

# **HAVAINTOJA ELOKUVATEOKSEN EHEYDESTÄ**

*Dramaturgian merkitys elokuvanteossa*

**Taiteen maisterin opinnäytetyö**

Anastasia Lobkovski

Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Elokuva- ja tv-käsikirjoituksen suuntautumisvaihtoehto

Aalto-yliopisto Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu 2017



Aalto-yliopisto  
Taiteiden ja suunnittelun  
korkeakoulu

Aalto-yliopisto, PL 11000, 00076 AALTO

[www.aalto.fi](http://www.aalto.fi)

Taiteen maisterin opinnäytteen tiivistelmä

**Tekijä** Anastasia Lobkovski

**Työn nimi** Havaintoja elokuvateoksen eheydestä - *Dramaturgian merkitys elokuvanteossa*

**Laitos** Elokvataiteen laitos

**Koulutusohjelma** Elokuva- ja tv-käsikirjoituksen suuntautumisvaihtoehto

**Vuosi** 2017    **Sivumäärä** 53    **Kieli** Suomi

Lopputyöni kirjallisessa osiossa pohdin elokuvan tekoprosessia, lähtökohtana valmis käsikirjoitus, jonka pohjalta elokuva muotoutuu. Tavoitteenani on pohtia käytännönläheisiä metodeja miten elokuvasta tulee eheä teos, jossa on kirkas katsojalle välittyvä elokuvallinen ajattelu.

Lähden tekijän näkökulmasta liikkeelle ja pyrin löytämään elokuvahistoriasta ja -teoriasta konkreettisia metodeja, joista voisi oppia ja joita voisi hyödyntää käytännössä. Lisäksi käytän esimerkkeinä teoksia, joissa elokuvallinen eheys on saavutettu ja pyrin kartoittamaan millä keinoin niissä on onnistuttu.

Käsittelen esimerkkielokuvien kautta elokuvanteon eri vaiheita. Työssäni pyrin löytämään yhteisiä keinoja miten tyylipuhtaus saavutetaan. Tavoitteenani on kartoittaa yhteisiä nimittäjiä keskustelua avaavia taiteellisia työskentelytapoja, joita voisi soveltaa kunkin idean mukaan elokuvanteossa tulevaisuudessa. Jotta elokuvanteon aikana käsikirjoituksen idea säilyisi ja jalostuisi eheäksi elokuvateokseksi.

Esimerkki-elokuvien valossa havaitsin, että elokuvan pääideaan perustuvat selkeät tyylilliset valinnat ennakkosuunnittelussa johtavat eheään elokuvateokseen. Tarkkaan valikoidut linjaukset kuvasuunnittelussa, roolituksessa, äänisuunnittelussa ja musiikin käytössä varmistavat, että elokuvasta ei tule eri osastojen kakofoniaa vaan ne muodostavat saumattoman kokonaisuuden.

Elokuvien tekoprosessit voivat olla erilaisia, mutta yhteistä onnistuneille teoksille on taiteellisten valintojen perustuminen elokuvan ydinideaan sekä tyylikeinojen rajattu ja johdonmukainen käyttö. Elokuvan muoto on tärkeä, koska se mahdollistaa katsojan kokemuksen.

**Avainsanat:** elokuvallinen eheys, kokonaisdramaturgia, muoto, tyyli, casting, visuaalinen dramaturgia, ennakkosuunnittelu



Aalto University  
School of Arts, Design  
and Architecture

Aalto University, P.O. BOX 11000, 00076 AALTO

[www.aalto.fi](http://www.aalto.fi)

Master of Arts thesis abstract

**Author** Anastasia Lobkovski

**Title of Thesis** Observations on cinematic unity - *Dramaturgy in the process of filmmaking*

**Department** Department of Film, Television and Scenography

**Degree programme** Major in Screenwriting

**Year** 2017    **Number of pages** 53    **Language** Finnish

Theoretical part of my thesis deals with the filmmaking process, using finished screenplay as a starting point, which gives the foundation for the film's final shape. My goal is to reflect practical methods how to build a cinematic unity in the film during the production process.

My approach is practice based and I aim to find concrete methods from filmhistory and -theory to learn from and to use in filmmaking process. I also take a close look at the few film examples, that has achieved cinematic unity and aim to explore how they achieved it.

Through film examples I deal with different areas of filmmaking process. In my work I try to find common practice on how to achieve unity of style. My goal is to find possible common methods, that could be helpful in filmmaking and that could open up a discussion about artistic practices. That original idea of the screenplay would remain through the process of the filmmaking and develop into cinematic unity in the film.

Through the film examples I noticed that clear stylistic choices made early in pre-production and which are based on the main idea of the screenplay will lead to the cinematic unity. Precisely chosen directions in cinematography, casting, sound design and use of music would make sure that a film would not be a cacophony of various styles and would form a complete unity.

Filmmaking process may be different, but those films that succeed, share in common that their artistic choices are based on the main idea of the film and their style is restricted and consistent in use. The shape of film is important, because it makes the experience of the viewer.

**Keywords:** cinematic unity, dramaturgy, shape, unity of style, casting, visual dramaturgy, pre-planning

## SISÄLLYS

### 1 JOHDANTO

1.1 Alkusanat.....	6
1.2 Keskeisimpien lähteiden esittely.....	8
1.3 Elokuvan muoto ja sen merkittävyys käsikirjoituksen idean välittämisen kannalta....	9

### 2. NÄYTTELIJÖIDEN VALINTA JA ROOLITUKSEN MERKITYS

2.1 Tyyllilajin ja kokonaisuuden huomioonottaminen.....	12
2.2 Roolitus pitkiin elokuvaan.....	15

### 3. VISUAALINEN DRAMATURGIA

3.1 Käsikirjoituksen henki ja kuvaajan maailmankuvan merkitys.....	20
3.2 Dramaturgia työkaluna elokuvan visuaalisen tyylin löytämiseen.....	22

### 4. AIKA ELOKUVANTEOSSA

#### 4.1 Kuvaukset - *ajankäytön dramaturgia*

4.1.1 Näyttelijäntyö ja - ohjaus.....	28
4.1.2 Kamera käy - kuvasuunnitelmista ja kuvaushetkistä.....	32

4.2 Aika kerronnassa - leikkausprosessi.....	35
--	----

### 5. MUSIIKKI JA ÄÄNISUUNNITTELU

5.1 Musiikki draamallisena elementtinä.....	39
5.2 Äänisuunnittelun dramaturgia suhteessa kuvaan ja kokonaisuuteen.....	43

6. TEOS, TEKIJÄ JA KATSOJA.....	45
---------------------------------	----

7. YHTEENVETO	
7.1 Johtopäätökset.....	47
7.2 Mahdolliset jatkokysymykset.....	49
8. LÄHTEET.....	51

# 1. JOHDANTO

## 1.1 Alkusanat

Kirjallisen lopputyöni aihe on syntynyt käytännön työn kautta heräämistä pohdinnoistani liittyen elokuvallisen eheyteen, sekä kiinnostuksesta taiteellisen elokuvaprosessin kokonaisuuteen. Lopputyössäni kartoitan mahdollisia metodeja, miten elokuvasta tulee eheä teos, jonka eri osa-alueet ovat onnistuneet erikseen ja lisäksi liittyvät saumattomasti toisiinsa, kokonaisuuteen nähden, perustuen käsikirjoituksen ideaan. Pohdin, millä tavoin dramaturgiaa voisi hyödyntää pitkin taiteellista prosessia.

Pääaineeni Elokuvataiteen laitoksella on käsikirjoittaminen. Opiskeluni aikana olen päässyt lisäksi ohjaamaan omia tekstejäni kursseilla ja projekteina, välityönä toteutetussa lyhytelokuvassa *The Boy who was afraid of Nothing*, (2012), taiteellisena lopputyönä lyhytelokuvassa *Alpakat*, (2016), sekä Aallon Tutkimusinstituutin tukemana dokumenttielokuvassa *The Flying Fish*, (2016). Aiemmin olen valmistunut pääaineenani ohjauksen opinnot TAMK:in Taiteen ja Viestinnän osastolta vuonna 2007 ja tämän jälkeen Kuvataideakatemiasta Tila-aikataiteiden osastolta vuonna 2013.

Koulutöiden ulkopuolella olen tehnyt käsikirjoittaja-ohjaajana useita lyhytelokuvia ja ollut casting-vastaavana tähän menneessä kolmessa pitkässä elokuvassa. Kiinnostukseni elokuvaan kokonaisuutena on ollut pitkäkestoinen ja askel kerralla -tyyppinen prosessi, joka jatkuu edelleen. Lopputyöni kirjallisessa osiossa pohdin elokuvan tekoprosessia, lähtökohtana valmis käsikirjoitus, jonka pohjalta elokuva muotoutuu. Tavoitteenani on löytää käytännönläheisiä dramaturgisia metodeja, miten elokuvasta tulee eheä teos, jossa on kirkas, katsojalle välittyvä elokuvallinen ajattelu.

Sana metodi tulee alunperin kreikan kielen sanasta *methodos* ja tarkoittaa ”kuljettava tie”. Pohdin työssäni elokuvanteon prosessia, mitä olen tähän menneessä oppinut. Elokuvataiteen laitoksella käsikirjoittamisen opetus perustuu ja tähtää pitkiin elokuviin. Tämän takia haluan kirjallisessa lopputyössäni keskittyä pitkään muotoon.

Lähden tekijän lähtökohdista liikkeelle ja pyrin löytämään elokuvahistoriasta ja -teoriasta konkreettisia metodeja, joista voisi oppia ja joita voisi hyödyntää käytännössä. Lisäksi käytän esimerkkeinä elokuvia, joissa eheys on saavutettu ja pyrin kartoittamaan, millä keinoin tässä on onnistuttu.

Elokuvallinen eheys on laaja teema, johon ei tämän mittakaavan maisterilopputyössä ole mahdollista syvällisesti pureutua. Pohdin työssäni elokuvanteon luovan prosessin eri vaiheiden dramaturgisia avainkysymyksiä, joiden pohjalta keskustelu voisi alkaa.

## 1.2 Keskeisimpien lähteiden esittely

Miten saavuttaa elokuvallinen eheys, pysyä uskollisena käsikirjoituksen idealle ja olla kangistumatta ilmaisussa tavanomaisimpiin ratkaisuihin? Kirjallisessa lopputyössäni pyrin löytämään työskentelymetodeja, joiden avulla sisällön ja muodon välinen eheys saavutetaan ja käsikirjoituksen idea jalostetaan pitkin luovaa prosessia, kohti valmista valkokankaalla esitettävää elokuvaa.

Käytän tärkeimpinä lähteinäni Slawomir Idziakin esseetä *Visuaalisesta dramaturgiasta* (2013), Krzysztof Kieslowskin työtapoja avaava elämäkertaa (1993), Henry Baconin teoksia *Audiovisuaalisen kerronnan teoriaa* (2004) ja *Seitsemäs Taide* (2005) sekä Susanna Helkeen *Nanookin jälki* (2006) väitöskirjaa.

Näiden lisäksi pohjaan työni Marja-Riitta Koivumäen *Poettisen elokuvan laboratorioon* (2011) ja Slawomir Idziakin workshoppiin (2015), joihin osallistuin Elokuvataiteen laitoksella ja joissa käsiteltiin elokuvallista eheyttä ja siihen liittyviä mahdollisia dramaturgisia metodeja.

Tärkeimpinä esimerkkeinäni käytän Krzysztof Kieslowskin ohjaamaa ja yhdessä Krzysztof Piesiewiczin kanssa käsikirjoittamaa elokuvaa *Sininen* (1993) ja Juho Kuosmanen ohjaamaa kotimaista elokuvaa *Hymyilevä mies* (2016), jonka Kuosmanen on käsikirjoittanut yhdessä Mikko Myllylahden kanssa. Kummatkin ovat tyylipuhtaita ja ehyitä elokuvia, jotka ovat löytäneet yleisön.

