

Historiallisen lyhytelokuvan ohjaamisesta

Kuinka ohjata onnistunut elokuva?

Olli Lindfors

Kulttuurin opinnäytetyö
Viestinnän koulutusohjelma
Medianomi (AMK)

TORNIO 2013

TIIVISTELMÄ

KEMI-TORNION AMMATTIKORKEAKOULU, Kulttuuri

Koulutusohjelma:	Viestinnän koulutusohjelma
Opinnäytetyön tekijä:	Olli Lindfors
Opinnäytetyön nimi:	Historiallisen lyhytelokuvan ohjaaminen. Kuinka ohjata onnistunut elokuva?
Sivuja (joista liitesivuja):	52 (0 + DVD-tallenne)
Päiväys:	18.4.2013
Opinnäytetyön ohjaaja(t):	Timo Puukko & Ari Alm
<p>Tutkin opinnäytetyössäni Rakas viholliseni -nimisen lyhytelokuvan tekoprosessia ohjaajan näkökulmasta. Tavoitteenani on siis kertoa projektin eri vaiheista ja toteutustavoista sekä analysoida valmiin lopputuloksen onnistumista itsereflektion keinoin. Pääkysymykset ovat siis, mikä meni hyvin, mikä ei ja mitä olisi voitu tehdä toisin. Vastauksissa yritän pohtia mahdollisia ratkaisuja ongelmatilanteisiin ja kertoa, mitkä toteutustavat sopivat parhaiten eritoten historiallisen elokuvan tekoon. Rakas viholliseni on Lapin sotaan sijoittuva 30-minuuttinen lyhytelokuva, joka voidaan luokitella osittain kansainväliseksi projektiksi. Pääkysymysten ohella pohdin siis myös, mitä lisähaasteita historiallisen elokuvan teko tuo mukanaan ja onko historiallinen elokuva mahdollista tehdä pienellä budjetilla.</p> <p>Teoreettinen viitekehükseni koostuu pääosin elokuvakirjallisuudesta ja Internet sivustoista. Varsinaista lähdettä ei ole, sillä raportoin elokuvantekoprosessin jokaisesta eri vaiheesta. Nämä vaiheet ovat esituotanto, tuotanto eli kuvaukset ja jälkituotanto. Tärkeimpinä lähteinä toimivat Judith Westonin Näyttelijän ohjaaminen (1999), Producing and directing short film and video (2010), The Film Studies Dictionary (2001), Michael Rabigerin Directing: film techniques ja aesthetics (2008), sekä David Mametin- Elokuvan ohjaamisesta ja Kolme tapaa käyttää veistä (2001). Opinnäytetyötäni varten olen haastatellut myös kokenutta elokuvaohjaaja Olli Rönkkää.</p> <p>Kyseessä on siis case eli tapaustutkimus, jonka olen suurimmaksi osaksi toteuttanut tekemällä tutkimisen menetelmällä. Osallistuvaa havainnointia olen myös käyttänyt, sillä ohjaajana minun oli tarkkailtava ja analysoitava myös muiden työpanosta saavuttaakseni parhaan lopputuloksen. Teososana toimii Rakas viholliseni - lyhytelokuva. Historiallisen lyhytelokuvan pituudeksi muodostui noin 30 minuuttia, ja se kuvattiin Torniossa kesällä 2012.</p> <p>Loppupäätelmäni on, että historiallinen elokuva voidaan tehdä laadukkaasti pienelläkin budjetilla. Huomionarvoista kuitenkin on, että aikaa tuotannolle pitää varata huomattavasti enemmän normaaliin elokuvaan verrattuna. Suurimmat haasteet historiallista elokuvaa tehdessä olivat puvustukseen ja lavastuksiin liittyvissä asioissa. Myös visuaalisia tehosteita jouduttiin käyttämään paljon. Suurimmat haasteet itseni osalta olivat näyttelijöiden ohjaamisessa. Myös aikataulussa pysymiseen liittyvät ongelmat nousivat selvästi muita ongelmia suuremmiksi.</p>	
Asiasanat: ohjaaminen, lyhytelokuva, esituotanto, tuotanto, jälkituotanto	

ABSTRACT

KEMI-TORNIO UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES, Culture

Degree programme:	Media Arts
Author(s):	Olli Lindfors
Thesis title:	Directing historical short film. How to direct successful film?
Pages (of which appendixes):	52 (0 + DVD recording)
Date:	18.4.2013
Thesis instructor(s):	Timo Puukko & Ari Alm
<p>In this thesis I research film making process from the director's point of view. The short film I analyze is called Rakas viholliseni. My aim is to tell about the different aspects of production and to analyze the success of the finished product. Main questions are, what went well and what didn't and what could have been done differently. In my answers I try to consider potential solutions to the problems and to tell which decisions worked best especially for historical film. My lovely enemy is 30-minutes long short film which takes place at Lapland war. It is also partly international project. In addition to the main questions I also think about the extra challenges that historical film entail and is historical film achievable on low budget.</p> <p>My thesis theoretical context is based on literature and internet websites. I report from every aspect of film making so there are numerous information sources. These above-mentioned aspects are pre-production, production and post-production. My most important sources are Judith Weston's Directing Actors (1999), Producing and directing short film and video (2010), The Film Studies Dictionary (2001), Michael Rabiger's Directing: film techniques and aesthetics (2008), as well as David Mamet's- On Directing Film and Three Uses of the Knife (2001). For my thesis I have also interviewed film director Olli Rönkä.</p> <p>This thesis is case study and it is all about learning by doing. I also observed and analyzed the whole crew because as director I had to, to ensure the best results. As I mentioned above, the film's name is Rakas viholliseni and it is 30-minutes long historical fiction short film. The film was shot in Tornio on summer 2012.</p> <p>The conclusion of my thesis is that it is possible to make historical film using little money. Worth noticing is that for the production you have to reserve lots of more time compared to normal film. Greatest challenges in making historical film were in costume design and set design. We also had to use several visual effects. My personal challenges were in directing actors. Major problems for me were also to stay on schedule.</p>	
Key words: directing, short film, pre-production, production, post-production	

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ	2
ABSTRACT	3
SISÄLLYS	4
1 JOHDANTO	5
2 OHJAAJAN MÄÄRITELMÄ	7
3 ESITUOTANTO	9
3.1 Esituotannon tarkoitus.....	9
3.2 Roolijako	10
3.3 Näyttelijöiden tapaaminen	12
3.4 Koko tuotanto vaarantuu	14
3.5 Visuaalisuuden suunnittelu	16
3.6 Kuvakäsikirjoitus	17
3.7 Visuaaliset tehosteet esituotannossa	20
3.8 Puvustus	22
3.9 Lavastus	24
3.10 Kuvauspaikkojen etsintä	25
4 TUOTANTO ELI KUNNATUKSET	28
4.1 Ohjaajan rooli muuttuu	28
4.2 Näyttelijöiden ohjaamisesta	30
4.3 Erilaisia tapoja ohjata näyttelijöitä.....	32
4.4 Kun näyttelijä ei kuuntele ohjaajaa	35
4.5 Dailies	36
4.6 Kuvaaja, ohjaajan oikea käsi.....	37
4.7 Kuvausajan niukkuus	39
5 JÄLKITUOTANTO	42
5.1 Leikkaajan ja ohjaajan yhteistyö.....	42
5.2 Palautteen saaminen	44
5.3 Äänityöt jälkituotannossa.....	46
5.4 Visuaaliset tehosteet jälkituotannossa.....	48
6 POHDINTA	49
LÄHTEET.....	51
LIITTEET	52

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni käsittelee fiktiivisen lyhytelokuvan ohjaamista. Se on tehty toiminnallisena opinnäytetyönä, ja sen teososana toimii Rakas viholliseni -elokuva. Rakas viholliseni on fiktiivinen epookkilyhytelokuva, jonka kesto on 30 minuuttia. Elokuva oli massiivinen koulumme normaaleihin lyhytelokuvuihin verrattuna, sillä budjetiksi muodostui noin 11 000 € ja näyttelijöitä siinä ole avustajineen noin 50. Tarina sijoittuu Lapin sotaan, jolloin Suomi julisti sodan Saksaa vastaan. Vaikeaan välikäteen jäivät useat paikalliset ihmiset, jotka olivat luoneet läheisiä suhteita paikallisiin saksalaisiin. Kerron elokuvaprojektin eri vaiheista ja toteutustavoista, sekä analysoin lopputulosta itsereflektion keinoin ohjaajan näkökulmasta. Elokuvan eri vaiheet ovat siis esituotanto, tuotanto ja jälkituotanto. Selitän, mitä ongelmia tekoprosessin aikana ilmeni ja yritän keksiä niihin ratkaisuja. Tutkin myös, mitä lisähaasteita historiallisen elokuvan teko tuo tullessaan ja onko historiallinen elokuva mahdollista tehdä pienellä budjetilla. Elokuvan arvioitu valmistumisaika on 30.4.2013. Tätä opinnäytetyötä kirjoitettaessa, kaikki elokuvan osa-alueet eivät siis ole vielä valmistuneet. Tästä syystä olen jättänyt pois osan jälkituotantoon liittyvistä aiheista, kuten värimäärittelyn ja musiikin sävellyksen elokuvaan.

Elokuvan käsikirjoitusta alettiin kirjoittaa syksyllä 2011, ja varsinainen esituotanto alkoi toukokuussa 2012. Esituotanto kesti toukokuusta heinäkuun puoleenväliin, jolloin kuvaukset alkoivat. Elokuva ensimmäinen kuvauspäivä oli 16.7 ja viimeinen 28.7. Kuvauspäiviä kertyi siis yhteensä -10. Jälkituotannossa elokuvaa alettiin leikata heti elokuussa kuvauksien jälkeen ja lopullinen leikkausversio saatiin valmiiksi joulukuussa.

Projekti tuotettiin Kemi-Tornion ammattikorkeakoulun kesäkurssilla, jonka takia työryhmään kuului oppilaita jokaiselta vuosikurssilta. Kesäkurssi toteutettiin englannin kielellä ja sen ajaksi opetushenkilöstöön kuului harvinaislaatusesti myös kaksi bulgarialaista elokuvataiteen opettajaa, Ivaylo Simidchiev ja Alexander Stanishev. Tämä on yksi syy, jonka takia elokuvaprojektia voi luonnehtia kansainväliseksi tuotannoksi. Rakas viholliseni on ainutlaatuinen elokuva koulullamme myös sen takia, että se kuului Prefix-hankkeeseen. Prefix-hankkeen tarkoitus on edistää esituotannon toteutusta suomalaisissa elokuvissa. Siinä on mukana myös toisia kouluja, kuten Helsingin Metropolian ammattikorkeakoulu sekä elokuvatuotantoyhtiöitä, kuten Helsinki-filmi. Hankkeen kautta koulullemme tuli opettamaan myös visuaalisten

tehosteiden ammattilainen Tuomo Hintikka Generator Post –nimisestä jälkituotantoyhtiöstä.

Opinnäytetyöni lähdemateriaali koostuu pääosin elokuvakirjallisuudesta, haastatteluvideoista sekä Internet sivustoista. Muutama kirjoista käsittelee koko elokuvatuotannon tekoprosessia, mutta olen varta vasten valikoinut myös teoksia, jotka keskittyvät pelkästään elokuvanäyttelemiseen. Päälähteinä toimivat Judith Westonin Näyttelijän ohjaaminen (1999), Producing and directing short film and video (2010) sekä Michael Rabigerin Directing: film techniques ja aesthetics (2008). Lisäksi olen opinnäytetyötäni varten olen haastatellut monen vuoden kokemuksen omaavaa mainoselokuvaohjaaja Olli Rönkää.

2 OHJAAJAN MÄÄRITELMÄ

Kaikki tietävät ammattinimikkeen ohjaaja. Elokuvia ja TV-ohjelmia tulee televisiosta joka päivä ja jokaisen ohjelman alussa tai lopussa lukee ohjannut se ja tämä henkilö. Ohjaaja on nykypäivän elokuvanteossa luultavasti arvostetuin henkilö koko tekijäkaartista. Vaikka moni ihminen tietääkin ohjaajan, osaa vain harva sanoa ohjaajalle kuuluvat tehtävät. Tehtävien luetteleminen ei ole yksinkertaista, sillä edes elokuva-alan ammattilaiset eivät pääse yhteisymmärrykseen ohjaajalle kuuluvista tehtävistä. Asiaa ei myöskään helpota, että jokainen projekti on ainutlaatuinen ja jokaisessa elokuvassa ohjaajan rooli muuttuu projektista toiseen.

Elokuva-alan ammattilaisen Eric Shermanin mielestä ohjaaja aloittaa elokuvan kokonaisuuden kannalta epämääräisestä ideasta ja käyttää tätä apunaan määritellään mitä pitää tehdä. Ohjaaja saavuttaa eniten jos hän antaa työryhmälleen täyden vapauden osoittaa taitonsa. (The Film Director). Lauseesta päätellen ohjaaja ei tee siis varsinaisesti mitään. Hän vain katsoo sivusta muiden työskentelyä ja yrittää jollain tapaa ohjata kokonaisuutta. Betty Davis on sanonut, että 95% ohjaamisesta on käsikirjoituksessa ja rooliassa. Kun nuo asiat on tehty hyvin, on ohjaajan tehtävä tietää, kuinka pysyä poissa muiden tieltä kuitenkin sillä tapaa, että elokuva tulee tehdyksi. (The Film Director)

Vaikka edellä mainitut epämääräiset tehtävänkuvaukset ovatkin varmasti osuvia voidaan tehtäviä onneksi luetella hieman yksityiskohtaisemminkin. Ohjaajan on vastuussa draaman rakenteesta, rytmistä, äänestä ja visuaalisuudesta. Ohjaaja harvoin työskentelee yksin ja hän työskenteleekin monien eri ihmisten kanssa, kuten tuottajan, näyttelijöiden, kuvaajan, leikkaajan ja äänisuunnittelijan kanssa. Hän ei siis suunnittele kaikkia yksin vaan työstää elokuvaa muun työryhmän kanssa jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Jokaisella ohjaajalla on jonkinlainen käsitys lopullisesta elokuvasta ja hän yrittää ohjata työryhmäänsä saavuttaakseen tuon lopputuloksen.

Kuten aikaisemmin sanoin, jokainen ohjaaja mieltää roolinsa ja työtehtävänsä erilaiseksi. Erilaiset ohjaajat voidaan kuitenkin jakaa tietynlaisiin kasteihin. Ensimmäiseen kuuluvat ohjaajat jotka keskittyvät pääasiassa käsikirjoituksen rakenteeseen. Toiset pitävät näyttelijöiden ohjaamista tärkeimpänä asiana, kun taas osa ohjaajista keskittyy suurimmaksi osaksi kameratyöskentelyyn ja visuaalisuuteen. On

myös ohjaajia joiden mielestä koko elokuvan ydin on leikkausvaiheessa. (The Film Director)

Itseni mielestä ohjaajan on osallistuttava kaikkiin vaiheisiin tasapuolisesti varmistaakseen eheän lopputuloksen. Rakas viholliseni projektissa ohjaava opettajani Timo Puukko kuitenkin huomautti, että välillä kuvausvaiheessa keskittymiseni meni suurimmaksi osaksi kameratyöskentelyyn, jolloin näyttelijöiden ohjaaminen jäi vähemmälle. Leikkauspöydällä tämä oli helposti nähtävissä, sillä näyttelijäsuoritukset eivät olleet aina parhaimmasta päästä. Selitykseksi opettaja sanoi paremman osaamiseni kamerapuolella. Epävarmoina hetkinä on suuri houkutus tukeutua asioihin joiden parissa tuntee itsensä osaavaksi. Nämä epävarmuudet kun johtuivat nimenomaan näyttelijöiden ohjaamisesta, jossa minulla oli eniten opittavaa. Asia on kuulemma yleinen aloittelevilla elokuvaohjaajilla. Toisen ohjaavan opettajan Ivaylon mielestä useimmat ohjaajat tuntevat itsensä itsevarmemmaksi keskittäessään energiansa teknisiin asioihin. Tämän seurauksena he jättävä näyttelijät huomioimatta tai pahimmassa tapauksessa he kohtelevat näyttelijöitä kuin teknisiä välineitä. Tämä johtuu varmasti siitä, että useimmat ohjaajat aloittavat elokuvan teon kuvaajina ja alkavat vasta tämän jälkeen ohjaamaan näyttelijöitä.

3 ESITUOTANTO

3.1 Esituotannon tarkoitus

Elokuvan teko alkaa esituotantovaiheesta. Esituotantoa edeltää siis kuvaukset ja jälkituotanto. Esituotanto pitää sisällään useita eri aktiviteetteja kuten käsikirjoituksen tekemisen, näyttelijöiden roolijaon, kuvauspaikkojen etsimisen ja kuvakäsikirjoituksen teon. Se pitää sisällään myös yksityiskohtaisten logististen suunnitelmien teon kuten aikataulutuksen. (Blandford ym. 2001, 185). Hyvin tehdyn esituotannon tarkoituksena on turvata tuotannon sujuminen ensimmäisestä kuvauspäivästä aina viimeiseen kuvaan. Ohjaajalle kuuluvia tehtäviä esituotannossa ovat muun muassa työryhmän kasaaminen, näyttelijöiden löytäminen, visuaalisuuden suunnittelu ja käsikirjoituksen analysoiminen. Ohjaajan työryhmään kuuluvat esimerkiksi kuvaaja, lavastaja, puvustaja, maskeeraaja, apulaisohjaaja ja vfx-suunnittelija eli visuaalisten tehosteiden suunnittelija. Ohjaaja on vastuussa siis koko elokuvan taiteellisen työn valvomisesta.

