



Tunne leikkaus!

Leikkaukselliset keinot emotionaalisesti vaikuttavan elokuvan luomisessa

Viestintä
Audiovisuaalinen mediatuotanto
Opinnäytetyö
30.5.2010

Heidi Sommar

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestinnän koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Audiovisuaalinen mediatuotanto	
Tekijä Heidi Sommar			
Työn nimi Tunne leikkaus! Leikkaukselliset keinot emotionaalisesti vaikuttavan elokuvan luomisessa.			
Työn ohjaaja/ohjaajat Heikki Ahola			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 30.5.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 34	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p><i>Ihana Aina</i> on Matias Boettgen opinnäytetyönään ohjaama draamakomedia. Elokuvan leikkaus on toiminnallisen opinnäytetyöni teososa.</p> <p>Kirjallinen osuus on raportti, jossa käsittelen <i>Ihana Aina</i> -elokuvan leikkausprosessia ja käyn läpi eri kohtausten leikkauksratkaisuja. Tarkastelen myös leikkauksellisen ilmaisun kehitystä ja historiaa, sekä perehdyn leikkauksen teorioihin fokuksena emotionaalisesti vaikuttavan elokuvan luominen.</p> <p>Elokuva luodaan lopulliseen muotoonsa vasta leikkauspöydällä. Elokuvan leikkaus tarjoaa huikean määrän ilmaisun mahdollisuuksia ja sen kautta voidaan vaikuttaa katsojaan psykologisesti. Halusin työssäni löytää selkeitä oppeja ja neuvoja vaikuttavan elokuvan leikkaamiseen.</p> <p>Perussääntöjä kuvakoon vaihteluista ja jatkuvuudesta löytyy monista alan oppaista, mutta varsinainen leikkauksella ilmaisu ja katsojan emootioihin vaikuttaminen on jotain muuta. Keskityin tarkastelemaan leikkausta juuri emootioiden kannalta, sillä mielestäni tunne on lopulta elokuvan tärkein elementti, jonka tieltä monet muut säännöt joutuvat tarvittaessa väistymään.</p>			
Teos/Esitys/Produktio <i>Ihana Aina</i> 2010. Leikkaus Heidi Sommar. Kesto 24 min. DVD. [kuvaleikkausversio]			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat elokuvaleikkaus, leikkaaja, leikkaus, editointi			

Degree Programme in Media		Specialisation Audio Visual Media Production
Author Heidi Sommar		
Title Feel the Cut! How to Affect the Viewer´s Emotions Through Editing		
Tutor(s) Heikki Ahola		
Type of Work Bachelor´s Thesis	Date 30 May 2010	Number of pages + appendices 34
<p>The present research is based on a film called <i>Ihana Aina</i>. It is a drama comedy directed by Matias Boettge as his Bachelor´s Thesis.</p> <p>In the present Bachelor´s Thesis, the editing process is revealed and editing theories and practical rules are being observed mainly by focusing on creating an emotionally affective film.</p> <p>The film is created in a cutting room. I feel that cutting offers a huge number of possibilities for expression and by juxtapositioning different images and themes you can affect the viewer psychologically.</p> <p>I wanted to find out clear instructions and advice on how to affect the audience´s emotions through editing. Even though the basic rules of image size variation and continuity are found in many books, however the actual power of cutting and influencing the viewer is something else. I concentrated on examining editing in terms of emotions, because I think that feeling is ultimately the most important element in the film.</p>		
Work / Performance / Project Ihana Aina by Matias Boettge. Editing by Heidi Sommar. 2010. Length 24 min. DVD.		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords cutting, editing, editor, film editing		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	2
2	<i>IHANA AINA</i> -ELOKUVA	3
2.1	Elokuvan teema.....	3
2.2	Tyyli ja genre	3
2.3	Tarina.....	4
3	LEIKKAUSPROSESSI	5
3.1	Lähtökohdat.....	5
3.2	Työvaiheet ja aikataulu	6
4	LEIKATEN LUOTU ELOKUVA.....	7
4.1	Tällähän voi ilmaista! – Leikkaus keksitään	7
4.2	Mihin leikkauksella vaikutetaan?.....	9
4.3	Sääntöjä ja malleja	11
4.4	Universaali kieli	14
4.5	Katsojan emootioihin vaikuttaminen	15
4.6	Sisään, ulos – oikeaa leikkauskohtaa metsästämissä	18
4.7	Mestarin neuvoja	20
4.8	Näyttelijä leikkauspöydällä.....	22
5	<i>IHANA AINA</i> -ELOKUVAN LEIKKAUSRATKAISUJA KOHTAUKSITTAIN.....	23
6	YHTEENVETO	31
	LÄHTEET.....	33

1 JOHDANTO

Leikkaaja Thelma Schoonmaker totesi eräässä haastattelussa, että leikkaaminen on mystistä. Siihen liitetään suuria sanoja kuten intuitio, tunne ja alitajunta. Kun aloitin opintoni Metropoliasissa kuvallisen ilmaisun linjalla, tuntui leikkaaminen aluksi hyvinkin mystiseltä. Opiskelun aikana tuo mystisyyden verho raottui hieman, mutta vasta kun leikkasin lopputyönäni *Ihana Aina* -elokuvaa, ymmärsin, etten vielä tiennyt juuri mitään leikkauksen saloista. Niinpä halusin tutkia asiaa, löytää teorioita ja neuvoja, sekä selvittää itseäni viisaampien kokemuksia ja näkemyksiä leikkauksesta.

Muistan kuinka aloin opintojeni alussa huomata yksittäiset kuvat kuvavirrasta selkeämmin kuin aiemmin. Käsitin miten yksinkertainen kohtaus, jossa esim. henkilö kävelee kohti ovea, tarttuu ovenkahvaan ja astuu sisään käytävään, vaati kolmea eri otosta. Ja kolmesta otoksesta saatiin vasta leikkaamalla kokonaisuus. Otosten laittamisesta peräkkäin ei vielä synny vaikuttavaa tarinaa, vaan siihen vaaditaan jotain aivan muuta. Elokuvaleikkaus on rakentamisen, yhdistämisen ja rinnastamisen taidetta.

Tutkin opinnäytetyössäni leikkauksen mahdollisuuksia vaikuttaa katsojaan. Halusin selvittää, miten leikkauksen avulla voidaan luoda emotionaalisesti vaikuttavaa elokuvaa. Työssäni olen perehtynyt pääosin ns. perinteiseen elokuvakerrontaan, joka usein nojaa amerikkalaisen elokuvan perinteisiin. Lisäksi olen käsitellyt lyhyesti Venäjältä lähtöisin olevaa montaasiajattelua. Tarkoitukseni ei ole ollut esitellä kattavasti eri leikkauksen teorioita vaan tarkastella joitain oleellisia keinoja tehdä elokuvaa, joka herättää katsojassa tunteita. Tarkastelen työssäni pelkästään

kuvaleikkausta, sillä äänileikkauksen ja -suunnittelun vaikutusten käsittely vaatisi mielestäni kokonaan oman tutkielmansa. Tavoitteenani oli tehdä selkeäkielinen tutkielma, josta voisi olla hyötyä aloitteleville leikkaajille ja niille, jotka kaipaavat terästyä työtapoihinsa ja leikkaukselliseen ajatteluunsa.

Työni jakaantuu neljään lukuun. Luvussa kaksi esittelen työni teososan eli *Ihana Aina* -elokuvan. Seuraavaksi käsittelen sen leikkausprosessia. Neljännessä luvussa käsittelen leikkauksellisen ilmaisun kehitystä ja historiaa sekä perehdyn leikkauksen teorioihin fokuksena emotionaalisesti vaikuttavan elokuvan luominen. Käyn läpi leikkauksen teorioita ja tutkimuksia sekä kerron omia ajatuksiani ja havaintojani *Ihana Aina* -elokuvan leikkausprosessin pohjalta. Viidennessä luvussa käsittelen *Ihana Aina* -elokuvan leikkauratkaisuja perusteellisemmin kohtaus kohtaukselta. Elokuvan äänileikkaus ja musiikki valmistuvat vasta kesän 2010 aikana, mutta kuvaleikkaus on tehty ja osa musiikeistakin on jo paikoillaan, joten tämän hetkisestä versiosta saa jo hyvin käsityksen itse elokuvasta.

2 *IHANA AINA* -ELOKUVA

2.1 Elokuvan teema

Elokuva käsittelee muistoja, niistä vapautumista ja nykyhetkeen heräämistä. Joskus muistot saattavat olla kauniimpia kuin todellisuus niiden takana. Moni saattaa jossitella tekemisiään ja miettiä, mitä olisi tapahtunut, jos olisi valinnut toisin tai toiminut toisin. *Ihana Aina* -elokuvassa päähenkilö saa muistojensa rakkauden yllättäen takaisin, mutta pian realismi iskee kovalla kädellä ja lopulta vapauttaa henkilön jossittelusta ja elämään tätä päivää.

2.2 Tyyli ja genre

Ihana Aina on vajaa puolituntinen draamakomedia. Elokuvan ohjaaja Matias Boettge viehtyi elokuvan mahdollisuuteen rikkoa totuttuja kaavoja. Elokuva alkaa perinteisesti, lähes kaurismäkeläisissä tunnelmissa istuskellaan baarissa ja haikaillaan menneitä.

Tapahtumien edetessä elokuvan tyyli alkaa muuttua, kunnes se rikotaan kunnolla toiseksi viimeisessä kohtauksessa. Elokuvan käänne on yllättävä ja herkullinen. Elokuva tarjosi myös haastetta, sillä se oli saatava pysymään yhtenäisenä tyyli muutoksista huolimatta ja lisäksi tasapainoiltava draaman ja komedian välimaastossa. Elokuva noudattaa perinteistä tarinankerrontaa. Tapahtumat etenevät lineaarisesti, ainut poikkeus ovat Maran muistot, joita nähdään elokuvassa yhteensä kolme kappaletta.

2.3 Tarina

Elokuva kertoo tarinan keski-ikäisestä Marasta, joka on jäänyt kiinni muistoon nuoruuden ihastuksestaan Ainasta. Muistoihin vaipuminen estää Maraa elämästä nykyhetkeä. Mara kuluttaa aikaansa lähiöbaarissa, jossa hän kuuntelee jukeboksista aina tiettyä kappaletta ja vajoaa muistoihinsa Ainasta ja hetkestä jolloin he tanssivat ja suutelivat.

Maran maailma järkkyy, kun baarinpitäjä Riitta on eräänä päivänä vaihtanut jukeboksiin levyt. Mara raivostuu ja Riitta heittää hänet ulos baarista. Mara jää istumaan kadulle ja ikävä tilanne tuo mieleen kipeät muistot Ainasta ja eron hetkestä. Muistoista havahduttuaan Mara huomaa jalkojensa juuressa lehden, josta pilkistää tutut kasvot. Lehdessä on juttu Ainasta, joka on nykyään menestyvä parisuhdeterapeutti. Mara innostuu ja päättää etsiä Ainan käsiinsä.

Siistiksi laittautunut Mara kohtaa lopulta Ainan ravintolassa ja saa tanssia tutun kappaleen hänen kanssaan. Maran tie vie Ainan asunnolle, mutta oudot äänet keskeyttävät kiihkeän hetken sohvalle. Mara jää odottamaan Ainaa ja vaipuu vielä kerran muistoihinsa. Yhtäkkiä Kimmo ryntää paikalle kahleissa Ainan kellarista. Pian Mara alkaa ymmärtää tilanteen todellisen laidan. Aina yrittää vakuutella Maraa, mutta Mara lähtee.

Loppukohtauksessa ollaan jälleen baarissa. Maran kaverit istuvat tutuilla paikoillaan, mutta Maran paikka on tyhjä. Samassa Mara kävelee jukeboksille. Hän laittaa uuden kappaleen soimaan ja hytkyy musiikin tahtiin ja hymyilee Riitalle. Mara menee

kaveriensa luo, jotka vitsailevat. Mara nauraa heidän jutuilleen, on läsnä. Mara on vaihtanut uuden "biisin" elämässään.

