



# **Lyhytelokuvan tekemisestä**

Ja kolme tapaa käyttää veistä

Alexi Närvä

Opinnäytetyö  
Joulukuu 2011  
Viestinnän koulutusohjelma  
Kuvaus  
Tampereen ammattikorkeakoulu

# OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

Alexi Närvä

*Lyhytelokuvan tekemisestä ja kolme tapaa käyttää veistä*

Joulukuun 2011

47 sivua

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Kuvaus

Lopputyön muoto: Projektimuotoinen

Lopputyön ohjaaja: Pertti Näränen

Avainsanat: lyhytelokuva, ohjaaminen, käsikirjoittaminen, avainkohtauselokuva, rajoitukset

Lyhytelokuvan tekemisestä ja kolme tapaa käyttää veistä tarjoaa näkökulmia lyhytelokuvan tekemiseen ja lyhytelokuvaan elokuvataiteen muotona. Lähestyn aihetta ohjauksen ja käsikirjoituksen työnkuvasta.

Teksti etsii vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Kuinka elokuvantekijän kannattaa lähestyä lyhytelokuvaprojektin toteuttamista kangistumatta samoihin kaavoihin? Kuinka ohjaaja ja käsikirjoittaja voivat etsiä uusia näkökulmia omaan elokuvantekoonsa? Miksi lyhytelokuvia kannattaa tehdä?

Nykyteknologia ja viimeistäänkin internet on demokratisoinut elokuvan tekemisen. Nykyaikana elokuvia voi tehdä kuka tahansa ja audiovisuaaliselle teoksilleen on mahdollista saada laaja katsojakunta ilman isojen virallisten tuotantoyhtiöiden resursseja. Tämä korostaa entisestään elokuvanteon ytimessä olevaa tosiasiaa, että tärkeintä on sisältö.

Lyhytelokuvan tekemisestä ja kolme tapaa käyttää veistä kuuluu kaksi osaa. Projektiosan muodostavat neljä Tampereen ammattikorkeakoulun opintojen aikana tekemääni lyhytelokuvaa: *Kasvoiltasi* (2007), *Ehkä huomenna* (2008), *Piilo* (2009) ja *Mansikoita ja kermavaahtoa* (2009). Lyhytelokuvat voi katsoa internetiin tekemältäni portfoliosivulta osoitteesta [www.aleksinarva.net/opinnayte/](http://www.aleksinarva.net/opinnayte/). Toinen osio teoksestani on portfoliomuotoinen kirjallinen osuus, jossa analysoin niin tekemiäni lyhytelokuvia kuin elokuvan tekemistä yleensäkin.

# THESIS SUMMARY

**Alexi Närvä**

***Making short films and three uses of the knife***

December 2011

47 pages

Tampere University of Applied Sciences

Media Programme

Video and Cinematography

Type of Final Project: Project

Thesis supervisor: Pertti Näränen

Keywords: short film, directing, screenwriting, key scene filmmaking, restrictions

## **Abstract:**

Making short films and three uses of the knife provides the reader with ideas and perspectives of making short films and short films in general. The text focuses on the aspect of a director and a screenwriter.

The article looks for answers in the following questions: How should the filmmaker approach the subject of his short film without making the same type of a picture over and over again? How should a director or a screenwriter search for new perspectives in his profession? What is the reason to make short films?

The modern technology and especially the Internet has made filmmaking as democratic art form as any other. Nowadays anyone can make and distribute films. This revolution, made possible by the evolution of consumer electronics and the modern media, chrysalises the core of any good filmmaking: it's not about the bells and whistles – it is the substance that matters. A filmmaker needs to have a good subject and a interesting story.

Making short films and three uses of the knife consist of two parts. The project provision of the thesis concludes four short films. The films, spoken in Finnish language, can be seen in the internet at [www.aleksinarva.net/opinnayte](http://www.aleksinarva.net/opinnayte). The second part is the text that analyzes the four short films and the making of short films in general.

# SISÄLLYSLUETTELO

## 1. JOHDANTO | s. 1

## 2. KASVOILTASI | s. 2

### 2.1 Tavoitteet | s. 3

#### 2.1.1 Dialogiton elokuvailmaisu | s. 3

#### 2.1.2 Kuvaaminen ihmisten keskellä julkisella paikalla | s. 3

### 2.2 Opetukset | s. 7

#### 2.2.1 Ulkoinen inspiraatio käsikirjoituksessa | s. 7

#### 2.2.2 Rajoitukset | s. 8

#### 2.2.3 Elokuvan suhde yleisöön | s. 11

## 3. EHKÄ HUOMENNA | s. 12

### 3.1 Tavoitteet | s. 13

#### 3.1.1 Dialogin kirjoittaminen | s. 13

#### 3.1.2 Näyttelijän ohjaus | s. 13

### 3.2 Opetukset | s. 17

#### 3.2.1 Lyhytelokuvan tekeminen ulkoista päämäärää varten | s. 17

#### 3.2.2 Avainkohtauselokuva | s. 18

#### 3.2.3 Henkilöpohjainen kirjoittamistapa | s. 19

## 4. PIILO | s. 22

### 4.1 Tavoitteet | s.23

#### 4.1.1 Jännityselokuva ja draamallinen ironia | s. 23

#### 4.1.2 Työskenteleminen lapsinäyttelijöiden kanssa | s. 24

### 4.2 Opetukset | s. 28

#### 4.2.1 Genre-elokuva | s. 28

#### 4.2.2 Ammattimainen elokuvan tekeminen | s. 29

**5. MANSIKOITA JA KERMAVAAHTOA | s. 30**

5.1 Tavoitteet | s. 31

5.1.1 Komedial | s. 31

5.2 Opetukset | s. 32

5.2.1 Elokuvan tekeminen vääristä lähtökohdista | s. 32

5.2.2 Video-ohjaaminen | s. 35

**6. YHTEENVETO – KOLME TAPAA KÄYTTÄÄ VEISTÄ | s. 37**

6.1 Ideat ja intuitio | s. 38

6.2 Prosessi ja riskit | s. 40

6.3 Uusiutumiskyky | s. 42

**7. LOPPUSANAT | s. 44**

**8. LÄHTEET | s. 46**

## 1. JOHDANTO

Opinnäytteeni tarjoaa ajatuksia lyhytelokuvan tekemiseen. Lähestyn aihetta ohjauksen ja käsikirjoituksen näkökulmista.

Pyrin opinnäytetekstissäni vastamaan seuraaviin kysymyksiin: Kuinka elokuvantekijän kannattaa lähestyä lyhytelokuvaprojektin toteuttamista kangistumatta samoihin kaavoihin? Kuinka ohjaaja voi etsiä uusia näkökulmia omaan elokuvantekoonsa? Miksi lyhytelokuvia kannattaa tehdä?

Tekstin rakenteessa painotan sitä, että lyhytelokuvan teolle pitää asettaa tavoitteita, jotka antavat syyn elokuvan tekemiselle. Toinen asia johon keskityn on jokaisen tekemäni projektin aikana oppimani näkökulmat ja oivallukset tekoprosessia koskien.

Opinnäytteeseeni kuuluu kaksi osaa. Projektiosan muodostavat neljä Tampereen ammattikorkeakoulun opintojen aikana tekemääni lyhytelokuvaa: *Kasvoiltasi* (2007), *Ehkä huomenna* (2008), *Piilo* (2009) ja *Mansikoita ja kermavaahtoa* (2009). Lyhytelokuvat voi ladata tekstiä varten tekemältäni internetsivulta osoitteesta [www.aleksinarva.net/opinnayte/](http://www.aleksinarva.net/opinnayte/). Toinen osa on portfolio muotoinen kirjallinen osuus, jossa analysoin niin tekemiäni lyhytelokuvia kuin elokuvantekemistä yleensäkin.

## 2. KASVOILTASI



*Kasvoiltasi* on 10-minuuttinen lyhytelokuva parisuhteen lopun alusta. Sen tapahtumat sijoittuvat keskelle ruuhkaista asematunnelia.

## **2.1 TAVOITTEET**

### **2.1.1 Dialogiton elokuvailmaisuu**

Otin Kasvoiltasi-lyhytelokuvassa tavoittekseni kehittää tarinankerrontataitoani kuvallisesti. Elokuva on kuvan ja äänen liitto, mutta liian usein elokuvissa ääni painottuu dialogiin. Elokuva ei ole puheeseen pohjautuvaa teatteria tai kunnelmaa. Elokuva on pääasiallisesti visuaalinen media, jota *katsotaan*.

Päätin tehdä Kasvoiltasi-elokuvan ilman dialogia. Halusin tutkia elokuvan tekemistä ilman puhetta. Tarina kerrottaisiin kuvin ja sitä korostettaisiin dialogittomalla subjektiivisella äänikerronnalla.

Uskon, että jokaisen ohjaajan kannattaa kokeilla elokuvantekoa ilman dialogia. Puheeton ilmaisu pakottaa ajattelemaan kerrontaa eri tavalla: on mietittävä kuinka tarinan voi toteuttaa kuvin.

### **2.1.2 Kuvaaminen ihmisten keskellä julkisella paikalla**

Tärkeä osa Kasvoiltasi-lyhytelokuvaa on, että se on kuvattu ihmisten keskellä julkisilla paikoilla.

Usein kuvauksien suunnitteluun kuuluu, että tekijät miettivät, kuinka saavuttaa mahdollisimman tarkka kontrolli kuvauksiin. Mitä hallittavampi ympäristö, sitä parempi. Valaisun tarkoitus kuvauksissa on tunnelman lisäksi kontrolloida sitä mitä näemme ja miten. Halusin kokeilla mitä tapahtuu kun tekijä luopuu kontrollista kuvauspaikkansa suhteen.

Kuvauspaikkakontrollista luopuminen mahdollistaa sen, että suunnitellun elokuvakerronnan saumoista ilmaisuun pääsee vuotamaan jokin pisara oikeata elämää. Elokuvailmaisun tiukka johdonmukaisuus ja syyseuraussuhdetta noudattava kerronta ei siedä sattumaa, mutta oikea maailma on täynnä outoja tapahtumia, joita on mahdotonta kirjoittaa.



Kuvasimme Helsingin ydinkeskustassa kenties ruuhkaisimmilla paikoilla: Helsingin, Kampin ja Kaisaniemen asemilla. Lisäksi kuvasimme yhden lyhyen kohtausken Tuomiokirkon portailla.

Suomen kuvauslupakäytännön mukaan julkisilla paikoilla kuvaaminen on sallittua, mutta ketään yksityishenkilöä ei saa kuvata vasten hänen tahtoaan. Kuvaaminen julkisella paikalla ei saa kuitenkaan aiheuttaa häiriötä paikan tavalliseen toimintaan. Yleinen kuvausoikeus koskee myös metroasemia, joille vaaditaan sisäänpääsymaksu (Helsingin seudun liikenteen matkalippu), koska kuvaamisen rajoittamisesta ei ole erikseen ilmoitettu. On kuitenkin hyvän tavan mukaista ilmoittaa asianomaisille kuvaamisesta. (Mäkelä, Suvanto, 10-16)

Soitimme Helsingin seudun liikenteen toimistoon ja ilmoitimme kuvauspäivämme heille. Heidän suhtautumisensa kuvaamiseen oli avoin ja he ainoastaan pyysivät, ettemme häiritse asemoiden normaalia toimintaa. Yritimme aluksi toimia lipunmaksujen suhteen HSL:n toiveiden mukaisesti ja ostimme liput näyttelijöille ja työryhmälle siirtyessämme metrolaitureiden alueelle, mutta kuvausten hektisyydessä oli käytännössä mahdotonta tarkkailla matkalippujen voimassaolon umpeutumisaikoja ja päädyimme lopulta sissituotannollemme paremmin sopivaan anarkistiseen ratkaisumalliin: sovimme, että tuotanto (eli allekirjoittanut) maksaa mahdolliset sakot jos niitä tulee. Törmäsimme muutamaa otteeseen vartijoihin ja tarkastajiin, mutta lippujamme ei tarkistettu kertaakaan. Kamera ja intensiivinen tekemisen meninki antaa kummalla tavalla auktoriteettia joissakin tilanteissa.