Yleensä koulumme elokuvien esituotantoon on varattu noin kolme viikkoa aikaa. Rakas viholliseni elokuvan esituotantoon varattuja viikkoja oli yhteensä seitsemän. Lisäviikkoja toivat erityisesti historiallisen elokuvan haasteet. Näitä haasteita olivat muun muassa pukujen ja rekvisiittojen hankkiminen, mikä olisi ollut mahdoton tehtävä kolmessa viikossa.

Varsinkin esituotannossa tuottajan ja ohjaajan yhteistyö on tärkeää. Tuottajan tehtävänä on huolehtia rahallisista asioista, mutta myös ohjaajan on hyvä olla perillä budjetista. Vaikka elokuvan budjetti olikin suuri verrattuna koulumme normaaleihin tuotantoihin, oli summa naurettavan pieni historiallisen elokuvan tekoon. Siksi olikin tärkeää, että tuottaja piti minut jatkuvasti ajan tasalla, mitä olisi mahdollista toteuttaa ja mitä ei. Rahatilanne vaikutti olennaisesti myös kuvauspäivien määrään. Jouduimme olemaan tuottajan kanssa tiiviissä yhteistyössä, jotta elokuvan aikataulutukset saataisiin kuntoon.

Esituotanto sujui kaiken kaikkiaan hyvin ja kiitos siitä kuluu koulumme liikehuoneelle, jota käytimme toimistotilana. Koko työryhmä työskenteli jatkuvasti samassa tilassa, jolloin eri työryhmien välinen kommunikointi oli sujuvaa.

3.2 Roolijako

Roolijako eli casting on yksi elokuvanteon tärkeimmistä osa-alueista. Näyttelijät ovat elokuvan sielu. He päästävät yleisön elokuvan maailmaan tuomalla eloon käsikirjoituksen hahmot. Ei ole väliä kuinka hienoa kameratyöskentely on tai kuinka hienoja kuvauspaikat ovat, sillä jos katsojat eivät usko elokuvan hahmoihin on heidän vaikea samaistua tarinaan. (Rea, Peter & Irving 2010, 111). Ei ole väliä kuinka pieni tai suuri rooli on, sillä jokainen rooli on tärkeä. Usein sanotaan, että elokuva on tasan yhtä hyvä kuin huonoin roolisuoritus. (The Film Director)

Tapoja näyttelijöiden etsimiseen on monenlaisia. Näyttelijöitä voi etsiä esimerkiksi ilmoittamalla sanomalehteen avoimesta roolijaosta. Näyttelijöitä kannattaa etsiä myös teattereista sekä näyttelykouluista. Kaupallisissa tuotannoissa näyttelijähakijoita on yleensä useita. Jotta ohjaajan ei tarvitsisi käydä läpi kaikkia hakemuksia on roolittajan vastuulla käydä läpi kaikki hakemukset ja seuloa kaikki parhaat näyttelijät lukuisten hakijoiden joukosta. (Rea, Peter & Irving 2010, 111-113). Rakas viholliseni elokuvan tuotanto oli kuitenkin sen verran pieni ja näyttelijähakemuksia vähän, ettei roolittajan tarvinnut tuota esikarsintaa tehdä. Hänen tehtäväkseen jäi casting tapahtumapaikkojen järjestäminen kolmessa eri kaupungissa joita olivat Tornio, Oulu ja Rovaniemi. Näyttelijöiden etsiminen toteutettiin elokuvassamme siis pääosin pitämällä avoimia roolijako tilaisuuksia, jonne kaikilla oli vapaa sisäänpääsy. Yhteensä hakijoita oli noin 70. Suuriksi mieltäviä rooleja elokuvassamme oli 6 kpl. 4 kpl näyttelijöistämme valittiin roolijako tilaisuuksista ja 2 kpl valittiin suhteilla, eli aikaisemmista projekteista.

Ennen casting tilaisuutta ohjaajan tehtävänä on laatia casting tehtävät. Tehtävät laaditaan yleensä olemassa olevan käsikirjoituksen pohjalta. Niin tapahtui myös minun kohdalla. Miten sitten suunnitella hyvä tehtävä? Kysymykseen voi vastata päinvastaisella kysymyksellä. Ensimmäisenä casting päivänä sain huomata mikä on huono tehtävä. Suurin osa hakijoista piti sitä liian monimutkaisena ja näyttelysuoritus meni mönkään sekavuuden takia. Tehtävä ei antanut myöskään ilmaista tunteita ja reaktioita tarpeeksi vahvasti. Ensimmäisen päivän kokemusten jälkeen vaihdoin tämän tehtävän uuteen, joka osoittautui loistovalinnaksi. Tällä kertaa tehtävä oli yksinkertainen ja siinä oli selvä tunteen muutos, joka antoi hakijalle mahdollisuuden ilmaista paremmin tunteita.

Yleensä casting tilaisuudet ovat erittäin stressaavia erityisesti näyttelijälle, mutta myös ohjaajalle. Siksi ennen esitystä kannattaakin uhrata muutama minuutti tunnelman keventämiseen, jotta näyttelemisen onnistuisi mahdollisimman hyvin. Näyttelijän kanssa kannattaa jutella esimerkiksi aikaisemmasta näyttelijäkokemuksesta. Hakijoille kannattaa antaa suoritettavat tehtävät myös hyvissä ajoin ennen esitystä. Näin hakija saa rauhassa syventyä kohtaukseen ja roolihahmon tutkimiseen. Itse käytimme tätä taktiikkaa. Jaottelimme siis kolme eri tehtävää hakijoiden iän ja sukupuolen mukaan. Hakijan tullessa sisään anoimme tälle tehtävän ennen esitystilaan menemistä. Tilanteen voi hoitaa myös toisella tapaa. Tätä toista tapaa kutsutaan kylmiltään lukemiseksi (cold reading). Kylmiltään lukemisessa näyttelijä saa kohtauksen käsikirjoituksen vasta esitystilanteessa. Tällöin hän joutuu lukemaan käsikirjoituksen ensimmäistä kertaa joutuen samaan aikaan näyttelemään sen läpi. Näyttelijä Tony Barr kuitenkin tyrmää tämän vaihtoehdon sanoen sen olevan ajan hukkaa. (Barr 1997, 150)

Ohjaajan ei kannata antaa monia ohjeita ensimmäiseen esityskertaan. Jos näyttelemisen on hyvää, kannattaa ohjaajan pyytää näyttelijää näyttelemään se uudestaan. Tällä kertaa ohjaajan uusia ohjeita noudattaen. Tällä tapaa ohjaaja pystyy näyttelysuorituksesta analysoimaan kuinka hyvin näyttelijä on kykeneväinen ottamaan ohjeistusta vastaan. Toisesta kerrasta pystyy myös päättelemään kuinka joustava ja monipuolinen näyttelijä on. Hyvä näyttelijä joka ei ota ohjeita vastaan on erittäin huono työskentelykumppani. Kuvauspaikalla tuhlautuu turhaa aikaa näyttelijän ja ohjaajan väittelystä johtuen. Se lisää myös stressiä sekä turhautumista muussa työryhmässä. Loppujenlopuksi ohjaaja on kuitenkin näyttelijän pomo. Harmillisesti itselleni tapahtui juuri tällä edellä mainitulla tavalla, mutta kerron siitä lisää hieman myöhemmin. (Rea, Peter & Irving 2010, 117)

Historiallisen elokuvan teko tuo lisähaasteita erityisesti näyttelijöiden etsimisessä. Ulkonäöllisten vaatimusten ohella meidän piti ottaa huomioon myös näyttelijöiden kielitaidot. Olin päättänyt, että Rakas viholliseni elokuvassa saksalaiset puhuvat saksaa, sillä itse en voi sietää epookkielokuvia, eli aikakausielokuvia, joissa ulkomaalaiset ihmiset puhuvat suomea korostetuilla aksenteilla. Kuten oletimme, ei saksaa sujuvasti puhuvia näyttelijöitä löytynyt kovinkaan montaa Meri-Lapin alueelta. Itse asiassa tasan kaksi. Niin sanottuja suuria saksalaisia puherooleja elokuvassa oli kuitenkin 3. Valinnanvaraa näyttelijävalintoja tehdessä ei siis ollut. Onneksi nämä kaksi kappaletta eivät olleet kuitenkaan huonoimmasta päästä. Meillä kävi tuuri, jonka varaan ei

elokuvaa ole koskaan hyvä jättää. Häätätapauksessa suunnitelmissa oli hakea näyttelijöitä muun muassa Suomi-Saksa-seuroista. Viimeinen vaihtoehto olisi ollut saksankielen hylkääminen elokuvasta. Itse en koskaan pitänyt tätä varsinaisena vaihtoehtona, mutta jälkikäteen ajateltuna muita vaihtoehtoja ei olisi ollut. Elokuvan teko on aina täynnä kompromisseja ja tämän jokaisen ohjaajan pitää hyväksyä jos haluaa elokuvansa valmistuvan.

Kuten aikaisemmin mainitsin piti casting vaiheessa ottaa huomioon myös ihmisten ulkonäkö. Historialliseen elokuvaan kun ei sovi tatuoinnit, ajankuvaan kuulumattomat korut, räikeästi värjätyt hiukset ja miesten pitkät hiukset erityisesti sotilasroolien hakijoille. Hyviltä näyttelijöiltä kysyin erikseen voisiko kyseinen henkilö muokata ulkonäköään rooliin sopivaksi. Osa oli valmis osa ei. Tämä jälkimmäinen vaihtoehto hylkäsi automaattisesti pääsyn elokuvaan.

Casting tilaisuuteen kannattaa ottaa mukaan videokamera ja muutama videovalo. Esitysten taltioiduissa on nimittäin omat etunsa. Tämä helpottaa esimerkiksi esitysten arvioimista. Taltioidusta videosta on helppo katsoa suoritus uudestaan. Myös näyttelijöiden vertailu on huomattavasti helpompaa, kun eri esityksiä voi katsoa putkeen ilman pitkiä taukoja. Toinen tärkeä asia videoinnissa on katsoa näyttelijän suhtautuminen kameraan. Jokainen ihminen käyttäytyy erilailla kameran edessä. Jotkut ovat luontevia, mutta toisia kameran läsnäolo jännittää ja tämä vaikuttaa olennaisesti näyttelysuoritukseen. Tosi lahjakkaat näyttelijätkin voivat lamaantua täysin kameran ja valojen edessä. (Rea, Peter & Irving 2010, 119). Suurin osa näyttelijähakijoistamme oli tuskin koskaan näytellytkään teatterissa saati sitten elokuvissa. Jokainen paikallaolija pystyi sanomaan kuka pelkäsi tilannetta tai kameraa ja kuka ei. Tämä oli siis oiva tilaisuus seuloa läpi hakijoiden soveltuvuus elokuvan tekoon.

3.3 Näyttelijöiden tapaaminen

Kun roolijako on valmis kannattaa ohjaajan järjestää tapaaminen tai useampikin näyttelijöiden kanssa. Osa näyttelijöistä tapasin Torniossa, mutta jouduin myös matkustamaan Ouluun tavatakseni yhden elokuvan päähenkilöistä. Matkustaminen Ouluun yhden ihmisen takia vei sinänsä paljon aikaa, mutta tapaamisen tärkeyttä ei voinut vähätellä. Ensimmäisenä asiana mainittakoon, että pääsin juttelemaan hänen

tulevasta roolistaan kasvotusten. Pääsin siis ohjeistamaan jo esituotannon alussa, kuinka hänen tulisi itse rakentaa roolihahmoansa. Toinen tärkeä asia oli, että näyttelijä koki itsensä arvostetuksi ja tämä toi loikin syvän luottamussuhteen välillemme. Apulaisohjaajani tulikin sanomaan tuotannon jälkeen, että kyseisen näyttelijän kanssa oli vaikea tulla toimeen, sillä hän kuunteli vain ohjaajaa. Oman pohdintani seurauksena luulen, että juuri tuo esituotannon aikana solmittu luottamus oli kaiken edellä mainitun takana. Mitä vapautuneempi näyttelijä voi olla ohjaajan seurassa, sitä vapautuneempiin ja parempiin roolisuorituksiin näyttelijä myös pystyy. Ei siis ihme, että kyseisen näyttelijän roolisuoritukset olivat mielestäni elokuvan parhaimpia.

Kahdenkeskisten tutustumiskertojen jälkeen oli aika kutsua näyttelijät yhteen. Ohjaajan ja näyttelijän välisen suhteen lisäksi yhtä tärkeää on myös näyttelijöiden väliset suhteet. Osa näyttelijäkaartista tunsi toisensa jo ennestään, mutta suurin osa ei. Varsinkin elokuvassa seurustelevaa paria näyttelevät Maria ja Daniel eivät olleet nähneet aikaisemmin toisiaan. Muistan kuinka itseäni jännitti suuresti, pelaisivatko henkilöiden kemiat yhteen. Mitään ongelmia ei kuitenkaan syntynyt, vaan näyttelijät ottivat toisensa hyvin vastaan. Elokuvassa oli myös intiimi suutelukohtaus ja pelkäsin kuinka hyvin tämä tulisi onnistumaan. Ensimmäisellä tapaamiskerralla harjoittelimme kyseistä kohtausta, ja onnekseni Maria otti mitään sanomatta Danielista kiinni ja suuteli tätä intohimoisesti. Jää oli murrettu hyvin nopeasti, eikä kummankaan tarvinnut jännittää kyseistä tapahtumaa enää kuvauspaikalla.

Ihanteellisessa tilanteessa olisin voinut järjestää roolijaossa toisen kierroksen, johon olisin kutsunut ensimmäisen roolijaon parhaat näyttelijät. Toisella kierroksella olisin voinut testata, kuinka hyvin päänäyttelijöiden kemiat olisivat toimineet keskenään. Jos kemiat eivät olisi toimineet, olisi tässä vaiheessa ollut vielä hyvin aikaa miettiä mahdollisia muutoksia näyttelijävalintoihin. Olimme kuitenkin tilanteessa, jossa elokuvamme rooleihin haettuja henkilöitä ei kuitenkaan ollut tarpeeksi, joten kyseinen roolien kilpailuttaminen ei olisi ollut mahdollista. (Rabiger 2008, 269)

Tapaamiskertoina ohjaajan kannattaa siis harjoitella näyttelijöiden kanssa tulevia kohtauksia ja oppia jo varhaisessa vaiheessa minkälaista ohjeistusta näyttelijä vaatii tai haluaa. Harjoituksissa käsikirjoitukseen, varsinkin dialogiin, voi tehdä helposti myös muutoksia. Kun kuvaukset alkavat on muutoksien teko vaikeampaa, sillä varsinkin

ohjaajan keskittyminen on myös monissa muissa asioissa, kuin pelkästään näyttelemisessä.

Yksi tärkeimmistä asioista on kertoa näyttelijälle roolihahmonsensa historiaa. Ohjaajan ei kannata kertoa kaikkea hahmon historiasta, vaan ohjaajan ja näyttelijän hyvä keksiä hahmon biografia yhdessä. Tällöin näyttelijä pääsee itse vaikuttamaan hahmoonsa, jonka ansiosta hän pääsee lähemmäksi rooliaan. Itse tiesin jonkin verran henkilöahmojen historiasta, mutta en pitänyt tiedon välittämistä näyttelijöille kovin tärkeänä. En vain tiennyt kuinka suuresti henkilöahmon historian tietäminen auttaa näyttelijää parempiin suorituksiin. Onneksi ohjaava opettajani Ivaylo otti asian esille, jonka jälkeen menimme muutaman näyttelijän kanssa keskustelemaan heidän hahmojensa historiasta. En tiedä onko tämä sattumaa vai ei, mutta pidin itse näiden kahden näyttelijän roolisuorituksia elokuvan parhaimpina. Valitettavasti en päässyt juttelemaan kaikkien näyttelijöiden kanssa heidän hahmojensa historiasta. Näyttelijä voi siis käyttää näitä hahmonsensa historian tietoja muun muassa sisäisen tajunnan virran ylläpitämiseen. Tällä sisäisellä tajunnanvirralla tarkoitan ikään kuin ajatuksen ääntä, jota meistä jokainen käyttää ajatellessaan. On kuitenkin erittäin tärkeää olla kertomatta henkilöahmon alitajunnan virtaan liittyviä tietoja. Se vain sekoittaa näyttelijän työtä, sillä alitajuntaa ei voi näyttellä. Kukaan ihminen ei voi siis päästä käsiksi alitajuntaansa, jolloin sen näyttelemisenkin on mahdotonta.

3.4 Koko tuotanto vaarantuu

Näyttelijöistä eniten tapasin etukäteen natsimajuria näyttelevää Marcelia. Tämä osittain siksi, että äänitin hänen kanssaan useita lausahdus esimerkkejä muille suomalaisille näyttelijöille, jotka eivät saksaa osanneet. Käytimme kuitenkin runsaasti aikaa myös roolihahmon kehittämiseen. Ensimmäisestä tapaamiskerrasta kuvausten alkuun oli runsas kuukausi. Kävimme käsikirjoituksen läpi useita kertoja ja kehitelimme dialogeja, jotka oli käännettävä saksaksi. Marcel näytti olevan erittäin kiinnostunut käsikirjoituksesta ja tarinasta ylipäätänsä. En olisi voinut kuvitellakaan, mitä tuleman piti.