Tässä työssä lähdän liikkeelle siitä, että käsikirjoitus on valmis ja teema, sekä elokuvan ydin-idea ovat selvillä. Jalostaminen alkaa tästä. Työssäni pyrin löytämään yhteisiä keinoja, miten tyylipuhtaus saavutetaan ja millä keinoin kyseiset taide-elokuvat onnistuvat ilmaisussaan. Tavoitteenani on kartoittaa yhteisiä nimittäjiä, keskustelua avaavia taiteellisia metodeja, joita voisi soveltaa kunkin idean mukaan, elokuvanteossa tulevaisuudessa, jotta elokuvatuotannon aikana käsikirjoituksen idea säilyisi ja kehittyisi elokuvateokseksi. Ensiksi määrittelen mitä on muoto.

### 1.3 Elokuvan muoto ja sen merkittävyys käsikirjoituksen idean välittämisen kannalta

Muoto on teoksen ominaisuus, joka mahdollistaa tietynlaisen kokemuksen. (Bacon: 2004, 21). Elokuva tehdään katsojalle. Se *miten* tarina kerrotaan luo katsojassa tietynlaisen kokemuksen, tämän takia muoto on avainasemassa elokuvakerronnassa ja sen suhteessa tarinan sisältöön.

Pohjimmiltaan tarinat ovat kaikki samanlaisia, kuten kansansatujen rakenteita tutkinut Vladimir Propp *Morphology of the Folktale* (1928) teoksessaan, Joseph Cambellin myyttirakenteita avaavassa *The Hero with a thousand faces* (1949) tutkimustyössään ja Christopher Vogler *The Writer's Journey* (1998) kirjoittamista käsittelevässä kirjassa tuovat ilmi. Elokuvissa kerrotaan samantyyppisiä rakkaus-, rikos-, katastrofi- ja jännitystarinoita, variaatioita samoista tarinarungoista. Tämän takia, se millä tavoin tarinat kerrotaan on olennaisinta ja näkökulma, tietty visio tekee niistä kertomisen arvoisia.

Kuvaaja Slawomir Idziakin sanoin: Within this avalanche of duplications there can be only one original component: how we tell the story. By changing the narrative, we change the story. Although it seems the same, it somehow isn't... (Idziak: 2013, 6-7)

Dramaturgia voidaan määritellä työkaluksi järjestää kerronnan eri elementit kokonaisuudeksi. 'I understand dramaturgy as the use of any material selected during the creation process for the purposes of building a (cinematic) performance for the viewer to experience' (Koivumäki: 2010, 31).

Kieslowski puhuu, miten hänen tapauksessa idea syntyy ensimmäiseksi ja sen muoto alkaa hahmottumaan idean ympärille. "Idea oli aina ensin ja myöhemmin pyrkimys kertoa jotakin tämän idean pohjalta; joko yksinkertainen vahvistus tai lausunto. Sitten hitaasti, hitaasti aloin kehretä sille muotoa. (Kieslowski: 1993,125)

Helke kirjoittaa väitöskirjassaan *Nanookin jälki*, amerikkalaisten uusformalistien David Borwellin ja Kristin Thompsonin määrittelemästä vallitsevan tyylin ajatuksesta. Tyyli muodostuu heidän näkemyksensä mukaan elokuvallisten keinojen johdonmukaisesta käytöstä. (Helke: 2006, 14)

Elokuvan muodon tyylillisellä eheydellä, jota tutkin ja käsittelen tässä tutkimustyössä, tarkoitan kokonaisdramaturgiaa huomioonottavaa kerrontaa, jossa eri osatekijät muodostavat taiteellista ideaa tavoittavan eheän kokonaisuuden. Kuten Bacon (2004, 208) toteaa tämä ei rajoitu pelkästään otoksiin, sillä elokuvan tyylistä voi kaiken kaikkiaan muodostua metafora tietystä olemisen tavasta suhteessa maailmaan, ihmisen suhteesta ympäristöönsä. Esimerkiksi Antonionin 60-luvun alun elokuvissa tietty formalismi toimi suorastaan runollisesti, niin että tavasta näyttää konkreettinen visuaalinen maailma muodostuu ihmisen mielentilan ilmaisu. Samaa voisi sanoa muista, hyvinkin erilaisista tyyllitatureista kuten Kieslowski ja Greenaway.

Elokuvan muoto voi olla monenlaista riippuen tekijästä ja elokuvan ideasta, mutta yhtenäistä siinä tuntuu olevan katsojan tarinalta kaipaama muodon sisäinen eheys ja useimmiten näkyvissä oleva dramaattinen kaari. Maailman kaoottisuuden keskellä, elokuvateatteriin mentäessä katsoja haluaa kokea puolentoista tunnin ajan kokonaisuuden, joka vie hänet hetkeksi pois arjestaan. Syitä tähän kaipuuseen voi olla useita aina ikuisista sankarin kasvua kuvaamista myyteistä alkaen, nykymaailman pirstaleiseen informaatioähkyyn tai esimerkiksi varhaislapsuuden kokemukseen.

Lacanalaisen psykoanalyysin tarjoaman selityksen mukaan ns. peilivaiheessa ihminen alkaa tiedostaa eron itsensä ja maailman välillä ja jää kuolemaansa saakka kaipaamaan menetetty täyteyttä, jonka ykseys minän ja maailman välillä on mahdollistanut. Ehyt, selkeän ja vahvan lopetuksen omaava tarina toimii tämän teorian mukaan tuon kadotetun täyteyden korvikkeena. (Bacon: 2004, 25)

Tekijällä tietysti voi olla myös muita taiteellisia ja ideologisia tavoitteita, jotka eivät pyri selkeään kaareen tai eheyteen vaan tarkoituksella dekonstruoivat klassista kerrontaa, kuten esimerkiksi Godard 60-luvulla.

Elokuvallista eheyttä käsiteltäessä on otettava huomioon ensisijaisesti teoksen teema ja lisäksi aika, milloin se on tehty, sen yhteiskunnallinen ja historiallinen konteksti. Marja-Riitta Koivumäki kirjoittaa väitöskirjassaan "Modernist art, for instance, is generally perceived as a heterogeneous constellation of separate parts, and there are suggestions that this kind of unity in composition is not able to convey and express the fractured experience of a modern human being." (Koivumäki: 2016, 85).

Elokuvanteko on kuitenkin teollisuutta, joka helpommin turvautuu usein samantyyppisiin, valmiisiin ratkaisuihin taloudellisen paineen takia. Tämän seurauksena syntyy hetken elokuvallisia tuotteita, jotka vaipuvat unholaan. Eurooppalainen elokuva harvemmin voi kuitenkaan kilpailla Hollywood-tuotantojen kanssa ja eurooppalaisten tekijöiden yksi tärkeistä tehtävistä on ollut luoda elokuvataidetta. Slawomir Idziak, joka on työskennellyt sekä Euroopassa taide-elokuvien parissa, että Hollywoodin massiivisissa tuotannoissa toteaa edellisestä: European cinema wants to discover new territories and avoid well-worn schemes as well as serve the mission of high culture. (Idziak: 2013,10)

Kuvataiteessa, jolla on huomattavasti pidempi perinne ja jatkumo taidehistoriassa muodolla on enemmän variaatioita ja teoksissa usein on helpommin nähtävissä tekijän persoonallinen käsiala. Elokuva on kuitenkin aina yhteistyön tulos, jonka onnistumiseen tarvitaan kaikkien taiteellisesti vastaavien luova kapasiteetti, työtunnit ja taidot. Prosessissa helposti käy niin, että erilaisista syistä johtuen tyydytään tavallisimpiin ratkaisuihin ja kompromisseihin. Ohjaajan tärkeimpiä tehtäviä on pitää huolta, että kaikki tekevät samaa elokuvaa, jalostaen käsikirjoituksen ideaa pitkin prosessia valmiiksi elokuvateokseksi yhdessä taiteellisesti vastaavien kanssa.

Tässä työssäni tarkoitan elokuvallisella eheydellä siis muotoa, joka palvelee teoksen sisältöä. Ei täydellistä ja virheetöntä vaan elävää ja luonnollista, joka on syntynyt alkuperäisestä ideasta ja on sidoksessa teemaan.

Sergei Eisensteinin sanoin "Taide on siinä, että elokuvan jokainen pala on elimellisesti ajatellun kokonaisuuden elimellinen osa." (Helke: 2006, 203)

## 2. NÄYTTELIJÖIDEN VALINTA JA ROOLITUKSEN MERKITYS

### 2.1 Tyylilajin ja kokonaisuuden huomioonottamisesta

Fiktiivisen elokuvan perinteessä yksi keskeinen ohjauksen ulottuvuus on se, millaiseen tyylilajiin näyttelijän esiintyminen on säädetty. Eri lajityypit ja tyylisuunnat perustuvat toisistaan poikkeaviin näyttelemisen ja elokuvassa olemisen ihanteisiin. Realistisessa elokuvassa tavoitellaan luontevuutta ja aitoutta, mutta se, mikä ymmärretään realistiseksi ja luontevaksi näyttelemiseksi, on aikansa sidottua ja muuntuva. (Helke: 2006, 169)

Roolitusta tehdessä on olennaista ottaa huomioon elokuvan tyylilaji, ohjaajan visio ja käsikirjoituksen henki. Usein tämä kokonaiskuva rakentuu pikkuhiljaa käsikirjoituksen pohjalta ja ohjaajan kanssa käydyistä keskusteluista, varmistuen päänäyttelijöiden valintaan ja jatkuen kohti pienempiä rooleja, myös päähenkilöiden omalta osaltaan määräten tyylin ja olemuksen. Samassa elokuvassa voi olla hyvin monenlaisia hahmoja, mutta kaikkien pitää olla samassa valitussa tyylilajissa, uskottavasti.

We may have an excellent script, great director, good photography and music, but with a poor cast we won't have a good film. An actor well-qualified for the role is a basic requirement for the film's success. Not only that! An actor who catches your eye and makes the viewer follow him must have charisma. Of such actors we say that the "camera loves them" and only with them on board we can begin to narrate a "low concept" story. *Blue* was undoubtedly this kind of a film. Juliette promised us an unusual and intriguing portrayal, far beyond what was in the script. (Idziak: 2013, 41)

Idziak tarkoittaa "low concept" -tarinalla Hollywoodin klassisesta rakenteesta poikkeavaa vaikeaa ja hidasta elokuvaa. Robert McKeen määritelmän mukaan klassiseen rakenteeseen kuuluvat selkeä ja aktiivinen päähenkilö, konstistenssi todellisuus, ulkoinen konflikti ja suljettu loppu. *Sininen* edustaa McKeen määritelmässä minimalistista kerrontaa, johon kuuluvat sisäinen konflikti, lineerisesta kerronnasta poikkeavuus ja avoin loppu.

Idziak itse kirjoittaa seuraavasti: Comparing typical feature film structure to the world of legends and fables, we could say that act one is the normal world and act two is the world of adventure. Act one is like a hard climb, but act two is a rollercoaster, a flight into unknown with a strong acceleration of dramatic events. The chain of events in *Blue* set these rules upside down. Everything dramatic happens in act one. (Idziak: 2013, 42)

Jos ollaan tarkkoja, käsikirjoituksen näkökulmasta *Sinisessä* toteutuu kyllä myyttien rakenne. Ensimmäisessä näytöksessä Julie on arkimaailmassaan, joka murtuu, kun onnettomuus tapahtuu. Hän menettää perheensä, jolloin alkaa sukellus sankarittaren matkaan, alitajuntaan. *Sininen* on kuitenkin myös "vaikea" taide-elokuva, joka näyttää päähenkilön sisäistä maailmaa ja käsittelee monimutkaisesti vapauden teemaa. Elokuva, joka vaatii pääosanäyttelijältä erityisen paljon.

I have no doubt that *Blue* owes its success to Juliette's outstanding character and talent. With such an actress, Kieslowski could indulge himself and narrate the story differently. Dialogues scenes were replaced with scenes of heroine alone, and her screen loneliness wasn't tedious at all. (Idziak: 2013, 41) *Sinisen* kuvaamisen aikoihin, Juliette Binoche oli yleisölle suhteellisen tuntematon ranskalainen, kolmekymmentäkolmevuotias näyttelijätär. Idziak kertoi pitämällään workshopilla, ettei Juliette luonnossa herättänyt juurikaan huomiota, mutta kamerassa hänestä paljastui jokin erityinen, hänessä on valtavasti karismaa ja hänen kasvonsa mikroilmeet, silmät, huulet kertovat herkästi ja samanaikaan vahvasti tarinaa.