Suunnittelimme kuvauspäivämme tarkoituksella viikonlopuksi. Ajatuksemme oli, että viikonloppuna asemilla olisi vähemmän ihmisiä ja työmme helpottuisi. Aloitimme molempina lauantaina ja sunnuntaina kuvaukset aikaisin aamulla. Vuorokaudenajoilla ei ollut asemilla kuvaamisen suhteen väliä, sillä olimme maan alla ja täysin asemien keinovalaistuksen armoilla.



Pyrimme huomioimaan asemien valaistuksen kuvauksessa ja käyttämään sitä mahdollisimman hyvin hyödyksemme. Asemien valonlähteet ovat laaduiltaan ja luonteiltaan erittäin moninaisia ja hajavalolta ei voinut välttyä. Pyrimme kuitenkin välttämään kuvauspaikoillamme kohtia, joissa esimerkiksi valon värilämpötila vaihtelee jyrkästi. Lisäksi valitsimme kuvakulmien taustoja ja näyttelijöiden paikkoja niin, että saimme mahdollisimman parhaan tuloksen aseman valaistuksessa.

Suurin jännityksen aiheemme kuvauksissa koski aseman normaalia elämää: metroasemat, varsinkin keskustassa, eivät ole niitä kaikkein rauhallisimpia paikkoja ja niiden julkisissa sisätiloissa pyörii paljon jos jonkinlaista laitapuolen kulkijaa. Suurin konflikti kävi Rautatieasemalla kun nuorisojoukko yritti varastaa kameramme kun kuvasimme prologin kuvia asemasta.

Seisoin lattialle kameran kanssa polvistuneen kuvaaja Matti Eerikäisen takana ja tihrustin kameran lcd-näytöstä kuvaa kun yksi ohitsemme kävelevästä nuorisoporukasta kumartui kohti Matin kädessä olevaa videokameraa. Huomasin sivusilmällä Mattia kohti syöksyvän uhan. Minulla oli toisessa kädessä järjestelmäkamera, mutta onnistuin tarttumaan vaistonomaisesti vapaalla kädelläni hyökkääjää rinnuksista ja tuuppasin hänet pois ennen kuin hän pääsi

käsiksi kameraan.

Huomasin heti, että olimme ajautuneet ojasta aallikkoon: varkaan mukana kulkeva jengi syöksyi meitä kohti ja huusi meille aggressiivisesti uhkauksiaan. Tilanne näytti johtavan auttamattomasti käsirysyyn. Minä ja Matti vastaan kuusi ryöstöaikeissa ollutta huligaania. Tulos ei näyttänyt hyvältä - ei elokuvan - saati sitten terveytemme kannalta. Onneksi juuri ennen kuin nyrkit alkoivat viuhua syöksyi nopein juoksuaskelin paikalle kolme aseman vartijaa.

Vartijat eivät aikailleet hetkeäkään, vaan tarttuivat suoraan kiinni hyökkäijemme ja työnsivät heidät sivummalle. Nuorisoporukka lähti paikalta ja vartijat kysyivät meiltä, että olimmeko kunnossa. Nyökkäilimme hetken, jonka jälkeen vartijat sanoivat poistuessaan, että he olivat saaneet ilmoituksen kuvauksistamme ja tarkkailivat meidän selustaamme.

Kuvauksista kannatti siis ilmoittaa etukäteen.

## 2.2 OPETUKSET

### 2.2.1 Ulkoinen inspiraatio käsikirjottamisessa

Kasvoiltasi lähti liikkeelle veljeni Tuomas Närvän ideasta tehdä lyhytelokuva erosta julkisella paikalla. Käsikirjoituksella oli siis kaksi selkeätä lähtökohtaa: aihe ja tapahtumapaikka. Todellinen inspiraatio käsikirjoitukselle tuli kuitenkin musiikista.

Mietin pitkään Tuomaksen rajaamaa aihetta ja yritin löytää siihen näkökulmaa. Kuuntelen usein musiikkia kirjoittaessani ja silloisella soittolistallani sattui olemaan Scandinavian Music Groupin Minne katosi päivät -kappale. Tulkintani mukaan laulussa kuvataan hetkeä, jossa parisuhteessa oleva nainen huomaa suhteen arkiintuneen ja muuttuneen tylsäksi. Tästä hetkestä, jota laulajasanoittaja Terhi Kokkonen kuvaa säkeillä "eilen hän huomasi että seinästä irtoaa maali" tuli teemallinen selkäranka elokuvalleni. Halusin kertoa tästä tunteesta Tuomaksen idean rajaamissa puitteissa.

Uskon, että elokuvaideoille on mahdollista löytää hyviä inspiraationlähteitä muista taiteista. On kuitenkin ehdottoman tärkeää, että inspiraatio löytyy teoksen tulkinnasta – ei teoksesta itsestään. Olisi esimerkiksi ollut virhe tehdä Kokkosen sanoituksen juonellisen sisällön pohjalta elokuva. Inspiraation on oltava teematasolle pohjautuvaa.

Musiikki on hyvä lähde elokuvaideoille, sillä se sisältää tunnelmia herättävän musiikillisen tason, ja laulettu musiikki sisältää myös lyyrisen tason. Olen saanut myös ideoita kuvataiteesta ja kirjallisuudesta.

Elokuva itsessään ei ole hyvä inspiraation lähde elokuvantekoon. Elokuva on todellisen elämän tiivistämistä ja yksinkertaistamista audiovisuaaliseksi teokseksi. Miksi käyttää inspiraation lähteenä jotain mikä on jo itsessään tyypistettyä ja yksinkertaistettua. Olemassa olevia elokuvia inspiraationa käytettäessä on myös riski sortua tietoiseen tai tiedostamattomaan kopiointiin ja matkimiseen.



Olen usein huomannut elokuvistani vasta niiden valmistuttua, että olen tiedostamattani imenyt jopa kuvatarkkoja vaikutteita ihailemistani elokuvista. Toisin sanoen, valmiista elokuvista ei kannata hakea tietoisesti ideoita tai tarinoita omiin elokuviin. Vaikka elokuvan historia on lyhyttä lainoilta on vaikea välttyä, mutta vain hölmö hakee niitä tietoisesti.

### **2.2.2 Rajoitukset**

Rajoitus on ruma sana. Elokuvantekijä inhoaa rajoituksia. Silti jokaisessa tuotannossa on aina erinäisiä tekijöitä, jotka estävät tekijän vision toteuttamisen sellaisenaan. Suurin rajoittava tekijä on raha. Liian pieni budjetti on yhtä kuin liian pienet resurssit. Elokuvantekijä ahdistetaan kompromisseihin ja alkuperäinen visio valmiista elokuvasta tuhoutuu.

Mutta entä jos rajoitukset eivät olekaan huono asia?

On vuosi 1995 ja tanskanmaalta kuuluu kummia. Elokuvantekijät Lars Von Trier ja Thomas Vinterberg tulevat julki *Siveyslupauksellaan* (Wow of Chasity) ja aloittavat Dogma 95 -liikkeen. Dogma 95 tarkoitus oli puhdistaa

elokuvailmaisua riisumalla siitä kaikki turha kikkailu ja keskittyä olennaiseen tarinan ehdoilla. Tuloksena oli useita kiinnostavia ja palkittuja elokuvia.

Siveydenjulistus kuuluu seuraavasti:

1. Kuvauksien on tapahduttava lokaatiossa. Lokaatiota ei saa lavastaa eikä sinne saa tuoda rekvisiittia. Jos jokin rekvisiitti on tarinalle oleellinen, on se löydyttävä lokaatiosta luonnostaan.
2. Kuva ja ääni tulee tuottaa samassa tilanteessa. Kuvaustilanteen ulkopuolista ääntä ei saa käyttää – eikä päinvastoin äänitystilanteen ulkopuolella tuotettua kuvaa. Musiikkia saa käyttää vain jos se tapahtuu kuvaustilanteessa diegeettisesti.
3. Kuvauksen on oltava käsivaraa. Kaikki kameran liikkeet tai liikkumattomuus on oltava käsivaraa. Elokuvan tapahtumien ei tarvitse tapahtua siellä missä kuvaaminen tapahtuu, vaan kuvaamisen siellä missä elokuvan toiminta tapahtuu.
4. Elokuvan on oltava värillinen. Valaiseminen on kielletty. Jos kuvauspaikalla on liiaan pimeää kuvalle valottua, on kohtaus joko leikattava pois elokuvasta tai kameraan kiinnitettävä yksinkertainen kameravallo.
5. Optiset tehosteet ja suotimet ovat kiellettyjä.
6. Elokuva ei saa sisältää pinnallista toimintaa. Esimerkiksi murhat, aseet, ynnä muut on kielletty.
7. Ajallinen ja maantieteellinen vieraannuttaminen ovat kiellettyjä. Elokuvan on tapahduttava nykyajassa ja nykyhetkessä.
8. Genre-elokuvat ovat kiellettyjä.
9. Kuvausformaatin on oltava 35-millinen filmi.
10. Elokuvan ohjaajaa ei saa kreditoida elokuvasta.

(Wikipedia.org)

Julistus on käytännössä lista rajoituksista, jotka ohjaavat tekijän fokuksen olennaiseen.

Dogmaliikkeestä voi olla useaa eri mieltä. Yksi näkökulma on, että siveydenjulistus oli vain askeettisen ja taloudellisemmän elokuvantekotavan

oikeuttamista ajava julkisuuskiikka. Toisaalta vasta-argumenttina on todettava, että dogmalla on selvä vaikutus nykyiseen valtavirtaelokuvailmaisuuksiin, jossa opittiin hyväksymään dokumentaarisempaa, aidompaa ilmaisua.

Rajoitukset voivat siis olla tapa kehittää elokuvailmaisua ja löytää inspiraatiota. Rajoitukset ajavat tekijän ajattelemaan ilmaisuaan uudestaan ja auttavat näin välttämään kliseitä ja sitä ensimmäistä, sovinnaisinta ja tavanomaisinta vaihtoehtoa.

Lähdin kirjoittamaan Kasvoiltasi-käsikirjoitusta lähdökohdista, johon kuului kaksi isoa rajoitusta: dialogiton ilmaisu ja julkisella paikalla kuvaaminen. En olisi ikinä kirjoittanut samanlaista tarinaa jos olisin voinut kirjoittaa tarinan toisista lähtökohdista.

Samat rajoitukset koskivat myös kuvauksia. Julkisella paikalla kuvaaminen vaati tiettyjä ilmaisullisia ratkaisuja. Halusimme olla mahdollisimman huomaamattomia ihmismassojen keskellä. Päätimme kuvata koko elokuvan käsivaralta – jalusta olisi vaikeuttanut ryhmän liikkuvuutta ja herättänyt turhaa huomiota. Tarinalliset dogmit siis poikivat uusia rajoituksia toteutukseen.

Käsivarakuvaamisen takana oli myös ilmaisullinen ajatus. Halusin, että katsoja olisi mahdollisimman lähellä elokuvan henkilöitä ja käsivaraoperaation luontainen tärinä tuki ilmaisun inhimillisyyttä.

Kuvausrajoitukset olivat lieviä verrattuina äänelle asettamillemme dogmeille. Ensinnäkään emme äänittäneet kuvauksissa ääntä ollenkaan. Päätimme, että elokuvaan tulisi asemamiljööseen sopiva realistinen äänimaisema, jota jatkettaisiin subjektiivisella äänikerronnalla. Tämänkin rajoituksen takana oli kuvauspaikkamme julkinen luonne: emme halunneet herättää huomiota asemilla heiluttamalla puomimikrofonian näyttelijöiden yläpuolella.

Pohjimmiltaan koen, että rajoitukset auttavat tekijää miettimään ilmaisua uudella tavalla ja keksimään uusia ratkaisuja. Tein Kasvoiltasi -elokuvassa useita valintoja, joita en olisi koskaan tehnyt ilman ilmaisulle itse asettamiani rajoituksia ja kuvauspaikan rajoituksia.

