan edessä.

JORMA

Haluan muistuttaa, että ensi kerralla katsomme sitten valmiit työt ja arvioimme niitä. Toivottavasti kaikilla ovat työt jo hyvällä mallilla.

Jorma katsoo Pekkaa. Pekka katsoo Johannaa.

40 INT. KANSALAIISOPISTON KAHVILA - ILTA

Johanna istuu kansalaisopiston kahvilassa juoden kahvia yksin omassa pöydässään. Taustalla istuu muita kurssilaisia. Pekka tulee istumaan Johannan pöytänsä. Pekka on vähän aikaa hiljaa.

PEKKA

Moi.

JOHANNA

Moi.

PEKKA

Sain leikattua sen meidän työn. Siitä tuli hyvä.

Johanna on hiljaa. Johanna katsoo Pekkaa. Mika tulee taustalta ja istuutuu Pekan viereen. Hän katsoo Pekkaa ja Johannaa.

JOHANNA

Sanoko sulle joku, että voit istua siihen.

Mika katsoo Johannaa.

MIKA

Ei sun nyt tarvii suuttua. Ainahan sä voit mennä kertomaan Jormalle.

Mika hymyilee Johannalle. Pekka katsoo Johannaa.

JOHANNA

Vitun apina. (hiljaa)

MIKA

Mitä?

JOHANNA

Mikä vittu sä oikein luulet olevas? Mitä vittua sä tiedät musta!

Johanna heittää kahvit Mikan naamalle ja nousee pöydästä. Taustalla olevat kurssilaiset kääntyvät katsomaan. Johanna kävelee käytävää ulos. Pekka tuijottaa Johannan perään. Mika katsoo Pekkaa.

MIKA  
Mikäs sille tuli?

Mika nuolaisee suupieltään.

MIKA  
Tais olla juhlamokkaa.

Pekka katsoo Mikaa.

41 INT. KANSALAISSOPISTON LUOKKA - ILTA

Jorma kirjoittaa luokassa kannettavalla. Pekka tulee luokan ovelle. Jorma ei huomaa Pekkaa. Pekka menee varovasti Jorman pöydän luokse. Pekka ottaa taskustaan mini-dv kasetin ja laittaa sen pöydälle.

PEKKA  
Niin... ajattelin käyttää  
pääasiassa Johannan kanssa  
kuvattua materiaalia... kiitos  
paljon... avusta.

Jorma lopettaa kirjoittamisen ja nostaa katseensa Pekkaan. Pekka katsoo Jormasta ohi.

JORMA  
Vai niin... Minulla on kiire,  
kuten näet. Tule käymään tuntien  
jälkeen studiossa.

Jorma jatkaa kirjoittamista. Pekka seisoo pöydän vieressä.

JORMA  
Oliko vielä muuta?

Jorma katsoo Pekkaa. Pekka ottaa kasetin nopeasti pöydältä ja lähtee luokasta. Jorma avaa tekstinkäsittelyohjelman auki. Näytöllä lukee: Rakkauden kuolema kirjoittanut Jorma Hellsten versio 1.0. Jorma vaihtaa ykkösen kakkoseksi.

42 INT. KANSALAISSOPISTON VESSA - ILTA

Pekka istuu pöntöllä ja tuhisee. Seinälle paperitelineen yläpuolelle on kirjoitettu tussilla teksti: Jumala on kuollut. Tekstin alapuolella lukee punaisella tussilla: Jos haluat munaa soita T:Jorma. Tekstiä on kuvitettu kyrvän kuvalla. Pekka istuu pöntöllä ja katsoo tekstejä.

43 INT. KANSALAIISOPISTON STUDIO - ILTA

Jorma kantaa suuren peilin studion keskelle. Pekka tulee studion ovelle. Jorma katsoo Pekkaa.

44 INT. KANSALAIISOPISTON STUDIO -ILTA

Pekka istuu tuolilla kameran ja jalustan takana. Jorma vetää punaisia verhoja studion reunoilta kohti Pekkaa. Jorma tulee verhon kanssa Pekan kohdalle. Jorma katsoo Pekkaa. Pekka katsoo poispäin Jormasta.