Mitä vaikeampi tarina, sitä suurempi merkitys on näyttelijän sopivuudella rooliin ja hänen karismallaan. Juonivetoisessa elokuvassa roolitusta tehdessä voi hyvin riittää "vain" se, että rooliin pyydetään taitava, karismaattinen ja markkinoinnin kannalta mieluiten kuuluisa näyttelijä. Tähtinäyttelijöiden suhteen on kuitenkin otettava huomioon se, että yleisö on nähnyt heidät aiemmin monissa elokuvissa ja tämä saattaa vaikuttaa elokuvakokemukseen. Jotkut ohjaajat, useammiten tämä koskee taide-elokuvia, haluavat tämän takia uusia, yleisölle ei niinkään tuntemia kasvoja mukaan, koska silloin yleisö seuraa tarinaa ja ihmisiä, eivät näyttelijöitä elokuvassa. Valintaan liittyy tietty autenttisuuden tavoittamisen tahto.

Fiktiivisen elokuvan traditiosta voi tunnistaa dokumentaarisiin ihanteisiin perustuvan realismin juonteen, jossa on etsitty yhteyttä autenttisiin olosuhteisiin käyttämällä aitoja kuvausmiljöitä ja ei-ammattilaisia näyttelijöitä Flahertyn metodiin rinnastettavalla tavalla. Tunnetuimman muotonsa nämä ihanteet saivat italialaisessa neorealismissa, erityisesti sen sodanjälkeisessä varhaisemmassa vaiheessa. (Helke: 2006, 24)

Suomessa esimerkiksi Mikko Niskanen on aikanaan käyttänyt elokuvissaan huomattavan paljon amatöörinäyttelijöitä, joiden tietyllä olemuksella ja elokuvan kuvauspaikkakunnan puhetyylillä on ollut merkitystä tarinan uskottavuuden kannalta. 2000-luvulla esimerkiksi Juho Kuosmanen on ohjaaja, joka mielellään ottaa elokuviinsa amatöörinäyttelijöitä oikeanlaisen olemuksen perusteella.

Helke kirjoittaa väitöskirjassaan ranskalaisen Robert Bressonin tyylistä tehdä elokuvaa ja ajatella esiintyjä: Bressonille mallit ovat hahmoja, jotka eivät näyttele ja muunnu joksikin toiseksi vaan antavat olemuksensa elokuvan käyttöön. (Helke: 2006, 24)

1990 - 2000-lukujen uudessa iranilaisessa elokuvassa Mohsen Makhalbaf, Abbas Kiarostami tai Baham Ghobadi käyttävät neorealistien tavoin kouluttamattomia näyttelijöitä. Heidän elokuviensa tyyli on väljää ja luonnosmaisen dokumentaarista. Erityisesti Kiarostamin töissä autenttisen historian tapahtumat punoutuvat osaksi elokuvan tarinamaailmaa. Muissakin 1990 - 2000-lukujen fiktiivisissä elokuvissa voi tunnistaa dokumentaarisia pyrkimyksiä. (Helke: 2006, 25)

Suomessa usein nuorten elämää kuvaavissa elokuvissa ja TV-sarjoissa roolitetaan nuoria, joilla ei välttämättä ole juurikaan taustaa näytelemisessä. Roolitusta tehdessä pyritään löytämään mahdollisimman sopivat henkilöt rooleihin, sellaiset, jotka ovat oikeassa elämässään hyvin lähellä kirjoitettuja hahmoja.

## 2.2 Roolitus pitkiin elokuvaan: *Hymyilevä mies* ja Lauri Mäntyvaaran tuuheet ripset.

Näyttelijöitä etsiessäni lähden liikkeelle aina käsikirjoituksesta, sen maailmasta ja pyrin sisäistämään, millaisia hahmoja käsikirjoittaja on luonut, mitkä ovat heidän ilot, surut ja ominaislaadut. Tämän jälkeen kuuntelen mitä ohjaaja haluaa, millainen visio elokuvan toteutuksesta hänellä on. Elokuvan käsikirjoituksen ja tyylin lisäksi on roolitusta tehdessä otettava huomioon ohjaajan erityislaatu, hänen tapansa tehdä elokuvaa.

Robert Bresson etsi jokaiseen elokuvaansa varta vasten hahmon, joka vastaisi hänen näkemystään roolihahmon olemuksesta. (Helke: 2016, 175) Bresson itse on ilmaissut tämän Notes on cinematography -muistipanoissaan seuraavasti "Choose your models well, so they lead you where you want to go. (Bresson: 1977, 41)

*Hymyilevä mies* -elokuvan käsikirjoitus oli elämänläheinen ja luonnollinen. Mikko Myllylahden ja Juho Kuosmasen tekstissä oli selkeää, tositahtumiin perustuva tarina ja roolituksen näkökulmasta huomattavan paljon henkilöitä. Elokuvayhtiö Aamun tuottaja, Jussi Rantamäki lähetti minulle käsikirjoituksen luettavaksi joulukuussa 2014 ja kyseli alustavasti, millä tavalla lähtisin roolittamaan tätä, jos he palkkaisivat minut mukaan. Kolme pääroolia Kuosmanen oli roolittanut itse jo aiemmin. Tekstin luettuani oikealta tuntuva tapa oli lähteä etsimään mukaan paljolti oikeita nyrkkeilijöitä saleilta ja erilaisia kyseiseen epookkiin sopivia henkilöitä, näyttelijöistä ns. tavallisiin ihmisiin. Jussi Rantamäki palkkasi minut mukaan tekemään roolituksen kokonaisuudessaan.

Kyseessä oli ensimmäinen pitkän elokuvan roolitukseni, vaikka pienempia projekteja olin tehnyt jo vuosia ammattimaisesti, työkseni vuodesta 2008 urakan laajuus yllätti minut pitkän matkaa. Punaisena lankana roolituksessa olivat kiinnostavat, persoonalliset kasvot kautta linjan ja sopivuus 62-luvun epookkiin.

Ennen työhön ryhtymistä katsoin ohjaajan pyynnöstä Olli Mäestä kertovan dokumenttielokuvan, joka seuraa Ollin valmistautumista MM-otteluun ja mistä näkyy todellisuus, mihin *Hymyilevä mies* fiktio-henkilöineen perustuu. Tämän jälkeen

kiertelimme Kuosmasen kanssa myös nyrkkeily-saleilla ja tapasimme siellä sekä Elokuvyhtiö Aamun toimistolla melko paljon oikeita eri-ikäisiä nyrkkeilijöitä.

Sivurooleissa ja pikkurooleissa on täten suhteellisen runsaasti oikeita nyrkkeilijöitä sekä muita nyrkkeilymaailman ihmisiä, kuten nyrkkeilylääkäri tai toimitsija punnituksessa. Käsikirjoituksessa sivurooleissa olevat nyrkkeilijät treenaavat, ottelevat ja viettävät aikaa saleilla, mutta heillä on tarinassa hyvin vähän dialogia. Tämä oli oikeanlaisen ulkoisen olemuksen lisäksi yksi selkeä syy miksi ryhdyimme etsimään nyrkkeilypiireistä hahmoja.

Näyttelijöiden ja näiden ikäänkuin omaa itseään esittävien hahmojen lisäksi rooleista löytyy myös sopivan ulkoisen olemuksen perusteella valittuja henkilöitä, jotka esittävät hyvin kaukana omasta persoonasta olevia hahmoja, kuten esimerkiksi Kapteeni Puustista näyttelevä Petri Hytönen, joka on oikeassa elämässä kuvataiteilija.

Henkilögalleriassa on laajasti kaikenikäisiä ja kokoisia ihmisiä -eri yhteiskuntaluokista. Kaikki elämän jättämät jäljet, kuten rypyt ja silmäpussit tai luonnolliset erikoisuudet (pituus, paksuus, laihuus yms) olivat tässä elokuvassa aitoutta tuovia, tervetulleita elementtejä. Etsin persoonallisia ihmisiä. Massakohtauksiinkin pyrin löytämään mahdollisuuksien mukaan kiinnostavia ja elokuvan henkeen sekä kyseisiin kohtauksiin sopivia hahmoja.

Roolitus kesti sivuroolien osalta koko kevään 2015 ja avustajia kuvauksissa roolittaessani syys-lokakuun 2015. Tarina itsessään ja kuvaustapa, jossa epookki kuvattiin käsivaralta ja vapaasti liikkuen vaatii sen, että epookkiin sopivia avustajia oli kuvauksissa vähintään parikymmentä päivittäin ja isoissa joukkokohtauksissa satoja. Urakkaa vaikeutti se, että stadionin isoimmat 300 -avustajan kohtaukset sijoittuivat yöhön ja syksyllä kuvatessa oli kylmää. Tämäkin kuitenkin onnistui, sain ihmiset paikalle ja kohtaukset toimivat elokuvassa hyvin ja näyttävät aidoilta.

Kuosmanen on ohjaajana todella tarkka yksityiskohdista ja autenttisuudesta. Työurakka oli valtava ja selkeä linja elokuvan tyyliin oli tärkeä olla, jotta kokonaisuus toimisi. Yhteensä avustajia elokuvassa kokonaisuudessa oli noin 1000. Tämä oli iso työ roolituksen lisäksi myös pukusuunnittelu- ja maskeerausosastolle.

Tyylillisesti kaikki oli kuitenkin täysin selkeää ja kokonaisuus pysyi linjassa. Kuvaus, roolitus, lavastus, pukusuunnittelu ja maskeeraus ovat kaikki ehyitä ja ne luovat aidon tunnun valmiiseen elokuvaan.



Linkki Sami Kuokkasen ottamiin valokuviiin sivuosista ja avustajista:

<http://www.kuokkasenkuvaamo.fi/#a=0&at=0&mi=2&pt=1&pi=10000&s=22&p=0>

Toinen esimerkki erilaisesta projektista on roolitusyöni, Hannaleena Haurun ohjaamaan ja käsikirjoittamaan pitkään elokuvaan *Lauri Mäntyvaaran tuuheet ripset* (2017). Sain käsikirjoituksen luettavaksi talvella 2016 ja melko pian ryhdyin etsimään vaihtoehtoja päärooleihin.

Haurun *Lauri Mäntyvaaran tuuheet ripset* käsikirjoitus on barookkimainen runsaudessaan ja henkilöiden osalta tienlainen draaman ja huumorin tasapainottelu oli olennaista. Nuorten osalta koekuvasimme lukuisia tyttöjä ja poikia, joista päärooleihin ja tärkeisiin sivurooleihin, *Satu, Heidi, Lauri ja Henriksi* valikoitui sopiva joukko oikeita 15-16 -vuotiaita (Rosa Honkonen ja Tiitus Rantala) sekä 20-25-vuotiaita nuoria (Inka Haapamäki ja Santeri Helinheimo Mäntylä). Henkilöt täydensivät tosiaan, että olivat ns. samasta elokuvasta, mutta olivat kuitenkin tarpeeksi erilaisia keskenään.

Ensimmäisenä päätimme pääroolin, Sadun, hänen jälkeen kaikki muut. Eräs kolmannessa vaiheessa koekuvaamamme tyttö oli todella taitava näyttelijä, mutta hän teki Heidin roolin niin draaman kautta, että se vei tarinasta huumorin ja teki Inka Haapamäen esittämästä Sadun hahmosta traagisen henkilön. Valitsimme Heidiksi tuntemattoman ensikertalaisen Rosa Honkosen, jonka löysin aiemmin peruskoulun penkiltä roolittaessani Akseli Tuomivaaran ohjaamaa *Satanen* TV-sarjaa keväällä 2014. Honkosta emme silloin valinneet isompaan rooliin, mutta hän jäi mieleeni persoonallisuutensa ja luonnollisen esiintymisensä vuoksi. Häntä oli kiinnostavaa katsoa. Neljää tärkeintä osaa roolittaessa testasimme toisessa ja kolmannessa koekuvausvaiheessa kaikkien keskinäiset kemiat ja dramaturgiset vaikutukset.

