

Leikkauksen ihanuudesta ja kurjuudesta

Kandidaattitutkinnon kirjallinen opinnäyte

Anna Berg

Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu

Elokuva- ja lavastustaiteen laitos

Elokuvaleikkauksen suuntautumisvaihtoehto

8.11.2011

Sisällysluettelo

Esipuhe	3
Näkymättömän ja näkyvän taide.....	5
Materiaalin ihmemaassa	7
Leikkauskierrokset hiovat timanttia.....	8
Leikkaajan kriittinen katse	11
Yhteistyön iloa?.....	12
Tarinaa etsimässä	14
Vaiston varassa? Intuitio leikkauksessa	15
Intuitio kadoksissa	17
Intuitiota oppimassa	18
Leikkaajan sokeutuminen.....	19
Sokeutumisesta toipuminen.....	21
Kohti helpompaa leikkausprosessia	22
Yhteenveto.....	24
Lähteet	26
Elokuvat	27

Esipuhe

Olen yrittänyt pohtia, mitä viimeisen kolmen ja puolen vuoden aikana olenkaan oppinut opiskellessani elokuvakoulussa leikkausta. Minulla ei ollut paljon leikkauskokemusta kouluun tullessani. Vaikka itselläni on epämääräinen tunne siitä, että hyvin suuri harppaus monella tasolla on tapahtunut, on silti vaikeaa sanoa, mitä olen todella oppinut. Onko esimerkiksi elokuvallisen kuvakerronnan taju parantunut? Leikkauksen prosessiin lähdän kuitenkin varmemmin ottein kuin kaksi vuotta sitten.

Koska leikkauksen toimivuus riippuu aina aiheesta ja yllättävätkin ratkaisut saattavat elokuvassa toimia, on vaikea opetella leikkaukselle juuri mitään suoria sovellettavissa olevia kaavoja. Leikkaus on aina parhaimmillaan intuitiivista toimintaa. Voiko tätä intuitiota oppia? Voiko leikkaamista oppia muulla tavalla kuin leikkaamalla ja katsomalla elokuvia?

Leikkaamisen tärkein oppi on mielestäni leikkausprosessin oppiminen. Paitsi leikkaustyön erityispiirteiden hallitseminen, tässä on tärkeää myös tunnistaa omat erityispiirteet leikkaajana ja ihmisenä, jotta pystyy hallitsemaan prosessin aikana syntyneitä henkisiä esteitä ja pelkoja. Erittäin tärkeää prosessissa on epävarmuuden ja tietynlaisen kaoottisuuden sietäminen leikkauksen alkuvaiheessa.

Jokainen leikkausprosessi on hyppy tuntemattomaan, varsinkin jos projektissa on leikkaajalle aikaisemmista työkuvioista tuntematon ohjaaja. Leikkausprosessissa muodostuu erityinen suhde sekä ohjaajan että leikattavan materiaalin kanssa. Leikkaajan läpikäymä tunnekirjo on laaja.

Entä kuinka leikkaaja voi saada energiaa työn muokkaamiseen ja aina uusien versioiden tekoon, varsinkin jos menettää uskonsa kyseessä olevan elokuvan mahdollisuuksiin. Mitä tehdä, jos ei voi samaistua elokuvan materiaaliin, jos se herättää jopa vahvoja antipatioita? Miten huonoista kokemuksista voi päästä yli?

Kirjoitelma keskittyy leikkaajan henkilökohtaiseen työhön ja sen sudenkuoppiin ja riemunhetkiin. Lähdän liikkeelle siitä, mitä leikkaaminen mielestäni (ja muiden

tutkijoiden mielestä) on: Mitä leikkaus on elokuvataiteessa ja mitä se on työnä. Samalla pohdin, kuinka leikkaamiseen vaadittavia taitoja ja ominaisuuksia voi kehittää, sekä sitä, kuinka itse olen oppinut näitä asioita. Suhde ohjaajaan ja muuhun työryhmään on jätetty vähemmälle huomiolle, tästä aiheesta saisi omat kokonaiset lopputyönsä aikaan ja tällaisia töitä onkin olemassa. Tässä aihetta vain sivutaan. En myöskään keskity leikkaajan työn tekniseen puoleen ja sen ongelmiin ollenkaan.

Näkymättömän ja näkyvän taide

Elokuvista keskustellessa niiden leikkauksesta puhutaan harvoin. Leikkaus huomataan yleensä vain silloin, kun sen tyyli on silmiinpistävä, kun on esimerkiksi käytetty efektimäistä hyppyleikkausta¹. Perinteisesti elokuvaleikkaus pyrkii häivyttämään omat jälkensä, eli siirtymät kuvasta toiseen. Tavoitteena on katsojan tempaaminen mukaan elokuvan liikkeeseen ja tarinaan niin, että hän ei kiinnitä huomiota leikkaukseen. Villain (1991, 52) kiteyttää, että leikkauksen tehtävä ei ole olla itse nähtävissä, vaan tehdä näkyväksi, nähtäväksi².

Maallikon käsityksissä elokuvan leikkaaminen tuntuu usein yhdistyvän sensuuriin - mehevien kohtausten poistamiseen. Elokuvan 'leikkaamaton versio' viittaa puhekielessä elokuvaan, josta ei ole tuotantoyhtiön, levittäjän tms. määräyksestä poistettu kyseenalaista materiaalia. Ammattilaisen näkökulmasta elokuvan todellinen leikkaamattomuus on lähinnä hauska vitsi. Vai miltä kuulostaisi noin 20 tuntia kestävä fiktioelokuva sekalaisessa järjestyksessä toistuvine ottoineen, näyttelijöiden herpaantumisineen ja teknisine virheineen? Toisaalta vitsissä on totuuttakin mukana: selkeästi on kyse asioiden poistamisesta, kun 20 tunnista tehdään kaksi tuntia. Mutta kuten leikkaaja, äänisuunnittelija ja teoreetikko Walter Murch³ (2001, 10) toteaa, vaikeus onkin sen määrittelemisessä, mitä leikataan pois⁴.

'Leikkaus' on kuitenkin mielestäni harhaanjohtava nimitys prosessille. Termi on tietenkin peräisin filmin mekaanisen pilkkomisen ajoilta. Mielestäni työtä kuvaisi paremmin filmileikkauksen tekniikan toinen perusosanen: liimaus. Englannin kielen 'editing' pääsee lähemmäksi totuutta, sillä se rinnastuu tekstin muokkaamiseen.

¹ Hyppyleikkauksessa kahden perättäisen kuvan kuvakulma eroaa niin vähän toisistaan, että kuvassa olevat kohteet tuntuvat hypähtävän leikkaukskohdassa paikasta toiseen (Bacon 2005, 427).

² "...la force d'un montage n'est pas de se faire voir, mais de faire voir"

³ Murch on leikkannut mm. elokuvat *Ilmestyskirja. Nyt.* (*Apocalypse Now*, USA 1979) ja *Lahjakas herra Ripley* (*Talented mr. Ripley*, USA 1999)

⁴ "Because, in a certain sense, editing *is* cutting out the bad bits, the tough question is, *What makes a bad bit?*"

Ranskaksi elokuvaleikkaus on 'montage', mikä merkitsee myös kokoamista tai asennusta⁵ (Lattunen & Viljanen 1995, 726).

Leikkaaminen onkin nimenomaan elokuvan rakentamista, kuten myös Perkins & Stollery (2004, 17) toteavat⁶: prosessissa elokuva kootaan materiaalin osasista, kuten talo rakennetaan erilaisista rakennusmateriaaleista. Mutta toisin kuin talon rakentajilla, leikkaajalla ei ole tarkkoja rakennuspiirustuksia käytössään.