JORMA

Haluan vain, että elokuvastasi tulee hyvä. Hyvä elokuva on rehellinen. Se ei yritä manipuloida.

Pekka on hiljaa. Jorma vetää punaiset verhot Pekan eteen. Jorma katsoo verhojen välistä pilkistävää videokameraa.

JORMA

Kamera päälle.

Kameraan syttyy punainen valo.

45 INT. KANSALAIISOPISTON STUDIO -ILTA

Jorma istuu tuolilla punaisien verhojen vierellä. Studion ovi aukeaa.

JOHANNA (OFF SCREEN)

Sori, mä oon vähän myöhässä.

Jorma kääntyy katsomaan. Johanna seisoo oviaukossa meikattuna sukkahousut jalassaan takki päällä. Johanna tulee studioon ja ottaa takkinsa pois. Jorma nousee ja katsoo kuinka Johanna ottaa takin pois ja laittaa sen pöydälle.

JORMA

Missä vaiheessa kurssityösi on?

JOHANNA

Hyvässä, ajattelin lähestyä rakkautta agape-käsitteen eli lähimmäisenrakkauden kautta, kuten neuvoit. Mua kiinnostaa erityisesti kristinuskon ja tolstoilaisen rakkauskäsityksen ristiriidat, apina ja ihminen.

JORMA

Tehdään ensiksi tunneharjoitus, joka voi antaa sinulle vielä uutta näkökulmaa työhösi.

Jorma tarjoaa tuolia Johannalle. Johanna katsoo tuolia ja peiliä.

46 INT. KANSALAISSOPISTON STUDIO -ILTA

Johanna katsoo itseään peilistä. Jorma istuu hänen takanaan ja katsoo Johannaa peilistä.

JORMA

Kerro minulle, mitä sinulle merkitsee rakkaus?

JOHANNA

No...mun mielestä rakkautta voi lähestyä juuri agape-käsitteen kautta ja...

JORMA

Kerro mitä rakkaus juuri sinulle merkitsee.

Johanna katsoo Jormaa peilin kautta hiljaa.

JOHANNA

Löysin metsästä haavoittuneen linnun, joka ei pystynyt lentämään. Yritin hoitaa lintua. Se vain raakkui häkissä ja herätti minut öisin. Annoin sille siemeniä, mutta se ei suostunut syömään niitä. Se vain raakkui ja näytti rumalta häkissä... sitten eräänä yönä se ei enää raakkunutkaan. Menin katsomaan häkkiä ja se oli kuollut.

Jorma katsoo Johannaa.

JORMA

Se oli kaunis ja koskettava tarina, mutta symbolistista keksittyä paskaa. Kerro mielummin siitä hetkestä kun panimme täällä luokassa kuin eläimet. Se on totta.

Johanna katsoo hiljaa Jormaa. Jorma alkaa hyväillä Johannan rintoja. Johanna sulkee silmänsä ja antaa Jorman hyväillä itseään.

JORMA

Tästähän sinä olet haaveillut.  
(kuiskaten)

Johanna avaa silmänsä.

JOHANNA  
Lopeta...lopeta!

Johanna nousee ylös. Johanna katsoo Jormaa.

JOHANNA  
Sä et tiedä mistä mä haaveilen  
tai mitä mä tunnen. Se tarina oli  
tosi.

Johanna ottaa takkinsa ja lähtee. Jorma jää istumaan  
tuolilla peilin eteen.

47 INT. KANSALAIPOPISTON STUDIO -ILTA

Jorma vetää mustat verhot auki. Pekka tärisee ja hänen  
nyrkkinsä ovat puristuneet kiinni. Pekan toisessa kädessä  
on videokamera. Jorma katsoo Pekkaa. Pekka nousee pystyyn  
ja työntää Jorman edellään kömpelösti luokan seinää  
vasten.

PEKKA  
Tunnet sä mitään!?

Pekka huitaisee videokameralla Jormaa päähän. Jorma kaatuu  
maahan. Jorman päästä alkaa valua verta. Pekka katsoo  
huohottaen maassa makaavaa Jormaa ja juoksee ulos  
studiosta.