3 LEIKKAUSPROSESSI

3.1 Lähtökohdat

Kuulin *Ihana Aina* -elokuvasta ensimmäisen kerran vuonna 2007 kun valitsimme luokan kanssa toteutettavaa elokuvaa filmikurssille. Elokuvaa ei silloin valittu tuotantoon, mutta se jäi mieleeni. Lähinnä siksi, että kummastelin sen loppuratkaisua, enkä ymmärtänyt elokuvan sanomaa, joka tuntui lähinnä sovinistiselta.

Käsikirjoittaja Ville Muhonen ja ohjaaja Matias Boettge päättivät toteuttaa elokuvan opinnäytetyönään. Sattumien kautta lupauduin leikkaajaksi, sillä omat opinnäytetyösuunnitelmani olivat juuri menneet uusiksi. Pidin elokuvan tarinasta, mutta vierastin yhä lopun käännettä, jossa haaveiden kohteena oleva nainen paljastuu yhtäkkiä suorastaan psykopaatiksi. Keskustelut ohjaajan kanssa auttoivat katsomaan elokuvaa uudesta näkökulmasta ja aloin ajatella sen tarjoamasta maailmasta eri tavalla. Silti vielä leikatessanikin kyseenalaistin Maran toimintaa ja halusin tuoda hahmoa sympaattisempaan suuntaan.

Olin projektissa mukana jo melko alusta asti. Annoin palautetta käsikirjoituksesta ja osallistuin ohjaajan apuna mm. näyttelijöiden valintaan sekä toimin lavastajan apulaisena ja rekvisitöörinä. Juuri ennen kuvauksia tapahtui vielä yllättävä käänne, sillä elokuvan lavastaja joutui luopumaan tehtävistään. Kuvauksiin oli silloin enää viikko aikaa, eikä sijaista löytynyt, joten minusta tuli elokuvan lavastaja. Pesti oli raskas, sillä ennakkosuunnitteluun oli jäänyt liian vähän aikaa ja monet hommat kasautuivat viime hetkille. Moni kuvauspaikkakin ratkesi vasta juuri ennen kuvauksia. Hoidin paljon lavastushankintoja vielä kuvausviikollakin ja kuvauksissa jouduin selviytymään hyvin pienellä ryhmällä.

Kuvausten jälkeen oli tyhjä olo. Olisi pitänyt aloittaa leikkaaminen, mutta kuvaukset olivat vieneet voimia ja lisäksi vetäneet aika syvälle elokuvaan. Leikkaaja ei yleensä

koskaan ole läsnä kuvauksissa, sillä halutaan, että hänellä on työnsä aloittaessaan ennakkoluuloton ote materiaaliin.

Ymmärsin tarvitsevani taukoa ja niinpä odotin useamman viikon ennen kuin ryhdyin leikkaamaan. Tauonkin jälkeen taistelin vielä pitkään motivaationi kanssa, sillä leikkaaminen ei tuntunut hyvältä ja tunsin olevani tunnetasolla liian kiinni elokuvassa ja kuvauksissa koetut paineet ja negatiiviset hetket puskiivat mieleeni.

Nyt jälkikäteen katsottuna tuntuu, että pääsin lopulta hyvin irti kuvausten luomista ennakkooajatuksista. Lavastuksenkin pyrin unohtamaan, vaikka se yhä joissain kohtauksissa pistää silmäni. Uskon, että kyseenalaistukseni elokuvan tarinan mielekkyydestä olivat lopulta hyödyksikin, sillä kiinnitin mielestäni tarpeellista huomiota elokuvan uskottavuuteen ja päähenkilön samaistuttavuuteen. Tarkoitukseni oli tehdä elokuva, jonka tarinan katsoja voi hyväksyä ja joka herättää tunteita.

3.2 Työvaiheet ja aikataulu

Ihana Aina kuvattiin Sonyn EX1-kameralla, joka on suoraan muistikorteille tallentava HD-kamera. Tiedostot siirrettiin muistikorteilta Final Cut Pro -leikkausohjelmaan. Äänittäjä toimitti äänitiedostot, jotka yhdistin kuviin Final Cutissa. Tämä vei paljon aikaa, sillä materiaalia oli yli neljän tunnin edestä ja joissain otoksissa ei ollut lyöty klaffia oikein, joten jouduin synkkaamaan otoksia "käsin".

Synkkauksen jälkeen katsoin materiaaleja läpi. Lisäksi katsoin materiaaleja kohtauksittain läpi aina ennen tietyn kohtauksen leikkaamista. Kun sain 0-version valmiiksi, katsoimme sen yhdessä ohjaajan kanssa. Totesimme tuolloin molemmat, että työsarkaa on paljon, mutta uskoimme materiaalin taipuvan hyväksi elokuvaksi. Jatkoin seuraavien versioiden työstämistä ohjaajan kommenttien ja omien ajatusteni mukaan. Ohjaaja teki kuville suuntaa antavan värimäärityksen, joka yhtenäisti visuaalista ilmettä ja helpotti elokuvan katsomista ja leikkaamista. Alussa leikkasin elokuvaa yksin, mutta loppuvaiheessa istuimme yleensä yhdessä ohjaajan kanssa leikkauspöydän ääressä ja pohdimme vaihtoehtoja.

Leikkauksen edetessä näytimme elokuvaa muutamia kertoja leikkaaja Otto Ikäheimoselle, elokuvaohjaaja Aku Louhimiehelle sekä käsikirjoitusopettaja Antero Arjatsalolle. Palaute oli erittäin tärkeää, etenkin kun leikkausprosessi venyi niin pitkäksi, oli tärkeää saada tuoreita silmiä katsomaan leikkausversioita. Tosin välillä ristiriitaiset mielipiteet sekoittivat ajatuksia, sillä Louhimies saattoi olla vahvasti jotain mieltä tietystä kohtauksesta, josta taas Arjatsalo ei huomauttanut mitään ja päinvastoin. Lopulta tuntuikin tärkeämmältä pitää oma visio vahvasti mielessä ja hyödyntää palautetta harkiten.

Leikkaaminen oli mielestäni erittäin haastavaa. Kuvia oli jouduttu kireän aikataulun vuoksi karsimaan ja osa kuvatuista kuvista oli epäonnistunut, joten materiaali oli kaikkea muuta kuin ihanteellista leikattavaa. Ohjaaja Matias Boettge ei ollut tyytyväinen mm. baarikuvauksiin ja kohtauksista tuntuikin joskus puuttuvan vahva näkemys ja tunnelma. Hyvä esimerkki vahvan vision tärkeydestä on mielestäni elokuvan ensimmäisen kohtaus, jossa pitäisi olla vahva tunnelma ja luoda baarista aivan oma maailmansa, mutta tuntuu, että näyttelijän ohjaus ei täysin onnistunut ja hyvistä kuvistakin oli puutetta.

Syksyllä omat opintoni olivat jo loppusuoralla ja aloitin työt uudessa työpaikassa. Sekä ohjaaja että minä olimme kiireisiä, joten annoimme elokuvan leikkauksen edetä hiljalleen ja teimme sitä silloin kun aikaa oli. Leikkausvaihe kestitkin lopulta melkein vuoden. Kuvaukset olivat päättyneet toukokuussa 2009 ja luovutimme elokuvan äänileikkaajalle huhtikuussa 2010.

4 LEIKATEN LUOTU ELOKUVA

4.1 Tällähän voi ilmaista! – Leikkaus keksitään

Elokuvan syntyessä 1890-luvulla, sitä ei vielä noteerattu taiteena. Ensimmäisiä elokuvia ei leikattu vaan ne koostuivat yhdestä otoksesta, kuten junan saapumisesta asemalle. (Kivi & Pirilä 2008, 11.) Otosten yhdistelyä ja vaikutusta toisiinsa ei suinkaan keksitty heti.

Elokuvan leikkaustekniikkaa sovellettiin aluksi taikatempuissa. Ranskalainen taikuri Georges Méliès käytti vuonna 1896 ensimmäisessä elokuvassaan *Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin* hyväkseen hyppyleikkausta saadakseen tuolilla istuvan naisen muuttumaan luurangoksi. Méliès kehitteli myös lukuisia muita tekniikoita, jotka kuuluvat elokuvakerrontaan yhä tänäkin päivänä kuten pysäytyskuvia, nopeutuksia, hidastuksia, filmin takaperin ajoa sekä häivytystekniikkaa (fade-in ja fade-out) ja ristikuvia. (Kivi & Pirilä 2008, 11.)

Englantilaisen George Albert Smithin elokuvassa *The Kiss in the Tunnel* vuonna 1899 nähtiin junan menevän tunneliin ja seuraavassa otoksessa junavaunussa olevan miehen suutelemassa naista ja kolmannessa kuvassa junan tulevan ulos tunnelista. Otoksissa oli siis toiminnallista jatkuvuutta ja kahden laajan kuvan välissä oli lähikuva, joka ohjasi katsojan huomiota. (Kivi & Pirilä 2008, 12.)

Amerikkalainen Edwin S. Porter yhdisti elokuvassaan *The Life of an American Fireman* (1902) aiemmin kuvattua ja itse kuvaamaansa näyteltyä materiaalia yhtenäiseksi tapahtumaksi. Hän loi tarinan yhdistämällä yksittäisiä eri hetkinä kuvattuja kuvia leikkauksen avulla. Hän yhdisti esim. seuraavat otokset: palava talo ulkoapäin, nainen ja lapsi sisällä palavassa talossa, nainen lähdössä huoneesta ja nainen tulossa eteiseen. Leikkausten avulla voitiin siirtyä tilanteesta toiseen ja luoda ajallinen jatkuvuus. Katsojan kokemusta ajasta voitiin johdatella valitsemalla tarinasta vain merkittävät kohdat ja yhdistämällä ne, jolloin saavutettiin yleisön voimakkaampi eläytyminen elokuvan tapahtumiin. Merkittävimmissä elokuvassaan *The Great Train Robbery* (1903) Porter leikkasi suoraan toiminnasta toiseen käyttämättä mitään siirtymäkuvia välissä. Leikkaamalla kuvia ristiin hän kykeni näyttämään samanaikaista toimintaa eri paikoissa luoden näin intensiivisemmän tarinan. (Kivi & Pirilä 2008, 12–13.)

Leikkaus vaatii otoksia ja kameratekniikan kehittymisen myötä vaihtoehtoisia otoksia oli mahdollista kuvata entistä enemmän. Kameran liikuteltavuuden lisääntyessä keksittiin, että otoksia voi jakaa useiksi erikseen kuvattaviksi otoksiksi. Kuvakulman vaihtaminen kesken kohtauksen, mahdollisti vaikuttamisen kohtauksen rytmiin leikkausvaiheessa. (Kivi & Pirilä 2008, 13.)

Dawid W. Griffith rinnasti elokuvassaan *After Many Years* (USA 1908) eri paikoissa tapahtuvia lyhyitä kohtauksia toisistaan erossa olevista rakastavaisista. Ajan ja paikan yhteys puuttui, mutta otoksia yhdisti sama ajatus. Kronologia ei hallinnut enää kuvien järjestystä vaan huomio kiinnitettiin kuvien yhdistelyn psykologiseen vaikutukseen. (Kivi & Pirilä 2008, 13.) Ilmaisullinen leikkaus otti ensiaskeliaan.

Venäjällä elokuva valjastettiin tehokkaaksi propagandan välineeksi 1920-luvulla. Ulkomaisia elokuvia leikattiin uusiksi vastaamaan haluttua maailmankuvaa ja leikkaus nostettiin pian elokuvan tärkeimmäksi ilmaisukeinoksi omissakin tuotannoissa. Uskottiin, että tietyllä leikkaustyyllillä saataisiin katsojassa aikaan tietty psykologinen reaktio. Hollywoodissa leikkausta puolestaan kehitettiin huomaamattomaan suuntaan. Pääpaino oli tarinalla ja leikkauksen tuli tukea tarinaa, eikä kiinnittää huomiota itseensä. (Wendy 2004.)