Ongelmat alkoivat muodostua noin kaksi viikkoa ennen kuvausten alkua. Aloimme tehdä ohjaavan opettajan Ivailon kanssa käsikirjoitusta toden teolla vasta noin kolme

viikkoa ennen kuvausten alkua. Tämä ei todellakaan ollut ideaali tilanne tuotannolle, mutta erinäisistä syistä emme voineet muutakaan. Kehittelimme käsikirjoitusta, erityisesti elokuvan loppukohtausta, joka oli tuona ajankohtana vielä pahasti keskeneräinen. Päädyin lopulta muuttamaan elokuvan lopetusta suhteellisen radikaalistikin. Aikaisemmissa käsikirjoitusversioissa majuri ammuttiin, mutta uudessa versiossa hän tulisi ampumaan itsensä. Tämä paransi mielestäni juonta ja henkilöhahmojen kehitystä huomattavasti. En vain voinut uskoa, kuinka paljon Marcel oli ideaa vastaan. Lähetettyäni uusimman käsikirjoitusversion sanoi Marcel minulle suoraan, ettei hän suostu näyttelemään kyseistä roolia. Hän sanoi, että ainut tapa oli muuttaa käsikirjoitusta siten, ettei hänen roolihahmonsa tee itsemurhaa. Tällöin kuvausten alkuun oli siis kaksi viikkoa. Ajattelin, että tuotanto oli tuhoon tuomittu ja mitään ei olisi tehtävissä. Mielessäni liikkui, että jätän mieluummin kuvaamatta koko elokuvan, kuin suostun näyttelijän kiristettäväksi. Tilanne tuntui uskomattomalta, jopa absurdilta. Juttelin aiheesta Ivaylon kanssa, ja hän oli myös erittäin huolissaan tilanteesta. Soitin Marcelille seuraavana päivänä uudestaan ja kysyin onko tilanne aivan ehdoton. Hän vastasi ”kyllä”. Hän selitti, ettei tapahtuma ollut realistinen. Natsijohtajat tekivät kuulemma itsemurhia vastan sodan päätyttyä, eivät keskellä taistelutilannetta. Aloin etsimä Wikipediasta tietoa natsijohtajista, jotka tekivät itsemurhan tarinaan kuuluvalla tavalla. Löysinkin lopulta muutaman esimerkin ja lähetin nämä Marcelille, mutta hän ei muuttanut mielipidettään. Tilanne johtui luultavasti siis muista asioista kuin historiallisesta epätarkkuudesta.

Luulen ettei tilanne olisi äitynyt noin pahaksi jos meillä olisi ollut mahdollista ottaa joku toinen näyttelijä tilalle. Saksaa osaavia näyttelijöitä ei vain löydy kovinkaan monta Tornion alueelta ja uskon, että myös Marcel tämän tiesi. Ehkä tämän takia hän laitto niinkin kovaa vastaan. Yritimme toki kaiken aikaa etsiä korvaavaa näyttelijää Lapin alueelta, mutta aika rupesi uhkaavasti loppumaan. Vaikka pelkäsin tuotannon valmistumisen puolesta, piti minun silti esittää itsevarmaa ja olla ehdoton. Sain hänelle suoraan, ettei käsikirjoitusta tulla muuttamaan. Hän joko ottaa roolin vastaan tai ei. Juteltuamme noin puoli tuntia puhelimesta, pääsimme lopulta yhteisymmärrykseen. Aiheesta syvällisemmin juteltuamme sain selville, että taustalla oli Marcelin henkilökohtaiset syyt, joiden takia hän ei suostunut nostamaan asetta ohimolleen. Yritin olla mahdollisimman hienovarainen, sillä aihe oli hänelle erittäin herkkä. Sovimme yhdessä, että vain pelkkä aseiden nosto olkapäähän korkeudelle lähikuvassa riittää. Tähän hän lopulta suostui. Tapahtuma oli hyvä esimerkki osoittamaan kuinka ohjaaja joutuu

toimimaan useasti myös psykologin tavoin. Varsinkin mitä tulee näyttelijöihin ja heidän ohjaamiseensa.

Tilanne johtui siis käsikirjoituksen myöhäisestä valmistumisesta ja viime hetken muutoksista. Uskon, että vaikka käsikirjoitus olisi kuinka ajoissa valmis, niin kyseisiä tilanteita voi tulla silti vastaan. Ajatellaan vaikkapa tilannetta, että kuvattavaan elokuvaan ollaan kiinnitetty suuri tähtinäyttelijä. Tuottaja vaatii näyttelijän mukana oloa, sillä se tuo paljon lipputuloja kassaan. Tähtinäyttelijä varmasti myös tietää oman korvaamattomuutensa. Tässä vaiheessa jos ohjaaja alkaa antamaan periksi näyttelijälle kaikissa asioissa, menettää hän auktoriteettinsa näyttelijän edessä ja elokuvan tekeminen hankaloituu pahasti. Jokaisen ohjaajan kannattaa siis pitää pää kylmänä ja osoittaa johtajuutensa vaikka tilanne näyttäisi kuinka toivottomalta tahansa.

3.5 Visuaalisuuden suunnittelu

Visuaalisuuden suunnittelu kannattaa aloittaa heti projektin alettua. Visuaalisuuteen vaikuttavat kaikki taiteellisesti vastuussa olevat henkilöt, jotka ovat projektissa mukana. On tärkeää, että kaikilla on yleinen käsitys siitä mitä ollaan tekemässä. Ohjaaja voi selittää työryhmälleen verbaalisesti minkälaista kuvaa hän haluaa, mutta vaarana on, että käytettävät adjektiivit merkitsevät eri asioita eri ihmisille. Sana ”viileä tunnelmavalistus” voi merkitä jokaiselle ihmiselle erilaista tunnelmaa. Siksi onkin tärkeää, että ohjaaja käyttää sanojen sijasta enemmän esimerkkikuvia. Esimerkkikuvat voivat olla aikakauslehdistä tai ne voivat olla suoraan kuvakaappauksia olemassa olevista elokuvista. Kun jokainen näkee saman kuvan, ei esimerkiksi kuvaajalle tai lavastajalle jää epäselvyyttä minkälaista värimaailmaa ollaan hakemassa. (Rea, Peter & Irving 2010, 136)

Itse olin tullut siihen tulokseen, että halusin elokuvaan dramaattista valaistusta, mutta konservatiivisia kuvakulmia ja kamera-ajoja. Olin etsinyt esimerkkielokuvia, joissa oli mielestäni samanlaisia tyylejä ja nämä esimerkkielokuvat näytin sitten kuvaajalle ja valaisijalle. Keskustelutuokion jälkeen kaikilla tuntui olevan selvät sävelet minkälaista kuvaa aletaan tekemään. Elokuvan tyyli ei suinkaan kehittynyt tuossa yhdessä palaverissa, vaan ensimmäisen keskustelutuokion jälkeen kaikilla oli hienovarainen suunta johon tulisimme pyrkimään. Koko esituotannon ajan olimme siis jatkuvassa

vuorovaikutuksessa kuvaajan, valaisijan ja lavastajan kanssa. He esittivät minulle ideoita ja minä esitin heille ideoita. Lopulliseen elokuvaan pääsivät lopulta minun hyväksymäni parhaat ideat. Kuvat 1 & 2 havainnollistavat esituotannossa antamani esimerkkikuvan ja lopulliseen elokuvaan valmistuneen kuvan yhtäläisyydet.



Kuva 1. Esituotannossa antamani esimerkkikuva Inglourious Basterds nimisestä elokuvasta



Kuva 2. Kuvakaappaus Rakas viholliseni elokuvasta

3.6 Kuvakäsikirjoitus

Kuvakäsikirjoitus on yksi tärkeimmistä työkaluista, mitä tulee kuvan suunnitteluun esituotannossa. Kuvakäsikirjoituksesta eli storyboardissa elokuvan jokainen kuva

jaetaan omaksi pysäytyskuvaksi eli still kuvaksi. Peräkkäin laitettuna nämä still kuvat muodostavat kuvajonon. Näistä still kuvajonoista käyvät ilmi kuvakoko, kameraliikkeet ja parhaimmassa tapauksessa myös valon laatu. Yleensä still kuvan viereen kirjoitetaan siihen kuuluva toiminta, dialogi ja mahdolliset ääniefektit. (Blandford ym. 2001, 227). Nämä still kuvat voidaan piirtää paperille käsin, mutta myös kameralla otetut kuvat ovat hyvä, ellei jopa parempi vaihtoehto. Parhaan käsityksen lopullisesta kuvasta saa jos kuvia pääsee napsimaan kameralla ennakkoon itse kuvauspaikalle.



Fade up on ECU of eye opening – pupil dilates. Camera slowly dollies back as the creature looks around, blinks, then moves out of frame. Rack focus to another Nanotyranus traversing the forest of fan palms.



CUT TO: Low-angle tracking shot below 3 creatures in hunting mode – sniffing the air, very alert. Behind them, sunlight emerges through huge redwood trees. The creatures hear a distant sound and quickly move towards the source and out of frame. Note: One of the Nanos steps right over camera?



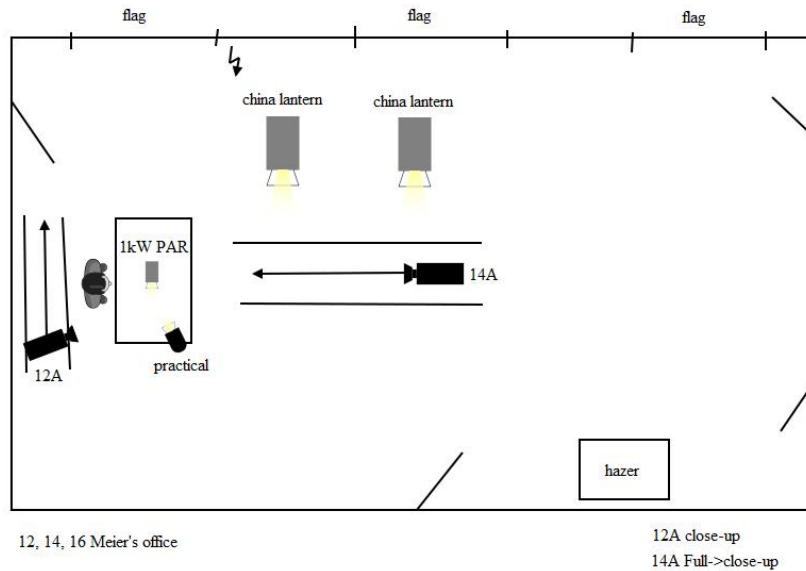
CUT TO: POV of creature moving swiftly through forest, dodging trees and other obstacles. Several Nanos come into frame, heading in the same direction.

Kuva 3. Esimerkkinä toimii Internetistä ladattu kuvakäsikirjoitus

Kuvakäsikirjoituksen voi viedä askeleen edemmäs laittamalla kuvat editointiohjelmistoon ja leikkaamalla kuvat aikajanelle samoin, kun itse lopulliset kuvatkin tulitisiin leikkaamaan. Jotta tämä simuloisi mahdollisimman hyvin lopputulosta kannattaa kaikki elokuvan dialogi myös äänittää taustalle. Tällöin voi jo esituotannon aikana huomata toimiiko kohtauksien ja kuvien rytmit. Mahdollisten virheiden ilmestyessä on käsikirjoitusta tai kuvakäsikirjoitusta vielä mahdollista muuttaa.

Rakas viholliseni elokuvassa emme valitettavasti päässeet viemään kuvakäsikirjoitusta editointipöydälle saakka. Kuvaajamme Riku piirsi hyvin yksinkertaisen kuvakäsikirjoituksen, jota käytimme lähinnä kuvakokojen hahmottelemiseen. Käytännössä kuvissamme näkyi vain tikku-ukkoja hienojen piirrosten sijaan. Kuvista oli kuitenkin helppo katsoa olivatko molemmat samalla aallonpituudella.

Apulaisohjaajalle kuvakäsikirjoitus oli myös erittäin tärkeä, sillä sitä apuna käyttäen hän teki yksityiskohtaiset kuvausaikataulut. Kuvakäsikirjoituksesta apulaisohjaajan oli myös helpompi hahmottaa mitä rekvisiittaa ja ketä näyttelijöitä kuvaan tarvittaisiin. Kuvakäsikirjoitusten apuna käytimme myös paljon floorplaneja. Floorplan on ikään kuin talon pohjapiirustus, josta näkee kohtauksen lokaation muodot, kameran ja valojen paikat sekä näyttelijöiden asemoinnin. (Rea, Peter & Irving 2010, 379)



Kuva 4. Toimistokohtauksen floorplan

Kuvasuunnitelmaa tehtäessä on tärkeää ottaa huomioon kamerakaluston saatavuus. Jos suunnitteilla on käyttää nostokurkea, mutta itse nostokurkea ei ole varaa vuokrata, on suunnitteluun käytetty aika mennyt hukkaan. Itse kompastuimme tähän kuvaajan kanssa. Olimme suunnitellee monia steadycam kuvia olettaen, että saisimme käyttöön kyseisen laitteen. Steadycam on siis kameran liikutteluun tarkoitettu apuväline, jolla saa tehtyä tasaista liikkeitä. Pari päivää ennen kuvauksia kameraryhmä teki testikuvauksia jolloin tuli ilmi, että koulumme omistama steadycam olikin liian kevyt käyttämällemme kameralle. Lisäksi jouduimme uhraamaan monia kamera-ajvoja kuvausajan niukkuuden johdosta. Suunnittelimme esituotannossa aivan liikaa kuvia kuvausvaiheeseen. Kuvaajamme Riku kyllä sanoi nähtyään kuvausaikataulun, ettemme pystyisi kuvaamaan kuvia annetussa ajassa. Asiasta keskusteltiin, mutta siihen ei reagoitu tarpeeksi voimakkaasti. Tästä johtuen olimme jokaisena päivänä myöhässä kuvausaikatauluista, jonka seurauksena jouduimme karsimaan suunniteltuja kuvia pois. Jouduimme tekemään koko kuvakäsikirjoituksen käytännöllisesti katsoen uudestaan kuvauspaikalla, melkeinpä jokaisena päivänä. Tämä loi stressiä etenkin minulle, mutta varmasti myös koko tuotantoryhmälle. On loogista, että jokaista ihmistä alkaa turhauttamaan jos

missään suunnitelluissa aikatauluissa ei pysytäkään ja jos jokaisen työpäivän pituus venyy parilla tunnilla. Ratkaisu kyseiseen ongelmaan olisi ollut, turhien kuvien karsiminen ennen kuvausten alkua. Ei ole mitään järkeä suunnitella kuvia joita ei ole mahdollista kuvata. Tässä kuvien karsimisessa olisi ohjaajalla eli minulla ollut suuri vastuu. Minun olisi pitänyt analysoida käsikirjoitus tarkasti läpi ja priorisoida enemmän kuvausaikaa tärkeimmille kuville ja kohtauksille. Jälkiviisaana voin sanoa, että käytimme liikaa aikaa kohtauksiin, jotka eivät olleet tarinan kannalta kovinkaan olennaisia. Näiden turhien kuvien seurauksella, menetimme lähikuvia esimerkiksi päähenkilöstämme Kaarinasta, joka koitui ongelmaksi eritoten leikkausvaiheessa.

3.7 Visuaaliset tehosteet esituotannossa

Rakas viholliseni elokuvan suurimpia tuotannollisia eroja normaaliin elokuvaan oli varmastikin visuaalisten tehosteiden tekemisessä. Normaalilla elokuvalla tarkoitan, nykypäivään sijoittuvaa suomalaista draamaelokuvaa. Visuaalinen tehoste on siis elokuvan jälkityöstövaiheessa, yleensä tietokoneella toteutettu erikoistehoste. Kyseessä saattaa olla kokonaan tietokoneella luotu kuvamateriaali tai kameralla kuvattu materiaali, joka tietokoneella käsitellään ja yhdistetään muihin kuviin. (Wikipedia 2013a, hakupäivä 20.3.2013). Näitä visuaalisia tehosteita elokuvassamme oli noin 30 kappaletta. Elokuvassamme ei käytetty yhtäkään kokonaan tietokoneella tehtyä kuvaa, vaan käytimme tehosteita lisätäksemme kuvattuun materiaaliin lisää historiallisia asioita tai päinvastaisesti poistimme ajankuvaan kuulumattomia esineitä, kuten nykyaikaisia autoja. Suurimpia tehosteita olivat kokonaisen historiallisen Tornion kaupunkimaiseman rakentaminen ja monen sadan ihmisen armeijan tekeminen, monistamalla muutamaa sotilasta. Pienimmät tehosteet taas olivat esimerkiksi yhden modernin valokatkaisijan poistaminen kuvasta. Alla olevat kuvat näyttävät kuinka visuaalisten tehosteiden avulla pystyimme tekemään asioita, jotka muuten olisivat olleet mahdottomia tehdä.



Kuva 5. Kuvattu materiaali ilman tehosteita



Kuva 6. Lopullinen kuva visuaalisine tehosteinen

Teoriassa elokuvaan oli mahdollista toteuttaa kaikkea visuaalisten tehosteiden avulla, mutta käytännössä raha ja tekijöiden puute rajoittivat suuresti suunnitelmia. Kuvakäsikirjoitusta tehdessä yritin priorisoida tarkkaan jokaisen kuvan, tehosteiden näkökulmasta. Mihin kuviin visuaalisten tehosteiden lisääminen vaikuttaisi eniten positiivisella tavalla elokuvaan. Eli mihin kuviin satsaamalla tarina saataisiin kerrottua parhaimmalla mahdollisella tavalla.

Yksi hyvin onnistunut asia omalta osaltani oli vuoropuhelu vfx-suunnittelija Tero Malisen kanssa. Asiaa helpotti huomattavasti oma osaamiseni visuaalisissa tehosteissa.