### 2.2.3 Elokuvan suhde yleisöön

Perinteinen elokuvateoria rajoittuu niin kutsuttuun suljetun tekstin periaatteeseen, jonka mukaan jokaisessa katsojassa halutaan herättää samoja ajatuksia. Elokuva kirjoitetaan ja toteutetaan niin, että jokaisella jaksolla, kohtauksella ja kuvalla on oltava juonen ja teeman suhteen tietty merkitys, joka välitetään katsojalle. Tällainen elokuvakerronta on eräänlaista manipulaatiota, jossa vedotaan katsojan yleismaailmalliseen kollektiiviseen tunnerekisteriin.

Miksi elokuvailmaisun pitäisi olla näin rajoittunutta? Elokuva on taidemuoto – ei pelkkää viihdettä. Elokuvantekijän tulee elokuvaa tehdessään tiedostaa mikä on hänen elokuvansa ilmaisun tarkoitus, mutta onko tekijän rakennettava ilmaisu oletukselle, että kaikkien katsojien on päädyttävä samaan tulkintaan.

Suuri osa taiteen vaikuttavuudesta tulee sen tulkinnanvaraisuudesta.

Esimerkiksi kuvataiteeseen kuuluu, että jokaisella kuvalla on useita merkityksiä ja suljettua ainoata oikeata tulkintaa ei ole. Eikö elokuvaa voisi tehdä samasta näkökulmasta?

Kasvoiltasi on tekemistäni lyhytelokuvista muodoltaan avoimin. Elokuva on täynnä symboliikkaa ja tapahtumat ovat suurpiirteisempiä. Keskityin toteutuksessa enemmän tunteisiin kuin juoneen.

Avoin muoto vaikutti myös Kasvoiltasi-elokuvan yleisön vastaanottoon. Kasvoiltasi hyväksyttiin useille festivaaleille ohjelmistoon ja se sai internetissä tuhatpäisen yleisön. Elokuva aiheutti keskustelua ja sain paljon palautetta. Ihmiset tulkitsivat elokuvaa ja halusivat projisoida siihen omia ajatuksiaan.



### 3. EHKÄ HUOMENNA



*Ehkä huomenna* on viisiminuuttinen draamaelokuva. Se kertoo teini-ikäisestä tytöstä, jonka äiti on kuollut. Tyttö joutuu tukahduttamaan oman surunsa auttaakseen isäänsä selviämään tragediasta.

## **3.1 TAVOITTEET**

### **3.1.1 Dialogin kirjoittaminen**

Halusin Ehkä huomenna -lyhytelokuvassa opetella dialogin kirjoittamista. Hyvän, luonnollisen dialogin kirjoittaminen on todella vaikeaa – siitä esimerkkinä voi pitää ikävän monta suomalaista elokuvaa. Dialogi on puhetta ilman takertelua tai turhia jorinoita. Sillä on aina selkeät säännönlaisuutensa, tarkoituksensa ja muotonsa – mutta silti sen pitäisi kuulostaa luontevalta.

Lähdin liikkeelle siitä, että dialogilla on aina jokin tarkoitus ja tämän tarkoituksen ja sanotun välinen kontrasti tekee vuorosanoista kiinnostavia. Ihmiset tarkoittava harvoin sitä mitä sanovat ja sanoilla on usein jokin päämäärä, joka ei ole suoraan puhutussa viestissä. ”Minä rakastan sinua” voi tarkoittaa useita asioita, riippuen sanojasta ja tilanteesta jossa lause sanotaan.

Tärkein keino uskottavan dialogin kirjoittamiseen on, että sitä lukee ääneen kirjoittaessaan. Dialogi on puhekieltä ja sillä on oltava oma puhuttava rytmensä. Kirjoitettu teksti antaa paremmin anteeksi huonoa rytmiä ja hankalia lauserakenteita, mutta puhuttu teksti ei toimi, ellei sitä voi luontevasti lukea ääneen.

Dialoginkirjoitusprosessiini kuului myös käsikirjoituksen lukeminen ääneen näyttelijä Anna Anderssonin kanssa. Kuuntelin kuinka teksti sopi Annan suuhun ja tein muutoksia. Annoin Annan myös tehdä omia ehdotuksia tekstiin – hänhän sitä tulisi puhumaan. Usein paras ohje näyttelijälle dialogin suhteen on: unohda repliikit ja sano se niin kuin itse sanoisit samassa tilanteessa.

### **3.1.2 Näyttelijän ohjaus**

Ehkä huomenna oli äärimmäisen kiinnostava projekti näyttelijänohjauksen suhteen. Halusin opetella työskentelyä näyttelijöiden kanssa soveltamalla amerikkalaisen näyttelijänohjausteoreetikon Judith Westonin *Näyttelijän*

*ohjaamisesta* -kirjassa esittelemiä työkaluja: päämääriä, subtekstiä ja siirtymiä.

Westonin mukaan jokaisella näyttelijällä on oltava kohtauksessa jokin yksinkertainen päämäärä. Päämäärä toimii parhaiten jos siinä on sekä emotionaalinen että fyysinen puoli. Hyvä ja yksinkertainen päämäärä antaa näyttelijälle keskittymisen kohteen kohtaukseen ja tunneraktio seuraa siitä kun hän tavoittelee ja onnistuu tai epäonnistuu päämäärässään. (Weston 1996, 130-131)

Annoin Ehkä huomenna -elokuvassa teinitytön roolissa olevalle Anna Anderssonille päämääräksi, että hän haluaa saada isänsä ylös tuolista ja koskettamaan häntä – kosketus sai olla joko halaus, ravistelu tai mitä tahansa siltä väliltä. Draama tulee siitä, että Annan esittämä tyttö on tuomittu epäonnistumaan päämäärässään. Ehkä huomenna on tragedia.

Subteksti on niin sanotusti rivinvälit. Se on jotain mitä emme sano ääneen, mutta mitä tarkoitamme sanoillamme. Westonin mukaan uskottava näyttelijäntyö toimii aina kahdella tasolla. Repliikki kuulostaa väärältä kun näyttelijä tarkoittaa mitä sanoo. (Weston 1996, 154-155) Jokaisella säännöllä on kuitenkin poikkeuksensa: Joskus subtekstittömyyttä voi käyttää tehokeinona, jos ohjaaja haluaa, että näyttelijä korostetusti tarkoittaa mitä sanoo. Tällaisten hetkien on kuitenkin oltava tarkkaan harkittuja poikkeuksia, jotta ne ovat uskottavia eivätkä menetä tehoaan.

Tärkein soveltamistani Westonin metodeista oli kuitenkin siirtymät. Siirtymät (englanniksi beat) ovat hetkiä, joissa näyttelijä vaihtaa keinoa tavoittelemansa päämäärän saavuttamiseksi. Weston käyttää siirtymien ohjaamisen keinona verbejä: päämäärään saattaa esimerkiksi pyrkiä anomalla, uhkailemalla tai flirttailemalla. (Weston 1996, 165-169)

Ehkä huomenna -elokuvan tytön ydin on siinä, että hän haluaa saada kontaktin surevaan isäänsä. Elokuva on alusta loppuun tytön yritystä erilaisten keinoin saada isäänsä yhteys.

Kaikki alkaa sillä, että hän puhuu ystävänsä kanssa kovaan ääneen puhelimeen

isänsä kuullen. Tyttö yrittää saada isänsä mielenkiinnon heräämään tarjoamalla tälle mahdollisuuden salakuunnella tytön ja hänen ystävänsä välistä puhelinkeskustelua. Ohjasin kohtauksen tarkoituksellisesti niin, että Anna joutui näyttämään puhelinkeskustelun yksin ilman, että olisin esimerkiksi itse puhunut puhelimesta olevan tytön osan vuoropuhelusta. En kertonut Annalle, mutta ideani oli, että tyttö saattaa teeskennellä koko puhelun vain saadakseen isänsä huomion. Näin Anna ikään kuin teeskenteli puhelun minulle kuvauksissa.

Seuraava siirtymä on kun tyttö lopettaa puhelun ja aloittaa yrityksen keskustella isänsä kanssa. Tässä vaiheessa tyttö yrittää suoraan herättää isänsä mielenkiinnon puhumalla arkisesti omasta päivästänsä. Kun tyttö huomaa, ettei isä reagoi hänen jutusteluun vaihtaa hän taas strategiaa. Tällä kertaa tyttö yrittää provosoida isäänsä valehtelmalla alatyöihin sekoilleensa koulussa poikien ja päihteiden kanssa.

Isä ei vielääkään reagoi ja seuraa muutos: tyttö tarttuu isää kädestä ja nappaa kaukosäätimen pois isältään. Hän sulkee television ja alkaa puhutella isäänsä suoraan. Nyt hän yrittää vedota rehellisesti isänsä tunteisiin. Kun tämäkään ei onnistu seuraa tunnereaktio: tyttö vaipuu hetkeksi epätoivoonsa ja yrittää vedota sillä isänsä myötätuntoon. Kun tämäkään ei toimi seuraa viimeinen puolittainen yritys: "Haluutsä jotain kaupasta?" Ja tyttö lähtee.

Näyttelijöiden ohjaaminen Ehkä huomenna -projektissa oli erittäin hauskaa ja koin, että sain yhteyden pääosaa näyttävään Anna Andessoniin. Suurin virheeni Annan kanssa tapahtui aikataulun paineissa. Olimme hieman myöhässä kuvausaikataulusta ja kuvasimme hetkeä, jossa tyttö katsoo ikkunasta ja yrittää vedota isänsä myötätuntoon. Olimme tekemässä toista ottoa ja Annan suoritus oli erittäin koskettava, mutta koska tiesin tarvitsevani hänen takaisin isäänsä kohti kääntymisen kyseisestä kuvakulmasta yritin ohjata häntä puhumalla kesken oton ja tunnelmallinen hetki hävisi neuvojeni myötä. Käytin elokuvassa kyseisen oton, mutta jouduin leikkaamaan siihen väliin kuvan isästä virheeni takia.

Isän roolin elokuvassa näytteli siskoni mies Ahti Anttila, jolla ei ollut lainkaan kokemusta näyttelämisestä. Kirjoitin käsikirjoituksen jo ennen roolitusta sillä

silmällä, että halusin ohjata kohtauksen, joka on käytännössä monologi, mutta yksinpuhelu johtuisi siitä syystä, että dialogin toinen osapuoli ei osallistu keskusteluun.

Tein roolin Ahti Anttilalle mahdollisimman helpoksi. Elokuvasa on kyse Anna Anderssonin esittämän tytön tarinasta. Anttilan rooli olisi vain reagoida mahdollisimman välinpitämättömästi Annan puheisiin. Kuvauksissa kävi kuitenkin hassu sattuma, joka paransi Anttilan roolisuoritusta melkoisesti.

Kuvasimme Anttilan lähikuvaa kun television hehkuun käyttämämme valot häikäisivät Anttilaa silmiin ja hänen silmänsä alkoivat kostua. Isä pidätti salaa itkua! Kuvaaja Matti Eerikäinen on Ehkä huomenna -kuvauksien jälkeen ivannut minulle useaan otteeseen, että olen pohjimmiltani vahinko-ohjaaja. Vanha näyttelijävitsi, jonka mukaan kaikki vahingot ja virheet pitää käyttää on siis mielestäni täysin totta.

## 3.2 OPETUKSET

### 3.2.1 Lyhytelokuvan tekeminen ulkoista päämäärää varten

Ehkä huomenna sai alkunsa Taideteollisen korkeakoulun ohjaajalinjan hakutehtävän tehtävänannosta, jonka tuloksena piti tehdä maksimissaan kaksiminuuttinen lyhytelokuva. Tehtävää rajaamaan oli annettu lista valmiita repliikkejä, jotka piti sisällyttää lyhytelokuvaan.