Muita sivuhenkilöitä ja pikkurooleja tarinassa oli paljon ja keskustelimme Hannaleenan kanssa mitkä luonteenomaisuudet millekin henkilölle ovat tärkeimmät. Haurun elokuvaa roolittaessa ohjenuorana oli, että jokaisen henkilön oli oltava mahdollisimman hyvä kameranäyttelijä, koska dialogia oli paljon, se oli omaperäinen ja melko haastava. Henkilöiden ulkonäöllä oli tässä projektissa suhteellisen vähän merkitystä ja näyttelijätaidoilla sitäkin enemmän, koska puhetta oli paljon. Roolitusprosessi kesti kokonaisuudessaan puoli vuotta.

Kaiken kaikkiaan *Lauri Mäntyvaaran tuuheet ripset* elokuvassa on enimmäkseen amatöörinäyttelijöitä, joitakin puoliammattilaisia, kuten Santeri Helinheimo Mäntylä ja lisäksi muutama ammattinäyttelijä, kuten Samuli Vauramo - Viljamin roolissa, Peter Kanerva - Ari Rimpiläisenä, sekä oman alansa konkari-esiintyjiä kuten Janni Hussi kuntovalmentajana ja Juhani Tamminen NHL -scouttina.

Valmiin elokuvan nähtyäni koen, että henkilögalleria on kiinnostava ja eheä. Kaikki hahmot ovat samasta elokuvasta. Draaman komediallisuus toteutuu ja esiintyminen on luontevaa. Roolitus on linjassa ohjaaja Hannaleena Haurun omaperäisen tyylin kanssa.

### 3. VISUAALINEN DRAMATURGIA

#### 3.1 Käsikirjoituksen henki ja kuvaajan maailmankuvan merkitys

On olemassa ohjaajia, jotka työskentelevät lähes aina saman taiteellisen ryhmän kanssa. Tämä mahdollistaa sen, että kommunikaatio kehittyy ja helpottuu, yhteinen kieli syvenee. Aikaa säästyy, kun taiteellisesti vastaavat ovat valmiiksi samalla aaltopituudella ja ymmärtävät toisiaan. Silloin voi keskittyä olennaiseen, taiteelliseen ilmaisuun ja sen kehittämiseen. Kieslowski on useimmiten tehnyt yhteistyötä samojen ihmisten kanssa, joista kuvaaja Slawomir Idziak on yksi tärkeistä kollegoista. Heidän yhteistyönsä tuloksena syntyi useita mestariteoksia, kuten *Sininen* (1993). Kieslowski on sanonut antaneensa elokuvassa paljon vapautta Idziakille, koska he tunsivat hyvin ja heillä oli pitkä yhteinen työhistoria. "Sen lisäksi ajattelin, että Sininen vaatii hänen tapansa suhtautua maailmaan, ja ennen kaikkea se vaati hänen tapansa ajatella." (Kieslowski: 1993, 258)

Tutun työryhmän vaihtoehtona on koota taiteellisesti vastaavat elokuvan idea mielessäpitäen. Ketkä sopisi parhaiten tietynlaiseen kerrontaan? Kieslowski kertoo kokeilustaan: "Kymmenen käskyn ideoista paras oli se, että jokaisella osalla oli eri kuvaaja. Olin sitä mieltä, että jokainen näistä tarinoista oli kerrottava hiukan eri tavalla. Se oli fantastista. Annoin valinnanvapauden kuvaajille joiden kanssa olin tehnyt töitä aiemminkin, mutta myös sellaisille joiden kanssa tein ensi kertaa töitä. Etsin ideoita tai tarinoita, joiden uskoin jollakin tavalla sopivan heille, kiinnostavan heitä tai saavan heistä parhaat puolet irti, heidän taidoistaan, keksiliäisyydestään ja älystään." (Kieslowski: 1993, 185)

Kuvaajan näkemyksellä on keskeinen rooli elokuvan visuaalisen ilmeen luomisessa ja onnistumisessa. Kieslowski valitsi Kymmenen käskyä -televisioelokuviinsa kymmenen erilaista kuvaajaa, joilla kaikilla oli omanlaisensa tyyli. Kiinnostava havainto tässä kokeilussa on myös se, että toteutukseen ja tyyliin liittyvistä eroavaisuuksista huolimatta, nämä kaikki kymmenen kuvaaja onnistuivat tavoittamaan jotakin yhtenäistä, mikä on ollut olemassa valmiina käsikirjoituksessa.

*Kuitenkin nämä elokuvat ovat visuaalisesti hyvin samankaltaisia, kaikesta eroavaisuudestaan huolimatta. Yksi oli kuvattu käsivarakameralla, toinen jalustalla. Yhdessä käytetään liikkuvaa kameraa ja yhdessä liikkumatonta. Yksi käyttää yhdenlaista valoa ja toinen toista. Ja kaikesta huolimatta niissä on jotain samaa. Minulle tämä oli todiste tai indikaatio siitä, että on olemassa jokin käsikirjoituksen henki, ja jos kuvaaja on älykäs ja lahjakas, hän ymmärtää sen. Tämä henki näkyy elokuvassa, oli kuvaus ja valaistus ulkoisesti millaista tahansa, ja se määrittää elokuvan tosi olemuksen. (Kieslowski: 1993, 185)*

Tässä pitää tietysti ottaa huomioon, että kaikki kuvaajat olivat kasvaneet samantapaisessa ympäristössä ja tottuneet tekemään sen ajan puolalaisen koulukunnan mukaisesti, vahvasti käsikirjoituslähtöisesti elokuvan visuaalista suunnittelua. Olisi kiinnostava tehdä vastaava kokeilu nykyaikana Suomessa tai kansainvälisellä workshopilla, jolloin tyylien kirjo olisi todennäköisesti huomattavasti suurempi. Näkyisikö silti käsikirjoituksen henki jokaisen tekijän kuvallisessa ilmaisussa ja lopputuloksessa?

### 3.2 Dramaturgia työkaluna elokuvan visuaalisen tyylin löytämiseen

Kuvalla on monia tehtäviä, joista tärkeimpiä on tunteen välittäminen katsojalle. The functionality of the camera and its role as a carrier of emotion in film is of primary importance. Kieslowski used to say, "We can set up camera anywhere, but we should know why we have done so." (Idziak: 2013, 3)

Miten lähteä rakentamaan elokuvan tyyliä, mitkä ovat kuvaajan ja ohjaajan avaimet visuaalisen ilmeen löytämiseen? Tapoja lähestyä tätä kysymystä voi olla monia ja ne riippuvat tekijöistä ja tyyllilajistakin. Fantasiaelokuvassa maailman keksiminen voi olla ensimmäinen askel. Draamassa usein kuitenkin päähenkilö ja hänen kokemuksensa voi olla hyvä lähtökohta visuaalisen ilmeen avaimeksi.

The process of identifying with the protagonist—a requirement for watching a film—is undoubtedly the reason behind the success of films we've seen. Anyone who begins a film will look for inspiration, a key to the story, or an idea creating images for the story. For me the protagonist is such a key. (Idziak: 2013, 8)

Elokuvan rakentamista voi siis ajatella päähenkilön kautta, lähteä ei niinkään ohjaajan omasta tyylistä tai kuvaajan mieltymyksistä, vaan ajatella, että elokuvan tulisi näyttää sen päähenkilöltä. *Sinisen* kuvaustyyli tuo esiin Julien kokemukset, tuntemukset ja muistot. Tämän takia elokuva koostuu paljolti lähikuvista Julien kasvoista, sekä hänen sisäistä maailmaa ilmituovista esittelykuvista. Ilman niitä *Sinisen* maailma olisi vaikeasti tavoitettava katsojasta.

Kiinnostava havainto on myös, että elokuvan pääväri on hyvin lämmin ja ainoastaan kohtauksissa, joissa muistot tulvivat Julien mieleen, nousee esiin pistävän kirkas sininen väri. Katsoja muistaa jälkeensä ainoastaan tämän sinisen, mutta katsoessaan elokuvaa häneen vaikuttaa juuri lämmin sävy, jolla koko elokuva pääosin on kuvattu. Se tuo päähenkilön kokemuksen tunnetasolla lähemmäksi katsojaa. Ilmeinen ratkaisu olisi värimäärittellä koko elokuva siniseksi. Niin ei tehty.

Idziak avaa metodejaan, jotka liittyvät käsikirjoituksesta nouseviin kysymyksiin ja tietyn syvyydyn rakentamiseen kuvalliseen kerrontaan dramaturgian kautta. I search for a visual key to depict the protagonist's dramatic journey and changes in his behavior, as required by the events unfolding in the script. In analyzing the protagonist we must first understand his motivation, find a key to portraying the depth of his character, and follow it up. We must know and understand the inner conflict that usually results from a chain of dramatic events. (Idziak: 2013, 9)

Kuosmasen ja J-P Passin valitsema *Hymyilevä mies* -elokuvan dokumentaariselta näyttävä käsivaratyö, joka keskittyy päähenkilön Olli Mäen ja välillä hänen rakastettunsa Raijan kasvoihin, toteuttaa päähenkilön kokemusta maailmasta. Lähes jokaisessa kohtauksessa näkyy ympärillä ja taustalla valtavasti muita ihmisiä: urheilijoita, mediaa, yleisöä, mutta kamera pitää huomionsa Ollin ja Raijan kasvoilla ja kytkee katsojan tunnesiteen vahvasti heidän kokemukseensa.

Kamera on lähes jatkuvassa liikkeessä eläen henkilöiden kanssa. Vaikutelma olisi hyvin toisenlainen, jos kuva olisi astetelmallista ja staattista. Lisäksi ilman taustalla olevia ihmisjoukkoja elävyys ja tapahtumapaikkojen uskottavuus kärsisi. Epookkikuvaus herää eloon henkilöiden ja kameran virtaavasta liikkeestä. Yksi tärkeä kuvalliseen ilmaisuun liittyvä keino on myös fyysisuus ja käsinkosketeltavuus. Kohtauksissa nyrkkeillään, uidaan, saunotaan, juostaan, tanssitaan, kävellään, kätellään ja kammataan hiuksia. Tämä toiminta tuo henkilöt lähemmäksi katsojaa - voimistaen eläytymiskokemusta. Kaikki toiminta löytyy jo käsikirjoituksesta, ajattelu on ollut tarkkaa.

Bresson kirjoittaa muistiinpanoissaan liikkeen katsojalle tuomasta onnellisuuden tunteesta: "The sight of movement gives happiness: horse, athlete, bird." (Bresson, 1977, 34) *Hymyilevä mies* -elokuvassa näin tapahtuu ja on orgaanisena osana nyrkkeilijän tarinaa.

Lisäksi vesi on tässä elokuvassa konkreettinen, fyysinen elementti, joka elävöittää kohtauksia ja henkilöitäkin, kun nämä kastuvat useammassa kohtauksessa. Vesi on mukana sateena alun häissä, myöhemmin saunakohtauksissa ja molemmissa

järviuintikohtauksissa sekä Tivolin merenneitohallissa. Vesi toimii fyysisenä luonnonelementtinä, vahvistaen tapahtumien realismia vastakohtana luonnottomalle staattisuudelle tai rakennetuille lavasteille.

Tässä elokuvassa lavastus on ennenkaikkea kuvauspaikkojen tarkkaa valintaa ja niiden puhdistamista kaikesta ylimääräisestä nykyaikaan viittaavasta. Hymyilevä mies -elokuvan miljööt voi karkeasti jakaa kahteen luokkaan: 1) kaupunkiin, joka on betonia, stadionia, pukukoppeja ja muiden koteja sekä 2) maaseutuun, joka on puita, järviä, kesäsateita, pihapiiriä ja omia koteja. Kaikki lokaatiot ovat todellisia paikkoja, lukuunottamatta Tivolia, joka rakennettiin studioon, koska Linnanmäelle ei saatu kuvauslupaa. Lokaatiot ovat näin linjassa elokuvan kokonaisajattelun kanssa.