48 EXT. KANSALAIPOPISTON EDUSTA -ILTA

Pekka oksentaa parkkipaikalle. Pekka hoippuu penkille  
katulampun alle ja pyyhkii suutaan paidallaan. Jorma tulee  
kansalaisopiston ulko-ovista ja tulee seisomaan Pekan  
viereen.

JORMA  
Luuletko sinä, että kukaan tällä  
kurssilla tietää mitä helvettiä  
se rakkaus on?

Pekka tuijottaa lasittunein silmin eteensä.

PEKKA  
Mikä teitä vaivaa? (hiljaa)

Jorma istuu Pekan viereen. Pekka ottaa kasetin kamerasta  
ja ojentaa sitä Jormalle.

PEKKA  
Voitte kuvata kahdestaan  
panemistanne. (hiljaa)

Jorma katsoo kasettia Pekan kädessä.

JORMA

En minä voi sitä ottaa. Se on  
sinun lopputyösi, ja minun.

Pekka katsoo kasettia kädessään.

JORMA

Mutta se ei ole vielä valmis. Nyt  
sinun pitää leikata se.

Jorma katsoo Pekkaa, joka katsoo kasettia.

JORMA

Palautat sen sitten valmiina ensi  
kerralla. Olen miettinyt, että  
hyvä nimi voisi olla: Rakkauden  
kuolema.

Jorma katsoo Pekkaa, joka katsoo kasettia kädessään. Jorma  
nousee. Pekka vilkaisee Jormaa. Jorma menee istumaan  
vieressä olevaan autoonsa. Jorma sytyttää sikarin ja  
katsoo Pekkaa. Pekka nostaa katseensa kasetista ja katsoo  
pimeässä autossa istuvaa Jormaa.

49 INT. PEKAN KOTI -YÖ

Pekka istuu yksin pimeässä. Televisiossa on videokuvaa  
Johannasta, joka näyttää kameralle valkoista paperiarkkia.

JOHANNA

Onks se valkobalanssi nyt?

PEKKA (OFF SCREEN)

Joo.

Pekka pysäyttää kaukosäätimellä kuvan. Pekan poskelle  
valuu kyynel. Pekka laittaa käden housuihinsa. Television  
ruudulla on kuva Johannasta, joka hymyilee kameralle.  
Pekka sulkee silmänsä.

50 INT. VESSA (UNI) -YÖ

Vessanpöntöstä nousee höyryävää paskaa.

51 INT./EXT. AUTO/KANSALAIPOISTON PARKKIPAikka - AAMU

Jorma säpsähtää hereille autossaan. Hän katselee  
ympäriilleen. Hänen hengityksensä höyryää.

52 EXT. KANSALAIISOPISTON LUOKKA -AAMU

Liisa menee laittamaan katkaisijasta luokan valot. Liisa menee istumaan paikalleen. Jorma katsoo kurssilaisia suuri valkoinen laastari päässään pöydän takana.

JORMA

Haluaako joku kommentoida?

Kurssilaiset istuvat hiljaa.

JORMA

Jos ei, niin sitten viimeistä viedään. Pekan työ taitaa olla vielä katsomatta. Sinulla on varmasti meille vielä jotain näytettävää.

Jorma katsoo Pekkaa, joka istuu omalla paikallaan Johannan vieressä. Pekka nousee ylös ja menee pöydällä olevan videokameran luokse, joka on kiinnitetty videotykkiin. Pekka ottaa taskustaan kasetin.

JORMA

Mikäs on tämän mestariteoksen nimi?

Pekka katsoo minidv-kasettia.

JORMA

Kyllähän elokuvalla nimi pitää olla.

PEKKA

Tunnevammoja. (hiljaa)

JORMA

Mitä?

PEKKA

Tunnevammoja.

JORMA

Tulihan se sieltä.

Johanna katsoo Pekkaa. Pekka laittaa kasetin kameraan. Johanna katsoo Pekkaa. Pekka painaa playta. Elokuva lähtee pyörimään. Jorma katsoo Johannaa ja Liisaa. Jorma kääntyy katsomaan haltioituneena kankaalle.

53 INT. TUNNEVAMMOJA (ELOKUVA) - AAMU

Heiluvia käsivarakuvia halaavista pareista ja linnuista.