- Haluutsä
- Pidä kiinni
- Moi
- Älä
- Ehkä huomenna
- Tää on ihan kamalaa

(Valintaopas 2007 – Taideteollinen korkeakoulu, 25)

Uskon, että festivaalit, elokuvakilpailut sekä erinäiset elokuvatehtävänannot voivat olla hyvä motivaation lähde lyhytelokuvan tekemiselle. Tapahtumien säännöt sisältävät useimmiten aihetta rajaavia sääntöjä, rajoituksia, jotka parhaassa tapauksessa tarjoavat uusia näkökulmia ja aiheita tekijälle. Lisäksi kilpaluihin kuuluvat mahdollisuudet menestykselle motivoivat tekijää ja tapahtumien esitykset takaavat lyhytelokuvalla yleisön.

Erilaiset ulkoiset tehtävänannot ovat myös hyvää harjoittelua ammattimaista tilaajavetoista elokuvantekoa varten. Esimerkiksi mainoksissa ja musiikkivideoissa on useimmiten omat tehtävänantonsa.

### 3.2.2 Avainkohtauselokuva

Törmäsin ammattikorkeakouluopintojeni aikana usein tianteeseen, jossa keskustellessani elokuvaideoista muiden opiskelijoiden kanssa päädyimme puhumaan ideoista, jotka olivat liian suuria toteutettaviksi lyhytelokuvana. Näitä pidempään elokuvakerrontaan taipuvia ideoita varten keksin avainkohtauselokuva-ajattelutavan.

Avainkohtausajatus perustuu sille, että jokaisessa elokuvassa on tarinan kannalta eri arvoisia kohtauksia. Jotkin kohtaukset muodostavat elokuvan ytimen.

Avainkohtaus kertoo jotain olennaista elokuvan aiheesta ja sen päähenkilöstä. Elokuvantekijän tärkein kysymys, johon on tiedettävä vastaus on tietää mistä elokuvan kertoo. Avainkohtauksen on avattava katsojalle elokuvan teema ja jatkettava sitä johonkin suuntaan. Avainkohtaus kommentoi elokuvan teemaa.

Avainkohtausajattelu voi pakottaa tekijän miettimään aihettaan entistä tarkemmin: mikä on aiheestani se yksi hetki, joka parhaiten tiivistää sen mistä tarinassani on kyse. Tämä on avainkohtauslyhytelokuva.

Avainkohtauslyhytelokuva on hyvä tapa päästä kokeilemaan laajaa ideaa helposti toteutettavassa muodossa. Se on väline, jolla voi kokeilla tyyliä ja ilmaisutapoja löytääkseen sopivan tavan kertoa kyseinen tarina.

Käytin avainkohtausmetodia Ehkä huomenna -lyhytelokuvan tekemiseen. Elokuvan perusidea oli kiinnostanut minua jo pidemmän aikaa ja halusin kirjoittaa siitä pitkän käsikirjoituksen. Olin kuitenkin tilanteessa, jossa tarvitsin nopeasti aiheen kolmeminuuttiselle lyhytelokuvalle ja päätin käyttää pidempään mutoon suunnittelemaani aihetta hyväkseni.

Tiivistin päähenkilön konfliktin yhteen kohtaukseen. Anna Anderssonin esittämä tyttö kohtaa isänsä kotonaan, yrittää saada häneen yhteyttä ja epäonnistuu.

Avainkohtauselokuvan tekemisellä voi olla useita eri käyttötarkoituksia.

Elokuvaohjaaja Danny Boyle halusi kuvata Sunshine -scifielokuvaansa epilogimaisen muusta tarinasta irrallisen loppukohtauksen, jossa kerrotaan, että astronautit ovat onnistuneet pelastamaan ihmiskunnan. Tuotantoyhtiö ei kuitenkaan ymmärtänyt epilogin tarpeellisuutta ja halusi jättää loppukohtauksen kuvaamatta. Ohjaaja Boyle kuvasi loppukohtauksesta näyteversion tuntemansa näyttelijän kanssa tavallisella videokameralla, esitti sen studion johtoportaalille ja sai näin luvan kuvata sen osaksi elokuvaansa. (Twentieth Century Fox [I], 2007)

Avainkohtauselokuvaa on mahdollista käyttää näytteenä tai esittelynä laajemmasta kokonaisuudesta. Kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa. Kotimaisena esimerkkinä laajemman idean myymisestä lyhytelokuvien avulla voidaan käyttää esimerkiksi Jalmari Helanderin ohjaamia Rare Exports -lyhytelokuvia, jotka auttoivat Helanderia saamaan rahoituksen kokopitkään joulupukkielokuvaansa.

Ideoiden myymisen lisäksi avainkohtausmetodin keinoin voi hankkia itselleen työnäytteitä ja hankkiutua eroon mieltä painavista elokuvaideoista – olivat ne sitten kuinka keskenkertaisia tahansa.

### 3.2.3 Henkilöpohjainen kirjoittamistapa

”Elokuvan unohtumattomuus ei synny hyvästä tarinasta tai taitavasta juonen kuljetuksesta vaan siitä, kuinka syvällisesti käsikirjoittaja tutkii henkilöhahmojaan. Fiktiiviset henkilöhahmot ovat käsikirjoittajalle yhtä tosia kuin elävät olennot. (...) Elokuvaa katsotaan henkilöiden, ei juonen käännteiden takia.”

-Anders Vacklin

(Vacklin, Rosenvall, Nikkinen 2007, 41)

Elokuvailmaisuus rakentuu tarinankerronnan ympärille. Paino on usein sanalla *tarina*. Elokuvaideoita ja käsikirjoittamista voi lähestyä myös muista



näkökulmista. Yksi lähtökohta käsikirjoittamiselle on keskittyä ensin henkilöhahmoihin.

Perinteisen käsikirjoitusmallin mukaan käsikirjoituksessa on päähenkilö, jolla on ongelma ja selkeä päämäärä. Elokvakäsikirjoitus on toiminnan kuvaamisen taitolaji ja henkilö pohjaisen kirjoittamisen yksi päälähtökohta on kirjoittaa henkilö niin, että hänen olemuksensa ja ongelmansa aiheuttavat toimintaa. Henkilö tarvitsee ytimen. Ydin on jokin syvä tarve, joka samalla muodostaa elokuvan teeman. Henkilön ydin on jotain mitä henkilö haluaa läpi elokuvan ja siihen liittyvä tunne on elokuvan teema.

Henkilön ominaisuudet johtavat kirjoittajan tarinan tielle. Teini-ikäisellä henkilö hahmolla on eri ongelmat verrattuna esimerkiksi keski-ikäisiin.

Myös tarinalähtöisiä elokuvaideoita kannattaa kehittää henkilövetoisen kirjoitustavan kautta. Kysymyksenasettelun voi miettiä tyyliin: minkälaiselle henkilölle tämä tarina tapahtuisi. Tällä tavoin käytettynä henkilövetoinen kirjoittaminen auttaa käsikirjoittajaa tuomaan ideaansa todelliseen elämään liittyvän tason: henkilö hahmojen logiikan ja taustojen on pohjaututtava todellisuuteen.

Henkilö hahmon kirjoittamiseen kuuluu taustatutkimus. Kirjoittajalla on velvollisuus ottaa selvää todellisen maailman tapahtumista, jotka vastaavat hänen tarinaansa. Minkälainen henkilö on oikeasti ajautunut tilanteeseen, jota tarina käsittelee? Mikä johti henkilön valintoihin ja päätöksiin?

Mikäli käsikirjoituksen tarina on arkimaailman ulkopuolella on kirjoittajan pystyttävä pelkistämään aiheensa teeman tasolle ja mietittävä mistä hänen tarinansa kertoo ja mikä on teeman vastine arkimaailmassa. Esimerkiksi scifigenreen kuuluvan avaruuselokuvan teema voi olla eristys ja yksinäisyys tai rakkaudentäyteinen ikävä ja kaipuu. Kirjoittajan on mietittävä minkä alan ihmiset kohtaavat äärimmäistä eristystä ja yksinäisyyttä tai kenellä olisi todellista kokemusta ikävästä ja kaipuusta. Hyvä esimerkki tästä on Ridley Scottin Alien -elokuva, jonka hahmoista Scott puhuu elokuvan blurayn lisämateriaaleissa avaruusajan rekkakuskeina. (Twentieth Century Fox [II],

2010)

Käsikirjoittaja ei saa valita puolia kirjoittaessaan henkilöhamojaan. Kirjoittajan on pystyttävä perustelemaan jokaisen henkilönsä valinnat kunkin hahmon näkökulmasta ja moraalikäsitteestä. Esimerkiksi kirjoittajan on ymmärrettävä roiston motiivit: Miksi roisto tekee rikoksensa? Mikä on ajanut hänet niin epätoivoiseen tilanteeseen? Mistä hänen vihansa on lähtöisin?

Kirjoitin Ehkä huomenna -lyhytelokuvan henkilölähtöisesti. Käsikirjoitus lähti liikkeelle teini-ikäisen tytön kyvyttömyydestä saada kontaktia isäänsä. Keksinkin henkilön, jolla on ongelma ja kehitin ongelmasta konfliktia ja tilanteita, joista muodostui elokuvalla juoni.

Käsikirjoitusteoreetikko Syd Field ehdottaa kirjassaan *Screenwriter's Work Book*, että kirjoittaessaan henkilöahmosta käsikirjoittajan on hyödyllistä purkaa henkilön tavallinen arkipäivä tarinanmuotoon. Fieldin mukaan tarjoitus on selkeyttää kirjoittajalle itselleen minkälaisesta tyypistä hän kirjoittaa. Tätä tekstiä ei ole tarkoitus näyttää kenellekään ja Field korostaa, että tämän työvaiheen tulisi olla nopea ja vapaasti assosioiva ripeä puristus, jossa kirjoitusvirheillä ja kieliopilla ei ole väliä – tekstiä ei näytetä kenellekään muulle ja se on vain työväline. (Field 1984/2006, 111-112)

Ehkä huomenna -käsikirjoituksessa tämä henkilöahmon taustaksi tarkoitettu arjen taustoitus tuli luonnollisella tavalla osaksi tarinaa. Päähenkilö-tyttö yrittää saada isäänsä kontaktia kertomalla päivästänsä koulussa. Tyttö kuitenkin poikkeaa totuudesta ja valhetelee päivästänsä provosoivasti saadakseen isänsä huomion.

#### 4. PIILO



Piilo on 19-minuuttinen jännityselokuva, jossa kahdeksanvuotias Kasper kohtaa yksin kotona ollessaan kaksi murtovarasta.

## 4.1 TAVOITTEET

### 4.1.1 Jännityselokuva ja draamallinen ironia

Draamallinen ironia tarkoittaa sitä, että elokuvan katsoja tietää enemmän kuin päähenkilö. Jännityselokuvassa katsojan mielenkiintoa herättävä kysymys ei ole pelkästään se mitä tapahtuu seuraavaksi, vaan myös se huomaako päähenkilö häntä uhkaavan vaaran ennen kuin käy huonosti. Draamalliseen ironiaan perustuvassa jännitteessä elokuvantekijä kertoo katsojalle uhasta, josta päähenkilö ei tiedä.

Klassinen esimerkki draamallisesta ironiasta jännityselokuvakerronnassa on Orson Wellesin vuonna 1958 ohjaama *Touch of Evil* (suomeksi *Pahan kosketus*). Elokuva alkaa yhdellä pitkällä kamera-ajolla toteutetusta kohtauksesta, jossa katsojalle näytetään ensimmäiseksi, että auton takakontiin asennetaan aikapommi. Tämän jälkeen autoon astuu pariskunta, joka lähtee ajamaan halki Meksikon ja Yhdysvaltojen rajalla sijaitsevan pienen kaupungin. Pommi tikittää ja auto kulkee kaupungilla. Välillä auton ohittaa viattomia ohikulkijoita, rakennuksia – auton jopa pysäyttää hetkeksi vuohilauma. Welles on oivaltanut mestarillisesti, että jännite korostuu siitä, että kaikki tämä on toteutettu yhdellä leikkaamattomalla kamera-ajolla. Yhden kuvan sisällä elokuvan aika on sama kuin reaaliaika: mitään ei ole jätetty leikkaamalla näyttämättä. Eli pommi auton takakontissa tikittää samaa aikaa, jota katsoja seuraa elokuvaa.