Mustavalkoinen, 16-millinen filmi tuo oman materiaalin tuntunsa, rakeisen elävyytensä ja uskottavuutensa tähän tositapahtumiin perustuvaan fiktion samalla kohottaen sen 2000-luvun arkirealismia yläpuolelle.

Kansainvälisistä elokuvista kokonaisidean jalostuksen kuvallisen ajatteluun, jopa kuvasuhteen tinkimättömyyteen ovat tuoneet mm. Andrea Arnoldin *Fishtank* (2009) ja Pawel Pawlikowskin *Ida* (2013). *Fishtank* -elokuvassa 4:3:n ahdas kuvasuhde tuo katsojan kokemukseen päähenkilön näköalattoman elämän betonikololähiössään. *Idassa* taas luostarista tullut nuori nunna kohtaa suvunsa ja kommunismin julman menneisyyden. *Ida* -elokuvassa 4:3:n kuvasuhde toimii vertikaalisesti kuvastaen maan ja taivaan, mustan ja valkoisen variaatioita, näyttäen luostarielämää ja toisessa ääripäässä maailmanmenoaa, jossa näytetään *Idan* perheen, ilmiantaja naapurin toimesta, metsän multiin haudattuja sukulaisia. Kummassakin elokuvassa kuvalliset ratkaisut ovat elimellisessä suhteessa välittävään ideaan ja päähenkilöiden kokemuksen esiintuomiseen ruudulle, katsojalle.

The skill in providing visual clues and reaching deeper by illustrating what's invisible is among the most important obligations of the author of images in film. (Idziak: 2013, 9)

Elokuvassa *Sininen* Idziak käsikirjoituksen työversion luettuaan ehdotti Kieslowskille Julien hölkkäyskohtausten siirtämistä uima-altaaseen, mikä mahdollistaisi päähenkilön sisäisen maailman näkyväksi tekemisen vahvemmin ja liittäisi sinisen värin tiivimmin kerrontaan. Idziak kirjoittaa kuvista: Julie literally swims in blue light. In these scenes water and the colour of light play a symbolic role. Julie isn't working out because she cares about her health: her physical effort is directed towards suppressing the returning stress related to her past experiences. She doesn't swim in the water: she swims in the universe of her subconscious. (Idziak: 2013, 75) Näin varhaisessa vaiheessa mukaan tullessaan visuaalinen ajattelu voi kehittää kohtausta ja draamaa.

Kuvalliset vihjeet voi rakentaa kokonaisvaltaisesti kuvaustyyliin, kuvasuhteen valintaan, värivalintaan, aina lokaatioiden valintaan ja valaisuun sekä erikoiskuviin.

*Hymyilevä mies* -elokuva perustuu tositapahtumiin, joten sen perustana käytettiin dokumentaarista tyyliä. Elokuva on kuvattu entisaikojen uutiskuvissa käytetyille kääntöfilmille. Lokaatioina toimii ajankuvaan sopivat autenttiset paikat ja pukusuunnittelussa sekä maskeerauksessa taiteellisesti vastaavat olivat todella tarkkoja ajankuvasta ja tyylin sopivuudesta, jopa massakohtauksissa. Vaatteet olivat käytettyjä, henkilöille luonnollisesti istuvia, ei liian uusia ja sliipattuja, mikä olisi epäuskottavaa tyylin kannalta. Tyyli perustui kauttaaltaan dokumentteihin sen ajan ihmisistä ja paikoista.

Epookkielokuvissa autenttisen maailman luomiseen yksi lähtökohta voi olla myös maalaustaide. Henri Bacon puhuu maalaustaiteen käytöstä historiallisena pohjana ja inspiraationa lavastukseen, puvustukseen, kuviin. "Eräs tunnetuimmista ja onnistuneimmista esimerkeistä on Kubrickin *Barry Lyndon* (1975), jota varten Kubrick ja lavastaja Ken Adam perehtyivät Thomas Gainsboroughin, William Hogarthin, Joshua Reynoldsin, Jean Baptiste Chardinin sekä George Stubbsin maalauksiin. Joskus he asettivat päämääräkseen jonkun tietyn maalauksen reprodusoimisen valkokankaalla, mutta pääasiassa he pyrkivät tietynlaisten visuaalisten vaikutelmien luomiseen maalausten innoittamina." (Bacon: 2005, 179)

Toisinaan kuvataide voi vaikuttaa myös epäsuorasti elokuvien visuaaliseen ilmeeseen, kuten Michelangelo Antonionin elokuvien henkilöiden kuvaaminen osana ympäristöä. Antonioinin elokuvat muistuttavat Edward Hopperin maalauksia, sommittelultaan ja modernin kaupunkilaisten eksistentiaalisen tilan kuvauksina. Kyse on kuitenkin enemmänkin samanhenkisyydestä. Bacon kirjoittaa: "Kuvataiteen samoin kuin runouden kohdalla tulee erityisen hyvin esille se, kuinka jokin toinen taidelaji tai siihen kuuluva teos saattaa antaa elokuvantekijälle virikkeitä niin yleisellä, poeettisella tasolla, että aivan suoria yhtäläisyyksiä ei ole mahdollista tai mielekäästä lähteä etsimään." (Bacon: 2005, 204)

Tietyillä elokuvatekijöillä maalauksellisuus liittyy kokonaisvaltaisesti ajatteluun ja se näyttäytyy kuvasommitteluissa, värien käytössä ja tietynlaisessa hitaudessa, ajankäytön venymisessä kankaalla. "Andrei Tarkovskin elokuvien maalauksellisuus ei ole vain siinä, että yksittäiset otokset saattavat olla hyvinkin pittoreskeja, eikä myöskään siinä, että niissä saattaa joskus nähdä suoranaisia vaikutteita tietyistä maalauksista tai kuvataiteellisista teoksista. Olennaista on hänen kykynsä antaa kuvastolleen samanlainen henkinen lataus kuin jotkut kuvataiteen suurimmat mestarit." (Bacon: 2005, 204) Tarkovskin tapauksessa hänen oma maailmankuvansa vaikutti paljon elokuvien muotoon, sekä taidehistorian ja elämän syvä tuntemus, siitä syntyvä ammentaminen. Tässä tapauksessa auteur-tekijäys määritteli elokuvien sävyt ja Baconin kuvaman maalauksellisuuden tavoittamisen.

Elokuvan visuaalista ilmettä voi siis lähteä rakentamaan konkreettisesti käsikirjoituksesta, päähenkilön kokemuksen kautta, tarkentaen tyyliä kokonaisuuteen sopivasti, historiallisista dokumenteista, maalaustaiteesta tai muiden alojen tietolähteistä. Riippuen tekijästä.

Idziak kiteyttää seuraavasti omista lähestymistavoistaan: I'm not among the cinematographers looking for inspiration in paintings or music: studying a given phenomenon or problem is far more important for me. When I worked on *The Double Life of Veronique* I read a lot about telepathy, and before *Black Hawk Down* I studied psychological aspects of soldiering on the modern battlefield. (Idziak: 2013, 24)

Miten elokuvallinen eheys saavutetaan on tapauskohtaista, mutta yhteistä on tarkasti valikoidut päälinjaukset, joita lähdetään jalostamaan. Miten elokuvan otokset muodostavat sisältöä ilmentävän kokonaisuuden, tuoden omalta osaltaan lisätasoja tarinakerrontaan.



## 4. AIKA ELOKUVANTEOSSA

### 4.1 KUVAUKSET- ajankäytön dramaturgia

#### 4.1.1 Näyttelijäntyö ja - ohjaus

Kannattaa palauttaa mieleen meidän taidesuuntauksen peruseriaate: "alitajuinen saavutetaan tietoisien avulla." (Stanislavski: 1951, 248) Näyttelijäntöön periaate, josta Stanislavski puhuu, soveltuu hyvin kuvamaan myös laajemmin kuvaustilannetta, jolloin aikaa on useammiten aivan liian vähän ja hyvällä ennakkosuunnittelulla valtavasti merkitystä.

Kuvauspaikalla hierarkia on armeijamainen kulkien tiukasti ylhäältä alaspäin. Ohjaajalla ja kuvaajalla on tarpeen olla mahdollisimmat selkeät suunnitelmat siitä, miten kohtaukset rakennetaan, jotta muu työryhmä voi aloittaa työnsä ja pysytään aikatauluissa. Päivässä on vain tietty määrä työtunteja, kuvauspaikalla on usein tietty aika joka siellä saa viettää, mitä milloinkin on ennakkoon sovittu. Ammattituotannossa lisäksi jokaisen työryhmäläisen työtunnit maksavat, joten ylimääräistä aikaa ei juurikaan ole, paitsi olennaisimpaan. Keskityn tässä luvussa pohtimaan millä tavoin dramaturgiasta voi olla konkreettisesti apua näyttelijänohjaukseen ja ajankäyttöön kuvauspaikalla.

Riippuen näyttelijäohjauksen tyylistä ja valituista näyttelijöistä kuvauspaikalla menee tietty aika näyttelijöiden ohjaamiseen. Suunta näyttelijöiden ohjaukseen kannattaa olla valittuna jo roolitusta aloittaessa, mitä kävin läpi tarkemmin tyyliä ja kokonaisuuden huomioonottamisesta roolitusta käsittelevässä luvussa 2.1 (s. 9-11) Yleisenä ohjenuorana voi ajatella, että mitä enemmän roolihahmoja, joilla on dialogia sitä enemmän aikaa näyttelijäohjaamiseen kannattaa varata.

Kirjallisen lopputyöni aihe Tampereen ammattikorkeakoulusta oli *Näyttelijän ohjaaminen Judith Westöin metodeja käyttäen* (2007), kävin työssä läpi lyhytelokuvani Romka-97

näyttelijänohjauksen näkökulmasta. Tärkeimpinä oivalluksina olivat ammattilaisnäyttelijöiden ja amatöörinäyttelijöiden ohjaamisen erot sekä ne konkreettiset ja toimivat keinot, jotka edesauttavat hyvää näyttelijäntyötä.

Osa silloisista pohdinnoista ovat edelleen käyttökelpoisia ja muistamisen arvoisia: "vastanäyttelijöiden kuunteleminen ja tarinaan eläytyminen kuuluvat yhteen, koska silloin kun näyttelijä oikeasti kuuntelee, hänen huomionsa siirtyy pois hänestä itsestään ja vuorosanojen muistelemisesta kohti vastanäyttelijää. Uskon, että tämä on yksi tärkeä syy siihen, miksi ohjaajat haluavat käyttää improvisaatiota pyrkiessään hyvään näyttelijätyöhön." (Lobkovski: 2007, 36) Vastanäyttelijän kuunteleminen on hyvä ohje myös tarkasti käsikirjoituksen mukaan kuvattaessa, silloin varsinkin on muistettava kuunnella, jotta näyttelemisen olisi aidontuntuista, eikä vain repliikkien toistamista vuorollaan.

Hyvä työkalu niin kuvauspaikalla näyttelijänohjauksessa kuin ennakkotyötä tekstin parissa tehdessään on myös Westonin oppi kontrasteista: vastakohtat ovat näyttelijän paras ystävä. Ne ovat hyviä keinoja, kun käsikirjoitusta analysoidaan – idean synnyttyä kannattaa miettiä sen vastakohta. Jos kohtausta ei toimi se pitää tehdä väärin! Vastakkainen valinta pitää näyttelijän kiinni tässä hetkessä, koska se hämmästyttää häntä itseäänkin. (Weston: 1999, 124) Keinot, jotka tekevät näyttelemistä elävää, hetkessä kiinni olevaa olemista ovat arvokkaita.

"Ohjaajan pitäisi aina katsoa, ettei aikaa kulu hukkaan. Näyttelijät reagoivat parhaiten ohjeisiin, jotka ovat yksinkertaisia ja käyvät suoraan asiaan. Haluan opettaa nopeita, jänteviä tapoja hahmottaa roolihenkilöitä" (Weston: 1999, 40). Kuvauspaikalla Westonin ohjeista on eniten hyötyä, jos ohjaajalla käsikirjoitus ja sen hahmot ovat selkärangassa. Jos keinoja käyttää vain ulkokohtaisina työkaluina niistä ei ole paljonkaan hyötyä, koska silloin hyvä näyttelemisen ei välttämättä johda kohtauksen ytimen tavoittamiseen ja näin ollen ei ole käyttökelpoinen suhteessa käsikirjoitukseen ja elokuvan tarinaan.