54 INT. KANSALAIISOPISTON LUOKKA -AAMU

Elokuva loppuu. Jorma istuu pöytänsä takana ja katsoo Pekkaa. Pekka katsoo Jormaa.

JORMA  
Siinäkö kaikki?

Jorma katsoo Pekkaa.

PEKKA  
Kyllä.

JORMA  
Haluaako joku kommentoida?

Kaikki ovat hiljaa.

NAINEN  
Se oli jonkinlainen romanttinen taide-elokuva... montaasi.

LIISA  
Mun mielestä se oli kliseinen. Ihan kuin tekijällä ei olisi ollut mitään realistista käsitystä aiheestaan.

Jorma katsoo Pekkaa. Pekka seisoo hiljaa.

MIKA  
Se oli tollanen aika perus sisällötön opiskelijatyö.

MIES  
Kyllä se jollain tasolla mun tunteisiin vetos.

LIISA  
Enemmänkin se oli tunteita manipuloiva.

Jorma katsoo Pekkaa.

JORMA  
Aivan... Odotin sinulta Pekka hieman enemmän. Se ei ollut rehellisesti sanottuna kovinkaan kummoinen tekele. Se antoi rakkaudesta epärealistisen ja sokerikuorrutetun kuvan. Elokuva, joka ei ole rehellinen on kuin uloste, kuolleena syntynyt. Kysymys kuuluukin: mitä sinä Pekka halusit tällä kertoa?

Jorma katsoo Pekkaa. Pekka katsoo hiljaa eteensä. Johanna katsoo Pekkaa.

## 55 INT. KANSALAI SOPISTON KÄYTÄVÄ -PÄIVÄ

Pekka seisoo käytävällä ja laittaa takkia päälle. Johanna tulee Pekan luokse. Johanna katsoo Pekkaa.

JOHANNA

Mun mielestä se oli hyvä.

Pekka katsoo Johannaa.

JOHANNA

Ehkä nähdään vielä.

Johanna tarjoaa kättään Pekalle. Pekka haluaa kömpelösti Johannaa. Johanna laittaa silmät kiinni ja puristaa Pekkaa. Pekka irrottaa otteen ja hymyilee vähän. Pekka lähtee. Jorma tulee Johannan luokse. He katsovat kuinka Pekka menee ulos opiston ulko-ovista. Johanna katsoo Jormaa.

JOHANNA

Tunnet sä yhtään mitään?

Jorma katsoo Johannaa. Jorma koskettaa kädellään isoa laastaria otsallaan.

JORMA

Päätä särkee vähän.

Johanna katsoo Jormaa. Johanna lähtee pois. Jorma jää seisomaan käytävälle. Viereisen vessan oven alta alkaa valua mustaa vettä Jorman kengille.

TERAPEUTTI (VOICE OVER)

Viereisen vessan oven alta alkaa valua mustaa vettä Jorman kengille.

Jorma nostaa katseen kengistään.

## 56 INT. TERAPEUTIN VASTAANOTTO -ILTA

Terapeutti katsoo paperia ja lukee.

TERAPEUTTI

Jorma nostaa katseen kengistään.

Terapeutti katsoo paperipinon viimeistä sivua mielteliäästi. Jorma katsoo Terapeuttia. Terapeutti katsoo paperipinon ensimmäistä sivua.

TERAPEUTTI

Rakkauden kuolema?

Terapeutti katsoo Jormaa, joka hymyilee.

JORMA

Se on työnimi. Se tulee olemaan  
lopullisesti Tunnevammoja.

TERAPEUTTI

En ole oikein käsikirjoittamisen  
asiantuntija.

JORMA

Sanokaa vain rehellinen  
mielipiteenne.

TERAPEUTTI

Käyn elokuvissakin niin harvoin.

Jorma katsoo terapeuttia ja hymyilee vähän.

JORMA

Taidan tietää mitä ajattelette.

Terapeutti katsoo Jormaa.

TERAPEUTTI

Nyt en oikein ymmärrä.

JORMA

Eikös se ole?

TERAPEUTTI

Mitä?

Jorma katsoo suoraan kameraan.

JORMA

Mestari-teos.

FIN