Halusin Piilossa rakentaa elokuvan jännitettä pitkälti draamallisen ironian varaan. Piilon päähenkilö, alati murtovarkaiden uhkaama kahdeksanvuotias Kasper, ajautuu uhkaaviin tilanteisiin, joissa katsoja tietää enemmän kuin elokuvan päähenkilö. Jännite toimii myös toisinpäin sillä Piilossa näkökulma vaihtelee Kasperin ja murtovarkaiden välillä. Katsojat ja Kasper tietävät usein enemmän kuin murtovarkaat ja jännite rakentyy sille, että huomaavatko murtovarkaat sen minkä katsoja jo tietää.

Rakensimme jännitteitä myös kauhuelokuvalla perinteisistä säikäytyksistä. Eli kohdista, joissa lähikuvassa olevalle päähenkilölle tapahtuu yllättäen jotain ja

ääniraidalla pistetehoste säikäyttää katsojan. Koen, että tällaisten suoraan sanottuna halpojen säikäytyksien perimmäinen funktio hyvässä elokuvakerronnassa on pitää katsoja jatkuvasti varuillaan ja peloissaan siitä, että koska tahansa hän saattaa säikähtää kovaa ääntä ja äkillistä uhkaavaa tilannetta.

#### **4.1.2 Työskenteleminen lapsinäyttelijöiden kanssa**

Yksi tärkeä tavoite Piilon tekemisessä oli oppia työskentelemään lapsien kanssa. Tässä tavoitteessa ei kuitenkaan ollut niinkään kyse halusta oppia, vaan olosuhteiden asettamasta pakosta. Piilon tarina edellytti lapsinäyttelijöitä ja olin auttamattomasti rakastunut tarinan tekemiseen.

Sain lapsinäyttelijöiden kanssa työskentelyyn ohjeita elokuvaohjaaja Kaija Juurikkalalta. Suurin apu Juurikkalalta oli elokuvan roolittamisessa. Juurikkala neuvoi, että meidän kannattaisi järjestää koekuvaukset paikallisissa kouluissa ja yrittää saada mahdollisimman suuri otos ikäluokista mukaan. Juurikkalan mukaan lapsinäyttelijöiden etsinnässä on tärkeää saada mahdollisimman suuri otos ja koitettava etsiä oikean tyyppisiä lapsia, jotka ovat ennen kaikkea motivoituneita. (Juurikkala 2007, haastattelu)

Lapsinäyttelijöiden etsimisessä minulla oli apuna tuotanto-opiskelija Johanna Velling, joka suunnitteli Juurikkalan ohjeiden pohjalta kanssani etsintäprosessin. Noudatimme Juurikkalan neuvoa kolmevaiheisesta koekuvausjärjestelmästä.

Ensimmäisessä vaiheessa menimme Johannan kanssa kahdelle paikalliselle ala-asteelle ja pidimme pienen esitelmän elokuvantekemisestä etsimämme ikäluokan lapsille. Esitelmämme jälkeen haastattelimme elokuvassa näyttelämisestä kiinnostuneita lapsia yksi kerrallaan. Lapsien oli pitänyt tätä varten saada kotoa vanhempien lupa Johannan etukäteen lähettämälle paperille. Haastattelussa kyselimme lapsilta kaikenlaista harrastuksista lempieläimiin ja aiempiin esiintymiskokemuksiin. Tärkeätä ei ollut niinkään lapsien vastaukset, vaan itse keskustelu lapsien kanssa. Lapsista erotti hyvin pian kiinnostavia ja rooleihin sopivia tyyppejä.



Toinen vaihe tapahtui niin ikään lasten kouluilla ja siihen valittiin edellisen vaiheen haastatteluiden perusteella kiinnostavimmat ehdokkaat. Pidimme Johannan kanssa kiinni säännöstä, että saimme ottaa jatkoon vain neljänneksen haastatelluista. Toinen vaihe koostui pienissä ryhmässä improvisoiduista tilanteista. Ajatus oli, että annoin lapsille mielenkiintoisia tilanteita kuten luokkaretki Afrikassa, haaksirikko autiolla saarella tai eksyksissä metsässä. Lisäksi saatoin välillä vaihtaa aihetta arkisempiin tilanteisiin kuten välitunti tai jälki-istunto. Lapset eläytyivät poikkeuksetta yllättävän hyvin, mutta välillä mielikuvitusta stimuloivat tilanteet saattoivat aiheuttaa jopa kaaokseen yltyvää innostusta.

Toisesta vaiheesta valitsimme kiinnostavimmat lapset koekuvausvaiheeseen Tampereen ammattikorkeakoulun tiloihin. Olin pyytänyt äidin rooliin valitsemani Nina Kujansivun mukaan koekuvaukseen vastaanäyttelijäksi lapsille. Tämä vaihe roolituksesta kuvattiin. Koekuvaustilanteessa oli paikalla myös kuvaaja Matti Eerikäinen videokameran kanssa.

Teimme lapsien kanssa kaksi tunnetilaharjoitusta: ensimmäisen surusta ja myötätunnosta, toisen vihasta. Valitsimme tarkoituksella vaikeat tunnetilat, sillä halusimme nähdä uskaltavatko lapset tuntea kuvaustilanteessa näitä tunteita, joita ihmiset pyrkivät tavallisesti peittämään.

Ensimmäisessä harjoitustilanteessa annoin lapsille ohjeena tilanteen, jossa

kesken tavallisen koulupäivän oli tapahtunut onnettomuus ja lapsen luokkakaveri oli kuollut kesken välitunnin. Harjoituksessa lapsi oli matkalla koulusta kotiin ja huomaa bussissa kuolleen lapsen äidin, jota Nina Kujansivu esitti. En kertonut lapsille, että kuolleen koulukaverin äiti ei ollut vielä kuullut koulussa tapahtuneesta onnettomuudesta, eikä tiennyt lapsensa kuolleen. Harjoituksessa on useita keskeisiä elementtejä: Ensinnäkin siinä näkee, kuinka lapsi pystyy samaistumaan ärimmäisen surulliseen tilanteeseen. Toiseksi miten lapsi reagoi kun hän ymmärtää, ettei kuolleen kaverin äiti tiedä tragediasta. Tilanteessa herää jännittäviä kysymyksiä: kertooko lapsi kaverinsa äidille koulussa tapahtuneesta ja jos lapsi päättää kertoa, niin kuinka hän tekee sen.

Toisena harjoituksena teimme kohtauksen, jossa lapsi tulee kotiin koulusta ja hänen äitiänsä esittää Nina Kujansivu. Äiti kertoo lapselle saaneensa koulusta puhelun, että lapsi on varastanut luokkatoverinsa lompakon. Kerroin lapsille, että äiti on väärässä ja painotin, etteivät he olleet tehneet mitään väärää. Lopussa esitin itse koulun rehtoria, joka soittaa äidille ja kertoo, että kyseessä oli väärinkäsitys. Harjoituksessa oli tarkoitus herättää lapsessa vihan tunnetta ja antaa loppukäänteellä lapselle mahdollisuus tuntea oikeudentuntoa ja ylemmyyttä äitiänsä kohtaan.

Perimmäisenä tarkoituksena koekuvaustilanteessa oli ennen kaikkea tarkkailla saavuttaako lapsi kontaktin, kuunteleeko lapsi vastaanäyttelijäänsä ja onko lapsi todella läsnä tilanteessa.

Koekuvauksien jälkeen aloitin harjoitusjakson valittujen lapsien kanssa. Harjoittelimme kuusi kertaa ennen kuvausten alkua. Harjoitukset koostuivat käsikirjoituksen lukemisesta ja keskusteluista siltä pohjalta; näyttelijäntyönharjoituksista, joissa opettelimme näyttelijäntyötä käsikirjoituksen pohjalta sekä sen ulkopuolelta; harjoittelimme kuvaustilanteen sääntöjä ja käytäntöjä; sekä tärkeimpänä kaikista tutustuimme toisiimme.

Harjoitusjaksoon kuului myös tutustuminen tuotantomme koiranäyttelijään saksanpaimenkoira Simbaan. Jalmari Järvinen sai kävelyttää koiraa ja antaa sille herkkupaloja. Tämä oli erittäin tärkeää, sillä heti alusta asti oli selvää, että Jalmari jännitti ison koiran kohtaamista. Tapaamisen tuloksena Jalmari pääsi irti

turhasta pelosta koiran suhteen.

Vietin myös lapsien kanssa aikaa harjoittelutilanteen ulkopuolella. Kävimme muun muassa kahvilassa juomassa kaakaota ja elokuvissa katsomassa Bee Movie -animaatioelokuvan.

Kuvauksissa lasten kanssa työskenteleminen rakentui ohjeiden yksinkertaistamiseen ja mahdollisimman selkeisiin neuvoihin. Harjoittelimme aina aluksi yhdessä näyttämöllepanon: mistä kohtaaminen alkaa, mitä siinä tapahtuu, miten siinä toimitaan ja miten kohtaaminen päättyy. Tämän jälkeen keskustelimme siitä mitä kohtauksessa tapahtuu henkilön näkökulmasta: mitä henkilöhahmo yrittää tehdä kohtauksessa ja miltä hänestä tuntuu.

Yritin pitää kohtaukset mahdollisimman mielenkiintoisina lapsille olemalla kertomatta niistä liikaa etukäteen. Jokaiseen kohtaukseen keskityttiin sillä hetkellä kun sitä alettiin tehdä. Kohtaukset toimivat parhaiten kun lapsilla oli jotain mihin reagoida oikeasti ja jotain mistä olla oikeasti kiinnostunut. Jos asioita joutui toistamaan liikaa alkoi kiinnostus kadota ja työn laatu laskea.



## 4.2 OPETUKSET

### 4.2.1 Genre-elokuva

Tiedostimme olennaisena osana Piilon tekemistä, että olimme tekemässä genre-elokuvaa. Piilo on jännityselokuva, jossa on tarkoitus samaistua kahdeksanvuotiaaseen lapseen, jota murtovarkaat uhkaavat.

Anders Vacklin, Janne Rosenvall ja Are Nikkinen kirjoittavat Elokuvan runousoppia -kirjassaan, että genreä kirjoittaessaan kirjoittaja astuu massaturismista kärsivälle maaperälle. On oltava tarkka, ettei toista aiemmin tehtyä. Elokuvan runousopissa korostetaan, että genreä on rikottava ja siihen on tuotava jotain uutta. Juuri tässä koen Piilon epäonnistuneen. (Vacklin, Rosenvall, Nikkinen 2007, 200-202)

Me yritimme. Kirjoitimme Matti Eerikäisen kanssa aikuisille suunnatun jännityselokuvan, jonka pääosassa on lapsi. Sisällytimme juonivetoiseen jännäriin moraalisen sanoman. Roolitimme elokuvaan vahvoista miesrooleista tutun Jorma Tommilan hiljaisen pelokkaan murtovarkaan rooliin.

Valintamme ja toteutuksemme olivat huonoja. Sorruimme liaksi tunnettuihin konventioihin ja kliseisiin. Minulla ei ollut selkeää ajatusta ilmaisun lajityypistä.

Asioita on turha märehtiä jälkeenpäin, mutta jos tekisin Piilon uudestaan, tekisin siitä karumman ja realistisemman. Nykysuomessa tehdään paljon asuntomurtoja ja ottaisin niistä selvää. Totuus on usein fiktiota uskomattomampaa. Keskittyisin näkökulmassa vahvemmin kahdeksanvuotiaan lapsen maailmaan. Ja ennen kaikkea olisin elokuvan tapahtumien suhteen armottomampi: Piilon aihepiiristä kertova elokuva ei saisi olla salonkikelpoisen mukava, lapsiin kohdistuva uhka ja väkivalta ei saa olla tyylytellyn viihteellistettyä.

#### 4.2.2 Ammattimainen elokuvan tekeminen

Kokeneena amatöörielokuvantekijänä koin Piilon mahdollisuutena ammattimaisempaan elokuvantekoon. Käytössäni oli kerrankin ammattimaiseen elokuvantekoon tarvittavia resursseja ja edes jonkinlainen budjetti. Seurauksena oli tarve tehdä ammattimaisempaa elokuvaa. Halusin tehdä elokuvan, jonka katsottuaan katsoja ei ajattelisi nähneensä pienen budjetin independent-tuotannon. Piilosta tulisi ammattimainen – oikea – elokuva.