Euroopassa alkoi 1950-luvulla kehitys kohti vapaampaa elokuvakerrontaa. Ranskalaisen uuden aallon elokuvat kapinoivat amerikkalaista tyyliä vastaan. Leikkaus sai näkyä, ja mm. aiemmin virheenä pidetty hyppyleikkaus otettiin rohkeasti käyttöön. Myös Hollywoodissa haluttiin löytää uusia ilmaisutapoja ja New Hollywoodilainen koulukunta teki kokeilevampia ja leikkaustavaltaan vapaampia teoksia. (Pirilä & Kivi 2008, 22.) Leikkauksen perussääntöjä rikottiin rohkeasti ja näin voitiin mm. korostaa tiettyä tunnetilaa tai tapahtumaa. Näkyvä leikkaus luottaakin enemmän katsojan kykyyn tulkita asioita ja luoda assosiaatioita. (Saraviita 2006, 27.) Uudet ilmaisun muodot löysivät tiensä myös musiikkivideoihin ja mainoksiin ja nykyään voidaankin sanoa, että nuorempi sukupolvi on jo aivan eri tavoin tottunut nopeaan kuvakerrontaan ja epäkonventionaalisiin leikkausratkaisuihin (Wendy 2004). Uskon, että ajan myötä yhä useampi ihminen on tottunut vapaampaan leikkaustyyliin, nopeahkoon kuvakerrontaan ja rakenteeltaan monimutkaisempiin tarinoihin. Tällöin leikkaajalla on entistä enemmän mahdollisuuksia, koska katsojat ovat taitavampia ymmärtämään tarinoita ja hyväksymään vapaampaa ilmaisua.

4.2 Mihin leikkauksella vaikutetaan?

Ellei elokuva koostu yhdestä otosta, se on aina leikattu. Tarina luodaan leikkauspöydällä, ja vasta silloin ratkeaa tapahtumien lopullinen järjestys, henkilöiden kehitys, painotukset ja elokuvan rytmi. Onkin sanottu, että elokuva käsikirjoitetaan kolme kertaa. Ensimmäinen kerta on varsinainen käsikirjoittaminen, seuraava on kuvaaminen ja viimeinen on leikkaus. (Wendy 2004.) Käsikirjoituksesta ja kuvaustavasta riippuu, miten paljon leikkaajalla on vaihtoehtoja.

Leikatessa on mahdollista vaikuttaa neljään perusasiaan: kuvien kuvalliseen/grafaiseen suhteeseen, kuvien rytmiseen suhteeseen, kuvien avaruudelliseen suhteeseen sekä kuvien ajalliseen suhteeseen toisiinsa. Graafiset ja rytmiset suhteet ovat läsnä kaikessa leikkauksessa. Avaruudellinen ja ajallinen suhde saattaa puuttua abstrakteista töistä, mutta tavallisesti elokuvassa on läsnä kaikki neljä elementtiä. (Bordwell & Thompson 1997, 273.)

Kuvallisilla ominaisuuksilla tarkoitetaan kuvan valaistusta, värejä, muotoja, hahmojen asettelua, rajausta ja kameran liikettä. Leikatessa voidaan pyrkiä leikkaamaan niin, että kuvat sulautuvat helposti yhteen, eli ne ovat yhteensopivia esim. valaistukseltaan tai horisontti on samassa kohtaa, huomiopiste samassa kohtaa jne. Toinen vaihtoehto on tuoda esiin kontrasti leikkaamalla yhteen hyvin erilaisia kuvia kuten valoisia ja pimeitä, tai lämpimän ja kylmän sävyisiä. (Bordwell & Thompson 1997, 273–278.) Tämä antaa paljon mahdollisuuksia ilmaisuun, sillä esim. kahden hyvin erilaisen maailman rinnastaminen tuo ne molemmat paremmin esiin. Esimerkiksi leikkaamalla ristiin värikästä ihmisiä täynnä olevaa katukuvaa, harmaaseen tyhjään lähiöön, tuodaan molempien piirteet esille näyttämällä toisen kuvan tyhjiys verrattuna toisen täyteläisyyteen. Myös ristikuvia voi käyttää luomaan yhteyksiä kuvien välille. Esimerkiksi *Englantilainen potilas* –elokuvassa (1996) nainen painaa kätensä auton ikkunaan ja ristikuvalla leikataan mieshenkilön kasvokuvaan, jolloin tulee tunne, että nainen kosketti tämän kasvoja.

Kohtauksen rytmi voi olla tasainen, hidastuva tai kiihtyvä. Otosten keskinäisen rytmin lisäksi on syytä kiinnittää huomiota puheen rytmiin ja kuvien sisäiseen rytmiin, joiden avulla voi rakentaa itse kohtauksen rytmiä. Jos henkilöt puhuvat verkkaisesti on leikkaustyylinkin hyvä noudattaa rauhallisempaa tyyliä, ellei haluta luoda koomista tai erikoista vaikutelmaa. Jos taas kyseessä on esim. takaa-ajo, kannattaa sitä yleensä

tukea kiihtyvällä rytmillä. Kuvan kestolla voidaan kontrolloida katsojalle annettavaa aikaa hahmottaa kuva. Tilanteesta riippuen voidaan haluta, että katsoja ehtii tarkastella kuvan kaikkia elementtejä rauhassa, tai nähdä vain olennaisen tai kokea vain epämääräisen väläyksen jostakin. Pitkillä kuvilla voidaan rauhoittaa tilannetta, lyhyillä kiihdyttää. Samoin kuvien kestolla suhteessa toisiinsa voidaan luoda kiihkeä, tasainen tai hidastuva rytmi. (Bordwell & Thompson 1997, 278–280.)

Kuvien avaruudellinen suhde pyritään pitämään katsojalle selkeänä, jotta hän voi hahmottaa missä kukin otos tapahtuu. Leikkauksen avulla voidaan rakentaa paikkoja, joita ei ole olemassakaan. Kuvia yhdistämällä voidaan luoda tunne samassa paikassa tapahtuvista asioista. Studioissa kuvattua materiaalia voidaan yhdistää eri kuvauspaikoissa kuvattuihin kuviin. (Bordwell & Thompson 1997, 280–282.) Ihmisellä on luonnollinen tarve jäsentää näkemäänsä ja rakentaa yhteyksiä. Kun katsojalle näytetään hevostalli ulkoapäin ja seuraavaksi hevonen pilttuussaan, hän olettaa, että kyseessä on sama talli kuin ensimmäisessä kuvassa. Jatkuvuuden säilyttämiseksi on tärkeää ottaa huomioon 180 asteen sääntö ja suojaviiva.

Kuvien ajallisella suhteella tarkoitetaan kuvien järjestystä, kestoa ja tiheyttä. Elokuvasssa ei tarvitse näyttää kaikkea vaan aikaa voidaan lyhentää. Henkilö voi esimerkiksi kävellä kuvasta ulos ja seuraavassa kuvassa saapua uuteen paikkaan. Tällä tavoin elliptisesti leikkaamalla voidaan elokuvan tarinaa tiivistää ja pitää katsojan mielenkiinto tehokkaammin yllä. Elokuvasssa voi olla myös takaumia, hidastuksia ja pikakelausta. (Bordwell & Thompson 1997, 282–284.)

Viidenneksi leikkauksen elementiksi lisäisin vielä kuvien ajatuksellisen suhteen. Kuvat ilmaisevat usein tiettyä tunnetilaa tai ajatusta. Eri kuvia yhdistämällä voidaan luoda aivan uusia merkityksiä, rinnastaa asioita, luoda kontrastia taikka vahvistaa merkityksiä.

4.3 Sääntöjä ja malleja

Selkeä tarinan kerronta edellyttää jatkuvuutta ja sujuvuutta. Otosten yhteen liittämässä vallitsee yleisesti hyväksytyjä kerronnan perustapoja ja sääntöjä. Vaikka erilaiset tyyli nousevat silloin tällöin "muotiin" on tärkeää ymmärtää perinteiset säännöt. Leikkausta ei kannata rikkoa vain rikkomisen ilosta, vaan aina olisi pyrittävä palvelemaan tarinaa ja kertomaan se mahdollisimman tehokkaalla tavalla. Ja monesti tehokas tapa saattaa olla se, ettei leikkaukseen vedetä huomiota. Silloin on hyvä muistaa jatkuvuusleikkauksen ja ns. näkymättömän leikkauksen perussäännöt.

Otosten on klaffattava, eli lavastuksen, rekvisiitan ja puvustuksen tulee noudattaa jatkuvuuden periaatetta. Kuvakokojen ja suuntien on vaihdeltava riittävästi, jotta leikkaus on miellyttävää silmälle. Kuvakokojen ero on yleensä riittävä silloin, kun kuvissa on vähintään kahden kuvakoon muutos kahdeksan kuvakoon mittakaavasarjassa, esim. laajasta kokokuvasta voi leikata puolikuvaan muttei mielellään kokokuvaan. Kuvakulman on muututtava etenkin silloin, jos kuvakoko pysyy samana, muuten kuva hypähtää. (Kivi & Pirilä 2008, 81–85.) Kuvakulman ja kuvakoon liian pientä muutosta voidaan vastustaa myös sillä perusteella, että jos jokaisen leikkauksen on palveltava dramaturgiaa, ei liian pieni muutos kuvassa anna mitään syytä leikkaukselle (Reisz & Millar 1968, 220). Liian suuri kuvakoon muutos voi puolestaan hämmäntää katsojaa jos laajasta kuvasta hypätään yhtäkkiä yksityiskohtaan, joka ei ole edes erottunut aikaisemmassa kuvassa. Jatkuvuuden tulee säilyä myös näyttelijän ilmaisussa, ympäristössä, valaisussa, väreissä ja kameran optiikassa. Liikkeen jatkuvuudella voidaan leikkaus saada helposti näkymättömäksi. Käden ojennus tai kääntyminen joka alkaa laajassa kuvassa ja jatkuu puolikuvassa, antaa oikein tehtynä sopivan kohdan leikata. (Kivi & Pirilä 2008, 84–88.)

Leikkaaja Walter Murch on laatinut niin sanotun kuuden säännön, jonka mukaan leikkauksessa on huomioitava tunne, tarina, rytmi, huomiopiste, kaksiulotteinen taso sekä kolmiulotteinen tila ja liike. Tärkein on tunne (painotus 51 %) , sitten tarina (23 %) ja rytmi (10 %). Murchin mukaan tunne nousee selkeästi tärkeimmäksi asiaksi leikkausta mietittäessä. Hänen mukaansa ainut mitä katsoja lopulta elokuvista muistaa on tunne. (Murch 1995, 17–20.) Uskon, että se pitää paikkansa. Hämmästelän usein, miten huonosti muistan vaikkapa vuosi sitten näkemäni elokuvan juonta, mutta muistan hyvin, jos joku kohta on herättänyt paljon tunteita. Olen myös nähnyt monia

keskinkertaisia elokuvia, joissa on lopussa onnistuttu nostattamaan katsojan tunteet pintaan ja se on samalla tehnyt koko elokuvakokemuksesta paremman ja jättänyt muiston hyvästä elokuvasta.

Leikkaaja Edward Dmytryk on laatinut seitsemän leikkausteesiä:

- Älä leikkaa ilman hyvää syytä.
- Jos et ole varma leikkauskohdasta, valitse pidempi vaihtoehto.
- Leikkaa liikkeestä tai liikkeeseen aina kun mahdollista.
- Valitse tuore vaihtoehto tutun ja paljon käytetyn sijasta.
- Kaikkien kohtausten tulisi alkaa ja loppua jatkuvaan toimintaan.
- Aseta otoksen arvo sen kuvaklaffauksen edelle.
- Ensin sisältö sitten muoto.

(Dmytryk 1984, 23-145.)

Hyvä syy leikkaukselle on se, että leikkaus vahvistaa sitä mitä kohtauksella halutaan yleisölle kommunikoida. Jos seuraava kuva ei tee emootiota selkeämmäksi tai näytä toimintaa asianmukaisemmin tai tehokkaammin, niin ei ole syytä leikata.

Liikkeestä liikkeeseen leikkaamisella pyritään huomaamattomaan ja sujuvaan leikkaukseen, jolloin katsoja voi häiriöttä seurata tarinaa, eivätkä leikkauskohdat häiritse eläytymistä.

Kun kohtaukset alkavat ja loppuvat toimintaan, katsojalle tulee tunne, että hän näkee palan oikeaa elämää, joka jatkuu kuvien ulkopuolella, eikä lavastettua kohtausta.