Havaintojeni ja kokemukseni mukaan luontevin näyttelijäntyö saavutetaan tekemällä perusteellinen pohjatyö ennen kuvauksia, jolloin myös ohjaamiseen kuvauspaikalla

menee vähiten aikaa. *Hymyilevä mies* -elokuvassa pääosaa esittänyt Jarkko Lahti oli treenanut roolia varten nyrkkeilyä useamman vuoden, hän oli fyysisesti ja henkisesti valmistautunut rooliin. Lahti oli tutustunut oikeaan Olli Mäkeen sekä hänen tarinaansa, kotipaikkakunnallaan yhdessä ohjaaja Kuosmasen kanssa vuosia ennakkoon. Lisäksi Jarkko Lahti on ulkonäöllisesti ja olemukseltaan todella sopiva rooliin.



Kahdessa tärkeimmässä sivuroolissa olevat Oona Airola ja Eero Milonoff ovat myös ammattinäyttelijöitä, kuten Lahtikin. Milonoffilla on pitkä kameranäyttelijän kokemus ja hän on olemukseltaan sopiva nyrkkeilymanageri Askiksi. Kuosmaselle on tärkeää näyttelijöiden olemus ja oma puhetapa. Milonoff on stadin kundi, kuten nyrkkeilymanageri Elis Ask oli oikeassa elämässä. Oona Airola on samoilta seuduilta kuin Raija Mäki, joten hänen puhetapansa ja olemuksensa on lähtökohtaisesti oikeanlaista.

Pienemmissä sivurooleissa ja pikkuroleissa on paljon henkilöitä, jotka oli valittu epookkikasvojen sopivuuden ja olemuksen uskottavuuden perusteella, kuten

nyrkkeilijöitä ja sen maailman ihmisiä, toimittajia ja muuta kansaa. Heillä on melko vähän dialogia, osalla ei ollenkaan. He ovat taustalla tarinassa, joten heidän ohjeistamiseen ei kulu liikaa aikaa, vaikka määrällisesti heitä on runsaasti.

Näiden hahmojen osalta kuvauksissa eniten aikaa kuluu puvustus- ja maskeerausosastoilla, jolloin henkilökunnan määrällä puku-maskissa on suora korrelaatio aikaan, joka menee esiintyjiä laittaessa. Tämä on tosin lähinnä budjetista riippuvainen seikka, johon ei voi juurikaan vaikuttaa, vaan joka pitää ottaa huomioon.

*Hymyilevä mies* -elokuvan kohtaukset ja dialogi menevät melko pitkälti käsikirjoituksen mukaan, mutta mukana on myös tilanteiden kehittymisiä, kuvauspaikalla tapahtuvia muutoksia luontevampaan suuntaan ja osa dialogista on vaihtunut yhdeltä henkilöltä toiselle.

Esimerkiksi alun hääkohtauksessa morsiamen isän dialogiin kuuluvat sanat: *rakkaus on vakava asia, minä muistan kun sinä, Tuula, synnyit...* Elokuvassa ensimmäinen repliikki on siirtynyt Raijalle. Hän toteaa Ollille heidän kuunnellessa morsiamen isän haudanvakavaa puhetta, "*Rakkaus on vakava asia*", mikä naurattaa Ollia. Repliikkia seuraa Raijan ja Ollin suudelma, joka on käsikirjoituksen mukainen.

Useassa kohtauksessa dialogi on sisällöltään täysin sama mitä käsikirjoituksessa, mutta yksittäiset sanat pitkin lauseita ovat improvisoitu näyttelijöiden oman puhetyyliin mukaan. Lisäksi monissa kuvatuissa kohtauksissa on alku- ja loppuhäntää, joissa käsikirjoituksen dialogia on kuvaustilanteissa improvisoiden jatkettu. Nämä metodit tekevät puheesta entistä luontevampaa pitäen huolta, että kaikki käsikirjoitusvaiheessa mietitty tärkeä sisältö pysyy. Tämä liittyy ennakkosuunnittelun tarkkuuteen, jolloin kuvaustilanteessa luova energia voi vapautua ja ilmaisu pääsee virtaamaan.

#### 4.1.2 Kamera käy – kuvasuunnitelmista ja kuvaushetkistä

The film set is the last place where you can shape the film visually.

- Idziak

*Hymyilevässä miehessä* oli Kuosmasen ja J-P Passin valitsema dokumentaarinen kuvaustyyli, jossa kamera saa liikkua vapaasti lokaatioissa. Se oli selkeä linjaus, jonka mukaan lavastaja, yhdessä ydinryhmän kanssa valitsivat kuvauspaikat, joissa kuvaustapa oli mahdollista toteuttaa ja apulaisohjaaja teki suunnitelmat mm. avustajien tarpeesta niiden mukaan. Nämä valinnat vaikuttivat tietysti myös rekvisiitta-, puku- ja maskiosastoihin. Työryhmä tiesi ainakin paperilla ennakkoon kohtausten tarpeet. Suurin osa suunnitelmista piti.

Tyylillisesti elokuvassa on kautta linjan käytetty melko paljon pitkiä ottoja, joissa kamera liikkuu henkilöiden mukana. Tästä J-P Passin kuvauksesta syntyy elokuvan virtaavuus. Tyyli on suunniteltu ja kohtaukset osittain harjoiteltu etukäteen. Esimerkiksi Olympiastadionin massakohtausta, jossa Raija kulkee matsia odottavan yleisön seassa, harjoiteltiin useita kertoja kuvauspaikalla yhdessä avustajien kanssa, jotta koreografia toimisi kuvasuunnitelmien mukaan. Kohtaukset näyttävät hyvin luonnollisilta ja kameran liike ihmisten keskellä spontaanilta.

Kuvaustilanteessa odottamattomia hetkiä syntyy aina ja tässä tapauksessa ohjaaja yhdessä kuvaajan kanssa olivat valppaina niiden suhteen, kamerassa näkyy myös niitä hetkiä, joita on mahdoton suunnitella etukäteen. Kun päälinjat on tarkkaan valittu ja yksityiskohdat oikein, on tilaa myös elämän tuomille odottamille hetkille, jotka elävöittävät kuvaa ja kerrontaa.

Mustavalkoiselle filmille kuvaaminen oli elokuvan määräävä tyylikysymys, jonka ohjaaja ja kuvaaja tekivät testikuvausten jälkeen, ennen kuvauksia. Värimäärittelyssäkin on tietysti mahdollista tehdä värielokuvasta mustavalkoinen, mutta se on hyvin eri asia. Valaisu,

pukusuunnittelu ja maskeeraus tarvitsevat omalta osaltaan tarkkaa suunnittelua ja nämä valinnat on tehtävä ennakkoon.

Elokuvassa *Sininen* olennaisimmat tyyliä ja päähenkilön Julien sisäistä kokemusta kuljettavat kuvasuunnitelmat olivat tehty käsikirjoituksen dramaturgian ja päähenkilön kokemuksen mukaan. Kävin Idziakin metodeja läpi tarkemmin visuaalista tyylin rakentumista koskevassa luvussa 3.2 (18-22). Pääpiirteisesti elokuvassa liikutaan paljon lähikuvissa Julien kasvoilla ja sisäistä maailmaa kuvataan esittelykuvilla. Elokuvassa on myös huomattavan paljon erikoislähikuvia, joista osa on kerronnallisesti esittelykuvia. Loput tarinaa eteenpäin kuljettavat kuvat olivat nekin suunniteltu tarkkaan ennakkoon dramaturgisen tarpeen mukaan.

Näiden kuvien lisäksi elokuvan alku ja loppu olivat erityisiä. Idziakin teorian mukaan elokuvan alun pitää kuvallisesti aina olla jotakin tavanomaisuuden kuvavirrasta poikkeavaa, mikä kaappaa katsojan kiinnostuksen ja samaten elokuvan lopun täytyy jäädä vahvasti katsojien mieleen, herättäen näin ajatuksia, tunteita ja mieluiten alitajuntaakin.

*Sinisessä* erityisesti elokuvan loppukuvat, jotka muodostavat saumattoman, runollisen virtaavan kollaasin jäävät katsojalle mieleen elokuvan jälkeen. Nämä olivat Kieslowskin idea, jota he Idziakin kanssa kuvauspäivien päätteeksi, erilaisissa lokaatioissa kuvasivat. Lopetus poikkeaa elokuvan muista kuvista ja pintapuolisesti kerrontatyylistä, silti se tuntuu katsojasta olevan elimellinen osa kerrontaa. Idziakin dramaturgisen teorian mukaan tämä johtuu siitä, että elokuvan lopussa katsoja sallii kuvakerronnalle enemmän vapauksia, koska katsoja on jo eläytynyt tarinaan ja välittää henkilöistä. Lopussa voi kokeilla jotakin erilaista ja mieluiten elokuvan ydinajatusta välttävää. *Sinisessä* näin tapahtuu.

Väitän, että katsojan kokemukseen *Sinisen* loppukollaasin organisuuteen vaikuttaa ennenkaikkea se varsinainen taustatyö, jonka ohjaaja ja kuvaaja olivat tässä tapauksessa tehneet purkaessaan käsikirjoitusta kuviksi. Kollaasin kuvat olivat kuvattu useina kuvauspäivinä, monessa eri lokaatioissa, kuvauspäivien päätteeksi tietämättä varmaksi,

tulevatko ne toimimaan yhteen. Kollaasi toimii, koska kuvista välittyy syvempi merkitys, vaikka elokuvan juoneen ne eivät suoraan liity. Ne välittävät sitä, mitä on hyvin vaikeaa pukea sanoiksi. Kuvat välittävät tunnetta ja kokemusta. Tämän takia tehdään elokuvia.

*Sinisen* pääjuonen kertomiseen keskittyvien, suunniteltujen kuvien lisäksi osa erikoislähikuvista ja esittelykuvista oli syntynyt tauoilla ja inspiraatiosta kuvaajan ja ohjaajan reagoiessa valppaina näyttelijän toimintaan, rekvisiittaan ja ympäristöön. Nämä kuvat näyttävät *Sinisessä* Julien sisäistä maailmaa. Lisäksi tämänkaltaiset kuvat ovat tarpeellisia leikatessa. Jos ne puuttuvat, editissä on vähemmän vapautta ja mahdollisten ongelmakohtien kanssa joudutaan jumppaamaan kauemmin. Establishing shots enable us to shorten scenes, edit with a different scene order and, in the last phase of editing, give the film a certain pace. (Idziak: 2013, 30)



## 4.2 AIKA KERRONNASSA eli LEIKKAUSPROSESSI

“Miten aika sitten kuvassa ilmenee? Sen aistimus syntyy siellä, missä tapahtumisen takana tuntuu jonkinlainen olennainen totuus, silloin kun katsoja täysin selvästi tiedostaa, että kuvassa ei ole koettavissa vain sen näkyvä puoli vaan että se ainoastaan vihjaa johonkin kuvan ulkopuoliseen, äärettömyyteen levittäytyvään elämään.” (Tarkovski: 1989: 155)

Tämä totuus, aitous tai uskottavuus, millä sanalla kukin sitä määrittää, liittyy kuvauksissa vangittuun elävään hetkeen ja tekijöiden kykyyn järjestää kuvavirta aikajanalle niin, että elokuvahetkien elämä säilyy ja elokuva syntyy. Jokaisella elokuvalla on oma tyyhinsä ja rytmensä. Leikkausprosessitkin ovat erilaisia, joskus mutkattomampia ja nopeita, toisinaan vaikeita ja hitaita. Leikkauspöydällä kaikki tehdyt virheet näkyvät armottomasti. Joskus taas draaman rakenne on niin monimutkainen, että kestää aikaa löytää sopiva leikkauksen rytmi ja muoto.