Ammattimaisuuden tuli näkyä ilmaisussa. Kuvauksessa haluttiin noudattaa amerikkalaisille genresukulaisille tyypillistä tyyliä. Kamera olisi joitakin poikkeuksia lukuunottamatta koko ajan jalustalla ja liikkuisi ajoissa vakaasti. Elokuva valaistaisiin mahdollisimman tunnelmallisesti. Ääni toteutettaisiin surround-formaatissa.

Pohjimmiltaan Piilo lähti liikkeelle pienestä ideasta, jonka ytimessä oli tilanne ja ajatus kerrontatavasta, mutta elokuvasta kehittyi käsikirjoittamisprosessin myötä ammattikorkeakoulustandardeissa turhan massiivinen järkäle, johon kuului eläinnäyttelijöitä, kirjankansirakenne autokohtauksineen ja loppuhuipennus poliisiautoineen ja amerikkalaiseen tyyliin korkeuksiin nousevine kameraajoineen.

Uskon, että niin kutsuttu halu tehdä ammattimaista elokuvaa oli elokuvaopiskelijan tarve todistella kannuksiaan. Luulin, että tullakseen ammattilaiseksi elokuvantekijäksi on pystyttävä tekemään elokuvaa tietyllä tavalla, mutta pohjimmiltaan sitä yhtä ainota oikeaa tapaa tehdä elokuvaa ei ole. Jokaisen on tehtävä elokuvia omalla tavallaan – oli kyse sitten minkä tahansa lajityypin tai budjetin elokuvasta.

Työskentelin Piilon jälkeen assistenttitehtävissä joissakin ammattikentän tuotannoissa ja huomasin, ettei niissäkään tuotanto kangistunut kaavoihin ja raameihin yhtä pahasti kuin kangistuimme Piilossa. Jos tekisin Piilon nyt muuttaisin monia asioita, mutta ennen kaikkea tekisin sen omilla ehdoillani ja tyyllilläni – ja uskon, että siitä tulisi huomattavasti parempi elokuva.

## 5. MANSIKOITA JA KERMAVAAHTOA



Mansikoita ja kermavaahtoa on kolmeminuuttinen komedia pariskunnasta joka on kyllästynyt toisiinsa. Tietämättään toisistaan he ovat alkaneet molemmat hakea virikkeitä seksielämäänsä oman makuuhuoneen ulkopuolelta. Lyhytelokuva on tästä tarinasta hetki, jolloin nainen on paljastamassa miehelleen pettämisestään, mutta yllättäkin miehensä toisen naisen kanssa asunnoltaan.

## **5.1 TAVOITTEET**

### **5.1.1 Komediala**

Mansikoita ja kermavaahtoa ei ole ensimmäinen komediahytelokuva, joka olen ohjannut. Ohjasin vuonna 2006 Pieni kuolema -nimisen mustan komedian.

Komedian perimmäinen tarkoitus on olla hauska. Oma lähestymistapani komedian tekemiselle on, että komedian on oltava tarinan henkilöihahmoille aivan yhtä vakava tapahtuma kuin draama- tai vaikkapa jännityselokuvan tapahtumat. Komedian hahmot eivät tiedä olevansa hauskoja – tilanteet eivät naurata heitä vaan ovat heille pikemminkin kriisejä, jotka katsojan silmissä ovat jollain tapaa humoristisia. Minun elokuvissani elokuvan henkilöt eivät iske silmää katsojalle ja he eivät ole katsojan kanssa samassa juonessa.

## 5.2 OPETUKSET

### 5.2.1 Elokuvan tekeminen vääristä lähtökohdista

Mansikoita ja kermavaahtoa lähti liikkeelle monella tapaa vääristä lähtökohdista. Kaikki alkoi jo kauan ennen elokuvan esituotantoa kun päätin Piiloa tehdessäni, että ohjaisin kolmeminuuttisena harjoituselokuvanani komedian. Ideani oli, että saisin esiteltyä mahdollisimman laajasti useita lajityyppejä kattavaa osaamistani tekemällä ensin jännityselokuvan ja sitten komedian.

Kun kolmeminuuttisten tuotantokurssi alkoi, paljastui opiskelijoille, että kurssilla toteutettavat käsikirjoitukset oli jo valittu – opettajien toimesta. Ennen tuotantokurssia olimme kirjoittaneet käsikirjoituskurssilla useita käsikirjoituksia, joista tehtävät elokuvat valittiin. Yleinen luulo opiskelijoiden keskuudessa oli, että opiskelijoilla olisi jotain vaikutusvaltaa tehtävien elokuvien valinnassa. Opettajat olivat kuitenkin päättäneet käyttää absoluuttista valtaansa: tarjolla oli kuusi käsikirjoitusta, joista sain ohjattavakseni Tunnustaako -nimisen draamaelokuvan pettämisestä.

Tunnustaako -käsikirjoituksessa keskeisinä teemoina olivat katumus ja omatunto. Nainen palaa kotiin toisen miehen luota ja yllättää puolisonsa kokkaamassa juhlaillallista heille. Nainen käy tarinan aikana pohdintaa siitä pitäisikö hänen tunnustaa miehelle petöksensä vai ei. Loppussa katsojalle selviää, että mies tietääkin naisen pettäneen, mutta antaa tälle anteeksi.

Minulla oli muutama ongelma suhtautumisessa Tunnustaako -käsikirjoitukseen. Ensinnäkin pettäminen draamaelokuvan aiheena tuotti minulle ongelmia. En löytänyt aiheeseen henkilökohtaista kosketuspintaa. Lisäksi mielestäni käsikirjoituksen mieskuva oli jokseenkin ongelmallinen: mies joka tietää naisensa pettävän, mutta antaa tälle anteeksi pyytämättä ei tuntunut mielestäni luontevalta. Toisaalta tämä henkilökuva olisi voinut olla kiinnostava aihe lyhytelokuvalla, mutta Petran käsikirjoitus ei käsitellyt mieshahmon problematiikkaa, vaan keskittyi naisen omatunnontuskiin.

Lähdin muokkaamaan tarinaa pettämisaihetta käsitteleväksi komediaksi ja kirjoitin mustan farssin, joka päättyi siihen, että mies ja nainen tappavat toisensa. Tämä tarina hylättiin kuitenkin ja päädyin ratkaisuun, jossa jaoin kirjoitusvastuun muun työryhmän kanssa. Keksimme yhdessä tarinan, josta Maniskoita ja kermavaahtoa -elokuva muovautui.

Käsikirjoituksen lisäksi elokuvan teon peruslähtökohdissa oli useita ongelmia. Ensinnäkin kyse oli Tampereen ammattikorkeakoulun Elokuvaailmasu 1 -kurssilla suoritettavasta filmikuvausharjoituksesta. En usko, että elokuvaa kannattaa koskaan lähteä tekemään harjoituksena tai kurssille pakollisena suoritteena. Jos elokuvanteko on vain suoritus siitä tuskin tulee hyvää – eikä huonoja elokuvia kannata lähtökohtaisesti tehdä. Koen, että osa työryhmästä oli tuotannossamme mukana vain pakollisen kurssisuorituksen takia, ei niinkään elokuvan takia.

Kurssimielialarasitteen lisäksi ongelmia tuotti Elokuvaailmasu 1 -kurssin pakollinen formaattiehto: kolmeminuuttiset on kuvattava filmille.

Minulla ei ole mitään filmiä vastaan kuvausmateriaalina – päinvastoin. Pidän filmiä parhaana mahdollisena kuvausmateriaalina elokuvan tekoon. Filmi on teknisiltä ominaisuuksiltaan parasta mitä kuvanlaatuun tulee, ainoa ongelma on vain filmin kova hinta. Filmissä ei makseta vain kuvattavasta filmimäärästä, vaan myös sen kehittämisestä ja siirtämisestä digitaaliseen muotoon leikkaamista varten. Kolmeminuuttisten kurssielokuvien budjeteissa tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että kuvaamista varten saadaan käyttöön vain yksi kela filmiä eli reilu kymmenen minuuttia kuvausmateriaalia.

Kymmenen minuutin kuvausmateriaali kolmeminuuttiseen lyhytelokuvaan ei ole kovin hyvä suhde elokuvan teolle. Se tarkoittaa sitä, että uusintaottojen määrää on rajoitettava ja mahdollisuus kuvata erilaisia versioita leikkauspöytä varten pienenee. Käytännössä liian pieni kuvamateriaalin määrä sitoo ohjaajan kätet kaikelta kokeilulta ja materiaalin tutkimiselta näyttelijöiden kanssa kuvauksissa.



Näyttelijänsuorituksista on tehtävä formaattiin sopivia – jopa ennalta-arvattavia. Olin aikaisemmin opintojeni aikana ollut assistenttitehtävissä kolmeminuuttisissa filmituotannoissa ja huomannut, että ohjaajat puhkiharjoittivat kuvansa niin, että näyttelijöiden paras suoritus tuli juuri viimeisellä harjoituskerralla.

Filmille kuvaaminen tarkoitti minulle kontrollista luopumista. En halunnut yliharjoitella kuviani, joten luovuin harjoittelemisesta perinteisessä muodossa. Harjoittelimme koko elokuvan muutamaan kertaan läpi ennen kuvauksia, mutta sen jälkeen kuvauksissa emme käyneet läpi jokaista ottoa muuten kuin blokkauksen ja tarkennuksen vaatimilta osilta. Tämä oli omalla tavallaan jännittävää ja raikasta, ja uskon, että saimme filmille joitakin hetkiä joita ei olisi harjoittelemalla saanut.

Elokuva valmistui useista eri näkökulmista vääristä lähtökohdista ja siihen nähden se onnistui mainiosti. Väärät lähtökohdat toimivat niin negatiivisessa kuin positiivisessakin mielessä rajoituksina elokuvan teolle. Ne pakottivat minut elokuvantekijänä lähestymään prosessia eritavalla. Mansikoita ja kermavaahtoa on erilainen elokuva kuin mitä siitä olisi tullut toisenlaisista lähtökohdista. Voi jopa olla, että elokuva olisi jäänyt tekemättä ellei projektiin olisi liittynyt koulun asettamia keinotekoisia pakkoja. On kuitenkin hyvä, että se tehtiin, sillä se on koulussa ohjaamistani lyhytelokuvista se, jossa koin onnistuneeni paremmin.

### 5.2.2 Video-ohjaaminen

Suhtauduin ennen Mansikoita ja kermavaahtoa -lyhytelokuvan tekemistä lähtökohtaisesti nihkeästi tarinaa, juonta ja kuvausta havainnollistaviin testivideoihin. Ajatus siitä, että suunnitellut tapahtumat toteutetaan etukäteen testiversiona vain, jotta voidaan todeta suunnitelman toimivan kuulosti itse kuvaustilanteen luomishetken kannalta latistavalta.

Mansikoita ja kermavaahtoa -tuotannossa asiaan vaikutti kuitenkin kuvausformaattina toiminut filmi. Kuten jo aiemmin mainitsin, meillä oli käytössämme vain noin kymmenen minuuttia filmiä, jolle kuvata koko elokuva. Testivideosta tuli välttämätön keino varmistaa, että elokuva oli kuvattavissa käytössämme olevalla kuvausmateriaalilla.

Kuvasimme testivideon, jossa näyttelin itse miespääosan ja muut työryhmämme jäsenet esiintyivät muissa osissa. Näyttelimme käytännössä koko tarinan videolle ja toteutimme kuvaussuunnitelmamme kaikki kuvat. Tämän jälkeen leikkasin testivideon kasaan ja näimme suoraan tietokoneen ruudulta kuinka elokuvamme toimisi äärimmäisen huonona amatööriverSIONA.

