

POJAT, POJAT AURINGOT LASKEE

Vaikutteenoton kautta oppiva elokuvan tekeminen

Pasi Pauni (10551)

Kandidaatintutkielma

Ohjaaja: Rauno Ronkainen

Aalto-yliopisto

Elokuvataiteen ja lavastustaiteen

laitos

Elokuvaus

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	3
2. VAIKUTTEENOTON KÄSITTEISTÖN HISTORIALLISTA JA FILOSOFISTA MÄÄRITTELYÄ	5
3. POJAT, POJAT AURINGOT LASKEE -ELOKUVAN TAVOITTEISTA JA TUOTANNOSTA	10
4. JOHTOPÄÄTÖKSIÄ	23
Lähteet	26

JOHDANTO

Kandidaatintutkielmani käsittelee *Pojat, pojat auringot laskee* -lyhytelokuvaa, joka valmistui vuonna 1997. Se oli elokuvataiteen opinnoissani ensimmäinen varsinainen harjoituselokuva, jossa toimin elokuvaajana. Projekti lähti käyntiin siitä, että kukin laitoksen opiskelija sai mahdollisuuden joko ohjata oman kolmeminuuttisen elokuvansa tai sitten yhdistää oman osuutensa koulun antamista resursseista yhteen elokuvaan. Päädyin jälkimmäiseen vaihtoehtoon ja yhdistimme resurssimme Pasi Penin kanssa yhdeksi elokuvaksi.

Toimin elokuvassa sekä elokuvaajana että leikkaajana. Elokuvan ohjasi ja käsikirjoitti Pasi Peni, joka puolestaan opiskeli elokuvaäänityksen ja -äänisuunnittelun linjalla. Elokuvan tuottivat yhdessä Pasi Peni ja Aleksis Bardy. Näyttelijöinä toimivat Minna Turunen, Hannu-Pekka Björkman, Pasi Löppönen, Ismo Laurila, Erkki Terhovaara, Jouni Mutanen, Jari Syrjälä ja Antti Kuisma. Musiikista ja äänisuunnittelusta vastasi Keka Lehtinen.

Elokuvan valmistumisesta on kulunut tätä tutkielmaa kirjoittaessa jo pari vuosikymmentä ja olen tahollani toiminut liki saman verran vuosia työelämässä elokuvaajan ammattia harjoittaen. Olen joutunut ottamaan tämän ajan kulumisen ja toisaalta myös elämäntilanteeni muuttumisen huomioon miettiessäni tutkielman näkökulmaa ja mahdollista teoreettista viitekehystä. Koen kyllä muistavani tuon ajan ja elokuvan tekemisen hyvinkin elävästi, mutta en pysty enää tarkastelemaan elokuvaa tuoreeltaan nuoren opiskelijan elämän palolla täynnä uuden löytämisen intoa. Aikani tätä ongelmaa pohdittuani oivalsin, että menneisyyttä olisikin sitä vastoin mielenkiintoista tarkastella vaikutteita ottavan tekijyyden näkökulmasta.

Tämä ajatus lähti oikeastaan siitä, kun luin joskus F. Scott Fitzgeraldin (1959) *Kultahattu*-teoksen, jossa sen päähenkilö Jay Gatsby nousee ryysyistä rikkauksiin omin neuvoin. Gatsby on opetellut tämän hänelle ennestään aivan uuden ja vieraan maailman lainalaisuudet pientä nyanssia myöten niin hyvin, ettei kukaan millään uskoisi hänen aiempaa taustaansa. Jossain vaiheessa kirjaa todetaankin tähän ulkoopetteluun ja

omaksumiseen liittyen jotakuinkin niin, että persoonallisuus on katkeamaton sarja onnistuneita eleitä. Toisin sanoen tämä tarkoittaa, että uskottavakin persoonallisuus on täysin keinotekoisista, mutta sen onnistuminen on niin ikään taidetta, joka vaatii vaivaa. Jotenkin koin tässä rinnastuksen siihen, mitä myös elokuvanteko on. Onnistuakseen siinä on hallittava kaikenlaisia attraktioita mahdollisimman taitavasti. Tämä vaatii harjoittelua, sillä onhan vaikutteet opittava ja omaksuttava ensin jostain. Oppiminen on toki eliniän jatkuvaa, mutta varsinkin tällaisen aivan ensimmäisen harjoituselokuvan ollessa kyseessä, onkin mielenkiintoista peilata sitä sen kautta, millaiset teokset ovat toimineet esikuvana ja millaisia asioita elokuvaan haluttiin.

Käsittelen toisessa luvussa ensin vaikutteenoton ja tekijyyden yleisiä periaatteita. Etenkin viimeistään työelämässä olen oppinut, että rajat ovat näissä asioissa monesti todella häilyviä. Nämä teemat myös saattavat nostaa ihmisillä hyvinkin voimakkaita tunteita pintaan, jos tuotannoissa on jonkinlaista epäselvyyttä tai voimakkaita näkemyksellisiä mielipide-eroja. Siksi tähän aihealueeseen liittyvän kirjallisuuden lukeminen on ollut omakohtaisesti hyödyllistä, sillä se on auttanut selkiyttämään ja raikastamaan omia ristiriitaisia ajatuksia tekijyyteen liittyen. Joissain projekteissa, joihin olen osallistunut, osallisuuteni on tietoisesti pitänyt hävittää krediiteistä ja taas toisissa projekteissa oman panoksen korostaminen on ollut paremminkin hyve. Eroa tuotannoissa on ollut myös siinä, minkä verran ohjaaja antaa työryhmälle vaikutusmahdollisuuksia ideointiin tai antaako kenenkään jättää itsestään mitään tunnusomaista tunnustettavaa kädenjälkeä näkyviin lopputulokseen.

Kolmannessa luvussa kerron *Pojat, pojat auringot laskee* -elokuvan tuotannosta ja tavoitteista. Tulen siinä ohessa esittelemään lyhyesti elokuvat *The Reflecting Skin* (1990) ja *North by Northwest* (1959), joiden koen olevan jotenkin tyyllillisiä esikuvia elokuvallemme. Neljäs luku on johtopäätösluku, jossa pyrin kokoamaan yhteen ajatuksia tästä elokuvasta ja omasta kehittymisestä tekijänä sen kautta.

2. VAIKUTTEENOTON KÄSITTEISTÖN HISTORIALLISTA JA FILOSOFISTA MÄÄRITTELYÄ

Martin Heidegger (1998, 61-62) esittelee kirjassaan *Taideteoksen alkuperä* varhaiseen taidekäsitteistöön kuuluvan termin, *tekhné*, jota kreikkalaiset käyttivät viittaamaan sekä käsityöhön että taiteeseen. Termi on mielenkiintoinen, sillä se ei tarkoita käsityötä eikä taidetta siinä merkityksessä kuin me sen tänä päivänä ymmärrämme. Se ei näet tarkoita mitään käytännöllistä aikaansaannosta, vaan paremminkin eräänlaista tietämisen tapaa, jossa “tietäminen tarkoittaa olla nähnyt, näkemisen laajassa merkityksessä; läsnäolevan kuulemista läsnäolevana” ja “tietämisen olemuksen ilmaisee kreikkalaiselle ajattelulle *alétheia* eli olevan paljastuminen”. Se on ydin, joka kannattelee ja vaikuttaa kaikkeen olevaisuutta koskevaan suhtautumiseen. Tekhné on muinaskreikkalaisesti koettuna “tietämisenä olevan esiintuomista”. (Ems.)

Kun taide kerran on tietämisenä olevan esiintuomista, niin miten tätä tietämistä voi itsellensä karruttaa, jos suljetaan pois myytti valmiina nerona syntymisestä, joka lienee ainakin harvinaista, jos ei mahdotonta. Tavallisen kuolevaisen ollessa kyseessä vastauksen tarjoaa Glenn D. Wilson (1997, 28) kirjassaan *Esittävän taiteen psykologia*. Wilson kirjoittaa, että “toisen ihmisen esiintyessä perustavanlaatuinen vaisto on jäljittely”. Oppivaa tarkkailua tapahtuu riippumatta siitä, tuleeko se luonnollisesta elämästä vaiko television kautta. Tarkkailun aikaansaamana liitämme muiden ihmisten käyttäytymisestä ja tavoista tiettyjä puolia omaan repertuaariimme tai saatamme karsia jotain omastamme pois. Jäljittely on Wilsonin mukaan pääasiallinen tapa, jolla omaksumme monipuolisesti kulttuurisia käyttäytymismuotojamme. Evolutiiviselta näkökannalta jäljittely on tarpeellista, sillä sen kautta voimme kommunikoida lajin muiden jäsenten kanssa. Kieli opitaan jäljittelemällä, samoin sosiaaliset konventiot mukaan lukien kosiskelutekniikat. (Ems.) Matkiminen ei ole välttämättä tietoista. Jopa pienellä vauvalla on valmiudet lukea ja matkia toisten ihmisten kasvojen ilmeitä.