Leikkauksen toimivuuteen ei ole mitään absoluuttisia, aina toimivia sääntöjä vaan materiaali kaipaa luovaa muokkaamista, manipulointia ja orkestrointia. Leikkaaja Tom Haneken sanoin työ on katsojan kokemuksen muovailua⁷ (Oldham 1995, 58).

Tekemällä valintoja materiaalin suhteen leikkaaja muotoilee elokuvan henkilöt, tilan ja ajan tarjolla olevista vaihtoehdoista. Muun muassa Truffaut'n elokuvia leikannut Yann Dedet puhuu maailman uudelleen rakentamisesta - useaan kertaan kirjoitetut, harjoitellut ja toistetut, eli useaan kertaan kuolleet tapahtumat on saatava uudelleen eloon. Tämä tapahtuu usein kääntämällä asiat nurin kurin, ja kuitenkin niin toimivalla tavalla, että se vaikuttaa itsestäänselvyydeltä⁸ (Villain 1991, 20).

Elokuvan henkilöiden muodostaminen tapahtuu paitsi valitsemalla näyttelijäsuorituksia ja reaktioita ottojen joukoista, myös muokkaamalla henkilöiden rytmejä ja ajoituksia. Esimerkiksi henkilön reaktionopeus määrittelee paljon: puhuuko hän toisen päälle vai reagoiko hitaammin, ensin miettien vastaustaan? Mielestäni on tärkeää, että leikkaaja ymmärtää, millainen henkilö kukin hahmo on ja mikä on näille tyypillinen tapa reagoida tilannekohtaisesti. On myös ymmärrettävä henkilöiden tunteita ja motiiveja, jotta osaa tuoda ne selkeästi esille. Elämäntuntemus ja etenkin kiinnostus ihmisluontoon ovatkin tärkeitä ominaisuuksia leikkaajalle.

⁵ "montage m 1 ylösvieminen 2 asennus, kytkentä 3 (elokuvan) leikkaus; monter ... 4 asentaa, koota, kasata"

⁶ "...editing is initially more concerned with constructing than reducing, a role that is both creative and technical."

⁷ "You're crafting the entire experience, You're not just cutting out the bad stuff..."

⁸ "Selon Yann Dedet, il s'agit à chaque film de 'refaire le monde', de construire, souvent de contredire – par exemple ralentir une scène tournée très vite -, contredire pour que cela ait l'air arriver par hasard. Ce qui a été prévu depuis des mois, écrit sur le papier, répété quinze fois s'il y a quinze prises, cela qui est mort plusieurs fois, essayer de le faire revivre."

Kuvausvaihetta voidaan kutsua elokuvan toiseksi käsikirjoitukseksi, koska siinä tulee aina muutoksia alkuperäiseen käsikirjoitukseen ja saatetaan improvisoida paljonkin. Leikkaaminen on puolestaan ikään kuin elokuvan kolmas ja viimeinen käsikirjoitus. Leikkaajan vastuu on suuri: elokuva on yritettävä saada toimimaan, vaikka se olisi käsikirjoitettu, kuvattu tai ohjattu miten huonosti tahansa (Oldham 1995, 238-239).

Materiaalin ihmemaassa

Kuinka elokuvan rakentaminen sitten käytännössä tapahtuu? Kaikki alkaa materiaalin katselusta. Materiaalin määrä riippuu projektista: näytelmäelokuvissa materiaalia on yleensä noin kymmenenkertainen määrä valmiiseen elokuvaan nähden, mutta dokumenttielokuvien tapauksessa katseltavaa voi olla jopa satoja tunteja (Pagh Andersen 2011, 11). Materiaali katsotaan yleensä kuvausjärjestyksessä, eli kohtaukset eivät useinkaan ole käsikirjoituksen mukaisessa järjestyksessä. Monet haluavat katsella materiaalin ensiksi suurelta kankaalta, jotta mieleen jää käsitys siitä, miltä kuvat tuntuvat elokuvateatterissa suuressa koossa.

Tanskalainen elokuvaleikkaaja Niels Pagh Andersen (2011, 11) kokee ensikatselun olevan leikkausprosessin tärkeimpiä hetkiä: sen jättämä muistijälkeä leikkaajan on hyödynnettävä koko pitkän leikkausprosessin ajan. Ensimmäisellä katselukerralla leikkaajan reaktiot materiaaliin ovat vielä tuoreita, mahdollisimman lähellä elokuvan ensimmäistä kertaa katsovan yleisön reaktioita.

Ensikatselun muistijäljen paremmin säilyttääkseen useat leikkaajat tekevät muistiinpanoja materiaalin herättämistä omista reaktioistaan (Ondaatje 2002, 45). Nämä muistiinpanot voivatkin osoittautua ensiarvoisen tärkeiksi prosessin loppupuolella, kun leikkaaja on jo saattanut unohtaa, miltä tuntuu nähdä materiaali ensimmäistä kertaa niin kuin yleisökin sen näkee.

Walter Murch kirjoittaa ensimmäisellä katselukerralla ylös erityisesti omat emotionaaliset reaktionsa ja kuvien herättämät assosiaatiot (Ondaatje 2002, 45).

Sekä Murch että Pagh Andersen (2011, 11) kokevat, että ensimmäisessä katselussa on oltava erityisen avoin ja vastaanottavainen. On pyrittävä vapautumaan ennakkoletuksista ja tiedoista materiaalia kohtaan. Pagh Andersenin mukaan joskus esimerkiksi ohjaaja saattaa hyvää tarkoittaen selittää materiaalia etukäteen, mutta tällöin on vain pyydettävä ohjaajaa ystävällisesti vaikenemaan. Keskustelujen aika on vasta katselujen jälkeen.

MA-lopputyöessessään Helena Öst kirjoittaa omasta leikkausprosessistaan. Aluksi hän katsoo materiaalit ja tekee niistä muistiinpanoja ja piirroksia yksin ja ohjaajan kanssa. Ohjaajan kanssa he saattavat etukäteen suunnitella lapuilla elokuvan kohtausrakenteen. Kuitenkin kun Öst alkaa leikata, hän unohtaa piirrokset ja laput: leikkaus ohjaa itseään. (Öst 2011, 3).

Itsekin olen yrittänyt opetella kirjoittamaan reaktioitani ylös katsellessani materiaalia ensimmäistä kertaa. Kandidaattielokuvan (Kaivos, 2011)⁹ tapauksessa palasinkin muutamaan otteeseen näihin merkintöihin. Muistiinpanotekniikassa on kuitenkin minulla vielä opittavaa, siinä pitää pystyä samalla kirjoittamaan ja katselemaan. Ensimmäinen katselu nimittäin järjestetään usein elokuvateatterissa melkein koko työryhmän voimin. Aivan opintojen alussa katseluihin rauhoittuminen tuntui myös vaikealta: malttamattomana olisi heti halunnut päästä materiaaliin käsiksi.

Leikkauskierrokset hiovat timanttia

Leikkausprosessille on ominaista iteratiivinen versiointi. Elokuvan materiaalin katsottuaan leikkaaja koostaa elokuvasta ensimmäisen version. Tämä versio on usein löyhempi ja pidempi kuin mihin lopulta päädytään, esimerkiksi puolitoista tai kaksi kertaa pidempi. Ensimmäisen version tarkoituksena on usean leikkaajan mielestä nimenomaan koota elokuva, jotta se voidaan katsoa läpi ja tarkastella sitä kokonaisuutena. Kun elokuvan näkee ensimmäisen kerran kokonaisuutena, pystyy

⁹ *Kaivos* (Zoha, Suomi 2011). 21 minuuttia pitkä fiktioelokuva kertoo neuvostoliittolaisista sotamiehistä, jotka yrittävät päästä ulos pieleen menneen maanalaisen ydinkokeen romahduttamasta kaivoksesta.

sen draaman kaarta ja ongelmakohtia arvioimaan selkeämmin. (Perkins & Stollery 2004, 24; Ondaatje 2002, 36-37).