Osasin nopeasti esikarsia mahdollisia tehosteita ja aikaa jäi enemmän mahdollisten tehosteiden suunnitteluun. Aikaisemmin mainittu kuvakäsikirjoitus toimi tärkeässä roolissa myös vfx-suunnittelijalle. Kävimme siis kuvaajan kanssa jokaisella kuvauspaikalla ottamassa kuvat suunnitelluista kuvakulmista. Nämä kuvat sitten näytimme vfx-suunnittelijalle, joka pystyi suoraan sanomaan mikä olisi mahdollista tehdä ja mikä ei. Efektien onnistumiset kun voivat olla hyvinkin pienistä kuvakulman muutoksista kiinni. Tällä tapaa välttyimme jälkituotannossa tilanteilta, jossa huomataan ettei efektiä voida lopulta tehdä kuvattuun kuvaan. Tämä olisi tietenkin katastrofi elokuvan valmistumisen kannalta. Vfx-suunnittelijankin on paljon helpompi sanoa esituotannon aikana mikä on mahdollista toteuttaa ja mikä ei. Itse kuvaustilanteessa kun on aina kiire ja virheiden mahdollisuus moninkertaistuu. Parhaimmassa tapauksessa osan tehosteista voi testata jo esituotannossa. Testattaviin tehosteisiin ei kannata laittaa liikaa aikaa. Pääasia on, että näkee onko tehoste mahdollista ylipäätänsä tehdä. Jälkituotannossa lopullisen tehoste kuvan voi sitten tehdä korkeammalla laadulla. Meilläkin oli muutama vaikea tehostekuva, jonka onnistumista etenkin jotkut ohjaavat opettajat epäroivät. Näytettyämme puolivillaisesti tehdyt visuaaliset tehosteet, saimme heidän luottamuksen puolellemme.

Huolimatta siitä, että esituotanto oli tehty mallikkaasti, tuli kuvausvaiheessa moniakin yllättäviä tilanteita vastaan. Yksi näistä oli keskeltä kuvauslokaatiota löytyvä auto. Kuvausaikataulu oli tiukka, joten meillä ei ollut aikaa odottaa auton siirtymistä. Vfx-suunnittelija sanoi, että auto olisi mahdollista poistaa kuvasta jälkituotannosta. Visuaalisen tehosteen käyttö oli siis ainut vaihtoehto, jotta kuvauksia pystyttäisiin jatkamaan. Vaikka esituotannossa osallistuin aktiivisesti tehosteiden suunnitteluun ja osaamiseni oli jotakuinkin korkealla tasolla, löi pääni tyhjää kuvausten alettua. Näyttelijöiden ohjaaminen vaati niin paljon aikaa ja keskittymistä, että tunsin itseni lähestulkoon amatööriksi visuaalisten tehosteiden osalta. Oli siis siunaus, että kuvauspaikallamme oli varta vasten tehtävään osoitettu vfx-suunnittelija, jolta sain nopeasti vastauksia ja ehdotuksia tehosteita koskeviin kysymyksiin.

3.8 Puvustus

Lavastuksen ohella pidän puvustusta yhtenä tärkeimmistä asioista, jolla elokuvan historialliset tapahtumat heräävät eloon. Tämä loi siis olennaisesti lisä haasteita

elokuvan tekoon. Pukusuunnittelijaa oli todella vaikea löytää, mutta lopulta löysimme hänet muutama viikko ennen kuvauksien alkua. Pukusuunnittelijaksi valittiin Jaana Isokangas, joka oli tehnyt puvustuksen muun muassa historialliseen dokumenttielokuvaan *Arktiset tulet*. Lyhyt valmisteluaika heijastui kuitenkin suoraan puvustuksen laatuun. Näyttelijävalinnoissa minun olisi pitänyt ottaa huomioon näyttelijöiden pituus, sillä varsinkin isokokoisia historiallisia pukuja oli vaikea löytää. Näyttelijöille oli jo kuitenkin ilmoitettu elokuvaan pääsystä, ennen kyseistä tietoa, joten kuvauspaikalla se johti moniin sovitus ongelmiin. Muun muassa yhdelle elokuvan päähenkilöistä puku meni juuri ja juuri päälle. Asia johtui täysin pukusuunnittelijan myöhäisestä osallistumisesta elokuvantekoon.

Siinä missä visuaalisia tehosteita tehtäessä rahan puute ei tuottanut suurenmoisia ongelmia, oli asia päinvastainen puvustusta tehdessä. Vaatteiden teettäminen ei ollut milloinkaan kysymyksessä suuren hintalapun takia. Sen seurauksena jouduimme vuokraamaan suurimman osan vaatteista. Vaatteiden vuokraamisessa tulee vastaan kuitenkin monia haasteita. Yksi näistä on vaatteiden likaaminen, joka on tärkeää autenttisuuden takia. “Tee selväksi ettei puvusto näytä siltä, että se olisi juuri otettu kaapista. Vaatteiden pitäisi näyttää ikääntyneiltä, riekaleisilta ja tahriintuneilta. Prosessia jolla tähän pyritään kutsutaan nimellä (distressing the wardrobe)”. (Rea, Peter & Irving 2010,130). Kuvauspaikalla huomasin vaatteiden olevan liian puhtaita ja aloinkin itse likaamaan niitä lain sallimissa rajoin.

Toinen suuri ongelma oli, ettei meillä ollut varaa ostaa tuplakappaleita vaatteista. Tuplakappaleita tarvitaan esimerkiksi veritehosteita tehtäessä. Jos käytössä on vain yksi vaatekerrasto ja se liataan verellä, ei tapahtumasta ole mahdollista ottaa toista ottoa ilman vaatteiden pesua, joka veisi taas suunnattomasti aikaa. Tämä rajoittaa kuvauksia huomattavasti, sillä se määrittelee montako ottoa kuvasta voi tehdä. Rakas viholliseni elokuva kuvattiin muutenkin hyvin epäkronologisessa järjestyksessä, joten tämä vaatteiden vähyys rajoitti paljolti myös kuvausaikataulujen suunnittelua. Elokuvassamme oli siis puukotuskohtaus, jossa saksalaissotilasta puukotettiin rintakehään. Jotta saisimme taltioitua edes jotain onnistuneita ottoja, kuvasimme aluksi puukotuksen ilman verta. Kun olimme saaneet onnistuneen otton, teimme saman uudestaan tällä kertaa veren kanssa. Jos jälkimmäinen olisi mennyt pieleen, olisimme vfx-suunnittelijan kanssa voineet lisätä veret jälkituotannossa ensimmäisiin ottoihin.

Nämä verellä läträilyt saattavat kuulostaa yksinkertaiselta, mutta eivät sitä ole. Ainakin oma työryhmämme pääsi sekoittamaan kuvauksiamme pahemman kerran, pestyään jo kertaalleen verellä läträtyn paidan, vaikka tätä veristä paitaa olisi tarvittu jo seuraavissa kuvissa. Jos meillä olisi ollut varaa tuplakappaleisiin, olisimme säästäneet aikaa ja hermoja. Historiallisen elokuvan teko on täynnä juuri näitä rahallisia haasteita. Jouduimme rahan puutteen takia uhraamaan monesti myös historiallisesta tarkkuudesta. Käytimme esimerkiksi ruotsin armeijan pukuja suomen armeijan pukujen sijaan, sillä nämä ruotsin armeijan puvut saatiin ilmaiseksi.

3.9 Lavastus

Lavastuksessa koimme monia samoja haasteita kuin puvustuksessa. Rahan puute oli näistä varmasti isoin. Jostain syystä, rahan puute ei näyttäytynytkään lopputuloksessa yhtä kovasti mitä olin odottanut. Lavastajamme oli löytänyt monia yhteistyökumppaneita jotka lahjoittivat ilmaiseksi käyttöön autenttiset aikaan kuuluvat varusteet, kuten esimerkiksi sivuvaunullisen zundapp moottoripyörän. Saimme ilman rahaa käyttöömmme myös 40-luvun toimivan auton, joka olisi vuokrattaessa maksanut varmasti satoja euroja. Syynä tähän tavaroiden ilmaisuuteen oli varmaankin, se että kyseessä oli koulutuotanto. Jos kyseessä olisi ollut kaupallinen ammattilaistuotanto, olisimme saaneet laittaa lavastusbudjettiin vähintään 10 000€ lisää. Itse asiassa epäilen, että suurin osa suomalais -ja saksalaispuvuistakin olisi saatu ilmaiseksi, jos niiden etsimiseen olisi laitettu enemmän aikaa. Lisäksi meillä oli ammattipuvustaja joten hän ei varmaankaan ottanut huomioon rahan käyttöä samalla tapaa kuin amatööri lavastajamme.

Historiallisten haasteiden lisäksi elokuva sisälsi myös ampumiskohtauksia. Kyseessä kun oli sota-aikaan sijoittuva elokuva niin aseita oli mukana monissa kohtauksissa. Olin ohjeistanut lavastajaa, että haluaisin elokuvaan muutaman MP-40 konepistooleita. Työtä tehtyään hän löysikin kyseiset autenttiset aseet. Ongelmana oli kuitenkin, se ettemme saaneet käsitellä aseita ilman koulutetun henkilön valvontaa. Aseet olivat vielä tänä päivänäkin toimivia. Tässä kohtaa budjetti tuli, vastaan sillä meillä ei ollut varaa palkata kyseistä henkilöä kuvauspaikalle. Konepistoolien sijasta jouduimme käyttämään tylsiltä näyttäviä kivääreitä. Budjetin pienuus tuli vastaan myös historiallisen junan saamisessa. Olisimme varmasti saaneet kuvata aitoa museojunaa, mutta Tornioista

tällaista ei löytynyt. Olisimme siis joutuneet matkustamaan isoine työryhmineen kauaksi Tornioista muutaman kuvan takia. Tämän takia päädyimme lopulta tekemään junan jälkituotannossa visuaalisten tehosteiden avulla. Totuus kuitenkin on, ettei tietokoneella tehty juna näytä koskaan hyvältä kuin aito juna.

3.10 Kuvauspaikkojen etsintä

On yhtä tärkeää löytää hyvä lokaatiot elokuvan maailmaan, kuin valita oikeat näyttelijät rooleihin. Elokuvan uskottavuus riippuu siitä. Lokaatioiden kautta voimme oppia elokuvan henkilöistä paljonkin, vaikka emme olisi vielä itse henkilöitä nähneetkään. (Rea, Peter & Irving 2010,144). Historiallisen uskottavuuden nimissä elokuvan lokaatioiden oli pakko toimia. Siksi käytimme siihen paljon aikaa. Jo alusta asti oli kuitenkin selvää, ettei meillä olisi varaa lavastaa yhtään kohtausta, ainakaan sisäkohtausta. Tämä rajoitti meitä etsimään jo valmiiksi olemassa olevia paikkoja. Lopulliseen elokuvaan päätyivät niin Haaparannan kaupunginhotellin kellariravintola, kuin Kemin työläismuseon omakotitalot. Työläismuseon talot olivat todella hyviä kuvauspaikkoja, sillä ne oli sisustettu ajankuvaan kuuluvaksi. Ongelmana autenttisten kuvauspaikkojen kanssa oli lokaation käytännölliset rajoitteet kuvaustarkoitukseen. Useimmat kuvauspaikoista olivatkin hyvin pieniä, jolloin työskenteleminen ison työryhmän kanssa kävi välillä ahtaaksi. Lisäksi museotaloihin ei saanut tehdä minkäänlaisia jälkiä, joka hankaloitti esimerkiksi valojen rakentamista entisestään.

Vaikka kuinka yrittäisi etsiä käsikirjoituksen mukaista kuvauspaikkaa ei sen löytyminen aina onnistu. Näin varsinkin historiallisessa elokuvassa. Tällaisessa tilanteessa ei auta muuta kuin lavastaa kyseinen lokaatio tai muuttaa käsikirjoitusta olemassa olevien lokaatioiden mukaan. Kun lavastaminen ei ollut vaihtoehto, ei minulla ollut muuta vaihtoehtoa kuin kavuta käsikirjoitukseen. Tämä ei ole kenellekään ohjaajalle helppoa, mutta jos ohjaaja on avoin, voivat uudet lokaatiot luoda uusia ideoita ja jopa parantaa itse elokuvaa. Itse en joutunut hiomaan käsikirjoitusta kovinkaan dramaattisesti, vaan muutokset olivat lähinnä näyttelijöiden sijoittamisen muutoksia. Ainut kohtausta jonka jouduimme käytännöllisesti katsoen lavastamaan kokonaan oli Pikku-berliinin porttikohta. Pikku-berliini oli siis saksalaisten tukikohta. Asiaa kuitenkin helpotti se, että löysimme hyvän hiekkatien, jonka päälle meidän piti lavastaa tarvittavat esineet ja

asiat. Esimerkkikuvista näkyy kuinka yksinkertaisestakin hiekkatiestä saa tehtyä ”pienellä” lavastuksella autenttisen 1940-luvun lokaation.



Kuva 7. Esimerkkikuva kuvauspaikkojen etsintäreissulta



Kuva 8. Sama kuvauspaikka lavastettuna

Yksi hyvä taktiikka on käyttää hyväksi illuusion voimaa, kuten Peter W. Rea ilmaisee ”sinun ei tarvitse löytää ideaali lokaatiota yhdestä paikasta. Esimerkiksi koti voidaan koota monista eri huoneista jotka näyttävät sulavan yhteen.” (Rea, Peter & Irving 2010, 145). Tätä keinoa käytimme useastikin. Asia kuulostaa yksinkertaiselta, mutta ei välttämättä sitä ole. Esimerkiksi toinen apulaisohjaajistani sanoi ennakkonäytöksessä,

että tarinan päähenkilöt tulevat väärästä ovesta toimiston sisään. Tämä johtui siitä, että kuvauspaikalla kuvasimme päähenkilöiden välisen dialogin toisella puolella toimistoa. Eli oikeassa maailmassa päähenkilöt tulevat toimistoon väärästä ovesta. Katsojalla ei ole tietoaakaan rakennuksen oikeasta pohjakaavasta, joten illuusio on taattu. Toinen tärkeä asia on käyttää hyväksi eri kuvakulmia. Kuvasimme monia kohtauksia Tornion keskustassa ja näissä paikoissa olimme esituotannossa katsoneet tarkasti mahdolliset kuvakulmat. Esimerkkinä mainittakoon puhelinlankojen katkaisu kohtaus. Kohtauksen monissa kuvakulmissa illuusio historiallisesta kaupungista olisi murentunut jos olisimme siirtäneet kameraa edes metrinkin verran. Tärkein asia on olla kuvaamatta moderneja asioita. Luovilla linssin valinnoilla ja kuvakulmilla on esimerkiksi keskustan puistosta mahdollista loihtia luonnonvarainen metsä.

4 TUOTANTO ELI KUVAUKSET

4.1 Ohjaajan rooli muuttuu

Kuvausten alettua kaiken pitäisi olla päivän selvää. Kuvauspaikat on lyöty lukkoon, kuvakäsikirjoitukset on piirretty ja valaisusuunnitelma on tehty parhaimmassa tapauksessa paikan päällä. Vaikka minulla oli jo hieman kokemusta aikaisemmista projekteista, en osannut kuitenkaan varautua tuleviin muutoksiin. Elokuvan teossa muutokset ovat kuitenkin arkipäivää. Vaikka esituotanto olisi tehty kuinka ensiluokkaisen hyvin ei se tarkoita sitä, että kaikki menisi suunnitelmien mukaan. Tämä ei tarkoita, että esituotannon vaiheita voisi laiminlyödä, päinvastoin. Murphyn laki soveltuu tähän erityisen hyvin. Kaikki mikä voi mennä pieleen myös menee pieleen. Suunnitelmien muutokset elokuvan teossa eivät aina tarkoita pieleen menemistä, vaikka se voi siltä alussa tuntua. Ainakin itse koin sen niin. Vasta kokemuksien kautta huomasin, että kuvaukset ovat yhtä ongelman ratkontaa ja se on osa elokuvantekoa.

Kuvausvaihe on ohjaajan kannalta haastavinta aikaa. Esituotannossa päätöksiä on vielä mahdollista muuttaa, samoin kuin jälkituotannossa. Aikaa päätöksien tekoon on myös enemmän. Kuvauksien alettua päätöksiä pitää tehdä liukuhihnalta tai muuten 30-henkinen kuvausryhmä seisoo paikoillaan. Seuraavassa pieni esimerkki Michael Rabigerin sanoin, siitä mitä ohjaajan päässä liikkuu kuvauspaikalla. Tyypillisessä otossa yrität keskittyä vain ja ainoastaan näyttelijän seuraamiseen. Nurkassa sojottava lamppu pitää kuitenkin kovaa sirinää ja mieleesi ilmaantuu pakostakin ajatus, että kuuleeko äänittäjä tuon kaiken. Katsot äänittäjää joka katsoo sinua takaisin epävarmoin elein. Vieressäsi näet arveluttavan kameraliikkeen ja mietit onko kuva otettava uudestaan. Samassa otossa päänäyttelijäsi kääntyy väärään suuntaan lähtiessään pöydän ääreltä ja mietit kuumeisesti pystyykö kyseistä kuvaa edes leikkaamaan aikaisemmin kuvattuihin kuviin. Toiminta on suoritettu loppuun ja huudat ”kiitos!”. Näyttelijä katsoo heti suuntaasi odottaen palautetta edellisestä suorituksesta. Tuskin osaat edes sanoa. Totta kai voit näyttää juuri kuvatun materiaalin kamerasta, mutta tällöin näyttelijäsi alkaa epäilemään ohjaajan pätevyyttäsi ja kaiken lisäksi tämä kaikki olisi pois kuvausajasta. (Rabiger 2008, 420). Kuten huomata saattaa on tuotantovaihe hyvin stressaavaa aikaa ohjaajan näkökulmasta. Paras keino välttää tuolta kaikelta on olla armoton ajankäytön ja energian suhteen. Käytä aikaasi ja energiaasi vain siihen mihin on pakko. Tämä tarkoittaa varsinkin asioiden delegoimista muille ihmisille. Ohjaajan pitäisi delegoida

mahdollisimman paljon asioita muun muassa apulaisohjaajalle, tuotantopäällikölle, kuvaussihteerille ja kuvaajalle. Varsinkin aloittelevat ohjaajat haluavat kontrolloida koko työryhmää jolloin näyttelijöiden ohjaaminen jää huomioimatta. Näyttely on loppujen lopuksi kuitenkin ainoa asia mitä yleisö tulee näkemään teatterissa. (Rabiger 2008, 424). Yksi suurimmista virheistäni oli olla delegoimatta historiallisia seikkoja kenenkään ulkopuolisen harteille. Kyseisiä historian harrastelijoita olisi varmasti saatu tuotantoon mukaan ilmaiseksikin. Tämä asiantuntijan puute heijastui koko elokuvan historialliseen uskottavuuteenkin.