“Sillä ohjaajan ajantaju esiintyy kuitenkin aina väkivaltana katsojaa kohtaan, samoin kuin oman sisäisen maailman iskostaminen katsojalle. Katsoja joko lankeaa ohjaajan rytmiin (hänen maailmaansa) ja on tämän puolella tai sitten ei lankea, ja silloin yhteys ei ole toteutunut.” (Tarkovski: 1989, 158) Tarkovskin elokuvien tapauksessa otot ovat pitkiä, aikaan liittyvä ajattelu ja rakenne tapahtuvat paljon pitkissä kuvissa ennakkosuunnittelun tuloksena ja kuvauspaikalla. Leikatessa ohjaajan ajantajun lisäksi leikkaajan ymmärryksellä ja rytmittajulla on paljon merkitystä lopputuloksen onnistumisen kannalta.

*Hymyilevä mies* -elokuvan tapauksessa valmis elokuva on lähellä käsikirjoitusta. Kohtaukset ja henkilöiden dialogi ovat suurimmilta osin kuten Kuosmasen ja Myllylahden käsikirjoituksessakin. Osa kohtauksista on tosin vaihtanut paikkaa ja erimerkiksi alku on erilainen kuin käsikirjoituksessa. Käsikirjoituksessa ensimmäisessä kohtauksessa Raija polkee pyörää ja Olli istuu eturenkaan päällä olevalla tavaratelineellä, he laskevat mäkeä alas ja nauttivat vauhdista. Toisessa kohtauksessa Olli ja Raija heittelevät leipäkiviä veteen. Kolmannessa kohtauksessa ollaan jo Helsingissä, missä

toimittajat kyselevät Ollilta ja Askilta valmistautumisesta otteluun muiden nyrkkeilijöiden ja median keskellä.

Valmis elokuva alkaa kuvalla Ollista, joka istuu junassa. Kamera seuraa pitkään Ollin kasvoja ja katsoja saa heti käsityksen, että tässä on elokuvan päähenkilö. Tämän jälkeen siirrytään Ollin kotipihaan, jossa hän starttaa autonsa ja lähtee Raijan luokse. Seuraavissa kohtauksissa vietetään aikaa Ollin kanssa ja tutustutaan Raijaan sekä yleisesti kotiseudun olemukseen. Vasta kohtauksessa 17 näytetään ensimmäisen kerran Helsingin rautatieasemaa ja manageri Elis Askia. Tämä kohtaus on paikallaan lähes käsikirjoituksen mukaan, mutta erona on se, että elokuvassa tämä on ensimmäinen kerta kun ollaan Helsingissä ja käsikirjoituksessa nyrkkeilymaailma esiteltiin jo alkuvaiheessa toimittajien kyselykohtauksessa.

Kun vertaa käsikirjoitusta ja valmista elokuvaa, yllättävän monet kohtaukset ovat vaihtaneet paikkaa, mutta kohtaukset itsessään on kuvattu tarkastikin käsikirjoituksen mukaan ja päärunko on selkeä käsikirjoituksessa.

Jussi Rautaniemen leikkauksen erityisansiona on todella hyvä rytmi ja tavoitettu kokonaisuus. Kuvavirta hengittää. Turhia hetkiä ei ole, vaan elokuva menee koko ajan eteenpäin. Lisäksi kuvan ja äänen välinen suhde on toimiva. Kummallakin on tarpeeksi tilaa ja niissä on kontrastia ja dynamiikkaa.

Leikkausprosessi on tietoni mukaan ollut melko mutkaton ja suhteellisen nopea. Olen nähnyt ainoastaan yhden leikkausversion, joka oli jo todella pitkällä, kokonaisuus ja rytmi olivat löytyneet. Version ainoana puutteena oli laajempien kuvien vähäinen käyttö, jolloin henkilön ja ympäristön mittakaava ei aivan päässyt oikeuksiinsa ja tilantuntua kuvavirrassa jäi kaipaamaan. Valmiissa elokuvassa kaikki palaset olivat kohdallaan ja kuva virtaa. Elokuvan rytmi on tarkka. Tässä tapauksessa ohjaaja Kuosmanen ja leikkaaja Rautaniemi ovat tavoittaneet omalla ajantajullaan katsojien ajantajun.

Suurempia ongelmia kuvauksissa ja kuvaussuunnitelmissa ei siis ilmeisesti ollut ja käsikirjoitus toimii. Lisäksi he ovat tehneet yhteistyötä aiemmin useissa lyhytelokuvissa,

mikä helpottaa kommunikaatiota ja työntekoa. Editissä on äärimmäisen tärkeää, että leikkaajan ja ohjaajan ymmärrys, dramaturginen ajattelu ja ajantaju kohtaavat.

*Blue* is a film that received its final form in the editing room. The process of getting there was exceptionally long. It illustrates well the adage, "Each artwork has its own life." (Idziak: 2013, 40) *Sinisessa* on vain vähän henkilöitä ja ulkoista toimintaa, päähenkilön Julien konflikti on sisäinen. Kuvalla ja musiikilla on valtava kerronnallinen voima. Kieslowski luottaa kuvan ilmaisuvoimaan ja kokeilee yhdessä taiteellisen työryhmänsä kanssa erikoisiakin ideoita, tavoitellessaan alkuperäisen käsikirjoituksen idean henkeä.

*As director, Krzysztof was a midwife for the film's independent life and a creative force for its independence. (Idziak: 2013, 85)*

Kieslowskin tausta on dokumenttielokuvissa. Niitä tehdessä tekijä ei voi kontrolloida prosessia samalla tavalla kuin fiktiossa. Elämä yllättää ja tekijän on oltava valppaana, etsittävä ja rakennettava elokuva niistä aidoista hetkistä, joita on onnistunut kuvamaan. *Sininen* on fiktio, joka kurkistaa mahdollisimman tarkasti ja totuudenmukaisesti päähenkilönsä sisäiseen kokemukseen, sielunelämään. Kieslowski on rakentanut Julien tarinaa editissa hitaasti kokeillen, yhdessä leikkaajan kanssa etsiessään oikeaa muotoa.

Kieslowskin työskentelytapaan kuului kokeileva leikkaustyyli, hän halusi säilyttää mahdollisimman suuren vapauden editissä. Hän oli kiinnostunut leikkausprosessista ja otti huomioon tapansa varmasti kuvasuunnitelmia tehdessään. Idziak kertoi *Sinisen* tapauksessa runsaasta esittelykuvien käytöstä, joilla oli kaksi funktiota: näyttää Julien kokemus maailmasta ja lisäksi ne antoivat editissä runsaasti vaihtoehtoja, tässä tapauksessa olennaista leikkausvaraa. Juonivetoisissa elokuvissa vastaavaan ei ole välttämättä samanlaista tarvetta. Tässä on myös kyse ohjaajan tavasta työskennellä ja elokuvatyylistä.

I worked with a variety of directors and often felt that they ended the editing process exactly when Krzysztof was just getting started. (Idziak: 2013, 84)

Leikkausprosessissa on toisinaan osattava luopua onnistuneista kuvista tai jopa vahvoista kohtauksista, jos ne eivät aidosti sovi kokonaisuuteen. Leikatessa pitää olla ainoastaan uskollinen idealle ja rakentaa sen mukaan. Idziak kertoo kokemuksistaan, että vain harvat tekijät leikkaavat niin. "Before I started photography on *Black Hawk Down*, I saw a DVD featurette on the making of *The Gladiator*. There is a terrific scene of the execution, which wasn't used in the film. I don't remember how Ridley Scott explained it to the journalist, but I think he said, "It wasn't part of the story I wanted to tell." Watching it I smiled, because in Ridley Scott's decision I saw something Krzysztof would often do." (Idziak: 2013, 84) Dramaturgiassa toisinaan vähemmän voi olla enemmän. Palasten pitää olla juuri sopivassa suhteessa toisiinsa, jotta kokonaisuus toimii.

*Sinisen* leikkausprosessi oli tavanomaista pidempi ja muutoksia käsikirjoitukseen oli huomattavan paljon. Käsikirjoituksessa tarinassa on myös kolmas tärkeä henkilöahmo, toimittaja, jonka kautta avautui Julien menneisyys. Leikkausvaiheessa Kieslowski valitsi leikata tämän hahmon pois tarinasta. Toimittaja näkyy kuvissa ainoastaan alussa kerran, jolloin hän kyselee Julien miehestä ja hänen musiikistaan. Julien avain menneisyyteen löytyi leikkausprosessissa musiikista. Se oli elokuvan henkeen sopivampi ratkaisu, joka korvasi kokonaan toimittajan hahmon.

## 5. MUSIIKKI JA ÄÄNISUUNNITTELU

### 5.1 Musiikki kerronnassa

Elokuvamusiikista on Sergei Eisensteinista asti puhuttu parafraasin ja kontrapunktin käsittein. Edellinen tarkoittaa musiikin käyttöä kuvan ja tarinan esittämien asioiden vahvistajana tai sävyttäjänä, jälkimmäinen näiden elementtien sommittelemista tavalla tai toisella toisiaan vastaan. (Bacon: 2005, 255)

Tämä jako on selkeä työkalu ja ajattelun väline. Kuitenkin näiden lisäksi erityisesti taide-elokuvissa musiikilla voi olla myös muita tehtäviä ja tapoja käyttää sitä osana kerrontaa ja tarinaa.

*Sinisen* tapauksessa elokuvan premissi löytyy vapauden käsitteen vaikeudesta. Henkilökohtaisella tasolla päähenkilö Julie menettää tarinan alussa miehensä ja tyttärensä auto-onnettomuudessa ja päättää kieltää tunteensa, sekä menneisyytensä. Hän tahtoo olla vapaa kaikesta, kun elämä on häneltä kerran riistänyt rakkaimpiaan, satuttaen hänet. Juliella on varallisuutta koko loppuelämäksi, hänen ei tarvitse huolehtia toimeentulosta, eikä hän ei ole riippuvainen ulkoisesti kenestäkään. Kuitenkin menneisyys ja tunteet tunkeutuvat Julien elämään ja tekevät hänen vapauden tavoittelusta mahdotonta. Menneisyys elää meissä ja elämä jatkuu, musiikki jatkuu.

Metaforisesti elokuvan premissi kuvastaa laajemmin vaikeaa vapauden teemaa suhteessa Euroopan yhtenemiseen, joka tapahtui *Sinisen* ilmestymisen vuonna, 1993. Ennenkaikkea *Sininen* on intiimi henkilödraama, joka pohtii eksistentiaalisia kysymyksiä, mutta siinä on myös laajemmin ulottuvia kaikuja yhteiskuntaan ja historiaan. Elokuvan lopussa kuullaan säveltäjä Preisnerin, *Song for the Unification of Europe* (1993). Kerronnallisesti *Sinisessä* musiikki on näin hyvin merkittävässä osassa niin tarinan eteenpäinviemisessä kerronnallisena avaimena Julien menneisyyden avaamiseen, kuin lisätasona teeman välittämisessä laajempaan kontekstiin.

Kieslowski kertoo elokuviensa säveltämisprosessista: "Zbigniew Preisnerin kanssa pystyn tekemään yhteistyötä, enkä vain tilaa häneltä tiettyä vaikutelmaa. Haluaisin usein laittaa musiikkia kohtaan, joka on hänen mielestään absurdi, ja on kohtia joihin minä en voisi kuvitella musiikkia mutta joissa hänen mielestään pitäisi sitä olla, ja niin laitamme siihen musiikkia. Hän on tällä alalla ehdottomasti herkempi kuin minä. Minä ajattelen perinteisemmin, kun taas hänen ajattelunsa on modernimpaa, täynnä yllätyksiä." (Kieslowski: 1993, 262)

Millainen elokuva *Sininen* olisi, jos siinä Julien läpikäymiä tunteita korostettaisiin yksi yhteen, musiikissa ja kuvassa? Ainakin tavanomaisempi ja olisi vaarana, että kuvassa näkyvä tunne ja musiikin välittämä tunne söisivät toinen toisensa. On kiinnostavaa työskennellä siten, että säveltäjä tulee mukaan elokuvaan jo hyvin aikaisessa vaiheessa. Käsikirjoitusvaiheessa jo voisi keskustella myös musiikista, pohtia sen vaikutuksia ja kerrontaan tuomia mahdollisuuksia.