Jäljittely on ihmisille luontaista ja vieläpä nautinnollista, väittää Aristoteles (ks. McLeish 2004, 170-171). Väitteen todistelussa Aristoteles nostaa esimerkiksi hyvin tarkat kuvat pedoista ja vaikkapa ruumiista, joita todellisessa elämässä useimmat pitävät

epämiellyttävinä, mutta kuvin koettuina ne saattavat tuntua jollain tasolla kiehtovilta. Jäljittelystä taiteen yhteydessä puhuessaan Aristoteles käyttää käsitettä *mimesis*, joka tarkoittaa ajatusta, joka on syntynyt taiteellisen esityksen avulla ja joka saa katsojan yhdistämään esitetyn asian mielessään johonkin aiempaan kokemukseen. Taide saa aikaan tunnistamisreaktion. Tässä mielessä taiteesta saamamme mielihyvä on yhteydessä käsityskykyymme, jonka osa-alueisiin tunnistaminen kuuluu. (Ems.)

Taide on ollut kautta historian kaupankäynnin kohteena, mutta silti taideteokset on tavattu mieltää taiteilijoidensa yksityisomaisuudeksi henkisen pääomansa ilmentämisen osalta. Tekijänoikeuden minkäänlaiset hahmotelmat tulivat kuitenkin ajankohtaiseksi vasta 1700-luvulla, kun kopiointi ja toistaminen helpottuivat kirjapainotaidon kehityttyä. Ennen tätä plagiarismi oli tietyssä mielessä osa kulttuurista käytäntöä, jossa koulutetut ihmiset tunsivat kuuluvansa kansainväliseen yhteisöön, jossa ajatukset ja ideat olivat yhteistä omaisuutta. Kirjassaan *Taiteen kritiikki ja kriitikin taide* Marko Pyhtilä (1999, 108-109) kertoo, että tuona aikana lainaukset eivät häpäisseet lainaajaa, vaan ne pikemminkin osoittivat lainaajan oppineisuutta ja samalla myös nostivat alkuperäisen tekijänsä mainetta. (Ems.)

Vaikka taiteessa lainauksia on aina harrastettu, on tekijyydellä kuitenkin merkitystä. Itse taiteilijäkäsityksen käyttö oli Preben Mortensenin (1997,122-123) mukaan vielä 1700-luvulla hajanaista ja laajaa. Taiteilijuudella saatettiin viitata vaikkapa jonkin ammattiryhmän hallitsemaan taitoon, kuten vaikkapa puutarhanhoitoon tai kirurgisiin toimenpiteisiin. Aiemmin mainittu kreikankielinen tekhné viittasi myös taitoon taiteen ohella. Sama koski latinankielistä termiä *ars*. 1700-luvun lopulta eteenpäin romanttisen taideideologian myötä taiteilijoista käytettävään puheeseen alettiin liittää voimallisemmin arvokkuuden kriteerejä ja näkemään tekijöitä jonkinlaisina neroina, kun tätä ennen taiteeseen liittyvä arviova puhe tapasi käyttää samanlaisia ilmaisuja kuin minkä tahansa sisustukseen liittyvän materian yhteydessä. (Ems.) Englanninkielessä tekijä on *author* ja auktoriteetti *authority*. Auktoriteetti liittyy valtaan. Michel Foucault (2006,14) on kirjoittanut tekijän vallasta, että tekijän tietämisen funktio on torjua “fiktion aiheuttama suuri vaara maailmallemme”. Ajatuksena tässä on kai se, että teokset saattavat alkaa elää omaa elämäänsä etenkin niiden sisältämien merkitysten

osalta. Tekijä, jos hän on tiedossa, voi ainakin yrittää vaikuttaa tulkintaan. Jos tekijää ei tiedetä, voi käydä niin, että teos lähtee elämään erilaisten merkitysten ketjuuntuessa aivan omaa elämäänsä, jota on sitten enää todella vaikeaa kontrolloida. Toisaalta joskushan voi olla, että näin on toki alkuperäinen tarkoituskin ollut käydä.

Henry Bacon (2005) kirjoittaa maalaustaiteesta elokuvassa kirjassaan *Seitsemäs taide*. Hän huomauttaa, että jo varhaiset elokuvan teoreetikot, kuten Ricciotto Canudo ja Sergei Eisenstein katsoivat, että elokuvan tehtävä ei ole ainoastaan mimeesistä eli tapahtumien jäljittelyä, vaan että sillä on myös yhteyksiä maalaustaiteeseen. Ricciotta Canudon mielestä “elokuvan tulisi ilmaista itseään valon leikillä samaan tapaan kuin maalarit ilmaisevat värien leikillä “uniensa aavehahmoja”, pikemminkin kuin olla pelkkää tallennettua teatteria tai kuvitettua romaania” (Emt., 176-177). Eisenstein puolestaan piti montaasiakin poikkitaiteellisena keinona ja etenkin Eisensteinin “kuvan sisäinen montaasi”-nimisen kompositiotekniikka on vielä enemmän kytköksissä maalaustaiteen perintöön (Emt. 177).

Bacon kertoo, että elokuva on kompositioiden lisäksi lainannut kuvataiteesta muillakin tavoin, kuten esimerkiksi esteettisiä keinoja ja aiheita. Lainaaminen on voitu tehdä kunnioittaen tai irvailen. Lainaaminen on voinut olla siteeraamista tai se on voinut käyttää taidemaailman ilmiöitä aineksena tarinassaan. Baconin mukaan vuorovaikutus, jolle lainaus on välillä antautunut, on kyennyt radikalisoimaan käsitykset elokuvataiteen mahdollisuuksista. ja että mullistavimmat kokeilut ovat tapahtuneet elokuvissa, jotka hylkäävät perinteisen kerronnan. Tällöin metaforia on voitu ottaa kuvataiteen lisäksi myös musiikista ja runoudesta. Sitten hänen mukaansa on myös välitilan elokuvia, joissa kertovat ja ei kertovat elementit ovat vuorovaikutuksessa keskenään, kun on pyritty kuvan käsittelyssä samaan vapauteen kuin maalaustaiteessa. (Emt., 177.)

Peter von Bagh (2002, 69) näkee elokuvallisen lainailun ja montaasin synnyn historiassa yhtymäkohtia maalaustaiteen kollaasitekniikkaan. Asioiden rinnakkain asettelu, järjestyksen muuttaminen ja ylipäättään itse lainauksen sävyn lukutavasta päättäminen, tekevät asioista kaksimielistä, uutta ja monimutkaista (Ems.). Jo 1800-luvun maalaustaiteessa luontoa järjestettiin uuteen uskoon eikä näköisyyden

tarkka jäljentäminen ollut enää pakollinen hyve (Emt., 71). Kollaasin osia erotellessa tekijyys ja viitteet karkaavat käsistä ja lainausten alkuperäinen luonne on tavoittamaton. On syntynyt jotain uuden luontoista, uusi teos. Dada-suuntauksen motiivina Bagh analysoi, että:

Erinäiset asiat maailmassa, siis kuvien paljous, tekevät maailmamme ja myös oman identiteettimme uhanalaisiksi. Meitä uhkaa alituinen riski "varastaa itsemme itseltämme". Kollaasin alkuperäisten muotojen yksi tarkoitus oli palauttaa elementeille puhdas, vieraantumaton perusvirityksensä. (Emt., 76.)

Vaikeatajuista, mutta taiteen tekijyys muuttui vieläkin käsitteellisemmäksi, kun surrealistit keksivät "readymaden" ja halusivat hylätä käsityksen minkäänlaisesta taiteen alkuperästä. Tärkeää oli synnyttää reaktio jonkin asian kohtaamisesta jossakin kontekstissa, toimi asia sitten epäsuhdassa tai sovussa uudessa kontekstissaan, johon se oli nyt yhdistetty. (Emt., 76-78.) Taiteilijan työ muistutti näin yhä enemmän filosofista tutkiskelua.