Elokuva virtaa, eikä pysähtele ja ala taas alusta joka leikkauksen kohdalla.

Kohtauksen draamallinen arvo on tärkeämpää kuin leikkauksen estetiikka ja kuvien klaffaaminen. Kohtaus tulisi leikata tunteen mukaan, vaikka jatkuvuus kärsisikin.

(Dmytryk 1984, 38.) Dmytrykin käyttämä ilmaisu "emotional flow" on mielestäni tässä hyvä ilmaus. Katsojan on saatava kokea yhtenäinen ja oikein etenevä tunteiden virta sen sijaan, että pääpaino olisi täydellisellä asioiden jatkuvuudella. Tunteiden jatkuvuus on tärkeämpää ja sen avulla katsoja saadaan eläytymään elokuvaan.

Dmytrykin mielestä leikkaajan tulee ponnistella parantaakseen elokuvan koskettavuutta ja siksi hän painottaa sisältöä muodon edelle. Teknisillä taidoilla ei ole merkitystä, jos niitä käytetään elokuvien tekoon, joilla on vähän tekemistä inhimillisyyden (humanity)

kanssa, Dmytryk toteaa. (Dmytryk 1984, 145.) Hollywood-elokuvissa tämä tuntuu välillä unohtuvan, mutta itse koen yhtenä elokuvan tärkeimmistä puolista sen, miten se voi puhutella ihmisiä.

4.4 Universaali kieli

Silmiini osui kerran leikkauksesta lukiessani toteamus, että leikkaus on kommunikaatiota. Se on mielestäni erinomainen kiteytys leikkauksen ideasta. Leikkauksen tavoite on välittää elokuvan tarina katsojalle parhaalla mahdollisella tavalla. Leikkaajan itse on oltava myös kommunikoija. Hänen on ymmärrettävä ohjaajaa ja sisäistettävä se tunne, jonka ohjaaja haluaa kussakin kohtauksessa välittää katsojalle. Kuvia valitessaan ja järjestäessään leikkaajan on mietittävä, mikä kuva korostaa parhaiten sitä tunnetta, joka katsojalla halutaan kulloinkin olevan.

Tutkimukset ovat osoittaneet, että tietyt ilmeet ovat universaaleja kaikkialla maailmassa. Tutkija Paul Ekman vietti aikaansa Uudessa Guineassa elävän heimon kanssa, joka eli täysin eristyksissä muusta maailmasta. Hän tutki heimon tulkintoja ihmisen ilmeistä näyttämällä heille valokuvia, sekä pyytäen heimolaisia itse esittämään eri tunteita. Ekman huomasi, että ilmeet olivat samat kuin länsimaissa. Universaaleja perustunteita kuvaavia ilmeitä on Ekmanin mukaan kuusi: ilo, suru, inho, hämmästys, viha ja pelko. (Peltonen 2000.) Tämä tarkoittaa, että ihmiset kaikkialla maailmassa pystyvät tunnistamaan henkilön tunnetilan hänen ilmeestään, mikäli henkilö ei yritä peitellä tunnettaan. Elokuvakerronnassa ilmeillä voi olla joskus suurempi merkitys kuin dialogilla. Oikealla hetkellä lähikuvaan poimittu ilme saattaa kertoa katsojalle sen mitä henkilö todella ajattelee, vaikka hän puhuisi tai käyttäytyisi toisin.

New Yorkissa tehdyssä yliopistotutkimuksessa selvitettiin elokuvien vaikutusta aivojen aktiiviteettiin. Tutkimus osoitti, että joillain elokuvilla on suuri vaikutus aivojen aktiivisuuteen. Aktiivisuustasoon vaikuttivat tutkijoiden mukaan elokuvien sisältö, leikkaus ja ohjaustyyli. Tutkijat näyttivät koehenkilöille 30 minuuttia Sergio Leonen elokuvasta *Hyvät pahat ja rumat*, Hitchcockin *Bang! You're Dead* -lyhytelokuvan ja episodin Larry Davidin tv-komediasta *Curb your Enthusiasm* sekä 10 minuuttia editoimatonta yhden otoksen videota New Yorkin puistosta. Aktiivisuus tutkittavien

aivojen neokorteksin alueella, joka vastaa havaitsemisesta ja kognitiosta, vaihteli selvästi eri elokuvien kohdalla. Hitchcockin elokuva "vangitsi" katsojien neokorteksista 65 %, mikä viittaa elokuvan suureen kontrolliin katsojien mielistä. Eli yli puolet kyseisestä aivojen alueesta oli aktiivitasoltaan kaikilla katsojilla samanlainen. Toisena tuli *Hyvät pahat ja rumat* (45 %), kolmantena *Curb your Enthusiasm* (18 %) ja editoimaton puistokuva viimeisenä (5 %). Hitchcockin elokuvan kyky "hallita" katsojien aivoja ja käynnistää ja sammuttaa reaktioita samalla lailla kaikilla katsojilla, antaa tieteellistä näyttöä Hitchcockin kuuluisista taidoista manipuloida yleisöä. Hitchcockilla olikin tapana sanoa haastatteliijoille, että hänen luomuksensa perustuvat tarkalle tieteelle yleisön reaktioista. Tutkimustavasta johtuen tuloksissa näkyivät ainoastaan se aktiivisuus, joka oli yhteistä kaikille katsojille. Jotkut elokuvat saattavat kuitenkin herättää niin erilaisia reaktioita eri ihmisissä, jotta niitä vaikuttavuutta voisi tutkia kyseisellä metodilla. (ScienceDaily 2008.) Tutkimus antaa hauskesti uuden sisällön käsitykselle "aivotonta viihdettä". Se on osuva ilmaus, sillä selvästikään yksinkertaiset ohjelmat eivät vaadi paljoa aivojemme huomiota.

4.5 Katsojan emootioihin vaikuttaminen

Analysoidessani tunteita elokuvassa, erottelen kaksi näkökulmaa. Elokuva voi tuoda esiin henkilöhahmojen tunteet niin, että katsoja ymmärtää, mitä hahmot kulloinkin tuntevat, ja elokuva voi saada myös katsojan tuntemaan tunteita. Nämä kaksi asiaa linkittyvät usein toisiinsa, sillä jos elokuva kykenee välittämään henkilöhahmon tunteita, niin se monesti myös herättää niitä samoja katsojassa. Tähän vaikuttaa se, kuinka vahvasti katsoja on samaistunut henkilöhahmoon.

Mielestäni emotionaalisesti vahvan kokemuksen katsojalle antava elokuva vaatii kolmea seikkaa: samaistumista elokuvan hahmoihin, hahmojen pyrkimysten ymmärtämistä ja hahmojen emootioiden ymmärtämistä. Esimerkkinä voisi olla vaikka mies, joka menettää kävelykykynsä. Jotta katsojan tunnekokemus olisi mahdollisimman vahva, tulee katsojan tuntea hahmo, esimerkiksi tietää, että hahmo oli jalkapalloilija ja rakastaa liikkumista. Ja tiedon sijasta olisi parempi, että katsoja on kokenut asian, eli nähnyt toiminnan kautta, että kyseessä on jalkapalloilija joka rakastaa liikkumista.

Katsojan on myös nähtävä hahmo kokemassa tilaansa, suremassa, yrittämässä kävellä tms. jotta hän voi eläytyä kokemukseen.

Kuvitellaan yksi kuva, jossa on mies jalkapallostadionin katsomossa pyörätuolissa. Yksittäisenä tämä kuva herättää korkeintaan pientä myötätuntoa. Mutta jos kuvaa onkin edeltänyt kohtaaminen, jossa mies menettää kävelykykynsä kolarissa, on tunnelataus jo toinen. Ja jos katsoja on vielä ennen kolarikohtausta nähnyt, että kyseessä on jalkapalloilija joka rakastaa liikkumista, niin hän voi ymmärtää menetyksen suuruuden. Edeltävien kohtausten ansiosta kuvan psykologinen voimakkuus on suuri. Pelkän kuvan *näkemisen* sijasta katsoja *tuntee* saman mitä päähenkilö. *Ihana Aina* -elokuvassa haluttiin, että katsoja ymmärtäisi Maraa ja kykenisi samaistumaan häneen, vaikka hän onkin hieman saamaton ja viinaan menevä. Maran haavehetket olivat tärkeitä luomaan katsojalle kuvaa toisesta Marasta, joka on sympaattisempi, sekä kertomaan katsojalle, mitä Mara haluaa (Ainan rakkautta).

Montaasiteorian kehittäjän venäläisen Sergei Eisensteinin mukaan elokuvan emotionaalinen teho on riippuvainen montaasista. Hän erotteli eri montaasityyppejä kuten metrinen montaasi (otosten pituuden säätely), rytmisen montaasi (otoksen sisältö suhteessa otoksen pituuteen), tonaalinen montaasi (kuvan visuaalinen tyyli), harmoninen montaasi (kuvallisten tyylien vuorovaikutus) ja älyllinen montaasi (esim. metaforisten tai kontrastisten kuvaparien käyttö). (Pirilä & Kivi 2008, 18.) Etenkin älyllisellä montaasilla voidaan vaikuttaa katsojan tunteisiin. Eisenstein puhuu emotionaalisista yhdistelmistä, ns. miellelyhtymien montaasista. Tilanteen emotionaalista puolta voidaan kohottaa rinnastuksilla, joista seuraa emotionaalisen dynamiikan kasvu. (Eisenstein 1978, 122–125.) Tyypillinen esimerkki tästä on vaikkapa näyttää ihmisten työskentelevän tehtaassa ja muurahaispesää, jolloin luodaan tunne ihmisistä, jotka uurastavat kuin muurahaiset. Tai leikata kuvaa joukkomurhasta ja karjan teurastuksesta, jolloin luodaan voimakas viittaus brutaaliuteen ja ihmisen kohteluun eläimen kaltaisena. Edellisessä kappaleessa mainittua pyörätuolikuvaa voitaisiin montaasin keinoin vielä vahvistaa rinnastamalla se johonkin, joka sisältää ajatuksen liikkumattomuudesta ja vankina omassa kehossaan olemisesta, kuten kiveen, kärsivän näköiseen patsaaseen tai häkkilintuun.

Perinteinen tapa pitää katsojaa otteessa on luoda set up eli alkuasetelma ja sitten lunastaa se. Katsojalle luodaan odotus esimerkiksi näyttämällä kuva, kun joku tarttuu aseeseen, ja lunastetaan se näyttämällä, kun aseella ammutaan. Set upin ja lunastuksen välistä aikaa kontrolloimalla voidaan luoda jännitystä. Toinen tunnettu tapa on näyttää yleisölle syy ja seuraus, eli esim. pommi ja räjähdys. Kuvien järjestystä muuttamalla voidaan vaikuttaa siihen, miten katsoja hahmottaa tarinaa. Toiminnan tai reaktioiden järjestystä muuttamalla voidaan saada aikaan vaikutukseltaan ja merkitykseltään hyvinkin erilaisia tarinoita. (Wohl 2006.)

Elokuviissa käsitellään monesti asioita, jotka ovat helposti samaistuttavissa. Esimerkiksi menettämisestä aiheutuvaa surua voi lähes jokainen ymmärtää, sillä jokaisella on kokemuksia menettämisestä. Useimmat meistä tunnistavat rakkauden ja samaistuvat helposti ihmiseen, joka kaipaa ja tavoittelee rakkautta. Jokainen haluaa tulla hyväksytyksi, joten ymmärrämme ihmistä, joka kamppailee vihamielisessä ympäristössä. Useissa elokuvissa elokuvan päähenkilöltä tai henkilöiltä puuttuu jotain, fyysisesti tai henkisesti, ja lopussa he ovat saavuttaneet sen. Tällainen tarina tarjoaa katsojalle matkan, jonka aikana hän elää läpi tunteita, ja mikä oleellista peilaa omiaan niihin ja saa lopulta täyttymyksen, kun asia ratkeaa. Uskon, että voimakkaimmat emootiot tulevat katsojassa esille juuri silloin, kun hän elää omia tunteitaan läpi elokuvassa. Kun hän näkee sankarin menettävän rakkautensa kohteen, katsoja peilaa siihen omia menetyksen kokemuksiaan ja niin tunnekokemus on voimakkaampi. Olen itsenikin kohdalla huomannut tämän monesti, että elokuvat, jotka käsittelevät sillä hetkellä itselleni kipeitä tai ajankohtaisia tunteita, koskettavat eniten. Katsoja saa elokuvan avulla tilaisuuden elää läpi omia tunteitaan ja saa kenties uusia näkökulmia aiheeseen. Ei olekaan ihme, että elokuvia käytetään nykyään myös terapiavälineenä ja esim. internetistä löytyy luetteloita, joissa on suositeltu eri elokuvia eri tilanteisiin kuten ahdistukseen tai surun käsittelyyn.