Ammattitaitoinen ryhmä huomaa kaikki ääneen, kuvaan ja leikkaukseen liittyvät ongelmat, jolloin ohjaajan ei tarvitse murehtia kyseisistä asioista. Valitettavasti itselläni ei ollut ammattitaitoista ryhmää ympärilläni. Olimmehan kaikki opiskelijoita. Elokuvaohjaaja Michael Rabiger sanoo, että sitä saa mitä tilaa ja jos sinulla ei ole varaa tilata parasta, joudut itse työskentelemään tuplasti rankemmin. (Rabiger 2008,421). Itse koin Rakas viholliseni elokuvan tuotantovaiheen yhdeksi elämäni raskaimmaksi ajankohdaksi. Vaikka Rabiger sanookin, että vain rahalla saa ostettua työtaakkaa pois, ei asia mielestäni ole noin yksiselitteinen. Paljosta työtaakasta saan pitkälti syyttää itseäni ja osaamattomuuttani. Ympärilläni olisi ollut käytettävissä kuvaussihteerit, jotka olisi pitänyt huolta jatkuvuusongelmista. Silti en kertaakaan tuotannon aikana keskustellut hänen kanssaan kyseisistä asioista. Itse asiassa elokuvaohjaaja Jan Dunnin mielestä, kuvaussihteerit on yksi ohjaajan tärkeimmistä työkaluista tuotannon aikana. (Dunn 2011). Kun vierellä on hyvä kuvaussihteerit, ei ohjaajan tarvitse huolehtia mekaanisista toiminnoista, vaan hän voi keskittyä rauhallisesti näyttelysuorituksen tunnepuoleen. Mieleeni muistuu myös näin jälkikäteen hauska tapahtuma. Ennen kolmannen kuvauspäivän alkua ajattelin tulevaan kuvauspäivään liittyviä mahdollisia ongelmia. Mieleeni juolahti, että maskeeraus puoli unohtaisi varmasti ottaa mukaan parranajovälineet, jolloin elokuvassa tulisi olemaan jatkuvuusongelmia parran pituuden takia. Kuvauspaikalle lähtiessä otin siis mukaan parranajo välineet. Kuten päätin, ei kenelläkään ollut kyseisiä välineitä mukana. Kuvauspaikkammekin ole keskellä korpea joten niiden hakeminen olisi vienyt paljon aikaa. Tarinan opetus ei ole se, että toimin oikein, vaan se, että kyseisen asian ilmaantuessa mieleeni olisi minun pitänyt soittaa siitä suoraan maskeeraajalle tai vaihtoehtoisesti tuottajalle. Asiasta paistaa vahvasti läpi vuoropuhelun puute. Itse pidän vuoropuhelun onnistumista yhtenä tärkeimmistä asioista, mitä tulee ammattimaiseen työskentelyyn. Silti sorruin itse sen puutteeseen.

Yksi ohjaajan keskeinen rooli tarinan tulkitsijan lisäksi on olla johtaja. Tämä voi olla välillä vaikeaa sillä, vaikka kyseessä olisi kuinka kokenut ohjaaja tahansa, pääsee jännitys välillä iskemään. Näin ainakin mainoselokuvaohjaaja Olli Rönkän mielestä, ”Kyl must tuntuu et mä jännitän aina vaikka olis tuhat juttuu tehnykki. Kuvauspäivä on kuitenkin niin ratkaseva. Se on se päivän johon kaikki esityö tähtää ja sit tän koko korttipakan pitäis pysyä pystyssä. Sitä ajattelee, et mitä tapahtuu jos juttu menee puihin tai et onkos mulla tarpeeks varakuvia?”. Tätä jännitystä ja epävarmuutta ei saa kuitenkaan näyttää työryhmälleen, sillä siitä voi koitua auktoriteetin heikkenemistä. Auktoriteetin menetys heijastuu taas moniin asioihin. Ohjaajan varmuus motivoi muuta työryhmää kestämaan pitkät ja raskaat kuvaukset. Jos ohjaaja uskoo projektiinsa ja tekee töitä hullun lailla elokuvan onnistumisen takia, tarttuu tämä samanlainen asenne myös muihin työskentelykumppaneihin. Kyseinen asia onnistui mielestäni osaltani hyvin. Vaikka välillä tunsinkin oloni epäturvalliseksi ja jopa ahdistuneeksi, en kuitenkaan näyttänyt sitä työryhmälleni. Toinen apulaisohjaajista tulikin sanomaan, kuvausten jälkeen, että hän sai ainakin lisäenergiaa kun katsoi tarmokasta työskentelyäni.

4.2 Näyttelijöiden ohjaamisesta

Ohjaava opettajani Ivaylo sanoi palautteessaan minulle seuraavanlaisesti. Työskenteleminen näyttelijöiden kanssa on erityistä, suurimmaksi osaksi psykologista työtä, joka vaatii niin ihmismielen syvää tuntemusta sekä erinomaisia kommunikointitaitoja. Lisäksi ohjaaja tarvitsee persoonallista karismaa. Kaiken tämän lisäksi ohjaaminen on myös täysin erilaista verrattuna muihin elokuvan teon osalualueisiin. Itse en ollut aikaisemmin ohjannut näyttelijöitä kovinkaan montaa kertaa, vaan aikaisemmissa produktioissa olin keskittynyt lähinnä teknisiin asioihin, kuten kuvaamiseen. Kuvauksissa ohjaajan päätehtävänä on kuitenkin ohjata näyttelijöitä ja toimia yleisön korvikkeena arvioidessaan näyttelyä. Näyttelijät itse eivät voi tarkkailla roolisuoritustaan, joten tehtävä on yksinomaan ohjaajan vastuulla. Jotta näyttelijä saisi tehtyä hyvän roolisuorituksen, pitäisi hänen saada poistettua mielestään kaikki häiritsevät tekijät, kuten esimerkiksi kamera, valot ja kuvausryhmä. Asioiden poissulkemiseen pitää näyttelijän olla rentoutunut. Sama pätee myös ohjaajaan. Jotta ohjaaja pystyisi arvioimaan mahdollisimman hyvin ja rehellisesti näkemäänsä roolisuoritusta, pitäisi hänenkin päästä mahdollisimman rentoon olotilaan. (Rabiger

2008, 225). Itse koin tämän aika ajoin todella hankalaksi. Keskittymistäni häiritsivät pääosin jännitys ja erinäisten asioiden murehtiminen. Nämä asioiden murehtimiset liittyvät olennaisesti siihen, että minun olisi pitänyt delegoida enemmän asioita muulle työryhmälle. Jännitys johtui enemmänkin kokemattomuudesta näyttelijöiden ohjaamisessa.

Vaikka aikaisemmin mainitsin, ettei työryhmälle saa näyttää epävarmuuttaan, ei tämä tarkoita kuitenkaan sitä, että ohjaajan pitäisi peitellä tietämättömyyttään. Jos näyttelijä tulee kysymään jotain roolistaan, johon ohjaajalla ei ole suoraa vastausta, ei ohjaajan kannata ruveta keksimään hätäisiä vastauksia. Näyttelijät huomaavat helposti jos ohjaaja alkaa antamaan irrelevantteja ohjeita. (Rabiger 2008, 420). Tämä voi taas johtaa ohjaajan auktoriteetin heikkenemiseen ja näyttelijän epäluottamukseen. Itse en suoranaisesti ruvennut peittelemään tietämättömyyttäni. Esimerkiksi kerran yksi näyttelijä tuli kysymään, millä tapaa hänen pitäisi sanoa vuorosanansa. Tiesin suurpiirteisesti mitä kohtaukselta halusin, joten annoin myös suurpiirteiset ohjeet. Suurpiirteisten ohjeiden antaminen johtaa kuitenkin harvoin hyvään lopputulokseen. Paremmen lopputuloksen aikaansaamiseksi minun olisi pitänyt kysyä näyttelijältä, mitä mieltä hän on asiasta. Vaikka ohjaajalla on suuri vastuu tarinan kerronnasta ja näyttelämisestä, ei se kuitenkaan tarkoita, että hänen pitäisi tietää kaikki elokuvan pienimmätkin yksityiskohdat.

Opettajani Ivaylon mielestä suurin ongelmani oli, että ohjeistukseni olivat aina suoraan käsikirjoituksesta. Allekirjoitan täysin kyseisen asian. Käsikirjoitus on loppupeleissä kuitenkin hyvin niukkasanainen hahmotelma lopullisesta elokuvasta. Tästä syystä elokuvan hahmoilta puuttui sisäinen maailma ja roolisuoritukset näyttivät enemmänkin eri tunnetilojen ilmeiden matkimiselta, kuin oikeiden tunteiden tuntemiselta. Käsikirjoituksen orjallinen seuraaminen johti siihen, että kun hahmolle ei oltu kirjoitettu dialogia tai muuta toimintaa, jäi näyttelijä seisomaan paikoilleen odottamaan käsikirjoituksessa tulevaa seuraavaa toimintaa. Judith Weston varoittaa kirjassaan täysin samoista asioista. Jos seuraat muistiinpanojasi kuvauspaikalla kuin lopullista suunnitelmaa, koska olet liian uupunut ja stressaantunut tekemään päätöksiä ja kehittämään ideoita, yrität vain välttää virheitä ja elokuvasi ei tule näyttämään sellaiselta kuin toivoit (Weston 1999, 335). Loppuvaiheessa kuvauksia olin kuoleman väsynyt ja ainoa asia joka piti minut hereillä oli energiajuoma. Ei siis ihme, etten uskaltanut kehitellä uusia ideoita kuvauspaikalla. Käsikirjoitus tuntui olevan yksi

harvoista asioista johon pystyin tukeutumaan ja josta sain turvaa kuvausten aikana. Siihen tukeutuminen huononsi kuitenkin elokuvan lopputulosta.

Yksinkertaisuudessaan minun olisi pitänyt keksiä elokuvan hahmoille paljon uutta käsikirjoitukseen kuulumatonta toimintaa. Toimintoja kannattaa miettiä hyvissä ajoin esituotannossa. Käsikirjoitusta lukiessa kannattaa analysoida päähenkilöiden päämääriä ja pyrkimyksiä. Päämäärä tarkoittaa, mitä henkilö haluaa. Päämääränä voi olla esimerkiksi halu päästä huoneesta pois. Helposti näyteltävissä päämäärissä on mukana sekä fyysinen puoli, että tunteet. Kun henkilö joko saavuttaa päämääränsä tai ei, synnyttää se hänessä erilaisia tunteita. (Weston 1999,131). Pyrkimys taas tarkoittaa, mitä henkilö tekee saadakseen haluamansa. Vaikka asia vaikuttaa näin jälkikäteen yksinkertaiselta, ei se sitä ollut minulle elokuvaa tehdessä. Kuvauksissa annoin näyttelijälle esimerkiksi ohjeita, joissa käskin häntä astumaan kuvaa ja sanomaan repliikin. Ensimmäisen oton jälkeen näyttelijä toisti toiminnot, mutta lopputulos näytti huonolta, sillä sanottuaan repliikkinsä jäi hän seisomaan paikalleen kuin patsas. Elävöittäökseni ottoa, ohjeistin häntä repliikin sanottua kääntämään katseensa toiseen suuntaan. Odotettavasti tämäkään ei näyttänyt hyvältä vaikka kyseinen otto taisi jäädäkin lopulliseen elokuvaan. Vuoropuhelu näyttelijän kanssa jäi erittäin pintapuoliselle tasolle. Emme keskustelleet yhtään hänen roolinsa päämääristä ja motivaatioista. Suurin ongelma kuvauksissa oli siis tietojeni puute näyttelijöiden ohjaamisessa. Uskon silti, että käsikirjoituksen myöhäinen valmistuminen edesauttoi huonoihin ohjeistuksiin. Tuntui ettei minulle jäänyt aikaa hahmojen analysointiin nimeksikään. Toisaalta oletin, että käsikirjoitettuani elokuvan, ei minun tarvinnut käyttää aikaa sen opetteluun. Tämä oli tietenkin harhaluulo. Ohjaus on käsikirjoituksen sovitin. Ohjaajan on tehtävä sovittaminen, vaikka hän olisi kirjoittanut käsikirjoituksen. Hänen täytyy siirtyä käsikirjoittajan roolista ohjaajan rooliin ja suhtautua käsikirjoitukseen ikään kuin joku toinen olisi sen kirjoittanut. (Weston 1999, 202)

4.3 Erilaisia tapoja ohjata näyttelijöitä

Jokainen näyttelijä on erilainen ja jokaisen ohjaajan ja näyttelijän välinen suhde on erilainen. Mitä läheisempi ja luottamuksellisempi suhde on, sitä itsevarmemmaksi näyttelijä itsensä tuntee. Tämä ohjaajan pitää ymmärtää, jotta hän saisi taltioitua parhaimman mahdollisen näyttelysuorituksen. Näyttelijään tutustumiseen kannattaa siis

käyttää aikaa. Jokaista näyttelijää pitää ohjata yksilöllisesti. Ensimmäinen on opiskellut tarkasti rooliaan ja tarvitsee vain suuntaa-antavia ohjeita, toinen tietää oman roolinsa nimen, mutta ei muista muuta. Jälkimmäisellä näyttelemisen tarkoittaa yhtä kuin sanojen muistamista oikeassa paikassa oikeaan aikaan ja jokainen saattaa päätellä, ettei lopputulos näytä uskottavalta. Opettajani Ivaylo kirjoitti minulle. En tiedä yhtään koulua jossa elokuvaohjaamista opetettaisiin hyvin. Tästä syystä useimmat ammattiohjaajatkaan eivät osaa ohjata näyttelijöitä. Ammattiohjaajilla ovat apunaan kuitenkin ammattinäyttelijät joten roolisuoritukset ovat aina kohtalaisen hyviä vaiikkeivät loistavia. Katastrofi kuitenkin iskee jos ohjaaja ohjaa väärällä tapaa vähän kokeneita tai täysin amatöörejä näyttelijöitä. Rakas viholliseni elokuvan näyttelijäkaarti koostui juuri noista edellä mainituista kokemattomista ja amatöörinäyttelijöistä. Loppupelissä ohjaaja on kuitenkin se jota syytetään huonoista roolisuorituksista, joten kuinka saada paras irti kokemattomastakin näyttelijästä?

Yksi tapa on antaa yksinkertaisia ohjeita. Näyttelijät reagoivat parhaiten ohjeisiin, jotka ovat yksinkertaisia ja käyvät suoraan asiaan (Weston 1999, 40). Näyttelijän ei ole helppoa muistella seitsemää eri ohjetta samalla näytellen. Tällä tapaa näyttelemisestä muodostuu jonkin sortin muistipeli. Suurpiirteisiä tai yleisluontoisia ohjeita pitäisi varoa kuin ruttoa. Silti käytin niitä itse paljon. Yleisluontoisia ohjeita ovat esimerkiksi ”voisitko tehdä sen pienemmin?”. ”Pienemmin” saattaa tarkoittaa, että näyttelijä ylinäyttelee, ei löydä yhteyttä toiseen näyttelijään tai hänen täytyisi tehdä roolissaan kokonaan toisen tyyppinen valinta. Epämääräisten ohjeiden johdosta näyttelijä ei pääse rentoutumaan vaan hän jää tarkkailemaan suoritustaan ulkopuolisen silmin. Tämä taas johtaa huonoon näyttelemiseen. (Weston 1999, 35,36,53). Jos ohjaaja huomaa, että roolisuoritus on liian itsetietoinen, kannattaa näyttelijälle keksiä uusi tehtäviä joka antaa muuta ajateltavaa. Tehtävän olisi hyvä olla mahdollisimman fyysinen ja yksinkertainen. Tällöin näyttelijälle ei jää aikaa roolisuorituksensa analysoimiseen. (Weston 1999, 65). Tätä suurpiirteisten ohjeiden antamista kutsutaan tulosohjaamiseksi. Tulosohjaamisessa ohjaaja yrittää selittää näyttelijälle lopputulokseen suuntautuvia ohjeita, eli miltä esityksen pitäisi näyttää ja kuulostaa valmiina. Valmiin äänensävyn antaminen osoittaa useimmiten, ettei ohjaaja tiedä repliikin merkitystä tai henkilön pyrkimystä. Adjektiivit ovat varma merkki tulosohjaamisesta. Itse käytin useasti adjektiiveja jotka johtivat suoraan tulosohjaamiseen. Parempiin roolisuorituksiin olisin päässyt jos olisin käyttänyt adjektiivien sijasta verbejä. Esimerkiksi en olisi saanut ohjeistaa näyttelijää ”olemaan

vihaisempi” (adjektiivi) vaan minun olisi pitänyt neuvoa näyttelijää ”rankaisemaan” (verbi). (Weston 1999, 33,37)

Jokaisella kohtauksella on Judith Westonin mukaan keskeinen tapahtuma, jota hän kutsuu emotionaaliseksi tapahtumaksi. Hänen mukaan näistä tapahtumista puhuminen on tehokas tapa kommunikoida näyttelijöiden kanssa. Esimerkiksi jos ohjaaja kertoo näyttelijöille, että kohtaaminen on kahden kerran toisiaan rakastaneen ihmisen tapaaminen, voi se auttaa heitä keskittämään tarvittavat voimat luodakseen kipeyden, jota ohjaaja haluaa. Jos taas ohjaaja pelkää sanoa näyttelijöille haluavansa kohtauksesta kipeän, tulos on vähemmän jännittävä eikä omiaan tuottamaan hyvää näyttelemistä. Tällä osalla ohjaukseni meni oppikirjamaisen hyvin. (Weston 1999, 64). Elokuvassa oli esimerkin tapaisesti kahden ihmisen kohtaaminen joilla kummallakin oli tunteita toisiaan kohtaan. Selitin näyttelijöille kuinka itse olin ajatellut heidän henkilöhistoriansa. Näiden ohjeiden avulla he pystyivät itse kehittämään ja synnyttämään tarvittavia tunteita kyseiseen kohtaukseen. Jos taas olisin sanonut, että sinä Kaarina tulet surulliseksi kohtauksen lopussa, ei näyttely olisi ollut hyvää.