Tässä vaiheessa on hyvä nostaa käsite *intertekstuaalisuus* esittelyyn, sillä se liittyy edellä käytyihin teemoihin. Intertekstuaalisuus liittyy lainaamiseen, mutta siinä on kyse muusta kuin pelkästä viittaamisesta, lainaamisesta tai jäljittelystä. Ajatuksen on, että eri teosten välille syntyy keskinäinen vuoropuhelu, joka edelleen hahmottaa maailmaa uudella tavalla ja synnyttää jotain uutta. Intertekstuaalisuus siis korostaa sisältöjen välistä suhdetta. (Erkkilä 2008, 150.)

Itse intertekstuaalisuus-termin äitinä pidetään Julia Kristevaa, joka käytti termiä 1960-luvulla esseessään ja on siitä lähtien kehittänyt kirjallisuuden tutkimusta termin ajatusta hyödyntäen. Hänen lähtökohtansa tutkimuksessaan on, että ei ole uutta tekstiä. Jokainen teksti rakentuu mosaiikkimaisesti jostain vanhasta ja lopputulos on siten saatu aikaan sitaattien imeytymisestä ja muuttumisesta. (Kristeva 1986, 37.) Tähän edelleen liittyy läheisesti Roland Barthesin luoma termi: *tekijän kuolema*. Barthes (1993, 115) kirjoittaa, että "kirjailijalla on valta vain jäljitellä jotain jo tehtyä, jotain, joka ei ole koskaan alkuperäistä". Nämä ajatukset eivät ole sidottuja kirjallisuuden tutkimukseen,

vaan ne ovat sovellettavissa kaikkiin taiteen muotoihin. Hyvä koulukirjaesimerkki on mielestäni Matt Groeningin luoma *The Simpsons* -tv-sarja, joka pursuaa viittauksia kaikkialle ja luo sitä kautta jotain uutta eli oman huumorityylinsä. Tällainen viittauksista ammentaminen on nykypäivänä hyvin tavallista, emmekä enää kiinnitä siihen huomiota, koska olemme jo omaksuneet tällaisten sisältöjen lukutavan niin hyvin. Joku voisi sanoa sitä postmodernin ajan kuvaksi, että kun kaikki on jo sanottu, pitää löytää uusi tapa. Lopulta olemme ajautuneet “viittaamaan historiattomasti”, joka toimii nykyhetkestä käsin ja vastaanottajan kokemuksen kannalta. Niinpä persoonallisista tyyleistä tuleekin helposti vain vanhan toistamista yhdistettynä vain uuteen diskurssiin, koodistoon ja lukutapaan. Tätä postmodernin teoreetikko Fredric Jameson (1989, 227-240) on kritisoinut myös “uussyvyttömyydeksi”. Tämän voin ainakin allekirjoittaa huomanneeni työssäni mainosalalla, jonka tuotanto on kiihkeätahtista ja jonka sisältöjä vaivaa jatkuva imagojen uudistamisen sekä innovaatioiden vaatimus, vaikka pyörää ei voida mitenkään keksiä uudestaan. Toisaalta monesta genererajojen sekoittajasta on elokuvateollisuudessa tullut auteur, kuten vaikka Quentin Tarantinosta, jonka elokuvissa jonkin lajityypin syvälinen tuntemus toimii kielipelinä. Pyhtilä (1999, 109) kertookin tekijyyttä käsittelevässä kirjassaan postmodernin yhteydessä Richard Shustermanin ajatuksesta, että kun rajat luomisen ja omimisen välillä ovat häilyneet ja tuottaneet vain jäljitelmien jäljitelmiä, niin sanotusta *muotoa muuttavasta arvostamisesta* voi tulla taidemuoto.

3. POJAT, POJAT AURINGOT LASKEE -ELOKUVAN TAVOITTEISTA JA TUOTANNOSTA

Käsikirjoituksen *Pojat, pojat auringot laskee* -elokuvaan laati ohjaaja Pasi Peni. Elokuvan työnimi oli *Pohjalainen bulevardi*. Elokuvan juoni menee niin, että elokuvan päähenkilö, joka on nainen, liftaa yksin suurten peltoaukeiden keskellä. Naista esittää Minna Turunen. Kukaan ohiajavista kuljettajista ei ota häntä kyytiin. Paikalle saapuu autolla miesporukka, joita esittää Hannu-Pekka Björkman, Ismo Laurila ja Pasi Löppönen. He ottavat naisen kyytiinsä. Ennen kuin matkaa jatketaan, Hannu-Pekka Björkmanin esittämän hahmon tarvitsee käydä virtsaamassa tienposkeen, jossa hän toimenpiteensä ohessa kiusaa rumpua soittavaa variksenpelätintä, jota esittää Antti Kuisma. Auton sisällä lyhyen keskustelun ohessa yksi auton miehistä paljastaa kyytiläiselle, että heillä on autossa mukana salkullinen rahaa. Nainen pyrkii autosta ulos havaittuaan miesporukan käyttäytyvän epäilyttävästi, mutta ulospääsy autosta estetään. Automatkalla miehet ajavat poliisiratsiaan, jossa poliisit etsivät kadonneita bingorahoja. Poliiseja esittää Jouni Mutanen ja Erkki Tenhovaara. Tästä alkaa koko ajoseurueen pakomatka karkuun poliisipartiota autolla ajaen. Pakomatka päättyy joen ylittävälle sillalle, jossa poliisit tunnistavat miesporukat entuudestaan tutuiksi paikallisiksi miehiksi. Mukana matkassa ollut nainen selittää olevansa viaton liftari, joka ei liity mitenkään aiempiin tapahtumiin. Poliisit päästävät naisen vapaaksi. Naisen tehdessä lähtöä eräs ajoseurueen miehistä panikoi ja ojentaa rahasalkun naiselle, koska ajattelee tällä tavoin välttävänsä rikoksesta kiinnijäämisen. Nainen poistuu autosta ja paikalle ajaa Jari Syrjälän esittämä mopomies, joka on aiemmin naisen liftatessa ajanut ohi, mutta joutunut myös poliisien bingoraharatsiaan. Nainen saa kyydin mopomieheltä ja tämä kaksikko lähtee jatkamaan matkaansa miesten rahasalkku mukanaan.

Elokuvan tapahtumat sijoittuvat härmäläiseen maalaismaisemaan. Tämä oli tarkoituksenmukaista ja mietittyä, koska ohjaaja Pasi Peni on itse syntynyt ja kotoisin Pohjanmaalta. Teimme Penin kanssa kahdestaan useita reissuja Pohjanmaan lakeuksille yrittäen löytää sopivia kuvauspaikkoja. Etsintälistamme sisältö koostui seuraavanlaisista paikoista:

- Pitkä, isojen peltojen keskellä kulkeva, suora tie, joka aukeaa suureen horisonttiin.
- Auton sisällä tapahtuvaan pitkään dialogikohtaukseen sopiva paikka eli muulta liikenteeltä riittävän rauhassa oleva sijainti.
- Taka-ajokohtaukseen soveltuvat erityyppiset rauhalliset tiealueet, jotka on mahdollista sulkea muulta liikenteeltä.
- Näyttävä tapahtumapaikka loppukohtaukselle.

Olimme lähtökohtaisesti tietoisia, että koululta saamamme alkuperäisen budjetin puitteissa olisi haastavaa viedä koko kuvausryhmää useammaksi päiväksi Pohjanmaalle. Käytännössä budjetti sisälsi neljä rullaa filmiä kehityksineen, koulun oman kaluston ja pienen kassan muihin kuluihin. Tämä johti lopulta kuvauspaikkaetsintöjen siirtämiseen lähemmäksi pääkaupunkiseutua. Vierailimme lähimmillä suurilla peltoaukeilla Espoon Röylässä sekä Vantaalla Koivukylän ja Jokiniemen välisillä peltoaukeilla. Nämä pääkaupunkiseudun suuret peltoaukeat olivat silti liian pieniä verrattuina aitoihin maisemiin Pohjanmaalla. Myös liikenne, jota peltojen välisillä teillä kulki, oli turhan vilkasta.