Amerikkalainen elokuvaohjaaja David Mamet korostaa elokuvan tarinan kertomista leikkauksella. Hän puhuu ns. konstailettomista kuvista. Hän vertaa elokuvan leikkausta ihmisen tapaan kertoa tarinoita. Ihmiset kertovat tarinoita elokuvallisesti hypäten asiasta seuraavaan eli leikaten. Mamet puhuu myös kuvien rinnastamisen tehokkuudesta Eisensteinin tapaan. Hän kertoo esimerkin, jossa on kuva linnusta laulamassa ja kuva kauriista, joka nostaa päätään. Kun kuvat laitetaan vierekkäin,

syntyy mielikuva valppaudesta. Katsojalle on turha selitellä ja kuvailla. Mamet neuvoo laittamaan päähenkilön samaan asemaan kuin yleisön, leikkauksen avulla. Jos halutaan kuvata avuttomuutta, voidaan yleisöstäkin tehdä avuton sivustakatsija, joka ei esim. näe kunnolla, vaan vain kuulee tapahtuman kuten laukauksen. (Mamet 2001, 39.)

Edward Murch korostaa katsojan mielikuvituksen voimaa. Hänen mukaansa katsojaan on yritettävä tehdä mahdollisimman suuri vaikutus mahdollisimman pienellä määrällä elementtejä. Se mitä tarvitaan, on katsojan mielikuvituksen sytyttäminen. Murchin sanoin "Suggestion is always more effective than exposition", eli ehdotus on aina parempi kuin ekspositio. Katsojaa ei kannata rohkaista tarkkailemaan yksityiskohtia vaan osallistumaan. (Murch 1995, 15.) Leikkauksenkin tulisi antaa katsojan ajatuksille tilaa, asioita ei pidä osoittaa. Kaiken toiminnan ei tarvitse tapahtua kuvassa, vaan voidaan kertoa äänellä ja reaktioilla. Esimerkiksi ihmisen ampuminen voidaan kertoa näyttämällä sivustakatsijan reaktio laukaukseen.

Siinä missä tunne on tärkein asia elokuvassa, on se myös usein haastavin. Elokuvakouluissakin keskitytään leikkausopetuksessa usein rytmiin, huomiopisteeseen, klaffivirheisiin yms. Tunteen ymmärtämistä, saatikka sen välittämistä katsojalle on vaikea opettaa, ylipäätään sitä on vaikea sanoin analysoida. Tärkeintä on mielestäni ymmärtää jokaisen kohtauksen merkitys tunnetasolla. Leikkaajan pitää ensiksikin tietää mitä katsojan missäkin kohtauksessa halutaan tuntevan. Yleensä kyse on silloin siitä mitä päähenkilö tuntee. Jos päähenkilö tuntee surua, on katsojakin saatava tuntea surua. Siihen ei useinkaan riitä pelkkä surullisen päähenkilön näyttäminen, vaan toiminta tuo sen esiin. Jotta katsoja voi eläytyä esim. päähenkilöön, joka menettää jotain, on menetys tuotava konkreettisesti esiin. Sen on näyttävä toiminnassa, pelkät sanat eivät riitä. Jos katsoja on saatu elokuvan alussa samaistumaan päähenkilöön, on tunteiden ohjailu helpompaa. Katsoja on silloin jo valmiiksi päähenkilön "sisässä" ja kokee sen, mitä päähenkilö kokee.

4.6 Sisään, ulos – oikeaa leikkauskohtaa metsästä

Leikkaajalla on kohtausta leikatessaan päätettävänä kolme pääasiaa: mitä kuvaa käyttää, mistä kohtaa aloittaa kuva ja mihin kohtaan lopettaa. Murchin mielestä

viimeinen kysymys on tärkein rytmin kannalta. Hän sanoo, että kohtausta pitäisi lopettaa juuri sillä kohdalla, kun se on paljastanut kaiken, mitä sillä on paljastettavaa, sen "täysimmässä" kohdassa, juuri ennen kuin se "kypsenee" liikaa. Jos kuva katkaistaan liian aikaisin, se ei ehdi "kukoistamaan", ja jos sitä pidetään liian kauan, se "mätänee". (Ondaatje 2002, 267–273.)

Miten sitten arvioida oikea kesto? Eikö se ole myös katsojasta kiinni ja hänen kyvystään ja nopeudestaan käsittää asioita? Voiko joku katsoja tarvita enemmän aikaa kuin toinen? Uskon että voi, tästä on todisteena vaikkapa usein vanhemman sukupolven valitus siitä, miten nopeita kuvia nykyään on. Esimerkiksi televisioyhtiö Ylelle tulee jatkuvasti palautetta tutuista draamasarjoista kun ihmiset kokevat, että ne leikataan nykyään liian nopeasti. Joten en usko, että absoluuttista oikeaa leikkauskohtaa voidaan määritellä. Mutta lähelle voidaan päästä.

Uskonkin, että leikkaamiseen "oikealla hetkellä" liittyy tieteellisesti katsoen enemmän psykologiaan kuin mihinkään muuhun teoriaan tai tekniikkaan. Kyse on siitä, miten havainnoimme todellisuutta, tulkitsemme ihmisen eleitä ja ilmeitä yms. Kuvan täytyy kestää sen aikaa, mikä ihmisellä kestää havainnoida kussakin kuvassa oleva ajatus.

Murch puhuu ajatuksen kestosta. Se on mielestäni oleellinen havainto mietittäessä otoksen pituutta. Murch kertoo esimerkin kuvasta, jossa mies istuu rannalla ja tuijottaa merelle. Murch sanoo, että kuvan keston tulee olla sama kuin miehen ajatuksen kesto. Jos katsoja ymmärtää elokuvan henkilöitä ja heidän mielenliikkeitään, niin hän osaa ajatella mitä henkilö ajattelee tietyssä tilanteessa (samoin kuin näyttelijän on osattava ajatella niin kuin hänen esittämänsä henkilö ajattelisi). Ja sille tilanteelle on annettava se aika, mikä katsojallakin kestää ko. ajatuksen käsittelemiseen. (Ondaatje 2002, 272.) Sanotaan vaikka, että päähenkilö on juuri menettänyt lapsensa ja istuu tuijottamassa lastentarhaa. Todennäköisesti sille hetkelle voi antaa paljon aikaa, sillä ajatus on niin "suuri" emotionaalisesti, että sen käsittely vie aikaa (suru lapsen menetyksestä, kaipuu, yksinäisyys) ja tunteelle on annettava tilaa kasvaa ko. hetkessä. Tätä voidaan vielä leikkauksella korostaa, esim. poimia joitain yksityiskohtia lapsista, joita päähenkilö ikään kuin muistelee (pieniä käsiä, nauruja jne). On kuitenkin syytä varoa tunteilla mässäilyä. Elokuvat eivät ole saippuasarjoja, jossa jokaisesta tunteesta revitään kaikki

irti. Siksi on hyvä aina luottaa toimintaan, eikä loputtomasti näyttää ihmisiä tuijottelemassa toisiaan taikka horisonttia.

Perinteiseen Hollywood-kerrontaan kuuluu leikkaaminen kesken liikkeen. Tarkoitus on tehdä leikkauksesta mahdollisimman sujuva. Murch kertoo vierastavansa tätä tapaa ja leikkaavansa mieluiten sisään juuri toiminnan alussa. Jos päähenkilö on esim. kääntämässä päätään, hän leikkaa ulos juuri sillä hetkellä, kun päähenkilö on aikomassa liikuttaa päätään ja leikkaa seuraavaan kuvaan sisään juuri kun henkilö kääntää päänsä. Murch painottaa, että on arvioitava, mitä kohtaa yleisö kussakin kuvassa juuri ennen leikkausta katsoo, ja pyrittävä siihen, että seuraavassa kuvassa on visuaalisesti kiinnostava asia juuri samassa kohtaa. Tätä kuvallista sulavuutta halutaan toki joskus rikkoa. Esimerkkinä vaikkapa taistelukohtaukset, missä voi olla vain hyvästä, että yleisön katse joutuu harhailemaan ja kuvat yllättävät heidät. Tällä voidaan saada aikaan katsojassa sama tunne kuin taistelussa oikeasti, missä asioita tapahtuu yllättäen, eikä ehdi näkemään, mistä seuraava isku tai hyökkäys tulee. Sama pätee Murchin mielestä myös rakastelukohtauksiin, jossa ei hänen mielestään tarvitse välittää mm. suojavaivasta. Rakastelu on jotain, mihin ihminen uppoutuu, niin että aika ja paikka häviää, ja silloin leikkaustyylikin voi ilmentää tätä tunnetta. (Ondaatje 2002, 276–277.) Huomasin itsekin *Ihanaa Ainaa* leikatessa, etten välittänyt juurikaan säännöistä leikatessani tanssikohtauksia. Tärkeintä oli tunne, hetkien tavoittaminen, suudelma, silmien ummistus, oikeanlainen katse, ei se oliko leikkaus täydellinen huomiopisteen tai jatkuvuuden kannalta

4.7 Mestarin neuvoja

Murch kertoi käyttäneensä apunaan valokuvia leikatessaan Phil Kaufmanin ohjaamaa elokuvaa *The Unbearable Lightness of Being*. Hänellä oli tapana ottaa yleensä yksi kuva jokaisesta kohtauksesta. Hän valitsi kohtauksesta sen hetken, joka edusti kohtauksessa tavoiteltua tunnetilaa hänestä parhaiten ja otti kyseisestä freimistä kuvan. Murchin mukaan kuvat tarjosivat ”kuvakirjoituksen tunteiden kielestä”. Joutuessaan etsimään jokaisesta kohtauksesta oleellisen hetken, hän tuli kiteyttäneeksi tunnetilan, joka kohtauksesta halutaan välittyvän. (Murch 1995, 32–41.) Tämä tekniikka kuulostaa mielestäni erittäin hyvältä, ja aion käyttää sitä, jos jatkossa

leikkaan elokuvia. *Ihanassa Ainassa* käytin vain sanallisia kiteytyksiä kohtauksista, jotka nekin ovat hyödyllisiä apuvälineitä. Pyrin kirjoittamaan jokaisesta kohtauksesta yhdellä tai muutamalla sanalla sen, mikä siinä oli oleellista tai mitä tunnetta kohtaaminen edusti.

Murch kertoo myös leikkaavansa kohtaukset usein ilman ääntä. Sen sijaan että hän kuuntelisi kuvauksissa tallennetun ääneen, joka on yleensä pelkkä dialogi, sillä muut äänet tehdään jälkikäteen, hän katsoo kohtauksen ilman ääntä ja kuvittelee äänimaailman mielessään. Tämä on mielestäni hyvä keino, sillä silloin ei tarvitse kuunnella tyhjyydessä kumisevaa dialogia, vaan voi kuvitella mielessään koko äänimaiseman ja sen mukaan miettiä kuvan kestoa. (Ondaatje 2002, 271.)

Murch painottaa, ettei oikeaa kohtaa voi tietoisesti löytää, vaan sen tuntee. Murch kertoo tekevänsä leikkauksen usein kahteen kertaan. Jos hän ei molemmilla kerroilla osu samaan freimiin, hän tietää, että päätös vaatii vielä harkintaa. Murch kertoo esimerkin otosta, jossa henkilö pukee päälleen takin ja sanoo repliikin. Murch oli leikannut kuvan repliikin mukaan, mutta huomasi, että kuva vaati enemmän aikaa, sillä repliikin sanomisen lisäksi henkilö myös pukeutui. Kuvassa oli ikään kuin kaksi ajatusta, sanat jotka henkilö sanoi ja takin pukeminen. (Ondaatje 2002, 269–270.) Jokainen kuva on ikään kuin ajatus, ja kun kuva katkaistaan, ajatus katkeaa. On siis tärkeää antaa jokaiselle kuvalle oikea aika. Leikkauskohtaa miettiessä, on usein luotettava vaistoonsa, Murchin kahden kerran tekniikkaa kokeilemalla voi saada varmuutta päätökselleen. Murch kertoo myös leikkaavansa seisaalleen, sillä se auttaa häntä sisäistämään elokuvan rytmin ja reagoimaan helpommin.