Ivaylon mielestä ohjaajan pitää tarkkailla näyttelijöitä tarkasti ja huomata milloin näyttelijä pystyy antamaan parhaan roolisuorituksen. Joskus voi hypätä muodollisuuksien yli, kuten klaffin lyömisen, jotta parhaat roolisuoritukset saadaan taltioitua. Taianomaisen roolisuorituksen luominen on vaikeinta. Sen eteen kaikki on sallittua. Näyttelijän yllyttäminen, vakuuttaminen, inspiroiminen, hurmaaminen, jekuttaminen, valehteleminen ja harhaan johtaminen. Jälkikäteen ajateltuna olin itse liian hermostunut, jotta olisin voinut käyttää hyväksi kyseisiä menetelmiä. Ohjaajalta vaaditaan raudan kovaa ammattimaisuutta, jotta hän saa rakennettua kuvauspaikalle improvisoinnin mahdollistavan ilmapiirin. Tähän positiivisen ilmapiirin voimaan uskoo myös Olli Rönkä ”Siellä on ihmisiä jotka saattaa olla ensimmäistä kertaa kameran edessä. Tää on tosi tärkeä asia, että kuvauksissa on hyvä ilmapiiri ja ohjaaja on se joka siihen olennaisesti vaikuttaa. Jos ilmapiiri on sallivainen niin sä voit loihkia useita lisämetrejä näyttelemiseen”.

Amatöörinäyttelijöillä on tapana ylinäytellä. Michael Rabiger neuvoa, että yksi tapa rajoittaa tätä ylinäyttelemistä on sanoa näyttelijälle ”kuvittele ympärillesi pallo, johon vain sinä ja sinun näyttelijäparisi mahtuu. Saat puhua vain näyttelijäparillesi. Tilassa ei ole ketään muuta, ei kameraa, eikä kuvausryhmää, vain te kaksi.”. Rabigerin mielestä

tätä ohjetta noudattaen ylikorostetut äänet ja eleet pitäisivät olla historiaa. (Rabiger 2008, 229). En ihan vakavasti itse usko tuohon metodiin, mutta olisi ollut kyllä mielenkiintoista testata sitä kuvauspaikalla. Varsinkin kun jouduin itse painiskelemaan ylinäyttelemisen kanssa.

4.4 Kun näyttelijä ei kuuntele ohjaajaa

Huonoin tilanne ohjaajalle on jos näyttelijä ei ota ohjeita vastaan. Valitettavasti näin pääsi tapahtumaan tässä elokuvassa vaikka casting tilaisuudessa yritettiin karsia tällaiset henkilöt pois. Kyseinen ongelma pääsi muodostumaan SS-natsimajuria näyttelevän Marcelin kanssa. Marcel ei osannut suomea, joten casting tilaisuudessa hän sai puhua englantia ja improvisoida repliikkinsä. Roolisuoritus onnistui todella hyvin, joten hänen ei tarvinnut näytellä kohtausta antamillani uusilla ohjeilla. Kuten aikaisemmin mainitsin, kannattaa casting tilaisuudessa testata, kuinka hyvin näyttelijä ottaa ohjeita vastaan. Vaikka annettu näyttelytehtävä menisikin ensimmäisellä yrityksellä nappiin, kannattaa ohjaajan ohjeistaa näyttelijää erilaiseen roolisuoritukseen ja katsoa omaksuuko näyttelijä uudet ohjeet.

Ongelmaksi kuvaustilanteessa muodostui Marcelin puhetyyli. Jostain syystä hän puhui luonnottoman hidastempoisesti. Yritin korjailia asiaa ensimmäisen kuvauspäivän aikana monia kertoja, mutta hän ei muuttanut roolisuoritustaan kyseisistä ohjeista huolimatta. Näyttelijällä oli kolme kuvauspäivää jotka kaikki olivat perätysten. Ohjaajan pitää kuitenkin ajatella myös jatkuvuutta, joten vaikka Marcel olisi ollut luultavasti vastaanottavaisempi toisena kuvauspäivänä, ei puherytmiin ollut mitään järkeä enää puuttua, sillä näyttelysuoritukset olisivat vaihdelleet liikaa elokuvan sisällä. Varsinkin kun kuvasimme kohtauksia epäkronologisessa järjestyksessä.

Ongelma johtui luultavasti näyttelijän epävarmuudesta. Hän ei päässyt roolihahmonsa sisään, vaan päinvastaisesti tarkkaili koko ajan roolisuoritustaan ulkopuolisin silmin. Tämän epävarmuuden huomasi hyvin sillä monesti hän vilkaisi suuntaani jopa kesken oton, ikään kuin hakien hyväksyntää suoritukselleen. Tämä saattoi johtua jo aikaisemmin mainitusta tulosohjaamisesta. Annoin siis ohjeita joissa kerroin Marcelille mitä tunteita hänen pitäisi näytellä ja millä tapaa hänen oli dialoginsa lausuttava. Tämän

takia Marcel ei päässyt hahmonsa sisälle, vaan pintapuolisesti imitoi kasvoniilmeitä ja muisteli kuinka pitkiä taukoja halusinkaan hänen pitävän dialogissaan.

Yksi mahdollinen syy liittyy näyttelijän esivalmisteluihin. Kun näyttelijä opetteli muistamaan dialogin ulkoa, hän samalla eläytyi rooliin. Hänen sisäinen äänensä siis myötäili tunnetiloja, joita käsikirjoitus hänen mielestään käsitteli. Kun sitten kuvaustilanteessa minä ohjaajana sanoin, mitä tunteita ja millä tapaa dialogi pitäisi sanoa, olivat hänen aikaisemmin opettelemat dialogien tunnetilat ristiriidassa antamieni ohjeiden kanssa. Näyttelijän kannattaa siis aina opetella dialogit mahdollisimman neutraalilla mielen äänellä, jotta hän voi kuvaustilanteessa lausua dialogin ohjaajan haluamalla tavalla. Kyseinen ohje liittyy enemmänkin näyttelijän työhön ohjaajan sijaan, mutta suosittelen jokaista ohjaajaa ohjeistamaan näyttelijänsä edellä mainitulla tavalla. Erityisesti silloin kun kyseessä on kokematon näyttelijä. (Film Riot 2011)

On vaikea sanoa johtuiko tilanne osaamattomuudestani ohjata näyttelijää vai oliko kaiken takana vain Marcelin kykenemättömyys ottaa ohjeita vastaan. Judith Weston on ajattelee, että jos ohjaaja ymmärtää käsikirjoituksen, osaa kertoa tarinan elokuvallisesti ja erottaa hyvän näyttelemisen huonosta ja jos näyttelijä siitä huolimatta epäonnistuu, asian auttaminen ei ole ohjaajan vastuulla. Näyttelijän tehtävä on löytää esityksensä, muuntaa sitä ohjaajan pyynnöstä ja olla muutoksissa uskottava. Toisaalta Weston sanoo, että joskus ohjaajan on sopeuduttava tai jopa luovuttava omista roolihahmoa koskevista ajatuksista, jos ne eivät sovi näyttelijälle. (Weston 1999, 25,27)

4.5 Dailies

Kun kuvausten aikataulut venyvät ja kuvausryhmällä alkavat voimat hiipua on dailiesin näyttäminen loistava tapa lisätä työryhmän motivaatiota. Dailies tarkoittaa siis kuvattujen raakamateriaalien näyttämistä kuvauspäivän jälkeen. Isoissa tuotannoissa kuvattun raakamateriaalin katsominen jokaisen kuvauspäivän jälkeen on normaali käytäntö. Tällöin ohjaaja ja muut elokuvantekijät voivat katsoa, että materiaali on halutunlaista ja ettei kuvassa ilmene teknisiä ongelmia. Jos päivällä kuvattu kohtaus pitää uudelleen kuvata, on se vielä suhteellisen helppoa näyttelijöiden ja kuvauspaikkojen ollessa vielä saatavilla. (Dailies, hakupäivä 7.3.2013). Nykyään on

myös tapana tehdä alustava raakaleikkaus paikan päällä, jotta nähdään leikkaantuvatko kuvat toisiinsa ja toimiiko elokuvan jatkuvuus kohtausten välillä.

Valitettavasti koulumme produktioissa ei ole tapana katsoa raakamateriaaleja, muuta kuin vasta kuvausten jälkeen. Tämä on ymmärrettävää, sillä muutaman päivän kuvauksien välissä ei kerkeä tekemään huomattavia muutoksia vaikka elokuva sitä vaatisikin. Emme siis päässeet kertaakaan katsomaan kuvattua materiaalia ennen kuvausten loppua. Tuotantomme kesti kuitenkin 12 päivää, mukaan lukien välissä oleva viikonloppu. Luulen, että 12 päivän aikana dailiesien katsomisella olisi ollut suuri vaikutus lopputulokseen. Tällöin olisimme päässeet analysoimaan näyttelyä, kuvausta, ääntä ja tarinan jatkuvuutta. Näissä kaikissa olisi ollut parantamisen varaa. Ohjaajan näkökulmasta katsottuna erityisesti näyttelemisessä. Aikaa olisi ollut riittävästi roolisuoritusten parantamiseen, mutta ilman raakamateriaaleja en tiennyt miten asiat olisi voitu tehdä paremmin. Katsoimme toki kuvattuja materiaaleja kuvauspaikalla kameran kautta, mutta se ei riittänyt näyttämään minulle esiintyviä ongelmia. Ympärillä kun on suuri joukko muita ihmisiä ja pitäisi keskittyä jo seuraavaan kuvaan. Keskittyminen on siis aivan muualla. Lisäksi äänet eivät kuulu jos kuvattuja materiaaleja esittää suoraan kamerasta. Juuri nämä äänet muodostuivat ongelmaksi jälkituotannossa, laajemmissa kuvissa emme saaneet mikrofonia tarpeeksi lähelle näyttelijöitä josta seurasi suuri kaupungin taustamelu äänitysraidalle. Tästä äänittäjä ei sanonut minulle mitään kuvauspaikalla, mutta jos olisin tiennyt asian, niin olisin tehnyt toiminnat uudestaan ilman kuvaa. Tällä tapaa mikrofoni olisi saatu mahdollisimman lähelle näyttelijöitä ja taustamelut olisi saatu eliminoitua.

4.6 Kuvaaja, ohjaajan oikea käsi

Kuvaajan ja ohjaajan yhteistyön toimiminen on yksi tärkeimmistä asioista elokuvan kannalta. Kuvauksien ajan on tärkeää, että kuvaaja ja ohjaaja ovat kummatkin koko ajan kartalla missä mennään. Siis mitä kuvaa ollaan kuvaamassa ja millä tapaa. Ohjaajan pitää selittää tarkasti mitä hän kohtaukselta haluaa ja millä tapaa näyttelijät kohtauksessa liikkuvat. Tätä näyttelijöiden liikkumisen kartoittamista kutsutaan nimellä blocking. Blocking ei ole vain pelkästään ohjaajan vastuulla ja tuotantomme aikana myös kuvaaja ehdotti erilaisia blocking vaihtoehtoja, jotta valaisu tai kuvakulmat saatiin mahdollisimman näyttäväksi.

Luottamuksen tärkeyttä ei voi ylikorostaa. Ohjaajan luottaessa kuvaajaansa, voi hän keskittyä pääasiallisesti näyttelijöiden ohjaamiseen ja jättää suurimman osan kuvan rakentamisesta kuvaajan harteille. Ohjaajan on toki hyvä käydä välillä katsomassa kuvan rajausta ja valon rakennetta, mutta usein on vaarana, että ohjaaja keskittyy liikaa kuvaan eikä näyttelijöiden ohjaamiseen. Itse sorruin tähän monesti, ainakin ensimmäisinä kuvauspäivinä. Aloin jopa ehdottelemaan yksittäisten valojen paikkoja, vaikka kuvassa ei sinänsä ollut mitään vikaa. Kuva ehkä jopa parani hiukan, mutta näyttelijät jäivät yksin ja omat vähäiset voimavarani valuivat hukkaan. Kyseinen tilanne johtui varmasti alussa pienestä varauksellisuudesta kuvaajaa kohtaan. Olihan tämä minun ja Rikun ensimmäinen yhteinen elokuva, enkä loppujen lopuksi tiennyt kovinkaan paljoa hänen taidoistaan. Parin kuvauspäivän jälkeen huomasin kuinka kuvan laatu täytti odotukseni, jopa paremmin mitä uskalsin toivoakkaan. Tuotannon lopussa uskalsin selvästi jättää kuvan rakentamisen kuvaajan harteille ja keskityin enemmän näyttelijöiden ohjaamiseen. Aloin myös seuraamaan enemmän näyttelijöiden roolisuorituksia kameran vierestä, monitorista katsomisen sijaan. Tämä on Judith Westonin mielestä erittäin tärkeää, sillä tällä tapaa näyttelijä voi tuntea yhteyden ohjaajaan, joka johtaa taas parempiin roolisuorituksiin. (Weston 1999, 331)

Suurimpia ongelmia kuvauksissa oli aikataulussa pysyminen. Tämä johtui milloin mistäkin, joskus sähkögeneraattorin toimimattomuudesta tai puvustukseen liittyvistä ongelmista. Pääongelmana oli kuitenkin, että olimme kuvaajan Rikun kanssa suunnitelleet liian monta kuvaa kohtauksiin. Ensimmäiset pari päivää yritimme kuvata kaiken suunnitellun. Aikataululliset ja työryhmän jaksamisen rajat tulivat kuitenkin nopeasti vastaan ja jouduimme lopulta karsimaan monia suunniteltuja kuvia. Kaikissa kohtauksissa se ei tuottanut ongelmia, mutta editointi vaihe toi ongelmat esiin.

Yksi tärkeä asia kuvien suunnittelussa on välttää liian monimutkaisia ja vaikeita kuvia. Kuvausaikaa kuluu ja moni otto siunaantuu jos yhteen kuvaan pitää mahdollistaa kolmen minuutin toiminnot, joihin sisältyy niin dialogia kuin räjähdyksiä. Itse törmäsin kuvauksissa juuri kyseiseen ongelmaan. Kohtaus piti alunperin kuvata neljällä kuvalla, mutta aikataulullisista syistä kuvia oli pakko karsia. Kuvasimme lopulta kohtauksen yhdellä kuvalla. Ottaen kuitenkin huomioon, että tämä yksi kuva vaati 11 ottoa, ei tämä kyseinen metodi säästänyt läheskään niin paljon aikaa, mitä olisimme halunneet. Koko elokuvassamme kuvasimme keskimäärin 3 ottoa per kuva, eli keskiarvallisesti laskien

olisimme saaneet kuvattua noin neljä kuvaa yhden kuvan sijasta. Kuinka näin sitten pääsi tapahtumaan? Tämä kyseinen kuva oli mielestäni erittäin monimutkainen. Kuvan alussa käydään läpi päähenkilöiden välinen kolmen lauseen dialogi. Tämän jälkeen sotilaspoliisi#1 tulee paikalle ja päähenkilöt lähtevät juoksemaan karkuun. Sotilaspoliisi#2 ilmestyy kuitenkin myös paikalle ja ampuu yhtä päähenkilöistämme jalkaan.

Jälkiviisaana olen ehdottomasti sitä mieltä, että kyseinen kuva olisi kannattanut jakaa ainakin kahdeksi eri kuvaksi, jolloin toiminnot olisi voitu suorittaa eri osissa. Jos olisimme saaneet tehtyä ensimmäisellä kuvalla kohtauksen alkuosan hyvin, olisimme voineet aloittaa toisen kuvan tekemisen kohtauksen keskeltä. Kohtauksen alun toimintoja ei siis olisi tarvinnut kuvata molempiin kuviin. Tämä olisi mahdollistanut myös kohtauksen paremman rytmittämisen leikkausvaiheessa. Kun kohtausta tehdään yhdellä kuvalla, on suuri riski ettei se toimi editointipöydällä. Ilman toista kuvaa, kohtausta on mahdotonta pidentää tai lyhentää. Jos tiettyyn aikaan pitää mahduttaa suunniteltua enemmän kuvia, tarkoittaa se automaattisesti sitä, että kuvan laadusta pitää tinkiä. On täysin ymmärrettävää, että kuvaajani Riku oli asiasta tietenkin toista mieltä. Hän halusi tehdä mieluummin yhden hienon kuvan, kuin kolme visuaalisesti huonoa kuvaa. Ohjaajana olen kuitenkin ehdottomasti sitä mieltä, että tarina menee kuvan edelle. Elokuvan tärkein asia on kuitenkin itse tarina. Kyseisen ongelmakuvan kuvakulma jäi myös aivan liian kaukaiseksi tapahtumista, jotta siitä olisi voitu nähdä näyttelijöiden tärkeät reaktiot. Kyseisessä tilanteessa minun olisi pitänyt vaatia enemmän kuvia laadun sijaan. Nyt auktoriteetti oli enemmänkin kuvaajalla vaikka sen olisi pitänyt olla ohjaajalla. Mitä tulee kuvan laatuun, on jokaisen hyvän kuvaajan mielestäni oltava perfektionisti. Hyvän ohjaajan taas on kuitenkin osattava sanoa, milloin hiominen menee liian pitkälle. Kyseisellä esimerkillä en siis tarkoita, etteikö kuvan laadulla olisi merkitystä. Jos jo lähtökohtaisesti kuvan laatu jätetään huonoksi niin elokuvaa ei kannata edes tehdä. Tietyissä olosuhteissa kuvan laatua voidaan mielestäni madaltaa, kuitenkin tämän pilaamatta itse elokuvaa.