Testivideo selkeytti kuvaussuunnitelmaamme. Tiesimme kuvaaja Tuomas Jaakkolan kanssa tarkkaan mitä kuvia tarvitsimme tarinan kertomiseen. Lisäksi sain kokeilla leikkauksessa elokuvaan musiikkia ja pystyin jo tässä esituotannon vaiheessa kertomaan säveltäjälle kuinka paljon ja minkälaista musiikkia tarvitsimme elokuvaamme. Parasta testivideossa oli, että siitä näki heti, että elokuva toimi.

Oli tavallaan nurinkurista, että testivideon tiukka formaatti ja ennalta määrittämä muoto teki oloni vapaammaksi kuvauksissa myös näyttelijöiden suoritusten kannalta. Kun tiesin mitä haluan ja tarvitsen, oli paljon helpompi antaa näyttelijöille tilaa ja mahdollisuuksia tarjota jotain erilaista. Tiestin kuitenkin mitä tarvitsin ja minulle riitti, että saan vähintään sen – kaikki muu olisi bonusta.



Käytin testivideota apuvälineenä myös kuvauksissa. Minulla oli kannettava tietokoneeni mukana ja saatoin aina valaisutauoilla vetäytyä tietokoneelleni vilkaisemaan mitä seuraavalta kuvalta tarvitsin. En kuitenkaan käyttänyt videota kommunikaatiovälineenä työryhmälle, lukuun ottamatta kuvaajaa, jolle saatoin näyttää ajoittain pätkiä testistämme. Testivideo oli ikään kuin turvaverkko kuvauksissa ja auttoi minua pitämään fokukseni oikeissa asioissa.

Kuvauksien jälkeen luovuin testivideoista. En näyttänyt sitä referenssinä leikkaaja Sakari Suuroselle. Filmille kuvaaminen oli aiheuttanut jo entuudestaan sen, että materiaali oli leikattavissa vain yhdellä tavalla, eikä siitä voisi varsinaisesti versioida tarinan näkökulmasta. Uskoin, että saisin Sakarilta paremman näkökulman leikkaajana jos hän saisi vapaat kädet ja voisi antaa tuoreen näkökulman leikkaamiseen.

Uskon, että testivideopohjainen ohjaaminen voi olla työkalu, jota käytän tulevaisuudessakin hyväkseni. Riippuu kuitenkin tarinasta, tuotannosta ja näyttelijöistä onko kyseisen metodin käyttö järkevää. Suosittelen kuitenkin video-ohjaamisen kokeilemista. Se selkeyttää työskentelyä ja auttaa välttämään jo esituotannossa ongelmia, jotka pahimmassa tapauksessa huomaisi vasta jälkituotannossa leikkaamossa.

## 6. YHTEENVETO – KOLME TAPAA KÄYTTÄÄ VEISTÄ



Viittaan opinnäytteeni nimellä kahteen elokuvantekoa käsittelevään kirjaan: Sidney Lumetin *Elokuvan tekemisestä* ja David Mametin *Kolme tapaa käyttää veistä* -teoksiin. Mielestäni molemmat kirjat ovat hyvää ja viihdyttävää luettavaa elokuvien tekemisestä kiinnostuneille.

Mametin kirja *Kolme tapaa käyttää veistä* käsittelee hänen näkemystään draaman luonteesta ja tarkoituksesta. Pyrin tarjoamaan opinnäytteeni viimeisessä osassa kolmea tapaa uudistaa ilmaisua draamallisessa lyhytelokuvakokonaisuuden tekemisessä.

## 6.1 IDEAT JA INTUITIO

Elokuvaohjaaja Werner Herzog vertaa elokuvaideoita murtovarkaisiin. Hän kertoo kirjassaan Herzog on Herzog, että hän kokee ideansa elokuvien aiheiksi aggressiivisina muukalaisina, jotka on karkoitettua tekijän päästä. Ne on tehtävä, jotta ne lakkaisivat vaivaamasta tekijän mieltä. (Q-TV, haastattelu)

Ei ole olemassa huonoja ideoita – on vain huonoa toteutusta.

Lyhytelokuvien ideointi pitäisi pitää mahdollisimman tunnevetoisena ja älyllistämisestä vapaana prosessina. Liika järkeily ideointivaiheessa tappaa omaperäisyyden ja tuhoaa pahimmassa tapauksessa motivaation ja innostuksen uudesta ideasta. Ideoista pitää innostua.

En tarkoita, että lyhytelokuvia pitäisi tehdä vailla punaista lankaa pelkästä innosta ja tunteesta, ammattilmainen elokuvanteko vaatii aina analyyttistä ja järkipohjaista ideoiden käsittelyä. Tunnevetoinen, intuition varassa toimiva tekeminen koskee vain elokuvanteon ideointivaiheita. Ideoidessa ei pidä keskittyä siihen mikä on järkevää, mahdollista tai yleisöä miellyttävää. Jokaista ideointivaihetta seuraa järkeistävä prosessi, jossa idea muokataan tehtävään muotoon. Esimerkiksi tarinan ideointia seuraa analyyttinen käsikirjoitusprosessi, johon kuuluu jokaisen idean purkaminen ja kyseenalaistaminen.

Vanha elokuvantekijöiden viisaus, että paperi on filmiä halvempaa, on tietenkin totta. Ideoita kannattaa kokeilla paperilla mieluummin kuin kuvauksissa. Sanonta kertoo myös olennaisen ammattimaisesta elokuvantekoprosessista: elokuvan tekeminen on raajan järkiperäistä analyyttistä toimintaa, jossa paino on suunnittelulla. Kuvausvaihe on taloudellisista näkökulmista niin tuhohtoman kallis, että järkevästi tuotetussa elokuvaprojektissa halutaan jättää mahdollisimman vähän sattuman varaan. Elokuvan tekeminen on järkeilyn taidetta.

Ideavaihe eli elokuvan tekoprosessin alkujuuri on juuri tästä syystä hyvä ulkoistaa kaikesta analyysistä ja järkeistämisestä. Elokuva on jatkuvaa kerronnan uudistamista: tarinan on tunnettava uudelta ja elokuvan ennen

näkemättömältä. Tästä syystä on tärkeää, että ideointi tapahtuisi täysin intuition ja tunteen voimalla.

Idea kyseenalaistetaan, järjeistetään ja analysoidaan moneen kertaan sen muovautuessa aina käsikirjoituksesta valmiiksi teokseksi, mutta jos idea on jo lähtökohtaisesti järjeistetyn kankea tulee elokuvasta usein kaavamainen ja kliseinen. Ideointi vaatii avoimuutta ja irtautumista tuotantopohjaisesta ajattelusta. Elokuvaideaa ei saa lähestyä näkökulmasta, jossa ideointia rajoittaa käytettävissä olevat resurssit. Toinen virhe on miettiä mitä elokuvan tuleva yleisö haluaa nähdä. Ideointi toimii usein parhaiten ryhmässä, mutta tämä edellyttää kaikilta ideoinnille sopivaa avointa mielialaa.

Hyvissä, omaperäisiksi koetuissa ideoissa on usein myös se hyvä puoli, että ne herättävät tekijöissään tunnesiteen ja motivaation. Jos idea on tekijälle henkilökohtainen, sen toteuttamisesta tulee tärkeää ja elokuvanteko saa motivaation, jollaista on mahdotonta herättää tekijässä muulla tavoin.

Perimmiltään elokuvien ideoinnilla ei ole mitään tekemistä varsinaisen ammattitaidon kanssa. Hyvän idean elokuvalla voi saada kuka tahansa. Elokuvantekijän ammattitaito tulee kyseeseen vasta kun ideaa jalostetaan käsikirjoitukseksi ja siitä eteenpäin aina valmiiksi elokuvaksi. Elokuva-ammattilaisen metodipohjainen ajattelu saattaa olla niin vahvuus kuin heikkouskin ideoinnissa. Ammattilainen muotoilee automaattisesti ideansa elokuvalliseen muotoon painottaen asioita, jotka sisältävät käsikirjoitusoppaista tuttuja välineitä, esimerkiksi johtoajatuksia, päämääriä, konfliktia ja niin edelleen. Tällainen ajattelu auttaa tietysti helposti elokuvaksi muutettavien ideoiden etsimisessä, mutta pitääkö oikeasti originaalin ja ennen näkemättömän idean olla helposti elokuvaksi mutoiltavissa. Elokuvametodiikasta irti pyrkivä ajattelu ideoinnissa saattaa olla hedelmällisempää kuin kaavoihin kangistuva elokuvaorientoitunut ideointi.

## 6.2 PROSESSI JA RISKIT

Elokuvantekeminen on suorituspohjainen ammatti. Elokuva joko onnistuu tai epäonnistuu. Elokuvanteko vaatii harjoitusta ja toistoja, jotta tekijä löytää työtapsansa ja kehittää itselleen sopivat työtavat ja ammatillisen identiteetin.

Lyhytelokuvat ovat tuotantoystävällinen tapa harjoitella elokuvan tekemistä. Lyhytelokuva voi olla aiheeltaan riittävän pieni, jotta sen toteuttaminen ei vaadi suuria resursseja. Pienimuotoisuus ei kuitenkaan tarkoita, että tekijän on tingittävä taiteellisista tarkoituksistaan – päinvastoin. Lyhytelokuva on oiva tapa testata kokeellisempia ilmaisutapoja, joita tekijä voi halutessaan hyödyntää myöhemmin.

Lyhytelokuvan on hyvä olla jollain tapaa kokeellinen. On uskallettava ottaa riskejä. Juuri tässä koen itse epäonnistuneeni Tampereen ammattikorkeakoulun opintojeni aikana.

Tampereen ammattikorkeakoulun opetussuunnitelmaan kuului maksimissaan vain kolme varsinaista mahdollisuutta tehdä lyhytelokuva. Opiskelijalla on tietenkin mahdollisuus osallistua useaan tuotantoon, mutta omia projekteja, joissa opiskelija pääsee toteuttamaan oman alkuperäisen ideansa lyhytelokuvaksi oli enimmillään vain kolme. Elokuvantekomahdollisuuksien niukkuus ajaa opiskelijat helposti tilanteeseen, jossa aletaan pelata varman päälle. Opiskelijan on saatava opintojensa aikana portfolioonsa toimivia työnäytteitä. Tämä johti ainakin omalla kohdallani turhaan varman päälle pelaamiseen: halusin tehdä varmasti toimivaa lyhytelokuvaa, enkä uskaltanut ottaa riskejä. Molemmat Tampereen ammattikorkeakoulun lyhytelokuvaprojektini Piilo ja Mansikoita ja kermavaahtoa jäivät jotenkin pinnallisiksi ja vähemmän henkilökohtaisiksi projekteiksi.

Elokuvaopintojen ja elokuvantekijäksi oppimisen kannalta olisi parempi jos opiskeluun kuuluisi useampia mahdollisuuksia tehdä lyhytelokuvaa. Eikä lyhytelokuvan tarvitse aina olla mikään tuotannollinen mammutti, jonka tekeminen vaatii koko oppilaitoksen kaluston sekä suuren budjetin. Lyhytelokuva voi olla merkittävä, vaikka se kestäisi vain puoli minuuttia,

kunhan siinä on ideaa ja toteutus on hyvä.

Koen, että lyhytelokuvaprosessin kannalta on hyödyllistä määritellä itselleen ammatillisia tavoitteita jokaiselle projektille. Kasvoiltasi-projektissa halusin kehittää kuvailmaisua ja kokeilla julkisella paikalla kuvaamista; Ehkä huomenna oli tutkimus näyttelijäohjaukseen ja dialogiin; Piilossa halusin oppia työskentelemään lapsien kanssa, harjoitella isomman elokuvatuotannon toteutusta sekä oppia jännityselokuvan ilmaisua; Mansikoita ja kermavaahtoa oli komediakokeilu.

Tavoitteiden asettelu kannattaa tehdä harkiten. Tekijän on tunnistettava kunkin projektin mahdolliset ongelmat ja haasteet. Elokuvan teko on jatkuvaa konfliktia, taistelua kohti valmista teosta. Tekijällä on ajatus jostain mitä hän haluaa elokuvallaan sanoa ja hänen on selvittävä prosessista, jotta saa sen valkokankaalle. Tekijän on valittava tavoitteensa niin, että niissä onnistuminen motivoi elokuvantekemistä.