Murch huomasi aikoinaan leikatessaan, että sopiva leikkauskohta oli usein juuri ennen kuin henkilö oli räpäyttämässä silmiään. Hän tuli tulokseen, että ihminen räpyttelee usein ajatusten välissä, juuri kun ajatus on vaihtumassa uuteen, joten siinä on luonnollinen paikka leikata. Hän huomasi myös, että kuunnellessaan puhetta ihminen räpäyttää silmiään usein sopivissa taukopaikoissa tai kun puheen aihe vaihtuu. Tämä antaa luonnollisen paikan leikata silloin esim. puhujasta kuuntelijaan. Tätä tapaa noudattamalla voitaisiin saada koko elokuvayleisö räpäyttämään silmiään samaan tahtiin elokuvan kanssa, Murch visioi. (Murch 1995, 60–63)

4.8 Näyttelijä leikkauspöydällä

Leikkaaja Thelma Schoonmaker totesi Suomessa vieraillessaan, että esimerkiksi elokuvan kuvaaja tekee paljon selkeämpää ja näkyvämpää työtä kuin leikkaaja, mutta leikkaaja päättää miten tarina ja henkilöt kehittyvät. (Kivi & Pirilä 2008, 29). Leikkaaja pystyy kontrolloimaan näyttelijän ilmaisua. Leikkaajan käsissä on näyttelijän reaktioiden nopeus, reaktioiden luonne, tauotus ja ilmeiden poiminta.

Aku Louhimies totesi keskustelussaan *Ihana Aina* -elokuvan ohjaaja Matias Boettgen kanssa, että leikkaajalla on paljon vaikutusvaltaa näyttelijäntyöhön. Hyvällä leikkauksella voidaan hänen mielestään epätasaisemmastakin näyttelijäsuorituksesta saada hyvä, valitsemalla juuri oikeat hetket. Mielestäni se pitää hyvin paikkaansa, sillä se että osaa valita jokaisesta otoksesta sen täydellisimmän hetken ja lisäksi yhdistellä niitä muiden näyttelijöiden reaktioihin ja rinnastaa muihin kuviin, voi näyttelijän tulkintaan vaikuttaa huomattavasti. Itseäni kiehtoo kuvien kyky kertoa henkilöiden tunnetiloista ja hyvä kuvasuunnittelu on luovan leikkauksen perusta. Leikatessa voi toki löytää materiaalista vaikka mitä, mutta mielestäni olisi hienoa jos jo kuvatessa mietittäisiin miten kertoa henkilöistä kuvin, pelkkien ilmeiden ja eleiden taltioimisen sijaan. On myös hienoa jos kuvakerronnassa otetaan huomioon elokuvan tyyli ja sitä osataan käyttää hyväksi leikatessa. Hauskana esimerkkinä tästä tulee mieleeni Juurikasvua nimisen kotimaisen tv-komedian eräs kohtaus. Siinä juuri kumppanistaan eronnut homomies istuu sushiravintolassa. Miehestä näytetään ainoastaan yläselkä ja takaraivo. Hän istuu katse luotuna alaspäin. Seuraavaksi leikataan lähikuvaan hänen sushilautasestaan, jossa on kaksi pientä sushipalaa vierekkäin. Kuvan annetaan olla hetken ja taustalla soi haikea musiikki. Sushipalojen kautta katsojalle kerrotaan kumppanin kaipuusta, näyttelijän ilmettä ei tarvitse edes näyttää, tumma hieman kumara selkä kertoo enemmän ja antaa katsojan mielikuvitukselle tilaa. Vakavassa draamassa leikkaus olisi herättänyt kenties vähättelevää hymähtelyä, mutta komediaan se sopi mielestäni täydellisesti. Etenkin kun ruokalaji liittyi vielä tarinaan muutenkin. Samankaltaista kerrontaa olisin kaivannut myös pienenä mausteena *Ihanaan Ainaan*, ja nyt viisaampana olisin ottanut asian esille jo ennakkosuunnitteluvaiheessa.

Leikatessa olen huomannut, että tietty neutraalius toimii näyttelijäntyössä usein paremmin kuin ilmaisua pursuava näyttelemisen. *Ihanassa Ainassa* huomasin usein valitsevani päähenkilöä Maraa esittävän Janne Hyytiäisen ilmaisuista sen, joka oli pienimuotoisin. Eleiden vähyys ja tietty neutraalius toimi mielestäni paremmin. Jos tarina kantaa ja katsoja ymmärtää mitä tapahtuu, ei tarvitse enää näyttää näyttelijää ilveilemässä, vaan katsoja sijoittaa automaattisesti oikeita tunteita häneen ja poimii pienetkin ilmaisut tukemaan ajatustaan. Toisin sanoen, emme tarvitse aina kyyneleitä ja huutoa, jos henkilö menettää jotain, jokainen tietää, että häneen sattuu, vaikka hän tuijottaisi vain hiljaa eteensä.

Erittäin oleellinen huomio on mielestäni se, että ihmisen reaktiot eivät ole aina loogisia eivätkä ihmiset aina näytä todellisia tunteitaan. Ihminen monesti pidättelee itseään ja verhoaa sisintään. Ihmiset tukahduttavat suuttumustaan, peittävät hämmennystään naurulla, raivoavat vaikka ovat peloissaan. (Weston 1999, 55.) Koen, ettei leikkauksellakaan tarvitse aina korostaa näyttelijän ilmaisua. Jokaista ilmettä ei tarvitse tyrkyttää katsojalle lähikuvassa, sillä se ei aina ilmaise kohtauksen todellista tunnetta. Toiminnan näyttäminen ja erilaiset rinnastukset voivat olla tehokkaampia kertomaan sen, mitä henkilö todella tuntee. Venäläisen Lev Kuleshovin kuuluisassa kokeessa näyttelijän neutraalia ilmettä leikattiin yhteen eri kuvien (keittolautanen, ruumisarkku, leikkivä lapsi) kanssa ja huomattiin, että katsoja koki näyttelijän ilmaisevan surua, nälkää jne. riippuen mihin kuvaan näyttelijän kasvot yhdistettiin (Wikipedia 2010). Jos leikkauksella haluaa tavoittaa juuri tietyn tunteen, kannattaa mielestäni miettiä mitä kuvia yhdistämällä sen voi kertoa sen sijaan, että luottaa pelkästään näyttelijän ilmeisiin.

5 *IHANA AINA* -ELOKUVAN LEIKKAUSRATKAISUJA KOHTAUKSITTAIN

Kohtaus 1 - Lähiöbaari

Baari-kohtaus oli yksi elokuvan haastavimpia kohtauksia. Kyseessä oli elokuvan ensimmäinen kohtaus, jolla pitäisi koukuttaa katsoja. Haasteena oli suuri määrä turhahkoa dialogia, passiivinen päähenkilö, rajoitettu kuvavalikoima (osa ostoista epäonnistuneita, esim. epäteräviä) sekä vaihtelevan tasoinen näyttelijän ilmaisu. Selkeiden leikkauskohtien löytäminen oli vaikeaa. Maran kavereiden käymä dialogi oli

melko turhaa, mutta sen haluttiin kulkevan taustalla. Kohtauksesta piti tehdä selkeästi Maran kohtaus, mutta samalla piti lyhyessä ajassa esitellä hieman kaverijoukkoa. Muut hahmot keskustelivat ja olivat eloisia, mutta Mara vain tuijotti paikoillaan. Tuntui vaikealta saada leikkausta soljumaan, kun leikkasi keskustelevista hahmoista oudosti tuijottelevaan Maraan ja taas takaisin. Toisaalta tämä "töksähtely" ehkä korosti Maran juroutta ja pysähtyneisyyttä. Pöytäkohtauksesta tehtiin lukuisia eri versioita, lopulta ymmärsin, että fokuksen täytyy olla selvästi Marassa ja leikkasin muita henkilöitä koko ajan enemmän pois jättäen vain dialogin taustalle. Kohtaus kertoo Maran jumittamisesta, joten tuntui oikealta leikata kohtaus niin, että todella ollaan Maran mielteliäissä kasvoissa ja annetaan eloisan elämän soljua vain taustalla. Jälkikäteen arvioituna olisin voinut tehdä vielä rohkeammin kohtauksesta Maran kohtauksen ja antaa kuvan ikään kuin "jumittaa" Marassa niin kuin Mara itsekin jumittaa siinä hetkessä.

Kohtauksessa on hetki, jolloin Mara katsoo ikkunasta ohikulkevaa naista. Kuva on kuvattu baarin ulkopuolelta ikkunan läpi, naisen hahmo näkyy vain epämääräisenä heijastuksena ikkunalasissa, jonka takaa erottuu mielteliäs Mara lähikuvassa. Kuvalla oli tarkoitus korostaa Maran omissa maailmoissaan oloa (lasi välissä) ja antaa vihje kaipuusta (ohikävelevä nainen). Mutta niin kuin monesti kuvausten jälkeen saa huomata, suuret visiot katoavat kuvista, kun ne toteutetaan käsikirjoituksesta oikeiksi otoksiksi. Jäljelle jää vain yksinkertainen toiminta, tässä tapauksessa siis Maran tuijotus ikkunasta. Mutta keksimme ohjaajan kanssa, että siinä olisi hyvä hetki väläyttää Maran muistoa Ainasta, joten valitsimme nuoruusajan tanssikohtauksesta hetken, jossa Maran käsi koskettaa Ainaa, mutta kummankaan kasvoja ei näy, ja leikkasimme sen ikkunakuvan perään. Näin katsoja pääsee hetkeksi Maran "pään sisään" ja saamme hänet kiinnostumaan Marasta enemmän. Samalla tarjoamme väläyksen tulevasta ja teemme kiinnostavammaksi pitkähköä alkukohtausta.

Maran poistuessa jukeboksille keskitytään seuraamaan Maraa, lukuun ottamatta yhtä leikkausta Riittaan. Riittaa on se, joka tietää Maran jumittavan menneisyydessä ja joka sysää tapahtumat liikkeelle vaihtamalla levyt. Siksi halusin näyttää kun Riitta katsoo Maran perään hänen kävellessään jukeboksille. Vaihdoin vielä ihan viimehetkillä kuvan toiseen otokseen. Aiemmassa versiossa Riitta kuivasi tiskin takana laseja ja nosti katseensa Maraan, mutta nyt Riitta katsoo ensin Maraa ja painaa sitten päänsä alas ja

alkaa puhdistaa laseja. Tällä tavoin Riitan kuva oli ilmaisultaan vahvempi, Riitta katsoo Maraa ja painaa sitten alistuneena päätään, ensimmäinen versio kertoi vain huomaamisesta, toinen siitä, että jokin Maran käytöksessä häiritsee Riittaa. Jukeboksikohtaukset haluttiin tehdä aina samalla tyyllillä, jotta tuotaisiin esiin Maran rutiini. Niinpä joka kerta Mara kävelee jukeboksille samalla tavoin kuvattuna ja samat lähikuvat numeroiden näppäilystä toistuvat.

Jukeboksien jälkeen Mara kävelee yksin pöytään. Tämä on mielestäni hieno esimerkki hyvästä kuvasuunnittelusta. Alusti asti oli selvää miten kamera seuraa Maran selän takana, musiikki alkaa, baarissa hälistään. Tunnelma on vahva, eikä leikkauskikkoja tarvita. Maran istuessa pöytään haaveilemaan mietittiin annetaanko musiikin lähteä täysillä käyntiin, eli kuuluvatko myös ensimmäiset sanat, joissa huudetaan "Mä tahdon rakastaa". Olisin halunnut pidätellä vielä musiikin täyttymystä ja antaa sen kajahtaa kunnolla vasta, kun Mara ja Aina tanssivat (seuraava kohta). Mutta koska kappaleen tunnistaminen oli tärkeää, annettiin sen soida introa pidemmälle. Muuten katsoja ei olisi ehkä tunnistanut kappaletta samaksi kuin tanssikohtauksessa.