4.7 Kuvausajan niukkuus

Ihanteellisessa tilanteessa ohjaaja siirtyy seuraavaan kuvaan vasta kun on saanut taltioitua haluamansa reaktiot. Itse sain valitettavasti harvoin todeta, että kuva meni

juuri niin kuin olin sen kuvitellutkin. Kuten viime kappaleessa kerroin, olimme jatkuvasti aikataulussa myöhässä ja kun aikaa oli rajallisesti, niin meidän oli pakko mennä eteenpäin huolimatta roolisuoritusten tasosta. Koko tuotannon ajan jouduin kamppailemaan kyseisten ristiriitojen kanssa. Muistan kuinka eräässä kohtauksessa en kerennyt ohjeistamaan näyttelijää sanallakaan ennen kuvaamisen alkua. Kun kamera jo kuvasi niin huusin näyttelijälle ohjeita ja reaktioita, joita hänen kuuluisi tehdä. Kuvan pituudeksi tuli noin puolitoista minuuttia, josta elokuvaan päätyi kaksi sekuntia. Itse asiassa näitä kahta samaista sekuntia jouduimme käyttämään leikkauspöydällä pariinkin kertaan, jotta kohtauksesta saatiin eheä.

Elokvassa oli pari kohtausta, joista en ollut sataprosenttisen varma, minkälaista roolisuoritusta olin hakemassa. Kohtauksen merkitys ja roolihahmojen motivaatiot olivat siis hämärän peitossa. Tällaisessa tilanteessa ohjaajan kannattaa kuvata kohtaus moneen kertaan, näyttelijöiden eri motivaatioilla ja päättää vasta jälkituotantovaiheessa, mikä kyseisistä roolisuorituksista sopivat parhaiten elokuvaan. Ohjaava kuvauksen opettaja Alexander myös antoi palautetta minulle, että hän olisi ottanut tilanteessani enemmän ottoja. Kuvan rakentamiseen kun menee helposti varttitunti, joten kun kuva on rakennettu kannattaa sitä kuvata myös moneen kertaan. Itse laskin, että kuvia tuotannossamme oli noin 160 kappaletta. Jos olisin kuvannut jokaiseen kuvaan yhden ylimääräisen oton, olisi se tuonut tuotantoomme ylimääräiset 5 tuntia, olettaen, että yhden oton kuvaamiseen olisi mennyt 2 minuuttia. 5 tuntia vastaa puolta kuvauspäivää, joten asia on yksinkertaisemmin sanottu kuin tehty. Tässäkin asiassa elokuvan ohjaaminen on kompromisseja täynnä.

Koska siis on aika siirtyä seuraavaan kuvaan vaikka viimeiset viisi ottoa eivät ole sitä mitä ohjaaja haluaa? Itseni mielestä ohjaajan pitää nähdä näyttelijästä pystyykö hän parempaan ja jos pystyy niin pitää arvioida kuinka paljon parempi roolisuoritus parantaa itse elokuvaa. Onko kohtaus kuinka tärkeä kokonaisuuden kannalta? Jos kuva käsittelee elokuvan tärkeimpiä hetkiä kannattaa siihen automaattisesti laittaa enemmän aikaa. Mamet on sitä mieltä, ettei ole järkeä kuvata neljää ottoa enempää. Hänen mukaansa neljännen oton jälkeen ohjaaja ei enää muista mitä ensimmäisessä otossa tapahtui, joten on mahdotonta arvioida onko viides otto parempi kuin ensimmäinen. (Mamet 2001, 76). Itse en ole täysin samaa mieltä, mutta mielestäni ei ole kuitenkaan järkeä ottaa yli viittä ottoa, sillä näyttelijä alkaa helposti toistamaan jo vanhoja ottoja. Uusiin ottoihin kun pitäisi aina keksiä jotain tuoretta ja ainutkertaista. Ajattelemattakin on selvää, että aikaa

tuhlaantuu jos ohjaajan pitää kuvauspaikalla keksimällä keksiä uusia ohjeistuksia yhden kuvan takia. Muistan kuvaustilanteessa, että useasti otin neljän oton kuvia, joista jokainen oli samanlainen. En siis ohjeistanut näyttelijöitä kovinkaan erilaisiin suorituksiin, vaan odotin, että näyttelijät olisivat tehneet sen itse. Käytössämme ei ollut kuitenkaan ammattinäyttelijöitä, joten roolisuoritukset toistivat itseään.

Iso syy jatkuvaan myöhästelyyn oli minun ja apulaisohjaajani vuoropuhelun puute. Apulaisohjaajan tärkeimmät tehtävät ovat siis pitää kuria kuvauspaikalla, sekä ennen kaikkea pitää tuotanto aikataulussa. Apulaisohjaajan on siis aina hyvä ajatella kuvausaikataulullisesti pari kuvaa edemmäksi, jotta hän saa tehtyä tulevan kuvan valmistelut valmiiksi ennen varsinaisen kuvan kuvaamista. Nyt usein tuntui, että kuvaa alettiin valmistamaan vasta sitten, kun kyseistä kuvaa alettiin myös kuvaamaan. Tämä aiheutti tilanteita jossa kamera ja valaistus olivat valmiina, mutta kuvaa ei alettu kuvaamaan, sillä joku olennainen rekvisiitta oli hukassa tai maskeeraus ei ollut vielä valmis. Syy oli varmasti molemmissa, minussa ja apulaisohjaajassa. Minun olisi pitänyt selittää tarkemmin mitä seuraavilta kuvilta vaadittiin. Varsinkin tilanteissa jossa minä ja kuvaaja olimme tehneet muutoksia, mutta kiireessä emme olleet kuitenkaan kertoneet niistä kunnolla apulaisohjaajalle. Toisaalta apulaisohjaajan tehtävänä on olla herkeämättä ohjaajan lähellä ja kuunnella, mitä hän keskustelee ja kenen kanssa. Itselläni kuvaukset olivat stressaavaa aikaa ja keskittymiseni oli joskus hyvinkin tiukasti kiinni esimerkiksi näyttelijöiden ohjaamisessa. Tuolloin keskusteleminen apulaisohjaajan kanssa ei käynyt mielessäköön. Tästä syystä apulaisohjaajani olisi pitänyt tulla vaatimaan ohjeitani. Ohjaaja on vastuussa koko työryhmästään, eikä hän voi hylätä työryhmäänsä, vaikka kyseessä olisikin niinkin tärkeä asia kuin näyttelijöiden ohjaaminen.

5 JÄLKITUOTANTO

5.1 Leikkaajan ja ohjaajan yhteistyö

Kuvaukset ovat ohi ja on aika astua leikkauspöydälle. Itse koin suuren helpotuksen kuvauksien päätyttyä, sillä leikkausvaihe ei vaadi ohjaajalta yhtä vaativaa keskittymistä. Itse asiassa pidin kuvauksien jälkeen kuukauden mittaisen tauon, jotta sain otettua etäisyyttä projektiin. Tämä etäisyyden ottaminen on tärkeää, sillä muuten kuvauksissa tapahtuneet hyvät ja huonot asiat voivat vaikuttaa kuvattujen materiaalien arvioimiseen. Ohjaaja siis valikoi mieluummin kuvia joihin hänelle liittyy hyviä muistoja. Jos kuvauksissa oli päinvastaisesti sadekehi ja ohjaajalla kylmä tämän seurauksena, liittyy kaikkiin tuona aikana kuvattuihin materiaaleihin negatiivinen muisto, vaikka kuvatut materiaalit olisivatkin laadukkaita. Tämä objektiivisuuden tarve on syy miksi leikkaaja astuu mukaan elokuvan tekoon. Rakas viholliseni elokuvan leikkaajaksi valikoitui henkilö, joka ei ollut vahvasti mukana esituotannossa eikä kuvauksissakaan. Puolueeton silmäpari oli siis erittäin tervetullut apu.

Leikkausvaiheen työskentelytapoja on useita, mutta pari tunnettua tapaa on leikata elokuvasta ensimmäiseksi loose cut, jonka jälkeen seuraa raakaleikkaus. (Rea, Peter & Irving 2010, 259). Tämä loose cut tarkoittaa siis versiota, jossa elokuva kootaan lähinnä master oloista. Master kuvassa kohtauksen kaikki tapahtumat kuvataan läpi yhdellä otolla. Loose cutista voi helposti huomata tarinan kulun ja kokonaisuuden toimivuuden. Itse hyppäsimme tämän loose cut vaiheen yli ja aloimme suoraan leikata raakaleikkausta. Raakaleikkaus tarkoittaa siis versiota jossa on käytetty eri kuvakokoja ja jossa leikkausta on yritetty hieman rytmittää. Siitä kuitenkin puuttuu suurin osa musiikeista ja ääniefekteistä. Leikkaajan editoitua elokuvan raakaleikkauksen katsoimme sen alusta loppuun ja kirjoitimme muistiinpanoja hyvistä ja huonoista kohdista. Raakaleikkauksen katsominen on erittäin jännittävä kokemus. Suurin osa elokuvista, meidän elokuvamme mukaan lukien, kuvattiin epäkronologisessa järjestyksessä. Elokuvan viimeinen kohtaus voidaan esimerkiksi kuvata jo ensimmäisenä kuvauspäivänä. Raakaleikkauksessa huomataan ensimmäistä kertaa tarinan jatkuvuuden onnistumiset ja epäonnistumiset. Huomasimme kuinka osista kohtaa olimme samoilla linjoilla, mutta osissa kohtaa olimme eri mieltä. Ohjaajan ja leikkaajan yhteistyö onkin hyvin vaativaa, sillä molempien pitää olla äärimmäisen yhteistyökykyisiä.

Ohjaajan on luotettava leikkaajaansa, jotta elokuvan työstäminen onnistuu. Objektiivisuus on tärkeää ja useimmiten saimme ratkaistua erimielisyydet keskustelemalla eri vaihtoehtojen toimivuudesta. Yleensä se kumpi osasi perustella valintansa paremmin, sai tahtonsa läpi. Keskustelusta ja eri mielipiteistä syntyi usein myös uusia ideoita. Muistan kuinka halusin yhdestä kohtauksesta pidemmän, sillä sen tapahtumat koskettivat minua. Leikkaajani ei taas kokenut tarvetta pidentää kohtausta. Keskusteltuamme huomasin kuinka olin jumiutunut leikkauksessa käsikirjoitukseen ja siinä oleviin taustatietoihin. Leikkaajani ei näitä taustatietoja tiennyt joten hänessä kuvat eivät herättäneet samoja tunteita kuin minussa. Onkin siis äärimmäisen tärkeää heittää käsikirjoituksen aiomukset nurkkaan. Käsikirjoituksen tarkoituksilla ei ole mitään väliä jos sitä ei voi nähdä kuvasta. Leikkausvaiheessa on olemassa vain sarja kuvattuja kuvia, ei mitään muuta. On saman tekevää mitä kuvausvaiheessa haluttiin tehdä jos se ei välity kuvien avulla yleisölle. Näin kohtauksessa siis sen mitä halusin nähdä, mutta juuri vaikeaa on nähdä miten muut asian näkevät. Tilanne on samanlainen kuin näyttelijöiden ohjaamisessa. Pitää olla äärimmäisen rehellinen itselle, jotta näkee vain sen mitä on, eikä sitä mitä haluaa nähdä.

Kaikki mikä toimii pitää käyttää. Esimerkiksi jos kyseessä on emotionaalisesti herkkä kohtaus ja näyttelijälle menee roska silmää kesken oton ja tämän takia kyynel alkaa valumaan pitkin poskea, on tämä otto kenties mitä parhain näyttämään päähenkilön surun. Ihan sama vaikka näyttelijä ei tuntenutkaan surua kyseisellä hetkellä, mutta jos se näyttää siltä ruudulta katsottuna niin miksi olla käyttämättä? Katsoja ei huomaa eroa. Leikkausvaiheessa huomasimme, että meillä oli päähenkilöstämme Kaarinasta erittäin vähän kuvia viimeisestä kohtauksesta. Olimme jokseenkin hädissäimme kun emme meinanneet löytää Kaarinan reaktiokuvia tärkeisiin tapahtumiin. Onneksi leikkaajani löysi kuitenkin vahingossa kuvatus lähikuvan Kaarinasta. Kamera oli siis jätetty vahingossa päälle ja otossa Kaarinaa näyttelevä Maria kuuntelee tarkasti selittämiäni ohjeita. Loistava asia on, että tuon luontevammaksi roolisuoritus ei voi mennä!

Tärkeää on antaa leikkaajan leikata elokuva rauhassa. On suuri houkutus, että ohjaaja haluaa olla mukana jokaisessa leikkaushetkessä. Vaikka tiesin, että parhaan lopputuloksen aikaansaamiseksi, minun pitäisi jättää leikkaaja leikkaamaan elokuva rauhassa, olin silti tunkemassa nokkaani leikkaushuoneeseen liian usein. Ehkä tämä johtui alun epäluottamuksesta, eli siitä etten tiennyt leikkaajan taidoista kovinkaan

paljoa. Kyseessä oli siis sama asia kuin kuvaajan kanssa. Mitä paremmin opin leikkaajani tuntemaan, sitä enemmän uskalsin antaa hänelle omaa tilaa. Näin ainakin itse koin, en sitten tiedä miten leikkaaja asian näki.

Vähitellen myös leikkaaja tulee sokeaksi projektille. Siksi onkin hyvä, että ohjaaja antaa leikkaajan leikata ja ottaa itse etäisyyttä projektiin. Kun ohjaaja on saanut otettua etäisyyttä leikkaukseen, voi hän kommentoida sitä tuorein silmin. (Rabiger 2008,457). Tämä ei valitettavasti toiminut kohdallamme kovinkaan hyvin, sillä leikkausprosessin loppuvaiheilla jouduin itse hyppäämään leikkaajan saappaisiin, kun pääleikkaajan aika ei riittänytään leikkaamiseen suunnitelmien mukaisesti.

Elokuvamme piti valmistua jo alkuvuonna, mutta erinäisten syiden takia valmistuminen on lykkääntynyt jatkuvasti. Monilla ohjaajille on suuri pelko päästää elokuvastaan irti ja tämän takia he jatkavat sen työstämistä aina siihen pisteeseen asti, että koko elokuva voi mennä pilalle liiallisen säätämisen takia. (Rabiger 2008, 477). Tämä ei tuottanut minulle ja leikkaajalleni suurempia ongelmia. Leikkauksen loppuvaiheessa huomasimme elokuvamme olevan valmis, kun aloimme väittelemään eräiden leikkausten pituuksista kymmenesosasekuntien tarkkuudella.

5.2 Palautteen saaminen

Ennakkonäytösten pitäminen on yksi olennainen osa jälkituotantoa. Ennakkonäytöksessä elokuvan raakaleikkaus näytetään testiryhmälle, joka katsomisen jälkeen antaa palautetta itse elokuvasta. Mitä vähemmän testiryhmä elokuvasta tietää, sitä arvokkaampaa palaute on. Vaikka elokuva on raakaleikkauksivaiheessa kannattaa sen äänen tasot säätää mahdollisimman hyväksi. Pomppivat äänen tasot takaavat sen, etteivät katsojat pysty seuraamaan elokuvaa kunnolla. (Rabiger 2008, 474). Testiryhmän antamat palautteet ovat äärimmäisen tärkeitä leikkaajalle ja ohjaajalle. Kuten aikaisemmin mainitsin, tekee materiaalille sokeutuminen leikkaamisesta erittäin vaikeaa. Testiryhmän avulla ohjaaja saa mielipiteitä uusilta silmäpareilta, joita tämä sokeutuminen ei vaivaa. Rakas viholliseni elokuvaan pääsimme tekemään pari ennakkonäytöstä. Ongelmaksi kuitenkin koitui, että suurin osa testiyleisöstämme oli ollut tekemässä elokuvaa. Vaikka he eivät olleetkaan mukana leikkausprosessissa, muovasivat kuvaushetkellä olevat kokemukset varmasti heidän tapaansa katsoa

elokuva. Täysin hyödyttömiä ennakkonäytökset eivät suinkaan olleet. Oli hauska nähdä yleisön reaktiot tietyissä kohdissa joissa yleisöltä saama reaktio oli täysin päinvastainen mitä olin kuvitellut. Elokuvan lopussa on kohtaus jossa Fabian niminen sotilas menee lukitsemaan toimiston oven suomalaisten hyökättyä Pikku-berliiniin. Ensimmäisissä leikkausversiossa majuri kääntää Fabiania katsomaan oven ulkopuolelle ja raportoimaan näkeekö hän siellä suomalaisia sotilaita. Kun ennakkonäytöksessä Fabian avaa oven ja nyökkää majurille, alkoi jokainen testiryhmässä oleva katsoja nauramaan. Reaktio ei siis ollut sellainen jonka haluaisimme elokuvaan, joten seuraavana päivänä poistimme tapahtuman editoinnissa. Olimme kyllä miettineet leikkaajan kanssa toimisiko tapahtuma vai ei, mutta ilman tuota ennakkonäytöstä voisi hyvinkin olla mahdollista, ettei tapahtumaa olisi poistettu.