Listalla mainittu pitkä, peltojen keskellä kulkeva tie oli haasteellista löytää. Ainakin sellainen, joka olisi riittävän vähän liikennöity, jotta sen voisi liikenteenpysäyttäjää apuna käyttäen saada kuvauskäyttöömme. Lopulta saimme pitkien etsintöjen jälkeen vihiä eräästä uuden maantien lähellä kulkevasta vanhasta maantiestä, joka oli kuitenkin edelleen käytössä. Se oli nappilöytö, sillä se osoittautui onneksemme hyvin hiljaiseksi, kun liikenne ohjautui nyt uudelle, samaan suuntaan vievälle pääväylälle.

Takaa-ajoa varten löydettävä tiet eivät olleet myöskään helpoimmasta päästä löytää. Niitäkin varten kiertelimme useamman eri kunnan alueella ajelemassa erilaisia pieniä peltoteitä päästä päähän toivoen, että kartalla näkyvä suurempi tie osoittautuisi asfaltoiduksi. Useimmat teistä olivat kuitenkin pelkkiä hiekkateitä, mikä ei käynyt kysymykseen. Melkein meinasimme luovuttaa ja muuttaa tarinaa hiekkatiellä tapahtuvaksi. Koimme kuitenkin lopulta, että asfaltoitu tie on merkityksellinen tarinalle, koska se antaa vaikutelman suuremmasta valtatiestä. Tarinalle oli tärkeää, että

takaa-ajokohtaukseen tulee monipuolisuutta pakoreitin lähdettyä asfaltoidulta päätieltä erilaisille pikkuteille. Näin saisimme luotua vaikutelman, että takaa-ajon aikana kuljetaan pitkäkin matka ja että ajoreitti vaikuttaisi katsojasta epämääräiseltä ja ennaltasuunnittelemattomalta. Niinpä standardeja ei muokattu, mutta vaikutelma pitkästä takaa-ajosta saatiin aikaiseksi lopulta leikkauspöydällä yhdistelemällä eri sijainneissa kuvattuja otoksia.

Loppukohtauksen kuvauspaikaksi löysimme hylätyn sillan, jonka vieressä kulki uusi maantie ja uusi maantiesilta joen yli. Otimme tarkemmin selvää löytämästämme sillasta ja saimme tietää, että silta tultaisiin purkamaan, mutta ennättäisimme tehdä kuvaukset sillalla ennen sen purkamista. Kuvauspaikat löydettyämme, piirsin tarkan yksityiskohtaisen, jokaisen kuvattavan kuvan sisältävän storyboardin. Kuvaukset sijoittuivat lokakuuhun 1996.

Kamerakalustonamme oli koulun S-16 Aaton kamera ja koulun omat Zeiss-linsit (9mm,12mm,16mm ja 25mm) sekä Canonin teleobjektiivi (300mm/600mm) ja laajakulma-adaptteri. Koulumme tämältyyppiset harjoituselokuvat oli tapana kuvata normaalilla 16mm-formaatilla, joka mahdollisti 16mm-esityskopion valmistamisen elokuvasta. Koska tarinamme sijoittui laajoihin avariin peltomaisemiin, päädyimme ehdottamaan koululle elokuvaamme super-16mm-formaattia, jolla saataisiin laajempi 1,185:1-esityformaatti. Filmimateriaalimme oli Kodak Vision 250 D päivänvalofilmi, johon yhdistin Straw- ja Chocolate-linssisuodatinyhdiselmän pyrkimyksenäni korostaa entuudestaan lämpimiä pellon sekä ihon sävyjä. Käytimme paljon erittäin pitkää 300mm-teleobjektiivia, jonka polttovälin pystyin lisäadapterilla kaksinkertaistamaan 600mm-polttoväliksi. Telelinssi mahdollisti myös sen, että saatoin tarkentaa itse kuvan, sillä telelinssin syväterävyys oli niin lyhyt, että terävyysalue näkyi selvästi kameran etsimen läpi kuvaajalle. Harjoituselokuviissa terävöitys oli yksi haasteista, sillä elokuvauksen opiskelijoiden kyky ja kokemus tarkentaa vähänkään haastavimmissa olosuhteissa oli melko vähäinen.

Tyyliä koskien olimme aluksi ajatelleet rakentaa elokuvaan kohotetun realistisen maailman. Tästä esikuvana pidimme mielessämme muun muassa Nestor Almendrosin

elokuvaamaa ja Terrence Mallickin ohjaamaa *Days of Heaven* -elokuva vuodelta 1978, joka on 1900-luvun alun Yhdysvaltain maaseudulle sijoittuva periodidraamaelokuva. Katsoimme myöhemmin silti parhaaksi lähteä tavoittelemaan vieläkin enemmän realismista irrotetumpaa tyyllilajia, koska käsikirjoitus sisälsi muun muassa tuon rummuttavan linnunpelätinhahmon, joka lähtee juoksemaan. Linnunpelätin vei tarinaa omalla tavallaan sadun ja fantasian suuntaan, koska katsoja viimeistään tämän hahmon kohdalla uusiksiarvioi elokuvan suhteen todellisuuteen ja yrittää sitä kautta ymmärtää millaista lajityypillistä kerrontatapaa elokuva edustaa. Tässä päästäänkin luvussa kaksi mainittuun ajatukseen tavasta ymmärtää kieltä lajityypin sisällä, kun tuntee katsoja tuntee lajityypin esityskonventiot ja viitteet. Tässä mielessä päätimmekin sitten kunnolla irrotella, kun kerran mahdollisuus oli, ja hahmotelma elokuvan tunnelmasta muuttui suunnitelmassamme. Tämä helpotti hieman näyttelijätyötä. Rahalaukun kanssa kulkeva miesporukka sai tätä kautta tietynlaisen vapauden esiintyä karikatyyrimaisemmin. Se oli hyvä asia, koska ryhmämme koostui käytännössä hyvin vähän tai ei ollenkaan elokuva-alan töitä tehneestä opiskelijaryhmästä.

Mitä elokuvaukseen tulee, ei apua tai konsultaatiota ollut juurikaan mahdollista saada. Se johtui siitä, että kuvauksia edeltävänä lukuvuonna koulussamme ei valitettavasti ollut vakinaista elokuvauksen opettajaa. Suunnittelimme kyllä elokuvaa huolellisesti kohtaus kohtaukselta edeten ja käytimme paljon aikaa, sillä meidän oli pakko tukeutua omaan päättelyymme siinä, miten mikäkin juttu olisi paras ja järkevin toteuttaa elokuvan tyyllilajissa pysyen.

Koulullamme oli toteutettu tähän mennessä monia lyhytelokuvia, jotka olivat rauhallisia ja vähäeleisiä pyrkien ilmaisussaan olemaan taiteellisia syvän melankolisesti. Me halusimme elokuvamme olevan toisenlainen. Sellainen, joka ei tukeutuisi harjoituselokuvissa vallalla olleeseen synkkään syvämielteiseen ilmaisutrendiin. Halusimme, että elokuvamme olisi toiminnallinen, valoisampi ja keveä, mutta samalla tyyllilajissaan eheä lyhytelokuva. Yritimme erottautua ja luoda twistiä yhdistämällä perinteisesti päinvastaisia tyyllilajikeinoja yhteen. Tästä puhuttiin luvussa kaksi. Tässä on siis kyse myös siitä, kuinka lajityyppiä voidaan käyttää tuottamaan uusia merkityksiä ja uusia luentatapoja sekä kuinka lajityyppiä voidaan lukea ironisesti ja sen

kielellä voidaan luoda uusia tasoja ja viestejä katsojalle, joka tuntee alkuperäisen lainauksen lähteen. Toki tällainen ironia on toki luonteeltaan selektiivistä ja elitististä, koska se ei avaudu kaikille, vaan sille joukolle, jolta löytyy viestin ymmärtämiseen vaadittavaa kompetenssia (Colebrook 2004, 20). Olimme nuoria ja päätimme mennä riskillä.