Kohtaus 2 – Muisto diskosta

Tässä kohtauksessa nähdään nuori Mara ensimmäistä kertaa ja halusin, että katsoja näkee Marasta toisenkin puolen juroituksen vastapainoksi. Halusin tehdä nuoresta Marasta sympaattisen, jotta katsoja varmasti olisi päähenkilömme puolella. Valitsin baaritiskiosuuteen otoksia, joissa Mara näyttää iloisimmalta. Harkitsimme ohjaajan kanssa myös baaritiskiosuuden leikkaamista pois, koska mietimme, miksei Mara muistelisi vain pelkkää tanssia. Mutta on luonnollista muistella myös tapahtumaa joka on johtanut varsinaiseen päätapahtumaan ja juonen kannalta oli tärkeää esitellä Kimmo. Kohtauksen alkuosa leikattiin melko nopeatempoiseksi ja Kimmon ja Maran keskusteluun haluttiin kepeyttä. Ainan ja Maran tanssiin haluttiin unenomaista tunnelmaa. Aluksi Aina ja Mara tanssivat normaalisti ja sanovat repliikit, mutta sitten siirrytään hidastuskuviin suudelmasta ja annetaan musiikin nousta täyteen mittaansa. Kohtauksesta siirrytään seuraavaan ristikuvalla, joka symboloi haavekuvan hälvenemistä ja paluuta todellisuuteen. Tumma diskon katto vaihtuu tummaan kuvaan ulkoa baarin edustalta. Musiikilla on tarkoitus lisätä kontrastia, korostaa paluuta ankeaan todellisuuteen.

Kohtaus 3 ja 4 – Lähiöbaari ja baarin edusta

Yksi tämän kohtauksen ongelma oli se, että mitään paluuta muistelukohtauksesta ei oltu kuvattu, sillä tarkoitus oli suoraan hypätä seuraavaan kohtaukseen. Tästä aiheutui kaksi ongelmaa, muistelukohtaus ei ollut selkeä, sillä sieltä ei tultu koskaan pois, vaan siirryttiin suoraan seuraavaan kohtaukseen. Lisäksi tuntui kuin kyseessä olisi ollut jatkoa ensimmäisen kohtauksen päivälle. Tätä ei ehdottomasti haluttu, sillä oli tärkeää, että katsojalle luotaisiin mielikuva toisesta päivästä, jona taas sama Maran rutiini toistuu. Ongelmaa korosti vielä se, että kuvassa oli ilta, jolloin katsoja saattaisi vielä helpommin kuvitella, että kuva on jatkoa alulle. Mietimme ongelmaa leikkaaja Otto Ikäheimosen kanssa ja hän ehdotti, että ulkokuvan vuodenaika olisi eri kuin ensimmäisessä kohtauksessa. Tämä ratkaisu tuntui kaikista selkeimmältä ja kuva korostaisi hyvin ajan kulumista. Päätimme siis kuvata syksyllä tarvittavan lisäkuvan.

Kohtauksessa oli myös puutetta hyvistä kuvista. Ainoa kuva Maran kavereista oli nopea panorointi Sarpasta ja Rampesta Hampoon, sekä Hampon repliikit. Maran osalta puuttui mm. otoksia, jotka alkaisivat kunnolla liikkeestä. Jouduin leikkaamaan esim. kuvaan, jossa Mara tuijottaa jo paikallaan jukeboksia (kuultuaan väärän kappaleen alkavan), sen sijaan, että olisin voinut leikata liikkeestä kun Mara ryntää jukeboksille. Alkuperäisen kuvasuunnitelman mukaan oli tarkoitus ajaa nopeasti Maraa kohti, kun hän huomaa kappaleen vaihtuneen ja sitten leikata ajoon Maran rynnätessä jukeboksille. Ajot eivät kuitenkaan onnistuneet lopulta kovin hyvin ja lopputulos on hieman omituinen, kun Mara ikään kuin ryntää omaan näkökulmakuvaansa. Mutta ne olivat ainoat kuvat mitä oli käytettävissä staattisen jukeboksin tuijottamisen lisäksi. Kun Mara sitten ryntää tenttaamaan Riittaa, yritin luoda leikkaukseen nopeaa tempoa, korostaen Maran järkkynyttä tunnetilaa. Tuopin iskemisestä leikkasin suoraan ulosheittoon. Näyttämällä syyn (riehuminen) ja heti seurauksen (ulosheitto) halusin korostaa tilanteen shokeeraavuutta ja yllättävyyttä, sillä ulosheitto on Maralle shokki, eikä hän tiedä mitä tehdä. Lopussa muutin vielä Riitan repliikkien järjestystä, sillä tuntui luontevammalta, että hän tuohtuneessa tunnetilassaan tiuskaisee ensin vastauksen Maran kysymykseen, eikä sano surullisesti "Koittasit hei" niin kuin alun perin oli käsikirjoitettu.

Kohtaus 5 – Tähtitorninmäki

Tässä kohtauksessa oli tärkeää saada tapahtumat vaikuttamaan loogisilta. Mara epäröi kaulakorun vastaanottamista ja samalla koko suhdetta. Kaulakorun oli tarkoitus näyttää kahleelta, mutta huomasin, ettei se missään kuvissa näyttänyt kovin selkeästi siltä. Ohjaajan kanssa mietimme, että kohtauksessa olisi tärkeä näyttää Mara katsomassa korua ja koru lähikuvassa (kahleen näköisenä), joten päätimme että korusta kuvataan jälkikäteen lisäkuva ja käytin leikkauksessa apuna laajemmasta kuvasta rajattua yksityiskohtaa. Kohtauksessa oli tärkeää rytmittää tapahtumat niin, että ne tuntuivat luonnollisilta. Ainan oli näytettävä korua innokkaana, Maran oli epäröitävä, oli näytettävä koru kaulapantamaisena, oli annettava pieniä hetkiä epäröinnille ja Ainan reaktiolle Maran epäröintiin. Maran reaktiosta Ainan ryntäämiseen Kimmon luo oli eri versioita. Joissain kohtauksissa hän ei juuri katsonut Ainan perään vaan alkoi saman tien juoda olutta. Mielestäni oli tärkeä näyttää Mara sympaattisempana hahmona ja näyttää, että häntä kiinnosti oikeasti mitä Aina tekee. Joten valitsin oton, jossa hän katsoo Ainan perään, sitten nojautuu seinään huokaisten, sitten leikkasin kuvaan, jossa hän taas katsoo Ainaa (tulee tunne tarkkailemisesta, valppaudesta). Vaihtoehto olisi ollut leikata kuvaan, jossa hän heti juo olutta, jolloin hänestä olisi tullut paljon välinpitämättömämpi vaikutelma.

Kohtaus 6 – Lehti

Käsikirjoituksen mukaan lehti lentää kadulla tuulessa Maran kasvoille. Kuvauksissa päätettiin, että lehti lentää tuulessa jalkoihin, mutta tämän kuvaaminen ei kuitenkaan kuvauksissa onnistunut, vaan lehti vain tipahti joka otossa melko yläkulmasta hänen jalkoihinsa. Leikatessa tuntui kuin lehti olisi tipahtanut taivaalta. Valitsin lopulta ratkaisun, jossa lehti on jo hänen jaloissaan ja sen lentoa tuulessa ennakoidaan äänellä edellisessä kuvassa. Tämä tuntui paremmalta kuin outo taivaalta tipahtaminen. Selkeä otos siitä kun Mara havahtuu muistoistaan ja huomaa lehden puuttui myös, joten jouduin rakentelemaan sitä eri otoksista. Kohtaukseen tuntui parhaalta valita Marasta melko neutraalit otot. Riitti että hän katsoi lehteä ja leikattiin vuoroin hänen kasvoihinsa ja vuoroin lehteen. Pieni ajo kuvissa tihensi tunnelmaa ja lisäksi kohtaukseen on tarkoitus laittaa musiikkia.

Kohtaus 7 - Maran asunto

Kylpyhuone-kohtaus toteutettiin yhdellä kuvalla, joten leikatessa tarvitsi vain päättää kuvan alku ja loppukohta. Päätin aloittaa siitä, että Mara nousee kuvaan. Sillä saatiin

enemmän tehoa hetkeen kun katsoja näkee muuttuneen Maran, joka on ajanut partansa ja muutenkin siistiytynyt. Uusi Mara tavallaan nousee esiin. Lopetin kohtauksen siihen, kun Mara ravistelee takkiaaan. Se antoi sopivan iskun leikkaukselle ja liitti sen yhteen seuraavan kohtauksen kanssa, jonka ensimmäisessä kuvassa Mara silottelee takkia kädellään.

Kohtaus 8 - Ainan vastaanoton edusta

Maran odottelukuvia ei mielestäni suunniteltu tarpeeksi tarkkaan. Kuvat otettiin kahdesta eri suunnasta ja ne olivat pääosin puolikuvia. Tämä teki leikkauksen hankalaksi, sillä en olisi halunnut käyttää hyppyleikkauksia. Nyt se oli aikalailla välttämätöntä. Kohtauksella haluttiin kertoa, että Mara odottaa Ainaa pitkään ja valmistautuu kohtaamiseen. Leikkasin mukaan mm. kohdan, jossa hän kampa hiuksiaan luodakseni ajatuksen valmistautumisesta, jotta katsojakin alkaisi odottaa mitä on tulossa ja ymmärtäisi hetken tärkeyden Maralle. Lisäksi halusin kertoa ajan kulumisesta ja siinä auttoi kuva, jossa kamera tiltaa alas taivaalta Maraan. Siinä oli hyvä paikka hämärtää kuvaa, eli taivaskuva on paljon tummempi kuin sitä aiemmin ollut kuva, jolloin tulee tunne illan tulosta. Ainan ja Maran kohtaaminen kuvattiin hidastettuna. Sillä saatiin pidennettyä tärkeää hetkeä ja nostatettua sen tunnetta, kun kohtaamiselle annettiin aikaa. Kun Ainan ja Maran kuvia vuorotteli keskenään, heidän välilleen syntyi voimakas yhteys jota hidastus vielä korosti.

Kohtaus 9 – Ravintola

Tämä kohtaus muistutti hieman ensimmäistä kohtausta baarissa, sillä jälleen Mara istuu hiljaa pöydässä ja muut keskustelevat taustalla. Tätä oli kuitenkin helpompi leikata, sillä Mara reagoi pienillä ilmeillä keskusteluun. Kun tuttu kappale alkoi soida, halusin, että ollaan Marassa ja nähdään hänen havahtumisensa. Kun Mara hakee Ainaa tanssimaan, oli tärkeää näyttää molempien kasvoja. Etenkin Maralla oli hyviä ilmeitä kun hän epävarmasti kysyy Ainalta tanssiin lähdöstä. Kohtausta vielä nostatettiin leikkaamalla vuorotellen Ainaan ja Maraan, sen sijaan että molempia olisi näytetty vain kerran. Tämä loi jälleen voimakkaan yhteyden heidän välilleen.

Kohtaus 10 – Tanssilattia

Tanssikohtauksessa oli ohjaajalta hieno oivallus, että käytettäisiin myös nuoruuden kuvia hyväksi. Leikkasin niitä ristiin nykyhetken kanssa, ja se kohotti tanssikohtauksen

tunnelmaa entisestään ja antoi katsojalle vaikutelman siitä että Mara sai sen mitä oli halunnut, hän pääsi elämään sitä hetkeä mistä haaveili. Valitsin kuvat niin, että toiminta osittain jatkui vaikka ajallisesti hypättiinkin kymmeniä vuosia. Kun Mara nykyajassa kurottautuu kohti Ainan kasvoja, leikataan nuoruuskuvaan, jossa hän suutelee Ainaa. Tämäkin tanssikohtaus lopetettiin ristikuvaan, koska tuntui että se tarvitsi jonkinlaisen häivytyksen ennen seuraavaa toimintaa, enkä halunnut leikata väliin mustaa. En ole kovin tyytyväinen ratkaisuun ja etenkin tällaisissa tapauksissa olisin kaivannut, että jo kuvasuunnittelussa olisi tarkemmin mietitty miten kohtaukset liitetään toisiinsa.