Vaikka palautteen saaminen on tärkeää ja jokainen palaute on arvokas, on hyvä muistaa ettei kaikkia voi, eikä pidä miellyttää. Koskaan ei pitäisi tehdä elokuvaan vaikuttavia päätöksiä ilman syvällistä ja tarkkaa pohdintaa. Jos ihmisiltä kysyy elokuvasta mielipidettä, yrittävät he automaattisesti vaikuttaa elokuvaan. Erilaisia mielipiteitä tulee vastaan siis vääjäämättömästi. Eniten kannattaa kiinnittää huomiota kohtiin, joista monet ihmiset antavat samanlaista palautetta. Vähemmän huomiota voi antaa yhden katsojan erityiseen palautteeseen. (Rea, Peter & Irving 2010, 260). Tärkeintä ohjaajalle on säilyttää elokuvan perimmäinen tarkoitus. Näitä mielipiteitä ja kritiikkiä kannattaa suodattaa tuon elokuvan keskeisen ajatuksen läpi. Käytä kritiikkiä jos se tukee elokuvan keskeistä ideaa, älä käytä jos se ei tue. Tämä on Michael Rabigerin mielestä erittäin vaarallinen vaihe elokuvantekijälle tai kenelle tahansa taiteen tekijälle. Jos päästät irti elokuvan identiteetistä, menetät elokuvasi suunnan ja hallinnan. Jokainen voi päätellä, että kun ohjaaja menettää tämän suunnan, jota myös visioksi voisi kutsua, ei kokonaisuus voi pysyä kasassa. (Rea, Peter & Irving 2010,476)

On normaalia, että negatiivisen tai rakentavan palautteen saaminen voi johtaa siihen, että ohjaaja tuntee elokuvansa epäonnistuneen. Ainakin itse tunsin näin. On hyvä ottaa huomioon, että ennakkonäytösten perimmäinen tarkoitus on kerätä juuri tuota negatiivista kritiikkiä, sillä positiivisen palautteen saaminen ei juurikaan paranna elokuvaa. Kaiken tämän kritiikin vastaanottaminen vaatii siis kovaa itsekuria, jotta palautetta voi arvioida objektiivisesti. Onneksi kritiikin vastaanottamiseen voi kuitenkin harjoittaa itseään. Aluksi kaikki palaute tuntui uhkaavalta, mutta kokemusten kautta, opin asennoitumaan niihin oikein. Suosittelen kaikille ohjaajille tällaista niin sanottua

siedätyshoitoa. Välillä on hyvä myös ottaa etäisyyttä projektiin. Välillä tuntui, että suorastaan vihasin tekemääni elokuvaa, sillä kun katsoin leikkausversioita päivästä toiseen, opin huomaamaan kaikki pienimmätkin virheet. Pidettyäni muutaman viikon loman, katsoin elokuvan uudestaan ja tuntui siltä kuin katsoisin uutta versiota elokuvasta. Yhtäkkiä projekti tuntuikin vähintään siedettävältä.

5.3 Äänityöt jälkituotannossa

Heti aluksi mainittakoon, että tätä opinnäytetyötä kirjoittaessa äänityöt ovat vielä kesken. En siis täysin pysty arvioimaan lopputuloksen onnistumista. Analysoin tässä luvussa myös äänitöiden onnistumista kuvausvaiheessa.

Historiallinen elokuva tuo monessa tapaa lisähaasteita myös äänityöskentelyyn. Kuvausvaiheessa ongelmaksi muodostui kaupunkihälinän tarttuminen ääniraidalle. Nykyään Tornioinkin pitää matkustaa jo suhteellisen kauaskin jos haluaa päästä eroon kaupungin melusaasteesta. Kuvauspaikat kuitenkin pakottivat meidät kuvaamaan keskellä Tornion keskustaa, jolloin ongelma vielä paheni entisestään. Tähän päivään sijoittuvassa elokuvassa nämä äänet eivät häiritsisi, mutta historiallisessa elokuvassa modernin kaupungin äänet ottavat heti korvaan. Hyvän ääniraidan aikaansaamiseksi on tärkeää, että mikrofoni saataisiin mahdollisimman lähelle näyttelijöitä. Kuvatessamme en keskittynyt ääniraidan laatuun, vaan oletin, että äänittäjä, joka toimi elokuvassamme myös äänisuunnittelijana, huomaisi ja tulisi raportoimaan mahdollisista ääneen liittyvistä ongelmista. Nyt sain jälkituotannossa huomata, kuinka osa äänityksistä oli melkein käyttökelvottomia. Tämä johtui siitä että mikrofonialue ei saatu tarpeeksi lähelle äänenlähdeä. Mikrofonialue ei saatu lähelle äänenlähdeä esimerkiksi laajoja kuvia kuvattaessa. Mikrofonialue ei voi näkyä kuvassa, joten kuva-ala määrittelee kuinka etäälle mikrofoni pitää jättää. Tästä syystä olisikin ollut hyvä jos äänittäjä olisi tullut kertomaan ongelmasta, jolloin olisimme voineet suorittaa dialogin ja toiminnat uudestaan ilman kuvaa. Tällöin mikrofoni olisi saatu käytännöllisesti katsoen ihoon kiinni. Ongelma johtui kommunikoinnin puutteesta, joka näyttää toistuvan jokaisessa luvussa. En olisi saanut olettaa mitään, vaan minun olisi pitänyt vaatia äänittäjältä palautetta äänitetyistä materiaaleista. Onneksi läheskään kaikki kohtaukset eivät vaatineetkaan kuvauspaikalla äänitettyjä ääniä, joten uskon, ettei kyseinen ongelma kaada koko elokuvaa. Se tuottaa vain enemmän työtä jälkituotannossa.

Elokuvassa hyvin sijoitettu ääni tuo todella paljon lisäarvoa kuvaan, suhteellisen pienellä rahalla. Varsinkin off-screen äänet, eli kuvan ulkopuoliset äänet, rikastuttavat ja laajentavat kuva-alaa. (Rea, Peter & Irving 2010,286). Juuri tämä asenne mielessä lähdin ohjeistamaan äänisuunnittelijaani jälkituotannossa. Rahallisista syistä elokuvaan ei ollut mitään mahdollisuutta kuvata 50-henkilön suuruista natsimarssia. Äänieditoinnissa kyseinen vaikutelma on kuitenkin suhteellisen helppo tehdä. Muun muassa kyseistä kohtausta varten suoritimme jälkiäänitykset, johon sain värvättyä kolme saksalaista vaihto-opiskelijaa. Jälkiäänityksissä laitoin nämä kolme saksalaista opiskelijaa laulamaan vanhoja marssilauluja. Pienen editoinnin jälkeen äänisuunnittelija kuunnellutti kohdan ja kasvoilleni ilmestyi suuri hymy. Tuntui, että visioni ja ohjaamani elokuva heräsi eloon.

Elokuvan äänimaailma kärsi kuvausvaiheessa pahasti saksan kielen puutteesta. Kuvassa näkyi paljon saksalaissohilaita, mutta saksan kieltä ei mistään kuulunut. Juuri tätä asiaa paikkailimmekin monessa kohtaa kolmen saksalaisen ääninäyttelijän kanssa. Lopputulosta kuunnellessa ei voi huomata kuinka noin 50-henkilön dialogit on tehty käyttämällä kolmea eri näyttelijää. Kiitos kuuluu äänisuunnittelijalle ja nykyaikaisille laitteille, jotka pystyvät muokkaamaan ääntä monella eri tapaa toisen kuuloiseksi.

Itse pidän ääntä todella suurella arvolla. Etenkin elokuvassa joka on täynnä visuaalisia tehosteita, on tärkeää, että ääniraita tukee kuvia mahdollisimman hyvin. Suurimmaksi osaksi jouduimme tekemään kaikki äänimaisemat tyhjästä. Elokuvan tekemisestä tietämättömät ihmiset eivät voi uskoakaan kuinka paljon työtä se vaatii. Hyvän ääniraidan rakentaminen vaati kymmeniä äänikerroksia (layer), jotta äänimaisema kuulostaa aidolta. Jos vertaan elokuvaamme taas nykypäivään sijoittuvaan elokuvaan, on historiallisen elokuvan äänimaiseman tekeminen paljon monimutkaisempaa. Nykypäivään sijoittuvaan elokuvaan, pystyy menemään ulos äänittämään eri maisemia. Esimerkkejä löytyy rajattomasti. Historiallisia äänimaisemia löytyy taas todella vähän. Lähinnä arkistomateriaaleista, mutta niissäkin ääniraidat ovat suurimmaksi osaksi suhinaa täynnä. Ääntä rakennettaessa äänisuunnittelijan pitäisi siis kuvitella elävänsä 1940-luvulla, jotta hän saisi keksittyä, mistä sen ajan äänimaisema koostuu. Tässä 1940-luvulle eläytymisessä olen yrittänyt olla äänisuunnittelija tukena mahdollisimman paljon. Asiaa voidaan verrata melkeinpä näyttelijän ohjaamiseen, jossa ohjaaja yrittää herätellä näyttelijän aisteja erilaisilla muistikuvilla.

5.4 Visuaaliset tehosteet jälkituotannossa

Vasta kuvausten loputtua alkoi vfx-suunnittelijan varsinainen työ. Tässä vaiheessa kuvat oli kuvattu ja voin vain toivoa, että kuvattuihin materiaaleihin oli mahdollista tehdä suunnitellut tehosteet. Uusintakuvauksien järjestäminen ei olisi ollut mitenkään mahdollista.

Jälkituotantoon kannattaa aina varata aikaa ylimääräisiin tehostekuviin, sillä kuvaustilanteessa sattuneita virheitä tulee aina vastaan editointivaiheessa. Varsinkin kun kyseessä on historiallinen elokuva niin kuvaustilanteessa tapahtuvia virheitä sattuu useammin. Esimerkiksi nykypäivään sijoittuvassa elokuvassa muovisen suihkepallon näkyminen ei haittaa katsojaa, mutta historiallisessa elokuvassa sen näkyminen rikkoo heti illuusion. Kyseinen esimerkki oli suoraan elokuvastamme.

Toisin kuin äänisuunnittelussa, johon sain ehdotella paljon omia ajatuksia, toimin visuaalisten tehosteiden kannalta enemmänkin laadun valvojana. Visuaalisten tehosteiden teko kun on enemmänkin yksityiskohtien hiontaa. Toisin sanottuna, kun kuva on kuvattu, ei siihen voi suunniteltua tehostetta tehdä kovinkaan monella eri tapaa. Tehtävänäni oli siis sano koska kyseinen tehoste oli mielestäni valmis ja milloin ei. Jos kuva oli valmis, oli aika siirtyä seuraavan tehosteen kimppuun. Tässä ohjaajan kannattaa olla ehdoton. Moni kuva tuli minulle selvästi keskeneräisenä. Jos olisin antanut hyväksyntäni tehosteille olisivat ne nyt sellaisenaan elokuvassa. Ohjaajan kannattaa haastaa vfx-suunnittelijansa, jotta paras mahdollinen suoritus saadaan aikaiseksi. Lyhyesti sanottuna, ohjaaja saa tasan niin hyvä tehosteita kuin uskaltaa pyytää.

6 POHDINTA

Rakas viholliseni elokuvan idea syntyi vuoden 2011 kesällä. Vaikka tuosta hetkestä onkin jo yli puolitoista vuotta, ei projekti ole vielääkään valmis. Elokuvan tekeminen on ollut raskain tuotanto kaikista tähän astisista projekteistani. Välillä se on tuonut onnistumisen riemuvoittoja, mutta ajoittain se on ajanut minut hermoromahduksen partaalle. Mitään en silti vaihtaisi pois. Tuntuu, että tämän projektin aikana opin elokuvan teosta enemmän kuin aikaisempina opintovuosina yhteensä. Ensimmäinen mainitsemisen arvoinen asia on pitkäjänteisyyden oppiminen. Vaikka kyseessä onkin vain 30-minuuttinen lyhytelokuva, on tämänkin pituisen tuotannon saattaminen loppuun asti oma projektinsa. Itse olin sokeutua, tai ehkä sokeuduinkin tälle elokuvan laajuudelle. Koko pitkää elokuvaa ohjatessa olisin varmasti menettänyt kokonaisuuden hallinnan ilman oikeita työkaluja. Tästä oppineena osaankin varautua asiaan oikealla vakavuudella, jos tulevaisuudessa saisin ohjata kokopitkän elokuvan.

Suureksi ongelmaksi muodostui ryhmätyön puute omalta osaltani. Vuoropuhelun puute ohjaajalle tärkeiden ihmisten kanssa hidasti tuotantoa ja loi ongelmia jälkituotannossa. Vastuuta ja tehtäviä minun olisi pitänyt delegoida paljon tehokkaammin. Energiani olivat loppua kesken kuvausten, sillä käytännössä tein monen ihmisen työn, vaikka minun olisi pitänyt keskittyä vain näyttelijöiden ohjaamiseen. Tehtävien delegoiminen olisi säästänyt energiaani ja se olisi helpottanut myös stressiäni, mikä nyt nousi lähes sietämättömälle tasolle. Kuvausten jälkeen sairastuinkin heti stressin lauettua. En siis osannut pyytää apua enkä välttämättä halunnutkaan. Uskon, että itselläni oli niin kova näyttämisen halu, etten myöntänyt edes itselleni avun tarvetta. Nyt projektin jo melkein valmistuttua osaan ottaa paremmin huomioon oman jaksamiseni.

Suurimpia haasteita historiallisen elokuvan teko toi esituotantoon. Historiallisen elokuvan haasteet olivat nimenomaan näyttelijöiden etsimisessä, puvustuksessa, lavastuksessa ja kuvauspaikkojen löytämisessä. Vaikka rahat riittivätkin kaikkiin edellä mainittuihin asioihin, ei ilman ulkopuolisten lahjoittajien apua elokuvasta olisi tullut valmista. Epäilen ettemme olisi saaneet läheskään kaikkia rekvisiittoja ilmaiseksi jos kyseessä olisi ollut kaupallinen tuotanto. Oletankin, että tämän tyyppinen tuotanto onkin mahdollista tehdä vain opiskelijatuotantona. Huolimatta onnistuneesta lavastuksesta ja puvustuksesta jäi historiallinen tarkkuus osittain vajaaksi. Elokuvan julkistamisen jälkeen vasta näkee, uskooko yleisö puvustuksen ja kuvauspaikkojen aitouteen.

Normaaliin nykypäivään sijoittuvaan elokuvaan verrattuna vei historiallisen elokuvan esituotanto paljon enemmän aikaa. Itse tuotannossa en huomannut suurempia eroja, mutta taas jälkituotannossa erot olivat huomattavia esimerkiksi visuaalisten tehosteiden ja äänisuunnittelun osalta. Jos käytössä on paljon ihmisiä ja rutkasti aikaa on historiallisen elokuvan tekeminen täysin mahdollista pienelläkin budjetilla. Paremman lopputuloksen aikaansaamiseksi olisi ajalla ollut vieläkin suurempi merkitys rahaan verrattuna.

Selvästi suurimmaksi ongelmaksi tuotannossa nousi näyttelijöiden ohjaaminen. Syynä tähän oli teorian puute ennen kuvauksia. Ennen elokuvan tekoa olin lähinnä keskittynyt käsikirjoituksen opiskeluun. Ohjauksen teoria tuli tutuksi vasta kuvausten jälkeen ja sain huomata kuinka paljon minulla on opittavaa kyseisellä saralla. Oikeastaan minun eteeni avautui uusi maailma, jota en tiennyt edes olevan olemassakaan.

Odotan elokuvan valmistumista, mutta samalla taas pelkään sitä yli kaiken. Tässä vaiheessa jälkituotantoa en osaa nähdä koko elokuvaa niiltä lukuisilta virheiltä joita tiedän. Vaikka elokuva saisikin paljon positiivista palautetta, tulee negatiivisen kritiikin vastaanottaminen olemaan vaikeaa. Tämän tiedostaen yritän kuitenkin koko ajan tulla paremmaksi kritiikin vastaanottajaksi.

LÄHTEET

- Barr, Tony 1997. Acting for the camera. USA: Harper Perennial.
- Blandford, Barry & Grant, Barry & Hillier, Jim 2001. The Film Studies Dictionary. Lontoo: Arnold.
- Dalies. Hakupäivä 7.3.2013.
<<http://www.mediacollege.com/glossary/d/dailies.html>>
- Dunn, Jan 2011. Jan Dunn on directing actors and running a set. Hakupäivä 7.3.2013.
<<http://www.youtube.com/watch?v=xP1zWpvMzKo>>
- Film Riot 2011. Acting, Directing and Day 3 of Production. Hakupäivä 7.3.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=Ew5D_DjUG1Q>
- Mamet, David 2001. Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä. Helsinki: Hakapaino.
- Rabiger, Michael 2008. Directing – Film Techniques and Aesthetics. Fourth edition. USA: Focal Press.
- Rea, Peter & Irving, David 2010. Producing and Directing the Short Film and Video. Fourth edition. USA: Focal Press.
- Rönkä, Olli. Mainoselokuvaohjaaja, Grillifilms, 2013. Haastattelu 2013.
- Simidchiev, Ivaylo. Vastuuopettaja, Kemi-Tornion Ammattikorkeakoulu, 2012. Kirjallinen palaute 2012.
- The Film Director. Hakupäivä 10.12.2012.
<<http://www.filmmakers.com/features/director/index.htm>>
- Weston, Judith 1999. Näyttelijän ohjaaminen – kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Helsinki: Nemo.
- Wikipedia 2013a. Hakupäivä 20.3.2013.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Visuaalinen_tehoste>

LIITTEET

- Liite 1. Rakas viholliseni 2013. Elokuva. Ohjaus: Olli Lindfors. Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakulu, Tornio.