Ensimmäisen leikkausversion leikkaaja tekee usein hyvin itsenäisesti ja jotkut kutsuvatkin tätä ensimmäistä versiota ”leikkaajan versioksi” (Perkins & Stollery 2004, 25). Tämä nimitys antaa mielestäni kuitenkin väärän kuvan ensimmäisen version merkityksestä, koska se kuulostaa siltä kuin leikkaaja pitäisi tätä versiota valmiina elokuvana. Sen sijaan useat leikkaajat tekevät yleensä hahmotelmallisen ensimmäisen version ja jotkut haluavat myös koota tämän hyvin nopeasti. Walter Murchin mielestä ensimmäiseen versioon kannattaa myös ottaa kaikki juonenkäänteet tarkasti mukaan, jotta suunnitellusta elokuvasta tosiaankin näkee kokonaiskuvan, jota voi sitten alkaa muokata (Ondaatje 2002, 36-37).

Tarpeeksi hahmotelmanomaisen ensimmäisen version teko on ollut tärkeä ja vaikea oppi minulle elokuvakoulussa. Varsinkin opintojen alun lyhyissä, 5 – 10 minuutin pituisissa harjoitustöissä tätä oli vaikea ymmärtää ja toteuttaa. Tässäkin tuli varmasti esille aloittelevan leikkaajan malttamattomuus ja halu nähdä valmista jälkeä mahdollisimman nopeasti. Noin 20 minuuttia pitkässä kandidaattityöelokuvassa (Kaivos, 2011) ensimmäisen version löyhyys ja keskeneräisyys tuli jo luonnollisemmin, varsinkin kun kokosin sen hyvin nopeasti.

Ensimmäisen version keskeneräisyyden sietäminen on mielestäni myös luottamuskysymys. Itselleen on annettava lupa tehdä puolivalmista ja on myös uskallettava näyttää tämä muulle työryhmälle. Elokuvakoulussa opintojen alkuvaiheessa olevat kanssaopiskelijat, jotka tulevat ensimmäistä versiota katsomaan, eivät kenties osaa suhtautua siihen tarvittavalla ymmärryksellä ja rakentavalla kritiikillä. Opintojen alkuvaiheessa oleva leikkaaja ei ehkä luota uusiin tovereihinsa ja uskalla näyttää hiomatonta versiota, varsinkin jos hän on aivan yksin sen tehnyt. Kyse voi olla myös näyttämisen halusta. Etenkin opintojen alkuvaiheessa tarve todistaa olevansa hyvä leikkaaja voi olla suuri ja luoda suorituspaineita, jotka puolestaan estävät keskeneräisen näyttämisen.

Leikkaaminen on elokuvan muovailua ja se vaatii paljon aikaa, kuten myös leikkaaja Ray Thomas toteaa Andrea Langin (2002, 216) haastattelussa¹⁰. Leikkauskierros kierrokselta elokuvan ydin tislautuu esiin: tarina ja hahmot kirkastuvat, sanoma selkiytyy. Elokuva työstetään kokonaisuutena ja leikkaajan on kullakin hetkellä tiedettävä, mitkä ongelmat ovat juuri silloin olennaisimpia ratkaista. Kuten Walter Murch toteaa, on osattava sanoa, mihin asioihin ja ongelmiin kannattaa missäkin vaiheessa kajoa ja mitkä on yksinkertaisesti jätettävä tuonnemmaksi, kunnes elokuvan muut alueet ovat selkiytyneet (Ondaatje 2002, 39). Tämä on mielestäni haastavaa ja olenkin joutunut osaamattomuudessani tekemään ylimääräisiä kokeiluja. Esimerkiksi kandidaattielokuvaa työstäessäni siirsin leikkauksen alkuvaiheessa kohtauksia, koska ne olivat mielestäni draaman kaaren kannalta väärässä järjestyksessä. Jouduin myöhemmin palauttamaan ne aiempaan järjestykseen, koska tarina kehittyi erilaiseksi kuin olin alussa kuvitellut.

Jossain vaiheessa leikkausprosessia tulee vastaan hetki, jolloin leikkaaminen on osattava lopettaa paitsi aikataulullisista, myös taiteellisista syistä: leikkauskierrokset selkeyttävät elokuvan tarinaa, mutta liiallinen selkeys on pahasta. Se tekee tarinasta ennakoivan ja katsoja tylsistyy, kuten Niels Pagh Andersen (2011, 12) toteaa. Pitkään saman projektin kanssa työskenneltyään leikkaaja myös helposti kyllästyy elokuvan materiaaleihin ja tämän seurauksena saattaa alkaa lyhentämään kuvia ja tehdä tarinaan liikaa oikopolkuja. Tällöin helposti leikkaa kohtaukset sirpaleiksi, eikä anna asioille tarpeeksi aikaa. (ks. myös kappale ”Leikkaajan sokeutuminen”)

¹⁰ “What are some of the keys to a good edit? Time. ... I think there may be lot of films that suffer from lack of time in the edit. Another week and they would have been really good, another week and they would’ve been even better and sharper.”

Leikkaajan kriittinen katse

Paitsi rakentamista ja kokoamista, leikkaaminen on tuon itse tehdyn rakennelman katselua ja arviointia. Myös Walter Murch puhuu leikkauksen uutta luovista ja kriittisistä impulsseista ja näiden suhteuttamisesta toisiinsa (Ondaatje 2002, 39)¹¹. Nämä työvaiheet toistuvat jatkuvasti, ja niiden kesto ja laajuus vaihtelee: Voidaan keskittyä rakentamaan esimerkiksi elokuvan kokonaisdramaturgiaa ensimmäistä leikkausversiota tehdessä ja sitten asettua katselemaan kriittisesti omaa teostaan. Toisessa kokoluokkien ääripäässä voidaan asettua trimmaamaan kahden kuvan leikkauskohtaa ja sitten katsella ja arvioida tulosta. Kuten leikkaaja Emily Paine toteaa, leikkaus on jatkuvaa siirtymistä katsojan roolista elokuvan kaikkien ongelmien ratkaisijan rooliin¹² (Oldham 1995, 39).

Leikkausversiota katsellessa kyse on tietenkin ensisijaisesti siitä, mikä toimii ja mikä ei. Seuraava kysymys on tietenkin ”miksi”, etenkin: miksi joku kohta ei toimi? Kuinka sitä kohtaa tai jotain sen ympäriltä voi muuttaa niin, että elokuva toimii. On asetettava jatkuvasti kriittisesti arvioimaan omaa rakennelmaansa. Työkaluna prosessissa leikkaajalla on omat tunteensa ja niiden analysointi. Kuten Villain esittää, hyvä leikkaus on mahdollista, vasta kun leikkaaja oppii analysoimaan itseään elokuvan suhteen: mitä itse milläkin hetkellä tuntee ja mistä elokuvan osa-alueista ja millä tekniikoilla nämä tunteet ovat syntyneet (Villain 1991, 23-24)¹³. On asetettava itsensä yleisön asemaan, kuten Walter Murchkin toteaa (Ondaatje 2002, 41)¹⁴.

Yleisön asemaan asettuminen vaatii leikkaajalta paljon varsinkin silloin, kun hän on työskennellyt intensiivisesti jo pitkään elokuvan parissa ja katsonut versionsa lukuisia kertoja turtuen elokuvan materiaaliin. Silloin on hyvin vaikea katsoa

¹¹ “It is all a question somehow of metering out the right amount of generative impulse and modulating that with the right amount of critical impulse, and knowing when to say, I’m not going to touch that now, I’ll wait until I know more.”