Kohtaus 11 - Ainan kuisti

Ainan kuistikohtauksessa jäi kokonaan kuvaamatta Maran suunta. Ainut mitä oli käytettävissä, oli Ainan lähikuva ja laajahko kuva Ainasta ja Marasta sivulta. Niinpä ei ollut vaihtoehtoja kuin leikata niitä yhteen. Kohtauksessa ei ole kovin vahvaa tunnelmaa, koska siinä ei päästä Maran tunteeseen kiinni juuri millään tavalla. Kun Aina menee sisälle ja Mara jää yksin odottelemaan ei ollut taaskaan muuta vaihtoehtoa kuin tehdä hyppyleikkaus seuraavaan kuvaan, jossa Mara on jo oven luona. Ainut toinen vaihtoehto olisi ollut laajakuva talosta, mutta tuntui ettei sille ollut mitään perustetta ja lisäksi sekään ei jatkuvuuden puolesta leikkautunut oikein. Joten koko kuistikohtaus on aika epämääräinen, mutta tuntui, että se rytmisesti kuitenkin tarvittiin elokuvaan ja lisäksi tarinan kannalta haluttiin antaa istutus siitä, että asunnossa on kenties jotain salaisuuksia, koska Aina menee sinne etukäteen.

Kohtaus 12 - Ainan koti

Käsikirjoituksen mukaan kohtauksessa oli tarkoitus, että Aina ja Mara suutelevat ja hyväilevät toisiaan kiihkeästi ja kiskovat vaatteita yltään. Kuvauksissa kohtaus kuitenkin hieman latistui lähinnä pelkäksi pussailuksi. Kuvia ei ollut montaa, sillä jokainen suunta otettiin vain kerran. Leikkasin nopeahkoja kuvia, jotta tunnelma tuntuisi kiihkeämmältä ja yritin valita intensiivisimmät hetket.

Kohtaus 13 – Nuoren Ainan koti

Maran viimeisessä muistossa oli tarkoitus tuoda lisää esiin Ainan omistushalua. Halusin tuoda esiin ripauksen Ainan hulluutta ja pidin näyttelijän suorituksesta, jossa hän vain

tuijottaa Maraa. Oleellista oli myös tauko kohdassa, jossa Aina kysyy ”Ethän sä koskaan jätä mua? Maran vastauksen kesto kertoo hyvin katsojalle epäröinnistä.

Kohtaus 14 - Ainan koti

Käsikirjoitukseen oli kirjoitettu kuinka Mara havahtuu muistoistaan vakavana, huomaa Ainan valokuvan lipaston päällä, katsoo kuvaa ja rauhoittuu. Tätä ei kuitenkaan kuvauksissa toteutettu ja koko skenaario tuntuikin leikatessa aika päälle liimatulta. Ongelma tosin oli, ettei käytössä ollut juuri mitään kuvia siihen väliin, kun Mara herää muistoistaan ja huutaa Ainalle tarvitseeko hän apua. Leikkauksesta tuli hieman töksähtelevää ja se häiritsee kohtausta.

Kimmon ryntäys huoneeseen oli puolestaan herkullinen leikattava. Halusin pidätellä katsojaa tajuamasta heti mistä on kyse, joten näytin aluksi vain nopean väläyksen Kimmosta. Riitelykohtaus kuvattiin kokonaan käsivaralla ja näyttelijät saivat liikkua melko vapaasti kameran reagoidessa heidän liikkeisiinsä. Kohtaus tuntui elävän hyvin. Rytmi oli hektinen ja koska kyseessä oli väittelyä, leikkasin edestakaisin henkilöistä, jolloin tuli tunne väitteiden pallottelusta ja hyökkäävyydestä. Välillä oli tärkeä käydä laajassa kuvassa, sillä pienen etäisyyden ottaminen tilanteeseen toi sen koomista puolta vielä paremmin esiin. Lopussa kun Aina romahtaa, oli vaihtoehtona näyttää Aina vajoamassa polvilleen ja takomassa maata nyrkeillään. Tämä tuntui kuitenkin turhan voimakkaalta ja vieroittavalta reaktiolta, jota myös muutama leikkausversion nähnyt kummasteli, joten teimme Ainan romahduksesta kevyemmän. Jätimme pois nyrkeillä takomisen mutta jätimme huudon ”Menkää helvettiin täältä”. Mielestäni oli tärkeää, että Ainan rumempi ja aggressiivisempi puoli tuli lopussa esiin, jotta katsojalle tulisi selkeä tunne siitä, että Aina olikin jotain muuta kuin Maran haavekuva. Ainan haluttiin paljastuvan pahaksi. Lopussa on vielä ajo kohti Ainan rikkoutunutta kuvaa, sillä halusimme ohjaajan kanssa käyttää sitä symboloimaan miten (mieli)kuva Ainasta on lopullisesti särkynyt.

Kohtaus 15 – Baari

Viimeinen kohtaus olisi voitu aloittaa siitä kun Mara laittaa kolikon jukeboksiin, mutta itse pidin siitä, että ensin nähdään Maran paikka tyhjänä ja katsoja saa vielä hetken miettiä mitä Maralle on käynyt. Sitten kysymykseen vastataan, mutta vain näyttämällä Maraa selin kävelemässä jukeboksille. Vasta kun uusi kappale kajahtaa ilmoille, Mara

alkaa hytkyä musiikin tahdissa ja kääntyy hymyillen, katsoja saa tietää, että kaikki on hyvin. Mara ei loppukohtauksessakaan sano juuri mitään, ainoastaan hymyilee kavereilleen, joten oli tärkeää poimia kavereiden kasvoista reaktioita. Heidän katseensa ja hymynsä korostavat Marankin hyvää fiilistä. Ja Mara on heihin selkeästi kontaktissa toisin kuin aiemmin. Viimeiseen kuvaan joka on baarin ulkopuolelta liitin vielä pari repliikkiä, jotka oli alun perin tarkoitus näyttää itse kohtauksessa, mutta leikattiin pois. Ne toivat loppuun vielä lisää huumoria ja toimivat mielestäni juuri parhaiten kuuluen kuvan ulkopuolella. Ulkokuvaa on vielä tarkoitus jälkikäsitellä niin, että baarin ikkunoista hehkuu lämmintä valoa. Elokuvan alussa nähdään baari valoisassa ympäristössä ja sitten leikataan sisään hämärään baariin. Loppukohtauksessa haluttiin juuri päinvastainen tunnelma, jossa baari hehkuu lämpöä pimeään ympäristön keskellä. Tällä haluttiin korostaa katsojalle edes alitajuisesti tunnetta siitä, että baari olikin loppuen lopuksi positiivinen paikka, josta löytyi ”lämpöä”, kunhan Mara vain heräsi jumiutuksestaan.

6 YHTEENVETO

Olen työssäni käsitellyt leikkauksen mahdollisuuksia vaikuttaa katsojan tunteisiin ja etsinyt keinoja tehdä vahvaa kerrontaa. Mielestäni olen löytänyt oleellisia asioita leikkauksen teorioista. Halusin luoda tietynlaisen leikkaajan ensiapukirjan, johon voi turvautua kun miettii sitä ikuista kysymystä milloin leikata.

Työni käsittelee pääosin perinteistä kerrontaa, joten tutkittavaa riittäisi vielä muiden teorioiden osalta. Mutta uskon, että osa esittämistäni ajatuksista ja tarkastelemistani teorioista pätee monentyyppisiin elokuviin.

Ihana Aina -elokuvan leikkaus ja kirjallisen työn teko on opettanut minulle leikkauksesta enemmän kuin mikään tähän asti. Ensimmäistä kertaa tuntuu, että olen oivaltanut jotain oleellista tuosta mystisestä taiteenlajista. Ja ironista kyllä, nyt osaisin leikata *Ihanan Ainan* todennäköisesti paremmin, tai ainakin huomattavasti helpommin ja vähemmällä synnytystuskillla. Tämä työ oli matka, pitkä ja vaikea, mutta lopulta erittäin antoisa. Pidän teorioista ja tutkimisesta, joten on ollut ilo perehtyä minua viisaampien ihmisten ajatuksiin. Etenkin Walter Murchin laaja-alaiset pohdinnat tekivät

minuun vaikutuksen. Elokuvataiteessa on kyse monista eri aloista, se on psykologiaa, fysiikkaa, biologiaa, samalla kun se on estetiikkaa ja dramaturgiaa. On oltava kiinnostunut monista asioista ja osattava yhdistellä tietoa. Leikkaaja tarvitsee hyvää draaman tajua, rytmin ymmärrystä, visuaalista silmää ja psykologin lahjoja, sekä roppakaupalla kärsivällisyyttä ja kommunikointitaitoja.

Mikael Enckell on todennut taideteoksista seuraavasti: "Enemmän tai vähemmän pysyvästi ne leimaavat tapaamme nähdä ja kokea, ne antavat meille optisen välineen, jonka läpi tarkastelemme maailmaa, tai ehkä pikemminkin kiinnitämme huomiomme sellaiseen tapaan kokea, joka siihen asti on jäänyt meiltä huomiotta" (Enckell 1988, 186-188). Elokuvilla ei ehkä muuteta hetkessä maailmaa, mutta niillä voidaan hetkeksi muuttaa ihmisen ajattelua. Ajattelun muutos voi vaikuttaa toimintaamme ja sitä kautta maailmakin lopulta muuttuu. Halusin tutkia elokuvaleikkauksen mahdollisuuksia vaikuttaa katsojaan ja perehtyä tuohon mystiseltä vaikuttavaan tekniikkaan. Mystisyyden verho on nyt jo melko auki ja kokonaan sitä ei tarvitse koskaan avatakaan. Salaperäisyys on taiteille ominaista, niitä ei voi selittää puhki ja puristaa kaavioihin.

LÄHTEET

Apple, Wendy 2004. *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing*.
Dokumenttielokuva. A.C.E.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 1997. *Film Art*, 5th edition. New York: McGraw-Hill Companies.

Dmytryk, Edward 1984. *On Film Editing*. London: Focal Press.

Eisenstein, Sergei 1978. *Elokuvan muoto*. Rauma: Oy Länsi-Suomi.

Enckell, Mikael 1988. *Peiliin kirjoitettu*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Mamet, David 2001. *Elokuvan ohjaamisesta ja Kolme tapaa käyttää veistä*. Helsinki: Hakapaino.

Murch, Walter 1995. *In the blink of an eye*. Beverly Hills: Sillman-James Press.

Ondaatje, Michael 2002. *The conversations: Walter Murch and the art of editing film*. New York: Alfred A. Knopf.

Peltonen, Mauno 2000. *Tunteiden olemus*. [Verkkodokumentti]
<<http://www.netikka.net/mpeltonen/tunteet.htm>> (luettu 18.5.2010).

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2008. *Leikkaus. Elävä kuva – elävä ääni*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Reisz, Karel & Millar, Gavin 1984. *The technique of film editing*. London: Focal Press.

Saraviita, Katja 2006. *Joka leikkaan ryhtyy. Fiktiivisen lyhytelokuvan leikkaaminen*.
Case: *Joka leikkiin ryhtyy* -elokuva. Opinnäytetyö. Tampereen ammattikorkeakoulu,

Viestinnän koulutusohjelma. Saatavissa: <<http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201003065453>> (luettu 9.5.2010).

ScienceDaily 2008. Film Content, Editing, And Directing Style Affect Brain Activity, Neuroscientists Show. [Verkkodokumentti]
<<http://www.sciencedaily.com/releases/2008/06/080606105432.htm>> (luettu 19.5.2010).

Weston, Judith 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Wikipedia 2010. Kuleshov Effect. [Verkkodokumentti]
<http://en.wikipedia.org/wiki/Kuleshov_Effect> (luettu 20.10.2010).

Wohl, Michael 2006. Learning Action Fundamentals. [Verkkodokumentti]
<<http://www.peachpit.com/articles/article.aspx?p=454794&seqNum=2>> (luettu 6.5.2010).