Tunsimme Alfred Hitchcockin ohjaaman ja Robert Burksin elokuvaaman *North by Northwest* -elokuvan vuodelta 1959. Siinä on kuuluisa maissipeltokohtaus, jossa elokuvan päähenkilö näyttelevä Cary Grant joutuu pakenemaan rikkaruohomyrkytyslentoa tekevää pienlentokonetta. Kohtauksen kauhu on hyvä referenssi. Jännityshän, Francois Truffautin (1983, 9) mukaan “yksinkertaisesti elokuvan sisällön dramatisointia tai edelleen dramaattisten tilanteiden kaikkein voimakkainta esittämistä”. Paikka on laaja ja tavallaan julkinen, mutta silti olet kauhun kanssa yksin keskellä ei mitään. Peltoaukean suuruudella oli myös meidän tarinassamme suuri merkitys, sillä oli tärkeää saada päähenkilö eli liftaava nainen vaikuttamaan turvattomalta kulkiessaan yksin pitkin pitkää maantien vartta.

Truffaut (emt. 222) kysyy kirjassaan Hitchcockilta maissipeltokohtauksen motiivista ja tekemisestä todeten muun muassa kohtausten kuvien olevan yhtä pitkiä. Entisaikana Truffautin mukaan tuollaiset kohtaukset saatettiin hoitaa nopeutetulla montaasilla eli yhä lyhyemmillä ja lyhyemmillä leikkauksilla (ems.). Hitchcock vastaa hänelle ensin näin koskien leikkausta ja sitä seuraavassa sitaatissa hän selittää tapahtumapaikkavalintaa:

Kyse ei ollutkaan nyt ajasta, vaan tilasta. Kuvat kertovat pituuksillaan kuinka paljon mies joutuisi juoksemaan turvaan päästäkseen. Tai paremminkin ne osoittivat sen, ettei mitään turvapaikkaa edes ollut olemassa. Sen tyyppistä kohtausta ei voi tehdä täysin subjektiiviseksi, sillä silloin se menisi ohi vilauksessa. Lähestyvä kone pitää näyttää ennen kuin Cary Grant huomaa sen, sillä jos kuva on liian nopea, niin kone häipyy ruudusta katsojan tajuumatta sitä.
(Ems.)

Kerron teille kuinka keksin sen. Huomasin joutuneeni vanhan kliseetilanteen eteen: miestä ammutaan. Kuinka se tapahtuu yleensä? On pimeä yö kaupungin laitamilla. Uhri odottaa katulampun valokiilassa. Katukiveys on äskeisen sateen kastelema. Musta kissa livahtaa lähikuvassa talon seinää pitkin. Kuva ikkunasta, jonka verhojen välistä näkyvät varovaiset kasvot. Musta umpiauto lähestyy ja niin edelleen, ja niin edelleen. Mikä voisi olla tällaisen kohtauksen antiteesi? Ei mitään pimeyttä, valokiilaa, salaperäisiä hahmoja ikkunassa. Ei yhtikäs mitään. Ainoastaan kirkas auringonvalo sekä tyhjä, avoin maaseutumaisema, jossa tuskin näkyy edes puuta tai taloa, joiden takana uhkaava vaara voisi piilotella. (Emt., 225.)

Tarkoituksemme oli siis luoda painostava, kauhuelokuville tyypillinen pahaenteinen tunnelma tähän miljööseen, joka ulkoisesti vaikuttaa hyvin kauniilta, seesteiseltä ja turvalliselta. Nainen joutuu kohtaamaan epäluuloa herättävät rahasalkun kanssa matkaavat mieshahmot miljöössä, jossa mahdollisesti tarvittava apu on kaukana tavoittamattomissa. Nainen joutuu selviytymään omillaan ja valitsemaan keinonsa ulospääsyyn tilanteesta. Tarinan maailmassa variksenpelättimen roolilla pyrittiin luomaan ja alleviivaamaan vaikutelmaa, jossa sekoittuu todellisuus ja henkilöiden omanpäänsisäinen mielikuvitusmaailma. Hannu-Pekka Björkmanin esittämän pomohahmon tienpintareella käymän keskustelun linnunpelättimen kanssa oli tarkoitus edustaa eräänlaista juoppohullun sielunmaisemaa, jossa jopa variksenpelätinkin tuntuu aidolta ihmiseltä, jonka kanssa voi kommunikoida.

Pyrimme kuvauksella tukemaan tätä ikään kuin sisäänpäinkääntynyttä maailmaa käyttämällä hyvin paljon telelinssejä saavuttaaksemme erittäin lyhyen syväterävyyden kohteen ja taustan välille. Käytimme S-16mm-formaatissa pääasiassa 300mm- ja 600mm-teleobjektiivia. Tarinan sisällön kannalta telelinsseillä pyrittiin luomaan ja korostamaan ristiriitaa upeiden laajojen kauniiden syväterävien maisemakuvien ja ikään kuin omassa kuplassaan tapahtuvan miesten maailman välistä jännitettä.

Ennakkosuunnitteluvaiheessa katsoimme tyylilajiesimerkkinä esimerkiksi Dick Popen elokuvaamaa ja Philip Ridleyyn ohjaamaa *The Reflecting Skin* -elokuvaa vuodelta 1990,

jossa laajoilla kullanhoitoisilla peltoaukeilla on myös suuri merkitys kontrastina ahdistavan suljetun kyläyhteisön kuvauksessa. *The Reflecting Skin* -elokuvassa tunnelma on outo, jos sitä vertaa vaikka *Days of Heaveniin*. Jollain tavalla vinksahaneisuus on sukua Grant Woodin taiteelle, joka maalaustaiteen historiassa on kuuluisa Yhdysvaltain maaseutuelämää goottilaiseen sävyyn esittävästä teoksista. Elokuvan tarinan yhteisössä on jotain pahaenteistä ja pelottavaa. Myös sen juoneen liittyy maantiellä autolla kaahaava pelottava miesjoukko.

Mikael Fränti (1998) kuvaa *The Reflecting Skin* -elokuvan tunnelmaa arvostelussaan seuraavasti: “Elokuva on täynnä visuaalista komeutta, oopperamaisia tunteiden vyörytyksiä ja maisemaotosten runollista hehkua. Romantikko tässä tekee elokuvaa, mutta sellainen romantikko, joka ei jyrää vain mahtipontisin elein, vaan lataa mukaan ironisia rinnastuksia ja hykerryttävää mustaa huumoria.”. Kati Sinisalo (1992b) kertoo haastatteluartikkelissaan, että *The Reflecting Skin* otettiin Iso-Britanniassa vastaan nihkeänpuoleisesti: “Sen emotionaalisuus, oopperamaisuus ja liioittelu eivät vedonneet understatementin viljelijöihin”. Toisaalta aika on muuttanut ihmisten suhtautumistapaa kyseiseen elokuvaan ja esimerkiksi vuosi sitten kriitikko Timo Malmi (2019) arvioi, että “Vahva tyyllittely ja kauhuaineokset olivat englantilaisten arvostelijoiden enemmistölle liikaa. Uusintakatselu kuitenkin paljastaa, että elokuva on juuri niiden ansiosta vain vahvistanut asemaansa nyrjähtäneen perheen ja lapsuuden persoonallisena näkemyksenä.”.

Sinisalo (1992b) kertoo elokuvan saaneen Iso-Britanniassa kritiikkiä, että se on liian visuaalinen. Tähän kritiikkiin voin samastua henkilökohtaisella tasolla, sillä olen jo opiskeluajoista lähtien saanut itse kuulla tuota samaa ja ilkeimmillään syytöksiä, että pyrin tekemään työssäni vain kauniita kuvia vailla sielua ja sisältöä. Sinisalonkin (1992a) arvostelusta on luettavissa rivien välistä väittämä, etteivät draamallinen sisältö ja korostettu näyttävyyden voisi niin helposti asua samassa paketissa: “Philip Ridley on valmistunut kuvataiteilijaksi, ja se näkyy. Hänen suhteensa kuviin on estoton: niiden ei tarvitse olla uusia ja omaperäisiä, kunhan ne ovat intensiivisiä. Kuvien rinnalla itse draama on toissijainen, kuten unissa.”. Mutta kuten sanottu edellä, mekin päätimme ottaa riskejä visuaalisen ja kerronnallisen tyylin kanssa. Tapani Maskulan (1992)

kritiikin lukeminen puolestaan lämmitti sydäntä. Maskula kirjoittaa: “Philip Ridley sommittelee otoksiaan aivan kuin hän maalaisi taulua ja monet niistä lähestyvätkin enemmän van Goghin näkemyksiä kuin valkokankaan fotorealismia. [--] Vaikka filmi liikkuu koko ajan kuvitelmiensä ja toden rajoilla, sen ilmaisu pysyy silti hämmästyttävän täsmällisenä. Olen varma, että Hitchcock rakastaisi Ridleyyn tapaa kasvattaa paniikkia vaaka-suorien horisonttien kehystämästä äärettömyydestä ja siihen hukkuvien ihmisten epätoivosta” (emt.). Tämä Hitchcock kohta osui ja upposi. Tätä tosiaan myös me yritimme hakea ja nyt kun jälkikäteen saa lukea jostain, että jollain referenssityöllä on ollut edelleen sama referenssi, niin kyllähän se vähän huvittaa. Tässä on todellakin sitä vaikutteenoton linkittymistä ja ketjuuntumista, josta toisessa luvussa puhuttiin. Laitan tähän vielä muutaman sitaatin Ridleyyltä siitä, kuinka hän itse puolustaa taiteilijuuttaan ja tyyliänsä:

Kun elokuvani tuli Amerikassa ensi-iltaan, New York vihasi sitä ja Los Angeles rakasti sitä. Itse asiassa toivoinkin sitä; en tehnyt mitään keskittien elokuvaa.