¹² “Editing is shifting gears from being a spectator to tackling all the problems, seen or unseen.”

¹³ “Ce spectateur doit savoir s’analyser soi-même, metre ses sensations, ses sentiments en regard de chacun des moments du film où il y a un effet. Là, il y a tel effet, d’où vient que je ressente telle chose? ... La seule façon d’apprendre le montage, c’est d’apprendre à s’analyser face à un film. “

¹⁴ “... for me it begins with, Where is the audience looking? What are they thinking? As much as possible, you try to *be* the audience.”

elokuva tuorein silmin. Käsittelen tätä lisää kappaleessa ”Leikkaajan sokeutuminen”.

Yhteistyön iloa?

Koko elokuvanteon ja myös leikkaamisen tärkeä piirre on sen yhteistyöluonne, erityisesti leikkaajan ja ohjaajan yhteistyö. Leikkaaja Harri Ylönen¹⁵ (2006, 2) korostaa lopputyösesseessään ohjaajan leikkaajaan kohdistaman luottamuksen tärkeyttä. Myös Perkins ja Stollery (2004, 54) toteavat, että leikkaajalle työ, jossa ohjaaja käyttää häntä vain teknisenä koneenkäyttäjänä, on turhauttavaa: leikkaajan luovuus, kokemus ja ymmärrys elokuvakerronnasta jäävät käyttämättä. Suomalainen konkarileikkaaja Juho Gartz¹⁶ (2003, 175) toteaa, että tällainen tilanne on myös elokuvan kannalta turmiollinen.

Monet leikkaajat haluavat myös omaa työrauhaa ja toivovat ohjaajan tulevan katsomaan ja kommentoimaan vasta leikkaajan tehtyä rauhassa versionsa (Perkins & Stollery 2004, 55). Myös Gartzin mukaan leikkaajan työssä parasta on ”puuhastelu ilman paniikkiaikataulua omassa yksinäisyydessä” (2003, 175). Elokuvallekin on hyödyllistä se, ettei ohjaaja ole jatkuvasti leikkaamossa. Näin hän saa etäisyyttä materiaaliin, jonka hän todennäköisesti näkee intensiivisten kuvausten jälkeen edelleen tietyssä valossa. Etäisyyttä saatuaan ohjaaja pystyy kommentoimaan leikkausversioita paremmin.

Vaikka elokuva on taidemuotona usean ihmisen taiteellisen panoksen yhteenliittymä, on ohjaaja lopulta siitä vastuussa varsinkin yleisön edessä. Mielipide-erojen johtaessa kiistatilanteisiin ohjaajalla, tai lopulta tuottajalla, on viimeinen sana. Leikkaajan tehtävä on tukea ohjaajaa ja tarjota oma näkemyksensä, myös kyseenalaistaa ohjaajan näkemys.

¹⁵ Leikannut mm. elokuvat *Napapiirin sankarit* (Suomi 2010) ja *Hella W* (Suomi 2011)

¹⁶ Leikannut mm. elokuvat *Tähdet kertovat, komisario Palmu* (Suomi 1962), *Käpy selän alla* (Suomi 1966) ja *Täällä Pohjantähden alla* (Suomi 1968)

Oman kokemukseni mukaan leikkausprosessi ei kuitenkaan ole mikään egojen taistelu, jossa kinastellaan siitä, kumpi saa päättää leikkauskohdan paikan. Parhaassa tapauksessa kyse on yhteistyöstä, jossa ratkotaan yhdessä elokuvan ongelmia, titteliin katsomatta. Ylösenkin (2006, 4) mukaan elokuva syntyy leikkaajan ja ohjaajan yhteishengestä, jossa näkemys elokuvasta on jaettu. Kun yhteishenki on hyvä, elokuvaa todellakin synnytetään yhdessä, ongelmat tuntuvat yhteisiltä ja ideat lentävät vapaasti.

Toisaalta työskentely ohjaajan kanssa voi takkuilla, jos Ylösenkin mainitsemaa yhteistä näkemystä elokuvasta ei muodostu. Jos esimerkiksi keskusteluyhteys ohjaajaan ei toimi, yhteinen näkemys elokuvasta voi muodostua pelkästään välillisesti, materiaalin kautta. Oman kokemukseni mukaan erityisen ongelmallista tämä on silloin, jos ei olla tekemässä narratiivista eli kertovaa elokuvaa: ei-narratiivisesta materiaalista voi olla vaikea löytää elokuvan ydintä, eritoten jos kyseessä on poeettinen, assosioiva tai abstrakti kerronta. Ja vaikka leikkaaja löytäisikin lähestymistavan materiaaliin, se voi olla aivan toisesta universumista kuin ohjaajan näkemys. Jos tällaisessa tapauksessa ohjaaja ei pysty millään tavalla verbalisoimaan, mitä haluaa tehtävän, voi olla parempi että hän leikkaa elokuvan itse.

Usein puhutaan ohjaajan luottamuksesta leikkaajaan ja se onkin toki tärkeää, mutta mielestäni työskentelyn kannalta olennaista on myös leikkaajan luottamus ohjaajaan: leikkaajan on esimerkiksi uskallettava näyttää ohjaajalle vielä hahmotteluvaiheessa olevaa työtään ja luottaa siihen, että ohjaaja suhtautuu keskeneräiseen versioon sen vaatimalla armollisuudella.

Tarinaa etsimässä

Elokuvaohjaaja ja antropologi Jean Rouch on verrannut leikkaamista tarinan kertomiseen (Villain 1991, 16)¹⁷. Koen myös itse, että leikkaaja kommunikoi työllään yleisölle. Kommunikaatioon tarjolla oleva sanasto löytyy kuvastusta ja äänitetystä materiaalista, sanojen järjestys ja painotukset syntyvät leikkauksessa. Näin leikkaaja rakentaa merkityksiä, jotka herättävät katsojassa ajatuksia ja tunteita. Leikkaaminen onkin ennen kaikkea tunteen kuljettamista.

Käytännössä kaikki lähtee liikkeelle sen tunnistamisesta, mitä halutaan kertoa ja missä järjestyksessä. Leikkaajan on löydettävä kunkin kohtauksen näkökulma ja sanoma, joita vahvistamaan kaikki leikkauksen ratkaisut asetetaan. Samasta asiasta puhuu leikkaaja Bill Russo Jonathan Waldin haastattelussa sanoessaan, että leikkaaja on tarinan palveluksessa, ei ohjaajan tai yleisönkään (Wald 2004, 98)¹⁸.

Kerrottavan tarinan¹⁹ leikkaaja löytää mielestäni ennen kaikkea materiaalista. Ohjaajan kommunikoimat näkemykset ovat tärkeitä materiaalin katselua ohjaavia tekijöitä. Käsikirjoituksestakin voi olla apua, mutta lopulta materiaalissa ovat ne realiteetit, joiden kanssa ollaan tekemisissä. Leikkaaja tuo materiaalista esiin valikoidun osan siellä piilevistä mahdollisuuksista. Samalla leikkaus kuitenkin myös luo uutta, sillä usein jo kahden kuvan yhteen liittämistä syntyy merkityksiä, joita näissä kuvissa yksistään ei ole. Audiovisuaalisten ärsykkeiden yhtälöissä 1+1 harvoin on 2 vaan usein 1+1=0 tai 1+1=111.

Myös Gartzin (2003, 174) mukaan leikkaaja löytää kerrottavan materiaalista: elokuvan sanoman ja ajatusrakenteiden pitäisi hänen mukaansa olla jo käsikirjoituksessa tai ainakin ohjaajan päässä. Leikkaajan tehtävänä on enää näiden ajatusten kirkastaminen, jotta ne pureutuisivat mahdollisimman tehokkaasti katsojan tajuntaan. Toisinaan leikkaaja kuitenkin Gartzin mukaan saattaa löytää materiaalista

¹⁷ "Le montage, c'est comme une narration, raconter une histoire."