Tavoitteiden asettamisessa kannattaa pyrkiä jatkuvaan kehitykseen ja ottaa mielummin riskejä kuin tyytyä tekemään jotain vähemmän kunnianhimoista. Jotta tekijä kehittyy, on jatkuvasti pyrittävä tekemään entistä vaikeampia ja monipuolisempia projekteja. On valittava tavoitteita, jotka ovat tekijän mukavuusalueen ulkopuolella. En koe olevani mitenkään erityisen taitava sosiaalisesti lasten seurassa ja Piilon tekeminen oli suuri henkilökohtainen riski minulle. Koin Piilon aikana epäonnistuneeni monessa asiassa lapsien kanssa työskennellessäni, mutta samaan aikaan olen varma, että opin projektista valtavasti. Seuraava elokuvaprojekti lapsinäyttelijöiden kanssa tulee varmasti olemaan helpompi.

Tavoitteiden hyödyllisyyden kannalta on myös tärkeää, että tekijä pysähtyy projektin jälkeen hetkeksi paikoilleen ja tutkii, mitä projektissa on oppinut. Tässä Tampereen ammatikorkeakoulun opetusohjelma toimii hyvin, sillä jokaisesta opintosuunnitelmaan kuuluvasta elokuvaprojektista kirjoitetaan opintopäiväkirja, jossa tekijä joutuu analysoimaan oppimaansa. Koen myös, että tämä analyysi on hyödyllistä tehdä myös projektin työkavereiden kanssa. Vapaat reflektiokeskustelut työryhmäläisten kesken projektista, esimerkiksi

olutlasillisen äärellä voivat avartaa tekijöiden näkökulmaa vielä opintoraportteja enemmän.

Tavoitteiden asettelu on tapa kehittää ammattitaitoa ja monipuolistaa ilmaisua. Elokuvantekijän kannattaa pyrkiä lyhytelokuvatuotannoissa kokeilemaan erilaisia teko- ja ilmaisutapoja. Ei ole olemassa mitään yhtä ainoa oikeaa tapaa tehdä elokuvaa.

### 6.3 UUSIUTUMISKYKY

En usko kikkailuun kun puhutaan elokuvan tekemisestä. Elokuvantekijä ei voi uudistaa ilmaisuun väkisin kokeilemalla ilmaisussaan jotain uutta tyyliä tai metodologiaa. Uuden ilmaisun tulee aina lähteä tarinasta tai teoksen ytimeästä. Elokuva on tarinankerrontaa ja tarinan voi kertoa usealla eri tavalla. Ilmaisun uudistamisen tulisi aina lähteä siitä, että keksii kiinnostavimman tavan kertoa kyseinen tarina.

Elokuvaohjaaja Sidney Lumet kirjoittaa kirjassaan Elokuvan tekemisestä, että elokuvan tyyli lähtee aina elokuvan teemasta. Lumetin mukaan teema, eli mistä tarinassa on kyse, on tärkein asia joka ohjaajan tulee tietää. Se *mistä* tarinassa on kyse määrittää sen *miten* tarina kannattaa kertoa. (Lumet 1995, 19)

Ilmaisun uudistaminen on uusien tarinoiden ja teemojen etsimistä. Elokuvantekijän on pyrittävä löytämään erilaisia tarinoita kerrottavakseen, jotta voisi löytää uusia erilaisia elokuvailmaisutapoja. Elokuvantekijän on uskallettava avartaa maailmankuvaansa ja mentävä elämässään omien mukavuusalueidensa ulkopuolelle.

Rajoitukset voivat olla mainio tapa uudistaa omaa ilmaisuun. Elokuvantekijä voi lähestyä projektiaan ottamalla itseltään pois jotain hyväksi kokemiaan turvallisia ilmaisukeinoja. Tein itse esimerkiksi Kasvoiltasi-lyhytelokuvan ilman dialogia ja vain käsivaralta kuvaten.

Herääkin kysymys, että miten rajoitukset poikkeavat keinotekoisesta kikkailusta

oman ilmaisun uudistamiseksi. Ero on lähtökohdissa. Elokuvan tekoon ei saa lähteä rajoitukset edellä. Tekijä ajautuu nurinkuriseen tilanteeseen, jos hän haluaa rajoittaa itseään tai asettaa itsellensä jonkin ilmaisullisen pakon uudistaakseen kerrontaansa ennen tarinaa: on kuin kiipeäisi pylly edellä puuhun jos yrittää rakentaa elokuvaideaa jollekin ilmaisulle sopivaksi. Tällaiseen törmää usein varsinkin jos alkaa suunnitella elokuvaprojektia esimerkiksi kuvaajan kanssa: kuvaajilla on usein ajatuksia millaisia visuaalisia tyylejä he haluavat kokeilla, ennen kuin edes on tarinaa. Kuten Lumet sanoi, ensin on oltava tarina ja teema, vasta sitten voi miettiä miten sen kertoo.

Rajoituksia on lähestyttävä tarinan ehdoilla. Mitkä rajoitukset haastavat sinut tekijänä ja auttavat sinua kertomaan tarinan teemaan sopivalla tavalla.

Rajoitukset voivat myös olla hyvä tapa opettaa elokuvailmaisua. Uskon, että esimerkiksi harjoitus, jossa tehdään sama käsikirjoitus useaan kertaan erilaisin rajoituksin, auttaisi elokuvaopiskelijoita ymmärtämään mitä kaikkea elokuvailmaisuun kuuluu ja mitä eri keinoin voi kertoa.

Viimeinen vihje, jonka haluan jakaa on viisaus, jonka kuulin eräältä kuvauksen opettajalta: ei kannata ikinä tarttua ensimmäiseen ideaan – se on usein tylsin ja tavanomaisin. Tämä ei ole sääntö, mutta hyvä ohje. On aina hyödyllistä miettiä useita eri vaihtoehtoja, ennen kuin päättää kuinka tarinansa aikoo kertoa – vaikka sitten päätyisikin siihen ensiksi mieleensä tulleeseen. Joskus ideat ja intuitio ovat vaan niin vahvoja, että ne ovat alusta asti hyviä.



## 7. LOPPUSANAT

Suomen elokuvasäätiö julkaisi 29.8.2011 tiedotteen, jossa se kertoi strategiansa lyhytelokuvaa koskien. Strategiassa pohditaan kuinka lyhytelokuvien mainetta yleisön keskuudessa voitaisiin muuttaa mielenkiintoisemmaksi yleisön silmissä ja sitä kautta tehdä niistä kiinnostavampia myös rahoittajien näkökulmasta. (Pallassalo, 2011)

Asian ydin on siinä kuinka suuri yleisö käsittää elokuvailmaisun. Elokuvan standardi on niin sanottu pitkäelokuva, minimissään puolitoistatuntinen tarinallinen kokonaisuus. Kaikki sitä lyhyempi on peruskatsojan näkökulmasta vähempiarvoista. Eli lyhytelokuvia pidetään vähemmän elokuvina kuin pitkä elokuva.

Kirjoitin itsekin tekstissäni lyhytelokuvista keinona esitellä omaa osaamistaan edetäkseen urallaan. Mutta miksi lyhytelokuvan pitäisi olla vain väline kohti jotain suurempaa ja parempaa?

Lyhytelokuva on oma taidemuotonsa ja sen ilmaisulliset mahdollisuudet ovat usein paljon laajempia kuin tuotannollisesti raskaan pitkän elokuvan. Nykytekniikalla kuka tahansa voi tehdä lyhytelokuvan omalla kuluttajakamerallaan ja kotitietokoneellaan. Tärkeintä on sisältö – siinä erottaa todellisen elokuvantekijän oli hän sitten amatööri tai ammattilainen.

Kuten Suomen elokuvasäätiö tiedotteessaan toteaa, on lyhytelokuvien tunnetuksi tekeminen suurelle yleisölle valtava haaste. Missä lyhytelokuvia pitäisi esittää? Missä yleisö haluaisi nähdä lyhytelokuvia?

Uskon, että internet syrjäyttää lähitulevaisuudessa kaikki muut mediat elokuvan levittämisessä. Nykyinen ohjelma-aikataulupohjainen televisio on vanhentunut, enkä näe mitään syytä kenellekään seurata jotain tiettyä ohjelmaa tiettyinä kellonaikana vain, koska se tulee silloin telkkarista. Televisio ja internet tulevat yhdistymään ja katsojalle annetaan mahdollisuus valita mitä hän haluaa katsoa ja milloin. Tästä hyvänä esi esimerkkinä toimii Yleisradion Areena -verkkopalvelu.

Lyhytelokuva sopii internetaikaan, jossa kaikkelle sisällölle on olennaista, että se on lyhyttä ja helposti saatavissa. Internet on myös demokraattinen mediamuoto, sillä se ei vaadi elokuvantekijältä tai tuotantoyhtiöltä käsittämätöntä määrää rahaa tavoittaakseen miljoonat katsojat. Riittää kun avaa tilin johonkin videopalveluun tai ostaa itselleen kotisivutilaa joltain serveriltä.

Tämä muutos tulee painottamaan entisestään sitä ikuista tosiasiaa, että elokuvassa tärkeintä on sisältö. Ja tulee aina olemaan.

## 8. LÄHTEET

### **Alien Anthology Bluray-kokoelma**

Twentieth Century Fox [II] 2010, 1. Levy: Extras: 1999 Audio Commentary by Ridley Scott.

### **Elokuvan runousoppia**

Wacklin, Anders; Rosenvall, Janne; Nikkinen Are 2007. Elokuvan runousoppia – Käsikirjoittamisen syventävät tiedot. Like, Helsinki. Sivut: 41, 200-202.

### **Elokuvan tekemisestä**

Lumet, Sidney 1995. Elokuvan tekemisestä. Like, Helsinki. Sivut: 19.

### **Foto: Ketä ja missä -artikkeli**

[http://www.nikkemedia.fi/ivailu/sivut\\_ex/fotopykalat.pdf](http://www.nikkemedia.fi/ivailu/sivut_ex/fotopykalat.pdf)

Mäkelä, Sakari ja Suvanto, Timo. Luettavissa internetissä mainitussa osoitteessa. Sivut: 10-16. Luettu: 9.3.2011.

### **Kaija Juurikkalan haastattelu**

Tapasin elokuvaohjaaja Kaija Juurikkalan 23.9.2009 ja keskustelin hänen kanssaan lasten kanssa työskentelemisestä.

### **Näyttelijän ohjaaminen**

Weston, Judith 1996. Näyttelijän ohjaaminen. Nemo, Helsinki. Sivut: 130-131, 154-155, 165-169.

### **The Screenwriter's Workbook**

Field, Syd 1984 / 2006 päivitetty painos. The Screenwriter's Workbook. Bantam Dell, Random House Inc., New York. Sivut: 111-112.

### **Sunshine -elokuvan Bluray-levy**

Twentieth Century Fox [I] 2007, Special Features: Deleted Scenes: Alternate Ending.

### **Suomalaisen lyhytelokuvan strategia**

<http://www.ses.fi/dokumentit/Lyhytelokuvastrategia.pdf>

Pallassalo, Marja 2011. Suomalaisen lyhytelokuvan strategia. Suomen elokuvasäätiö. Luettu: 6.12.2011.

**Q-TV:n haastattelu: Werner Herzog**

<http://www.youtube.com/watch?v=UEuW90891tA>

Q-tv:n haastattelu katsottavissa edellä mainitussa osoitteessa. Luettu: 6.12.2011.

**Valintaopas 2007 - Taideteollinen korkeakoulu**

Taideteollisen korkeakoulun opintoasiapalvelut 2007, Helsinki. Sivuu: 25.

**Wikipedia.org**

[http://en.wikipedia.org/wiki/Dogme\\_95#Notable\\_figures](http://en.wikipedia.org/wiki/Dogme_95#Notable_figures)

Wikipedia -internetsanakirjan artikkeli Dogma 95 -liikkeestä. Luettu: 6.12.2011.