Halusin myös kullaväristä vehnää kirkkaansinisen taivaan alle, Americanaa.

Yksi syy englantilaisten viileyteen oli oma englantilaisuuteni. Jos elokuvan olisi tehnyt argentiinalainen ohjaaja, sen tyyli olisi voitu hyväksyä. Englanti on kovin kirjaimellinen kansakunta, joka etsii älyllistä logiikkaa kaikesta. The Reflecting Skin on lapsen uni - yhtä epälooginen kuin Liisa Ihmemaassa. Sen logiikka on emotionaalista.

Koska minulla on kuvataiteilijan tausta, kriitikoiden on helppo hokea, että elokuvassani ei ole mitään muuta kuin kuvia. Mutta sitähan elokuva on: valkokankaalle pistettyjä kuvia. Enkä luo kuvia kaiken muun kustannuksella. Englannissa ei ole monta elokuvantekijää, jolla olisi selvästi erottuva visuaalinen tyyli. Minun mielestäni kaikkien filmien pitäisi näyttää sellaisilta kuin omani. (Sinisalo 1992b.)

Mekin halusimme näyttävää, mutta alussa oli vähän vaikeuksia hahmottaa, että kuinka ja miten näillä resursseilla ja tällä kokemattomuudella. Tarinan sijoittuessa autoon ja maantielle kuvauksiin sisältyi lukuisia teknisesti haastavia elementtejä. Jo käsikirjoitusvaiheessa pohdimme mahdollisuuksia helpottaa kuvauksia tekemällä muutoksia käsikirjoitukseen. Suurin yksittäinen muutos käsikirjoitukseen tehtiin elokuvan alussa auton sisällä tapahtuvaan pitkään dialogikohtaukseen, joka oli alun perin kirjoitettu tapahtumaan liikkuvassa autossa. Tiesimme jo valmiiksi, että ensimmäiseksi opiskelijatyöksi elokuvassa tulisi olemaan paljon haastavia kohtauksia, joten ne tulisi huolellisesti ennakkosuunnitella. Päätimme yhdessä ohjaajan kanssa muuttaa auton sisällä tapahtuvan dialogikohtauksen niin, että auto on tarinassa paikallaan tien varrella. Kohtaukseen kirjoitettiin kuljettajan poistuminen ulos autosta, joka mahdollisti koko dialogin tapahtumisen paikallaan olevassa autossa. Pystyimme kuvaamaan koko kohtauksen uudessa paikassa kaukana pääteistä vasta puidun peltoaukean keskellä. Näin meillä oli rauha työskennellä ja pystyimme valaisemaan kohtauksen kaikessa rauhassa. Äänisuunnittelua opiskelevalle ohjaajalle rauhallinen miljöö puhtaan ja häiriöttömän dialogiäänen taltioimista varten oli myös erityisen mieluisa valinta.

Esitelyämme tarkat storyboardkuvat sekä storyboardia vastaavat kuvauspaikoilta otetut pimiössä vedostamani valokuvat, saimme koulun tuotannoista vastaavan opettajan näyttämään suunnitelmallemme vihreää valoa. Saimme yhteensä kuusi rullaa 16mm-filmiä. Käytössämme oli noin 20 sekuntia filmiä jokaista elokuvaan leikattua kuvaa kohden, kun otetaan huomioon lataukseen ja laboratorioon tarvittavat filmirullan alkua ja loppuosuudet. Kahdeksan minuutin elokuvaan saimme siis noin 60 minuuttia raakafilmiä. Kuvaustilanteeseen se vaikutti niin, että jotta määrä saatiin riittämään, me ikään kuin leikkasimme jo elokuvaa kuvaustilanteessa. Emme voineet kuvata asioita ristikkäin, vaan ainoastaan kulloisenkin storyboardiin piirretyt hetken. Pyrimme olemaan erityisen huolellisia laajoissa kuvissa ja käynnistämään kameran aivan viime sekunneilla, kuten esimerkiksi juuri ennen kuin auto ilmestyy kuva-alaan. Vastaavasti myös pysäytimme välittömästi kameran filmin säästämiseksi heti kun toiminta oli loppunut otossa.

Peltoaukean voimakkaan kullankeltaista hehkua pyrittiin tuomaan esiin jo kuvaustilanteessa voimakkaalla straw- ja chocolate-kamerafilttreiden yhdistelmällä. Kuvauksemme ajoittuivat lokakuun ensimmäiselle viikolle, jolloin peltojen väri oli luonnostaan mahdollisimman syvänkeltainen ja aurinko oli jo hieman matalammalla keskellä päivääkin verrattuna aivan keskikesään. Suunnittelimme kuvausjärjestyksen niin, että aurinko sijoittuisi aina kuin vain mahdollista kuva-alan suuntaan, jolloin saisimme useimpiin kuviin takavalon. Kuvasimme usein vastakuvatilanteessa ensimmäisen kuvan aamupäivällä vastavaloon ja saman tilanteen vastakuvan iltapäivällä auringon kääntäytyä jälleen takavalon puolelle. Joissakin kuvissa, missä taustamaisema ei ollut tunnistettavissa, kuvasimme molemmat lähikuvasuunnat samaan vastavalosuuntaan kääntämällä näyttelijöiden rintamasuuntia puolikierrosta. Erityisesti loppukohtauksessa sillalla jouduimme toimimaan tällä tavalla näyttelijöitä kääntämällä lähikuvissa, sillä kuvauspaikalla vastakuvaussuunta ei ollut mahdollinen, sillä emme halunneet esitellä kuvaussiltamme viereen rakennettua uutta maantiesiltaa.

Takaa-ajokohtauksessa meillä ei ollut käytössämme mitään kamerakiinnitysvälineitä, joten käytännössä kamera oli sylissäni tai olkapäälläni auton sisällä tai vaihtoehtoisesti auton takakontissa takaa-ajokohtauksen eri kuvakulmia kuvattaessa. Volvo, jolla tarinan miesjoukko matkasi, oli ohjaajamme oma auto ja satuimme tietämään, että tästä vanhemman mallisesta autosta on helppo irrottaa esimerkiksi sivuovet ja takakontin luukku kuvaustilanteessa. Autossa oli myös erityisen pehmeä jousitus, joka helpotti kuoppaisilla teillä käsivarakuvaamista.

Auton sisäkohtauksia kuvatessa meidän olisi kannattanut käyttää vastaanäyttelijöitä katseen suunnassa. Vaikka vastaanäyttelijä ei ollutkaan kuvassa, niin näyttelijäilmaisu olisi ollut huomattavasti elävämpää ja luontevampaa näyttelijän pystyessä kohdistamaan puheensa ja eleensä oikealle ihmiselle. Nyt päädyimme kuvaamaan suuren osan näyttelijöiden osuuksista auton sisällä yksittäisinä kuvina ilman vastaanäyttelijöitä. Se, että kuvasimme kunkin näyttelijän yksittäin, oli tietoinen valinta, jotta saisimme leikkauspöydälle mahdollisimman paljon väljyyttä leikkauksen rytmittämiseen ilman monen näyttelijän kuvassaolon aiheuttamaa mahdollista jatkuvuusvirhettä.