¹⁸ "Bill Russo asks the class a deceptively simple question: 'Who does the editor work for?' 'The director?' one student calls out. 'The audience!' volunteers another ... Bill shakes his head. 'The story! Anyone not working for the story is working for themselves.'"

¹⁹ Epäjuonellisen elokuvan tapauksessa voitaisiin puhua mieluummin teemasta tai sanomasta.

jotain yllättävää ja suunnittelematonta. Jos löytö tukee elokuvan sanomaa, voi sen hyödyntää rikastuttaen sillä elokuvaa.

Walter Murch puolestaan löytää lähestymistavan kohtausten leikkaamiseen toisinaan myös käsikirjoituksen ulkopuolelta. Murch pyrki tekemään paljon elokuvan aiheeseen liittyvää taustatutkimusta. Esimerkiksi leikatessaan elokuvaa *Englantilainen potilas* (USA 1996) Murch oli juuri lukenut italialaisen Curzio Malaparten kirjaa natsista. Murch poimi kirjasta ajatuksen, että natsit vihasivat kaikkia heikkouden ilmaisuja. Hän käytti tätä ajatusta johtotähtenään leikatessaan elokuvan kidutuskohtausta, jossa natsikuulustelija yrittää saada kiinni saadun vakoojan tunnustamaan. (Ondaatje 2002, xix-xx ja 127)

Joskus leikkaajan on myös vapauduttava tarinasta sellaisenaan, kuin se kuvatussa ja äänitetyssä materiaalissa näyttäytyy ja lähdettävä miettimään, saisiko esimerkiksi jotain katsojille hämäräksi jäävää asiaa selvennettyä lisä-äänityksillä tai jopa lisäkuvauksilla. Tuotannon budjetti on tietenkin realiteetti, joka etenkin lisäkuvausten tapauksessa tulee nopeasti vastaan.

Vaiston varassa? Intuitio leikkauksessa

Leikkaamisesta tekee mielenkiintoista se, että sen toimivuuteen ei ole tarkkoja sääntöjä. Tai oikeastaan ainoa sääntö on, että mikä tahansa saattaa toimia: minkä tahansa kuvan voi laittaa toisen kuvan perään, kunhan kohtausten tunnetila säilyy oikeana tai muuttuu sopivalla tavalla. Kuvakerronnan konventioidenkin, kuten vaikka suojaviivan²⁰ rikkominen oikean tunteen säilyttämiseksi palvelee parhaiten tarinaa. (Murch 2001, 18-19).

Monet leikkaajat kertovat leikkaavansa intuition avulla (Pearlman 2004, 112; Oldham 1995, 21; Villain 1991, 17; Wald 2004, 100). Intuitiivista toimintaa kuvaa

²⁰ Suojaviiva on kahden objektin, esim. henkilön kautta kulkeva suora, jonka samalta puolelta kuvattaessa kaikissa kuvakulmissa liike kulkee samaan suuntaan (Bacon 2005, 428).

mielestäni sen nopeus, keveys ja helppous. Intuitiivinen leikkaaminen on sitä, kun pääsee sisälle elokuvan aiheeseen ja materiaaliin siinä määrin, että materiaali tuntuu leikkaantuvan melkein itsestään. Silloin tietää kuin ulkopuolisen voiman johdattamana, mitä tehdä seuraavaksi, ja kuitenkin tuntee olevansa tilanteen herra. Materiaalista saattaa myös heti välittyä hyvin voimakkaasti idea siitä, kuinka se pitäisi leikata. Eivätkä nämä ideat välttämättä ole sellaisia, jotka tulevat kaikille muillekin materiaalia katsottaessa mieleen.

Walter Murch on verrannut elokuvan ensimmäistä versiota koostaessa seuraavan kuvan valitsemista improvisaatioon musiikissa²¹ (Ondaatje 2002, 239). Olen myös itse kokenut, että toisinaan rakentaessani elokuvaa pääsen sisään elokuvan maailmaan ja ikään kuin liikun elokuvan liikkeen mukana. Silloin tiedän intuitiivisesti, mitä ja mistä kuvakulmasta haluan nähdä seuraavaksi.

Intuitio määritellään perinteisesti ajatteluksi joka tapahtuu ilman tietoista järkeilyä²² (Oxford Dictionaries Online 2011). Sivistyssanakirjan määritelmässä intuitiota kuvaillaan näin: ”välitön oivaltaminen ilman päättelyä tai kokemusta, vaistonvarainen tajuaminen” (Nurmi & Rekiaro & Rekiaro 1998). Tällaisessa ajattelussa ihmisen järki ja tunne, tai intuitiivinen ajattelu siis erotetaan toisistaan.

Vaistonvaraiselta tuntuva leikkaaminen kuitenkin todennäköisesti perustuu paljolti opittuun, esimerkiksi kokemukseen kuvakerronnan normeista. Jokainen nyky-yhteiskunnan ja median kasvatti tuntee nämä traditiot jollain tapaa tiedostamattaankin ja leikkauskokemus auttaa tunnistamaan materiaalista suoraan käyttömahdollisuuksia. Myös Pearlman (2004, 112-113) kyseenalaistaa sen, että intuitio olisi täysin järjestä ja opituista tietovarannoista erillinen toiminto. Hän perustelee näkemyksensä aivotutkimuksen neuroverkko-teorioilla, joiden mukaan kaikki ajattelu on lopulta jollain tasolla intuitiivista – ihmisen tapa ajatella on rakennettu intuition mekanismeille.

²¹ ”Well, there is a certain logic to it, ultimately, but at the moment of making the choice it is more spontaneous, like performing music improvisation.”

²² ”Intuition [mass noun] - the ability to understand something instinctively, without the need for conscious reasoning”

Intuitio kadoksissa

Kun leikkaajan intuitio on kadoksissa, hän ei tiedä miten elokuva pitäisi leikata. Tämä voi johtua siitä, että häneltä on esimerkiksi elokuvan aihe ja teema hukassa: voi olla vaikea sanoa, mikä elokuvassa on oleellisinta. Tämä voi olla myös yhden kohtauksen ongelma: leikkaaja ei esimerkiksi käsitä mikä on kohtauksen tarkoitus ja sanoma. Se, mitä katsojan pitäisi tuntea, ketä hänen pitäisi seurata, ei ole selvää. Tämä voi johtua epäonnistuneesta käsikirjoituksesta, huonosta ohjauksesta, tai ehkäpä leikkaaja on ihmisenä vain väärä henkilö työskentelemään kyseisessä projektissa.

Intuition kadottaminen voi johtua myös siitä, että leikkaaja on väsynyt projektiin ja turtunut tuhat kertaa läpi katsomaansa materiaaliin niin, ettei elokuvan katsominen enää herätä mitään tunteita, joiden avulla leikkaaja pystyisi työstämään teosta eteenpäin.

Kun intuitio on kadoksissa, leikkaus tuntuu tahkoamiselta ja pimeässä haparoimiselta. Itse alan yleensä analysoida ja järkeistää ongelmatilannetta. Tämä on mielestäni yksi selviytymiskeino, muttei välttämättä tuota suoraan tuloksia. Kuitenkin ongelman tunnistaminen jo auttaa. Myös Helena Öst (2011, 3) kokee, toimivat ratkaisut ongelmiin löytyvät usein analysoinnin sijaan jollain muulla tavalla: esimerkiksi katsojan kommentista, ohjaajan sanomana, vahingon tai sattuman kautta.