Silta oli näyttävä miljöö loppukohtaukselle ja se palveli tarinallisesti hyvin kapeudellaan, kun auton eteen yllättäen kävelevä variksenpelätin pakottaa karkulaiset hidastamaan vauhtia ja lopulta pysähtymään. Sillan molemmilta puolin asfalttipäällyste oli jo ehditty poistamaan ja kulku sillalle kävi hyvin lyhyen tieosuuden kautta. Pystyimme hyödyntämään kuvaussiltamme aivan vieressä ollutta uuden maantiesillan jalkakäytävää ja pyöräilytietä, johon meillä oli mahdollisuus sijoittaa henkilönosturi. Harjoituselokuvan resursseilla meillä oli mahdollisuus vuokrata noin kymmenen metrin korkeuteen nostava henkilönostin laajoja maisemakuvia varten ja pieni kannettava generaattori nosturin sekä pienten koulultamme saatujen elokuvavalojen käyttöä varten. Nosturin korin pystyi ohjaamaan uuden sillan kaiteen yli niin, että saimme kuvattua näyttävän yläkulmakuvan joen yläpuolelta siltakohtaukseen ja näin sidottua siltamiljöön aiemmin elokuvassa esiteltyyn peltomaisemaan.

Sillalle saapuessaan pakoauton oli haasteellista saada riittävä vauhti ennen sillan kannelle saapumistaan lyhyestä kiihdytysmatkasta johtuen. Leikkauksessa oli mahdollista voimistaa vauhdin tuntua eri kuvakulmia yhdistämällä niin, että tarinassa vauhdin vaikutelma korostui, vaikka todellisuudessa kuvaustilanteessa auton vauhti ei ollutkaan kovin suuri. Linnunpelättimen ja auton kohtaamisessa halusimme hyödyntää teleobjektiivin kaksiulotteistavaa ominaispiirrettä niin, että sijoitimme pelättimen hieman lähemmäksi kameraa kuin pakoauton keulan linjan ja näin pystyimme turvallisesti kuvaamaan kuvan, jossa pakoauto juuri ja juuri pysähtyy pelättimen jalkojen eteen.

Toimin elokuvassa myös leikkaajana, sillä olin jo ennen kuin hain kouluun leikannut useamman vuoden ajan erilaisia lyhytelokuvia, musiikkivideoita sekä skeittielokuvia. Valmiissa elokuvassa on 149 kuvaa. Olin piirtänyt storyboardin niin, että siihen oli piirretty jokainen leikkaus jo valmiiksi. Koulun varsinainen filmimäärä olisi ollut tähän elokuvaan yhteensä neljä rullaa 16mm-filmiä. Käyttämämme kuusi rullaa filmiä mahdollisti juuri ja juuri suunnittelemiemme kuvien kuvaamisen.

Tekniikkamme toi paljonkin haasteita leikkaustilanteessa, sillä oli haasteellista päästä joistakin epätydyttävistä kuvapareista leikkauksessa eteenpäin. Korvaavaa tapaa leikata oli vaihtoehtoisten kuvakulmien tai erityyppisen näyttelijäilmaisun puutteen johdosta haastavaa löytää. Sattui myös niin, että kuvausten viimeisenä päivänä kameraamme tuli häiriö ja kamera teki niin sanottua salaattia, jolloin menetimme muutamia minutteja kallisarvoista raakamateriaalia. Onnistuimme silti kuvaamaan kaiken suunnitellun materiaalin. Valmiista elokuvasta jäi muutamia kuvia käyttämättä, varsinkin takaa-ajokohtauksesta. Toisaalta muutamia yksittäisiä kameraottoja on leikattu elokuvaan kahteen kertaan.

Lopullinen tv-version värimääritys toteutettiin Pasilassa Yleisradion V2-värimääritys-yksikössä. Siellä värimäärittäjä Marko Terävä pystyi melko nopeasti saturaatiota lisäämällä ja hieman linssisuodattamien luomaa hyvin kylmää lämmintä maailmaa viilentämällä saamaan elokuvan lopullisen värimaailman tasapainoon. Elokuvan skannaus toteutettiin niin, että negatiivin koko informaatio laitoja myöten skannattiin beta-nauhalle. Tämä valinta toimi oikein hyvin tv-formaatissa, joka automaattisesti leikkaa hieman kuvan laita-alueita pois. Nykyisin nettikäytössä tuo negatiivin reuna-alueiden skannaus paljastaa hieman liikaa ja näin ollen esimerkiksi auton ulkopintaa näkyy joidenkin lähikuvien sivuilla, jotka tarinassa on asemoitu auton sisäpuolelle. Elokuvan 35mm-filmikopion värimäärityksen toteutti puolestaan Timo Nousiainen Pasilan Finlabissa.

Pystyimme hyödyntämään tarkan ennakkosuunnittelun kuvaustilanteeseen luoman selkeyden ja saimme opiskelijaryhmämme kanssa toteutettua kuvausaikataulun neljässä päivässä kaikki ne kuvat, jotka olimme suunnitelleetkin. Käytännössä lyhyillä ja harvoilla otilla kuvattu materiaali oli filmimääräämme suhteutettuna ainoa vaihtoehto, vaikka se tuottikin leikkauksenvaiheeseen haasteita, joista selvittiin. Kameran linssisuodattimien käyttö auttoi hallitsemaan kuvauspäivien vaihtelevia sääolosuhteita. Kuvauksissa satoi vettä joka päivä ja oli hyvinkin kylmä sää, mutta saimme kuvaa värillisesti lämmittämällä luotua vaikutelman kuumasta kesäpäivästä. Kuvauspäivinä tarkoituksenamme oli hyödyntää auringonlaskun jälkeinen kaunis sinisen hetken valo. Lokakuussa tuo sininen hetki ei kuitenkaan kestänyt enää lähellekään niin pitkään kuin

esimerkiksi keskikesällä ja kuvaustilanteessa aloimme käyttää sanontaa ”Pojat, pojat auringot laskee” muistuttaaksemme ryhmäämme, että kuvausvalo oli pian loppumassa. Sanonta on mukaelma elokuvaaja Esa Vuorisen FSC käyttämästä sanonnasta “Pojat, pojat”, jota hän toistuvasti käytti luennoissaan koulullamme. Koimme, että elokuvan työnimi oli tuiki tavallinen ja ehkäpä myös liian konservatiivinen elokuvallamme. Näin *Pohjalainen bulevard* -työnimi vaihtui nimeen *Pojat, pojat auringot laskee*.

4. JOHTOPÄÄTÖKSET

Elokuvan tekoprosessissa oli merkityksellistä, että meillä oli ohjaaja Penin kanssa malttia pohtia ja uudelleenkirjoittaa käsikirjoitusta. Kirjoitimme sen niin monta kertaa, että pystyimme saamaan tarinan ja siinä esiintyvät hahmot palvelemaan elokuvan maailmaa toivotulla tavalla. Samalla pohdimme käsikirjoittamista siitä näkökulmasta, että mikä olisi resurssiemme ja osaamistasomme puitteissa mahdollista toteuttaa. Myös ohjaavan elokuvausopetuksen puutteen pystyimme ohittamaan perusteellisella ennakkosuunnittelulla, vaikka sekin vielä aluksi herätti koulullamme epäilyksiä onnistumismahdollisuuksistamme. Erityisesti auto elementtinä ja kaukana pääkaupunkiseudulta tapahtuvat kuvaukset saivat koulun auktoriteetit mietteleäiksi.

Erilaisten näyttelijäilmaisuvaihtoehtojen vähyys sekä raakamateriaalin niukkuus näkyi elokuvan lopputuloksessa eräissä kohdin hyppäävinä leikkauksina. Mahdollisuus kuvata enemmän tapahtumia ja reaktiota ristikkäin olisi helpottanut leikkausprosessia ja olisi tehnyt lopputuloksesta teknisesti eheämmän elokuvan. Edullisen henkilönosturin vuokraaminen kalliin elokuvakraanan ja sitä operoivan ammattihenkilön sijaan oli budjetillisesti käytännössä ainoa vaihtoehto, joka mahdollisti elokuvalla tärkeiden laajojen peltomaisemien kuvaamisen. Pyrimme suunnittelemaan laajat ja korkealta kuvatut kuvat niin, että kameran paikallaan pysyminen vaikuttaisi tietoiselta tyylivalinnalta, ettei katsoja jäisi kaipaamaan elokuvakraanan mahdollistamaa kolmiulotteista liikettä kuvissa. Työryhmämme oli sen verran pieni, ettei esimerkiksi erillistä valoryhmää ollut lainkaan. Sijoitin itse tarvitsemamme pienet valot niitä vaativiin kohteisiin. Vaihtelevista sääolosuhteista huolimatta saimme kuvattua suuren määrän kuvia jokaisena kuvauspäivänämme, mistä olen hyvin kiitollinen. Lopullisen leikatun elokuvan kuvamäärän ollessa 149 kuvaa, ennätimme siis kuvata kaikki suunnitellut noin 28 kuvaa yhtä kuvauspäivää kohti.

Tyyllilajivalintamme tuntuu edelleenkin oikealta ja perustellulta, vaikka elokuva tarkoituksella poikkesikin silloin koulullamme ja ehkäpä kotimaisessa elokuvassa yleisestikin vallalla olleista ihanteista. Näkisin, että tänä päivänä elokuvaan valittu tyyllilaji ei välttämättä erottuisi enää muiden elokuvien joukosta samalla tavalla.

Elokuvien tyyllilajikirjo on monipuolistunut ja kokeellistunut tähän päivään mennessä huomattavan paljon. Siihen on varmasti vaikuttanut myös suuret hyppäykset tekniikan kehitymisessä. Digitaalinen murros on tuonut uusia mahdollisuuksia ja laskenut kuluja joillain osa-alueilla. Sisältöjä koskien vaikkapa televisiotuotannot ovat esimerkiksi muuttuneet kunnianhimoisemmiksi, rohkeammiksi ja tyyllilajikirjoltaan monipuolisemmiksi 2000-luvun varrella HBO:n ja Netflixin esiinmarssin myötä, jolla on vaikutuksensa valtavirran tekemisiin myös muissa tuotannoissa.

Harjoituselokuvastamme jäi pieni palanen siinä mielessä elämään suomalaisen elokuvan historiassa, että toinen tuottajamme Aleksi Bardy pystyi hyödyntämään kokemuksiaan ja käsikirjoitti Pohjanmaan lakeuksille sijoittuvan *Häjyt*-elokuvan, jonka ohjaajana toimi Aleksi Mäkelä ja elokuvaajana Pinja Hellstedt FSC. Omalla kohdalla koen tästä harjoituselokuvasta olleen referenssinä varmasti hyötyä, sillä sain elokuvan valmistumisvuonna 1997 ensimmäiset työkutsut mainoselokuvatuotantoyhtiöiltä ja pääsin kuvaamaan televisiomainoksia. Samoin pääsin kuvaamaan erilaisia musiikkivideotuotantoja, joista vuonna 1997 kuvattu Aleksi Bardyn ohjaama *Ultra Bran Sinä lähdit pois* ketaisine sadetakkeineen muodostui orkesterin yhdeksi kulmakiveksi. Toimin kyseisen musiikkivideon elokuvaajana, käsikirjoittajana, leikkaajana sekä puvustin yhtyeen niihin kuuluisiin keltaisiin sadetakkeihin. Elokuvan teossa käytännön kautta opituista kuvausteknisistä keinoista, kuten pitkien teleobjektiivien käytöstä, sinisellä hetkellä kuvaamisesta ja lämpimän keltaisen värin hyödyntämisestä oli merkittävää hyötyä myös *Sinä lähdit pois* -musiikkivideon elokuvaamisessa.

Pojat, pojat auringot laskee kutsuttiin mukaan Tukholman elokuvafestivaaleille ja Tampereen lyhytelokuvajuhlille vuonna 1997. Elokuvamme osallistui samana vuonna myös Puolan Camerimage-festivaaleille ja tuli siellä palkituksi elokuvauksesta. Kuvaajapalkinto tuntui harvinaiselta kunnialta ja tunteikkaalta erityisesti myös siksi, että palkintoraadissa sattui istumaan tuonna vuonna *The Reflecting Skin* -elokuvan elokuvannut Dick Pope BSC. Kaipa hän ymmärsi hatunnostomme ja näki elokuvan tämän tässä tutkielmassa aiemmin esitellyn ”muotoa muuttavan arvostamisen” näkökulmasta jollain tapaa onnistuneena. Jotenkin tämän sanominen sulkee ympyrän

hyvin, kun tämä tutkielma käsitteli vaikutteenottoa osana luomisprosessia. Loppukaneettina siteeraan Thomas Bernhardin *Häiriö*-romaanin ruhtinas Saurauta:

*Sitaattien käyttö käy hermoilleni. Mutta meidät on luotu maailmaan joka jatkuvasti siteeraa kaikkea, jatkuvaan siteeraamiseen, joka **on** maailma, tohtori hyvä.* (Bernhard 2014, 151-152.)

Lähteet

Kirjallisuus ja artikkelit

Bacon, Henry 2005. 'Maalaustaide elokuvassa'. Teoksessa *Seitsemäs taide*. Helsinki: SKS. 176-221.

Bagh, Peter von 2002. 'Kollaasi valtaa kentän'. Teoksessa *Peili jolla on muisti. Elokuvallinen kollaasi kadonneen ajan merkityksien hahmottajana (1895-1970)*. 68-79.

Barthes, Roland 1993. *Tekijän kuolema tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola & Pirkko Thorel. Tampere: Vastapaino. [*Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil, 1968.]

Bernhard, Thomas 2014. *Häiriö*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Teos. [*Verstörung*, Austria: Alfred A. Knopf 1967.]

Colebrook, Claire 2004. *Irony*. London: Routledge.

Erkkilä, Jaana 2008. 'Viittaustaidetta - eli kuka on tämän kuvan tekijä?'. *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Toim. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 93. Jyväskylän yliopisto. 148-161.

Fitzgerald, F. Scott 1959. *Kultahattu*. Suom. Osmo Mäkeläinen & Marja Niiniluoto. Helsinki: Otava.

Foucault, Michel 2006. 'Mikä tekijä on?'. Suom. Markku Lehtinen. *Nuori Voima* 1: 7-14.

Fränti, Mikael 1998. 'Lapsuuden pelot viljapeltojen sydänmaassa'. *Helsingin Sanomat*. 13.1.1998.

Heidegger, Martin 1998. *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. [*Der Ursprung des Kunstwerkes*, (1935/36) © Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main 1950.]

Jameson, Fredric 1989 [1984]. 'Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa'. *Moderni/Postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Jyväskylä: Tutkijaliiton julkaisusarja 44. 227-279.

Kristeva, Julia 1986. *The Kristeva Reader*. Toim. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell.

Malmi, Timo 2019. 'Omaperäinen lapsuuskuvaus'. *Ilta-Sanomat*. 31.7.2019.

Maskula, Tapani 1992. 'Vuoden elokuvatapaus Turussa. Ahdistus ja rannaton lakeus.' *Turun Sanomat*. 17.10.1992

McLeish, Kenneth 2004. 'Aristoteles. Aristoteleen runousoppi'. *Suuret filosofit*. Toim. Mikko Salmela, Olli Loukola, Anna-Maria Latikka & Iiro Kuuranne. Suom. Ilpo Halonen. Helsinki: Otava. 151-226.

Mortensen, Preben 1997. *Art in the Social Order. The Making of the Modern Conception of Art*. Albany: State University of New York Press.

Pyhtilä, Marko 1999. *Taiteen kritiikki ja kritiikin taide: länsimaisen kulttuurinihilismin lyhyt oppimäärä*. Helsinki: Like.

Sinisalo, Kati 1992a. 'Pieni talo preerialla. Philip Ridley'n esikoiselokuva on peruspelkojen kaunis kuvakirja.'. *Helsingin Sanomat*. 18.7.1992.

Sinisalo, Kati 1992b. 'Kaikki alkoi räjähtävästä sammakosta. Philip Ridley'n mielikuvitusta ovat ruokkineet niin Batman kuin Tarkovski.'. *Helsingin Sanomat*. 29.7.1992.

Truffaut, Francois 1984. *Hitchcock*. Suom. Markku Koski. Vaasa: Love Kirjat Helsinki.
[*Cinema selon Alfred Hitchcock*. Paris: Editions Robert Laffont 1966.]

Wilson, Glenn D. 1997. *Esittävän taiteen psykologia*. Suom Anne Toppi. Kuopio:
Kustannusosakeyhtiö Puijo. [*Psychology of Performing Artists*. United Kingdom:
Jessica Kingsley Publishers London, Represented by the Cathy Millers Right Agency,
London 1994.]