Vaikka ratkaisujen kehittäminen vaikeilta tuntuviin elokuvan ongelmiin onkin raskasta, voi se olla myös inspiroivaa ja kehittää leikkaajan omanarvontuntoa. Mutta jos koko elokuvan ydin ja sanoma on hukassa pidemmän aikaa sekä leikkaajalta, että ohjaajalta, voi projekti johtaa leikkaajan väsymiseen. Tällöin elokuvan ongelmat tuntuvat mahdottomilta ratkaista ja leikkaaja menettää toivonsa. Leikkaaminen muuttuu tällöin pakkosuorittamiseksi. Eteenpäin mennään vain, jotta projekti saataisiin pois alta ja pystyttäisiin siirtymään elämässä eteenpäin.

Intuitiota oppimassa

Intuitiivinen leikkaaminen on mielestäni leikkaajan työn nautinnollisin osuus, kun kuva muuttuu eläväksi omissa käsissä vaivatta. Intuition varassa työskenteleminen luo työhön flow-tilan, josta saa energiaa. Kuinka intuitiotaan sitten voi kehittää, jotta työ olisi useammin tällaista? Tietenkin työn laadulla on myös merkitystä, leikkaajan intuition pitäisi siis olla myös ”oikeassa”, tuottaa enimmäkseen toimivia ratkaisuja.

Australialainen leikkaaja ja leikkauksen opettaja Bill Russo kokee, että hänen leikkaus-intuitionsa on muodostunut ja kehittynyt hänen pitkän uransa aikana kokemuksen karttuessa. Tämän mukaan intuitiota voi siis parhaiten oppia leikkaamalla. Russo myös toteaa, että elokuvien katselusta saatu kokemus on myös tärkeää leikkauksellisten ratkaisuiden löytämisessä. Elokuvien katselussa tärkeää on monipuolisuus: opiskelijoiden on laajennettava elokuvatietämystään, jotta heidän tuntemansa elokuvallisten tyylien, tekniikoiden ja ratkaisumahdollisuuksien kirjo olisi mahdollisemman laaja. (Wald 2004, 100)²³.

Itse olen elokuvakouluajanani nähnyt paljon ja monipuolisesti erilaisia elokuvia, joita en tuntenut aikaisemmin. Jotkut ovat tehneet suuren vaikutuksen ja jääneet paremmin mieleen kuin toiset. Elokuvien vaikutusta omaan leikkauskykyyn ja intuition löytymiseen on vaikea arvioida yleisesti, mutta varmasti vaikutus on suuri.

Muistan selkeästi yhden tapauksen, jossa toivoin, että olisin nähnyt tietyt elokuvat jo aiemmin. Kyseessä olivat Andrei Tarkovskin *Peili* ja muutamat Bela Tarrin elokuvat. Nähdessäni nämä elokuvat elokuva-arkistossa totesin, että niiden pysähtyneen tunnelman kokeminen olisi ehkä helpottanut ensimmäisen leikkaamani dokumentaarisen harjoituselokuvan (*Maa, jossa voi leikkiä elämää*)²⁴ tekemistä. Kyseisen elokuvan leikkausprosessi oli hyvin hankala ja ohjaajan kanssa oli vaikea kommunikoida, enkä pitkään aikaan ymmärtänyt mitä hän elokuvaltaan halusi.

²³ But Russo soon realized that intuition had been formed by twenty-five years of practice. 'It's experience as well ... sometimes students need to have their horizons expanded – they can't always imagine the available choices without first being shown that they exist.'

²⁴ *Maa, jossa voi leikkiä elämää* (Suomi 2010). 12 minuuttia pitkä kokeellinen elokuva kuvaa mieshahmon yrityksiä jäljittää itseään Kainuun tyhjiissä maisemissa.

Kyseiset elokuvat olisivat auttaneet ehkä ymmärtämään paremmin ei-kertovan elokuvan tyylilajia.

Russon mukaan intuitiota ei voi varsinaisesti opettaa, mutta opiskelijoita voi rohkaista luottamaan omaan intuitioonsa. Intuition saavuttamiseksi on tärkeää rentoutua ja antaa omien tunteiden ja oman luonnollisen rytmin tulla pintaan. (Wald 2004, 100)²⁵.

Intuitio ei siis pelkästään lisää työmukavuutta vaan työmukavuus myös lisää intuitiota! Kun leikkaaja tuntee olonsa turvalliseksi ja rennoksi, voi hän todella kuunnella itseään ja käyttää kykyjään vapaasti intuition avulla elokuvan parhaaksi. Tästä olen täysin samaa mieltä: Olen kokenut, että erilaisten synkkien ajatusten vallatessa mielen on täysin turhaa yrittää leikata. Silloin todennäköisesti vain pahentaa tilannetta ja on syytä mennä kotiin ja tulla seuraavana päivänä kokeilemaan uudelleen. Pakolla ei kannata yrittää.

Leikkaajan sokeutuminen

Koska leikkausversioiden katselu on tärkeä osa leikkausprosessia, projektin edetessä leikkaaja on tietenkin nähnyt materiaalit ja myös leikkauksensa lukemattomia kertoja. Tämä toistuva katselu alkaa pikkuhiljaa syödä kuvien tehoa: leikkaaja tottuu materiaaliin niin, ettei se enää herätä tunteita. Kutsun tätä turtumista leikkaajan sokeutumiseksi. Sokeutumisen tilassa leikkaaja saattaa pystyä ymmärtämään, toimivatko kuvat visuaalisesti yhteen, tai järjeilemään, annetaanko katsojalle tarpeeksi informaatiota, mutta elokuvan tunteen seuraaminen ei onnistu. Sokeutuminen haittaa leikkaajan työskentelyä, koska leikkaajan pitäisi arvioida työnsä hyvyttä nimenomaan sen perusteella, mitä itse tuntee elokuvaa katsoessaan, kuten kappaleessa ”Leikkaajan kriittinen katse” todettiin.

²⁵ ”You can't teach intuition ... But you can teach people to believe in and trust their own intuition. To allow your intuition, your feelings, your own natural rhythm to come through – to to not be so tight and buttoned down about it all.”

Sokeutumisessa on kyse myös uppoutumisesta: leikkaaja on niin syvällä projektin maailmassa, ettei pysty enää arvioimaan sitä tuorein, ulkopuolisin silmin. Sama ilmiö on mielestäni havaittavissa kaikessa luovassa tekemisessä: omaan teokseen tarvitsee etäisyyttä, jotta sen voi nähdä kunnolla. Leikkaajan työssä tämä on erityisen tärkeää, koska ollaan tekemisessä tunteiden kanssa.

Leikkausprosessissa sokeutumisella on eri vaiheita. Jo materiaalin kerran nähtyään tai luettuaan fiktioelokuvan käsikirjoituksen menettää kykynsä odottaa tuorein mielin elokuvan tapahtumia, kuin ensikertalainen katsoja: juonenkäänteet eivät enää voi yllättää, eikä tapahtumien kulkua tarvitse jännittää. Yksi sokeutumisen muoto on se, kun leikkaaja alkaa kiinnittää liikaa huomiota yksityiskohtiin. Tämä voi johtaa siihen, että hän alkaa nähdä olemattomia merkityksiä pikkuasioissa tai hukuttaa kokonaisuuden tajun yksityiskohtia hioessaan.

Tottuminen voi ilmeisesti aiheuttaa paitsi puutumista, myös materiaaliin ja omiin ratkaisuihin kiintymistä, joka voi sokeuttaa muille toimiville vaihtoehdoille. Mikko Sippola kertoi ”Sisko tahtoisin jäädä” elokuvan leikkausprosessista (Sippola 2010), että hän oli tottunut leikatessaan elokuvaan laittamiinsa väliaikaisiin musiikkikappaleisiin niin, että oli hyvin vaikea hyväksyä varta vasten sävellettyjä lopullisia musiikkeja, kun ne olivat valmiit.

Kun leikkaaja osaa jo kaikki kuvat ja leikkauksensa ajoituksen täysin ulkoa, hän saattaa alkaa vaihtaa kuvia toisiksi, tai lyhentämään niitä syyttä. Leikkaajan mielestä elokuva virkistyy, vaikka se ei välttämättä paranisikaan ensikertalaisen katsojan näkökulmasta. Kokemukseni mukaan leikkaaja saattaa myös kyllästyä joihinkin yksittäisiin kuviin niin, että ne alkavat suunnattomasti ärsyttää. Tällaiset tilanteet kannattaa tosin ottaa vakavasti ja miettiä, mikä kuvassa ärsyttää, sillä ärsytyksessä voi olla totuuden siemen mukana. Ehkä kyseissä kuvassa tosiaan on jotakin vikaa.

Sokeutuminen liittyy mielestäni paljolti leikkaajan väsymiseen. Jos leikkaaja on uupunut taistellessaan projektin ongelmien kimpussa, ei hän pysty enää reagoimaan ulkopuolisen tavoin katsellessaan elokuvaa. Epätoivoiselta tuntuva taistelu elokuvan

parissa saattaa myös aiheuttaa negatiivisia tunteita: leikkaajaa saattaa pahimmillaan inhottaa katsoa työstämäänsä elokuvaa. Projektin väsyttämä leikkaaja kadottaa myös helposti arvostelukykynsä: kun leikkaaja tuntee hukkuvansa elokuvan ongelmiin, hän tarttuu kaikkiin tarjottuihin oljenkorsiin kriiikkittömästi.

Sokeutumisesta toipuminen

Sokeutumisesta leikkaaja voi toipua ottamalla etäisyyttä projektiin, pitämällä esimerkiksi viikon tauon leikkauksesta. Itselläni oli kandidaattielokuvaa (Kaivos, 2011) leikatessa mahdollisuus viimeistellä elokuva parin kuukauden pituisen kesätauon jälkeen. Tämä tauko teki minulle ja elokuvalle todella hyvää ja sain tämän jälkeen tehtyä muutaman rohkean ja tuoreen ratkaisun lisää.

Uutta näkökulmaa elokuvaan voi myös saada katselemalla versiota jossain muualla kuin tavanomaisessa työskentely-ympäristössä: esimerkiksi elokuvateatterissa tai kotona. Testiyleisölle näyttäminen on erittäin tärkeää, eikä pelkästään heiltä saatavien kommenttien vuoksi, vaan ennen kaikkea siksi, että yleisön kanssa elokuvaa katsoessaan leikkaaja asettuu helpommin heidän rooliinsa ja katse terävöityy. Muut leikkaajat ja elokuvantekijät ovat leikkaajalle tärkeä ammattimaisten kommenttien lähde.

Omaa tuoretta näkökulmaa materiaaliin voi säilöä tekemällä ahkerasti muistiinpanoja leikkauksen alkuvaiheessa, etenkin materiaalin ensikatselussa (ks. kappale ”Materiaalin ihmemaassa”). Näistä ajatussäilykkeistä pystyy ammentamaan tarvittavaa viisautta, kun sokeutuminen koittaa projektin loppumetreillä. Sokeutumisesta palautuminen ja myös kyky työskennellä huolimatta jonkinasteisesta turtumisesta materiaaliin on olennainen osa leikkaajan ammattitaitoa.

Kohti helpompaa leikkausprosessia

Opintojen alussa kunnianhimo ja tavoitteet ovat korkealla. Tarve todistaa olevansa hyvä leikkaaja itselleen ja muille voi olla suuri ja luoda suorituspainetta. Kun päästään tekemään koulussa ensimmäisiä elokuvia, sitä haluaa tehdä heti mestariteoksen. Pettymys on taattu, kun huomaakin työskentelevänsä keskinkertaisen harjoituselokuvan kimpussa. Mielestäni leikkausprojekteihin pitäisi lähteä vähin alkuodotuksin ja avoimin mielin. Etenkin ennen materiaalin käsiin saamista pitää löytää tietty innostumisen ja etäisyyden tasapaino pettymyksien välttämiseksi.

Itselle sopivan leikkausprojektin valinta on tärkeää. Walter Murchin mukaan leikkaajan kannattaa mennä mukaan projektiin, joka edustaa jonkinlaista emotionaalista totuutta hänelle. Jos mikään projektissa ei herätä aitoa vastakaikua leikkaajassa, tulee hänen työsuorituksestaan epäaito. Kuitenkin projektin on myös sisällettävä uusia haasteita: jos liikutaan liian tutuilla vesillä, muuttuu työ suorittamiseksi, jo opitun toistoksi. (Ondaatje 2002, 127–128).

Elokuvan aihe on leikkaajan työssä monella tavalla merkityksellinen. Harri Ylösen (2006, 8) mukaan sellaisen elokuvan työstäminen, jonka aihe on hyvin rankka, voi väsyttää leikkaajan. Tällaisessa projektissa leikkaaja joutuu joka työpäivä käymään läpi samat vaikeat ihmiskohtalot ja nämä seuraavat ajatuksissa kotiinkin. Vaikea aihe vaikuttaa Ylösen mukaan työympäristöön etenkin silloin, jos projektin aihe on ohjaajalle hyvin henkilökohtainen.

Leikkaajan työmyöryyttä ja motivaatiota lisää myös arvostus omaa työtä kohtaan. Oma tai muiden työryhmäläisten epävarmuus leikkaajan merkityksestä elokuvalla voi aiheuttaa paljon pahaa mieltä. Varsinkin elokuva-alalla aloittelevien joukossa tämä epävarmuus varmasti johtuu osittain siitä, että leikkaajan ammattikuva on huonosti tunnettu, eikä samalla tavalla glorifioitu, kuin esimerkiksi ohjaajan työ. Kouluprojekteissa saattaa kyseenalaistaa sitä, miksi elokuvan ohjaaja ei voisi leikata elokuvaa, varsinkin jos kyseinen ohjaaja aivan selvästi haluaisi itse leikata ja

suhtautuu leikkaajaan täten välttämättömänä pahana. Esimerkiksi ensimmäisessä pienessä elokuvakoulussa tekemässämme viiden minuutin mittaisessa kohtausharjoituksessa kyseenalaistin vielä paljon omaa merkitystäni projektille. Tuntui, että kuka tahansa olisi voinut tehdä sen mitä tein. En mielestäni päässyt mitenkään ilmaisemaan tai toteuttamaan itseäni. Kandidaattielokuvan (Kaivos, 2011) leikattuani minulla ei ole enää tällaisia epäilyksiä. Tietenkin tämä johtuu myös projektien erilaisuudesta, mutta olen myös oppinut arvostamaan omia ja muiden erityispiirteitä leikkaajana. Selkeimmin tähän ovat auttaneet erinäiset pienet kurssiharjoitustyöt, joiden ideana on ollut se, että useat eri leikkaajat tekevät samasta materiaalista kukin oman työnsä.

Leikkaamisen hienous on siinä, että se on jatkuvaa oppimista ja kehittymistä. Leikkaaja Sheldon Kahn²⁶ toteaa: ”En ikinä halua oppia kaikkea leikkaamisesta. Se tekisi siitä tylsää. Oppiminen ja kokeileminen ovat hauskinda ... En koskaan tiedä mitä tulen tekemään, ennen kuin istun katsomaan materiaaleja ja ne puhuvat minulle ja auttavat kokoamaan elokuvan.”²⁷ (Oldham 1995, 27) Leikkaaminen ei ole sääntöjen noudattamista vaan reagoimista materiaaliin ja työtovereiden reaktioihin. Se on prosessi, joka on eletävä läpi.

²⁶ Leikannut mm. *Yksi lensi yli käenpesän* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, USA 1975), *Ghostbusters – Haamujengi* (*Ghost busters*, USA 1984), *Minun Afrikkani* (*Out of Africa*, USA 1985)

²⁷ “I don’t ever want to know everything there is to know about editing. I think then it would be boring. The learning and the trying make editing fun ... I don’t know what I’m going to do until I sit with that film, and the film speaks to me and helps me put it together.”

Yhteenveto

Leikkaajan vastuulla on rakentaa elokuvan materiaaleista toimiva kokonaisuus, olipa elokuva ohjattu, näytelty tai kuvattu miten hyvin tai huonosti tahansa. Tämä vastuu on suuri ja joskus raskas kantaa, varsinkin kun työskentelee aloittelevana leikkaajana harjoituselokuvien parissa elokuvakoulussa, kun omat odotukset ja suorituspainheet ovat korkealla.

Leikkaaminen on aikaa vievää ja kärsivällisyyttä vaativaa: elokuvan valmistuminen vaatii yleensä useita leikkauskierroksia. Kierrokset kirkastavat kerrontaa ja tislavat elokuvan ajatusta esiin pikkuhiljaa. Leikkaaminen on katsojan kokemuksen muotoilua ja ennen kaikkea kommunikointia, tarinankerrontaa.

Leikkaaminen on tasapainottelua katsojan roolin ja elokuvan kaikkien ongelmien ratkaisijan roolin välillä. Leikkausversiota katsellessa leikkaaja pyrkii reagoimaan näkemäänsä kuin ensikertalainen katsoja ja tarkkailee tunteitaan: miltä mikäkin elokuvan kohta tuntuu. Mikä toimii ja mikä ei, miksi? Tämän perusteella leikkaaja tietää, mitä kohtaa työstää ja kuinka.

Leikkauksen toimivuuteen ei ole tarkkoja sääntöjä ja leikkaajat tekevätkin leikkauksellisia valintoja usein intuitionsa varassa. Intuitiivista leikkaamista leimaa sen helppous ja keveys. Intuitiivinen päätöksenteko tuntuu syntyvän ilman tietoista järkeilyä, vaikka sen taustalla lienee paljon tiedostamatonta tietoa ja kokemusta.

Leikkaajan sokeutuminen on sitä, kun hän turtuu ja kyllästyy työstämänsä elokuvan materiaaleihin niin, että arvostelukyky elokuvan suhteen hämärtyy. Tämä johtuu ensinnäkin siitä, että leikkaaja on työstänyt elokuvaa kauan aikaa ja nähnyt sen lukuisia kertoja. Sokeutumista aiheuttaa myös leikkaajan uupuminen leikkausprosessissa. Leikkaajan on tärkeää osata palautua sokeutumisen tilasta esimerkiksi pitämällä taukoa leikkaamisesta.

Leikkaajan työssä tärkeää on omien erityispiirteiden tunteminen ja arvostaminen, sekä leikkaajan työnkuvan ymmärtäminen. Keskeistä on myös luottamus muihin

Anna Berg

työryhmän jäseniin, jotta leikkaajan suorituspaineeet olisivat mahdollisimman pienet. Tällöin keskeneräisen työn näyttäminen muille on helpompaa. Erityisesti ohjaajan ja leikkaajan välinen luottamus on tärkeää.

Lähteet

- Bacon, Henry 2005. Seitsemäs taide: Elokuva ja muut taiteet. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.
- Gartz, Juho 2003. Leikkaaja. Art House Oy, Helsinki.
- Lang, Andrea 2002. Editors on editors: Andrea Lang interviews Ray Thomas. Metro 35 (134), 214-216. Saatavilla verkossa (vaatii kirjautumisen): http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:004/0180644. Ladattu 12.11.2010.
- Lattunen, Hélène & Viljanen, Kari 1995. Suomi ranska suomi sanakirja. 9. painos. Gummerus, Jyväskylä.
- Murch, Walter 2001. In the blink of an eye, a perspective on film editing. 2. painos. Silman-James Press, Los Angeles.
- Nurmi, Timo & Rekiaro, Ilkka & Rekiaro, Päivi 1998. Sivistyssanakirja. 8. painos. Gummerus, Jyväskylä.
- Pagh Andersen, Niels 2011. Todellisuuden leikkaaminen. Avek-lehti 2/2011.
- Pearlman, Karen 2004. The rhythm of thinking: speculations on how an editor shapes the rhythms of a film. Metro 37 (141), 112-116. Saatavilla verkossa (vaatii kirjautumisen): http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:004/0180869. Ladattu 12.11.2010.
- Perkins, Roy & Stollery, Martin 2004. British Film Editors: the heart of the movie. British Film Institute, London.
- Oldham, Gabrielle 1995. First Cut: conversations with film editors. University of California Press, Berkley.
- Ondaatje, Michael 2002. Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film. 3. painos. Bloomsbury, London.
- Oxford Dictionaries Online 2011. Definition of 'intuition'. Oxford Univeristy Press. http://oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_gb0419060#m_en_gb0419060 . Luettu 1.3.2011.
- Sippola, Mikko 2010. Tyttö sinä olet tähti - elokuvan leikkausprosessi. Luento 8.3.2010. Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- Villain, Dominique 1991. Le montage au Cinéma. Editions Cahiers du cinema, Paris.

Wald, Jonathan 2004. Everything is editing: Bill Risso on Blue murder, intuition, and that small dark room. Metro 37 (141), 98-101. Saatavilla verkossa (vaatii kirjautumisen): http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:fiaf&rft_dat=xri:fiaf:article:004/0180864. Ladattu 12.11.2010.

Ylönen, Harri 2006. Edessä loistava tulevaisuus eli kuinka saavuttaa paras mahdollinen leikkausprosessi ja lakata huolehtimasta. Taideteollinen korkeakoulu, Elokuvataiteen osasto. MA essee.

Öst, Helena 2011. Of course you can't teach anyone how to edit. Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu, Elokuvataiteen osasto. Maisterintutkinnon kirjallinen lopputyö.

Elokuvat

Englantilainen potilas. (The English Patient). 1996. Ohjaus Anthony Minghella. Miramax Films.

Ghostbusters – Haamujengi (Ghost busters). 1984. Ohjaus Ivan Reitman. Black Rhino Productions, Columbia Pictures Corporation, Delphi Films.

Hella W. 2011. Ohjaus Juha Wuolijoki. Snapper Films.

Ilmestyskirja. Nyt. (Apocalypse Now) 1979. Ohjaus Francis Ford Coppola. Paramount Pictures.

Kaivos (Zoha) 2011. Ohjaus Lauri Randla. Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu. Elokuva- ja lavastustaiteen laitos.

Käpy selän alla. 1966. Ohjaus Mikko Niskanen. FJ-filmi Oy.

Lahjakas herra Ripley (Talented mr. Ripley). 1999. Ohjaus Anthony Minghella. Paramount Pictures.

Maa, jossa voi leikkiä elämää. 2010. Ohjaus Sanni Priha. Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu. Elokuva- ja lavastustaiteen laitos.

Minun Afrikkani (Out of Africa). 1985. Sydney Pollock. Mirage Enterprises, Universal Pictures.

Napapiirin sankarit. 2010. Ohjaus Dome Karukoski. Helsinki-Filmi.

Tähdet kertovat, komisario Palmu. 1962. Ohjaus Matti Kassila. Fennada-filmi Oy.

Täällä Pohjantähden alla. 1968. Ohjaus Edvin Laine. Yleisradio / YLE-tuotannot & Fennada-Filmi Oy.

Anna Berg

Yksi lensi yli käenpesän (One Flew Over the Cuckoo's Nest). 1975. Ohjaus Milos Forman. Fantasy Films.