Preisner on poikkeuksellinen säveltäjä sikäli, että hän on kiinnostunut elokuvan teosta alusta alkaen eikä vain lopullisesta versiosta ja sen kuvittamisesta musiikilla. Niinhän se yleensä menee, eikö totta? Säveltäjälle näytetään elokuva ja hän täyttää tyhjät paikat musiikilla. Mutta hän voi lähestyä asiaa toisinkin. Hän voi ajatella musiikkia alusta alkaen, pohtia sen draamallista funktiota ja sitä miten sen pitäisi ilmaista jotain mikä ei näy kuvassa. On mahdollista ilmaista jotakin mikä ei suoranaisesti ole kankaalla olemassa, mutta musiikkiin liitettynä se saa olemassaolon. Se on kiinnostavaa - hahmotella jotain, joka ei ole yksin kuvassa eikä yksin musiikissa. Yhdistämällä nämä kaksi syntyy äkisti jokin tarkoitus, jokin arvo, jokin mikä määrittelee tietyn ilmapiirin. Ameriikkalaiset tyrkivät musiikkia elokuvaan alusta loppuun. (Kieslowski: 1993, 209)

*Hymyilevässä miehessä* musiikkia on käytetty yllättävän vähän. Mielikuva elokuvan katsomisen jälkeen on, että siinä on paljon musiikkia, onhan se paljolti elokuva tunteista ja rakkaudesta, mutta siinä onkin käytetty musiikkia hyvin harvakseltaan ja suurin osa musiikista on diegeettistä. Pitkin elokuvaa on vain muutama kohtaus, jossa on musiikkia: häissä, ravintolassa ja juhlissa. Näissä yhtä kohtausta lukuunottamatta myös fyysisesti paikan päällä näkyvät esiintyvät soittajat sekä laulajat.

*Hymyilevän miehen* musiikissa ollaan kerronnassa, joka kuvastaa omalta osaltaan elämää läheltä pyrkien käsinkosketeltavaan autenttisuuteen, mikä on koko tämän elokuvan tekotavassa ollut johtava metodi. Raija Mäkeä esittävä Oona Airola laulaa hääkohtauksessa itse, hän on syntyisin Perhosta, samoilta seuduilta kuin tosielämän Raijakin. Oona on näyttelmissä ohella myös laulaja. Musiikin ominaislaatu on tässä elokuvassa kokonaisvaltainen, sen käyttämiseen liittyvä ajattelu on ollut tarkkaa, vaikka itsessään elokuvassa ajallisesti ei musiikkia kovin paljon olekaan, sen osuus on merkittävä ja katsoja ei musiikin vähyyttä huomaa.

Varsinainen ei-diegeettinen musiikki on alussa (alkutekstien alla) ja lopussa kuuluva elävä, mieleenpainuva, jazzahtava "You must be Olli" -biisi. Sen on säveltänyt Miika Snåre ja soittajina on Ykspihlajan kino-orkesteri, jossa ovat mukana Snåren lisäksi muun muassa Airolan siskokset. Vaikka tavallinen katsoja ei tiedä näitä taustoja, musiikin elävyys ja luonnollisuus välittyy. Musiikista tulee myös merkittävämpi, kun sitä on käytetty suhteellisen vähän, eikä läpi elokuvan kaikkia tunteita korosteta musiikilla. Kuvalla ja näyttelijöillä on paljon tilaa kertomiseen ja musiikki korostuu sitä kautta jääden katsojien mieleen.

Kun äänielokuva teki läpimurtonsa Eisenstein näki uhkana, että äänenkäyttö pelkästään kuvan ja tarinan tukena vähentäisi elokuvallisten keinojen voimaa. Hän halusi äänen ja kuvan toimivan epäsynchroniassa, koska vain se mahdollistaisi "näkö- ja kuulokuvien orkestraalisen kontrapunktin. (Bacon: 2005, 255)

Myöhemmin myös Bresson on puhunut äänen ja kuvan keskinäisestä sommittulusta, kertoen näiden elementtien vuorottelun tärkeydestä. Bresson itse noudatti omissa töissään periaatetta, jonka mukaan joko äänen tai kuvan pitää olla hallitseva, samantarvoisina ne vähentävät toisensa vaikutuksen. Hänen tyyliinsä on toki muutenkin minimalistinen, joten tämä sopii kerrontatapaansa.

Kerronnan kannalta perinteisessä valtavirtaelokuvassa varsinkin taustamusiikilla on yleensä katsottu olevan kaksi päätehtävää. Joko se ilmentää henkilöiden tunteita ja kohtausten tunnelmia tai sitten se toimii ikään kuin kertojan kommentaarina hieman samaan tapaan kuin kantaa ottava kertoja romaanissa. (Bacon: 2005, 255)

Tunteiden ilmaisemisessa musiikki on luonnollisesti merkittävässä asemassa elokuvakerronnassa. Välillä johtaen tietynlaisessa kerronnassa taiteelliseen laskuuteen, jossa tunnelataus kerronnassa lasketaan musiikin varaan. Bacon kirjoittaa aiheesta seuraavasti: "Asian käänttöpuoli on ikävä kyllä se, että joskus elokuvatekijät eivät juuri uskalla käyttää hyväkseen hiljaisuutta ja jättää kohtauksia muiden elokuvallisten keinojen varaan, vaan hakevat tukea musiikista sen sijaan että kehittäisivät tarinan ulottuvuuksia, näyttelijätyötä tai visuaalista ilmaisua." (Bacon: 2005, 255)

Ei pidä myöskään unohtaa äänisuunnittelua, joka on musiikin lisäksi tärkeä elokuvan kerronnallinen ja taiteellinen elementti. Seuraavassa luvussa tarkastelen äänisuunnittelun suhdetta kuvaan ja elokuvan kokonaisuuteen sekä pohdin, millä tavoin dramaturgiaa voisi käyttää työkaluna äänisuunnitteluprosessissa.

## 5.2 Äänisuunnittelun dramaturgia suhteessa kuvaan ja kokonaisuuteen

Tässä luvussa tarkastelen poikkeuksellisesti esimerkkinä Andrea Arnoldin ohjaamaa ja käsikirjoittamaa *Wuthering Heights* (2011) elokuvaa, koska sen avulla pystyn parhaiten valoittamaan äänisuunnittelun dramaturgisia mahdollisuuksia.

Marraskuussa 2015 osallistuin äänisuunnittelija Nicolas Beckerin luennolle ja workshopille, joissa hän avasi metodejaan sekä kertoi projekteistaan. Hänen lähestymisensä äänisuunnitteluun voi tiivistää yhteen Beckerin repliikkiin: "Each film should be taken as a prototype". Becker ajattelee äänisuunnittelua kokonaisvaltaisesti osana elokuvan kerrontaa ja äänisuunnittelee kekseliäästi ja vahvasti teoslähtöisesti. Yksi kiinnostavia Beckerin äänisuunnittelemissa projekteissa on Andrea Arnoldin ohjaama *Wuthering Heights*.

Elokvassa luonnonäänistä muodostuu soiva äänimaisema ja äänisuunnittelu on ollut mukana vaikuttamassa projektin lavastuksen materiaalisen suunnitteluun, kokonaisprosessia silmälläpitäen. Varsinaista musiikkia elokuvassa ei oikeastaan ole käytetty, paitsi biisi lopputeksteissä. Tämä on melko poikkeuksellista, mutta prosessina toimiva ja taiteellinen lopputulos, itse elokuva on onnistunut.

Beckerillä on foley artistin tausta ja hän on kiinnostunut äänisuunnittelijaksi huomattavan paljon äänittämisestä. Andrea Arnoldin elokuva sijoittuu tuuliselle saarelle ja elokuvan henkilöiden sisäinen maailma tulee näkyväksi pitkälti luonnon ja sen elementtien - tuulen, veden, mudan, puiden, sekä eläinten ja näyttelijöiden - fyysisyyden kautta. Becker on äänittänyt kuvauksissa mahdollisimmat puhtaana kaikki äänet ja niiden pohjalta rakentanut myöhemmin vahvan äänellisen kokonaisuuden. Elokvassa ei ole musiikkia, mutta äänimaisema soi ja varioi teemoja.

Becker kertoi, että ennakkosuunnittelu-palaverissa työryhmän kanssa hän kuuli, että lavastusryhmä on rakentamassa heidän päälokaatioon, kivitaloon, koko lattian muovista, joka näyttää aidosti kivilattialta, koska budjetillisesti se on edullisempaa ja

tuotannollisesti kannattavampaa. Becker huomautti, että muovilattia kuulostaa erittäin toisenlaiselta kuin kivilattia, vaikka näyttäisi aidolta. Jos lavastuksella on varaa rakentaa ainoastaan muovilattiaa, tämä kostahtuu ääniporukalle jälkityövaiheessa, koska he joutuisivat tekemään kaikki näyttelijöiden askeleet ja muut foley-äänet jälkeinpäin studiossa, mikä olisi hyvin hidasta ja vaikeampaa, sekä prosessin kannalta huono ratkaisu.

Becker päätti siirtää äänisuunnittelu budjetista rahaa lavastusbudjettiin, jotta he rakentaisivat oikean kivilattian, jotta kaikki äänet olisi mahdollista äänittää paikan päällä, kuvauksissa. Näin myös tehtiin. Tässä esimerkissä tiivistyy elokuvanteon luovan taiteellisuuden suhde käytännönläheisyyteen. Elokuvia tehdessä tarvitsemme kumpaakin. Tuotannollista prosessia suunniteltaessa kannattaa ottaa huomioon eri taiteellisten osastojen todelliset tarpeet.

Samasta käytännön ja taiteellisten ratkaisujen välisestä tiiviistä suhteesta on kysymys, kun suunnitellaan esimerkiksi jälkituotannon aikatauluja. Lopputuloksen kannalta on olennaista, että äänisuunnittelun viimeiseen osioon, äänimiksaamoon tuodaan jo värimääritelty kuva, koska kuvassa näkyvät sävyt vaikuttavat siihen, mitä kannattaa lähteä äänessä korostamaan, mitä tunteita tai asioita halutaan häivyttää, mitä välittää. Ratkaisujen kannalta on tärkeää tietää, mitä lopullinen kuva on, jotta voi hioa äänessä tarvittava.

## 6. TEOS, TEKIJÄ JA KATSOJA

Mitä tahansa elokuvan aspektia ajattelen - roolivalintoja, käsikirjoitusta, yksittäisten kohtausten ratkaisuja, dialogia, musiikkia, mitä ikinä - ajattelen aina yleisöä. (Kieslowski: 1993, 218)

Elokuvaa tehdään katsojalle. Tekijän on pyrittävä ymmärtämään kohdeyleisönsä ja kertomaan elokuva sellaisilla keinoilla, että tarina tulee ymmärretyksi ja teos tavoittaa ihmiset. Kaikkia on mahdotonta mielyttää, mutta on pyrittävä pitämään mielessä elokuvan ja katsojien välinen tunneside.

Kieslowskin elokuvat keskittyvät usein päähenkilöiden sisäisen maailman kuvamiseen ja niiden tyylissä saattaa olla erilainen mihin keskivertokatsoja on tottunut. Useammiten hänen elokuviensa pääosissa ovat myös melko tuntemattomia näyttelijöitä. Tästä huolimatta hänen elokuvansa ovat tavoittaneet katsojat. Kieslowski on onnistunut säilyttämään elokuviensa ja katsojien välisen tunnesiteen vahvana. Hän kertoo elokuvissaan oman henkilökohtaisen totuutensa ja ajattelee pitkin prosessia syvällisesti elokuvallista ilmaisuja, koska muoto mahdollistaa katsojan kokemuksen.

*Sinisessä* katsoja myötäelää Julien tarinaa, koska näemme ja kuulemme elokuvan maailman tarkasti Julien näkökulmasta. Elokuvallinen muoto mahdollistaa katsojan vahvan eläytymisen. Unohtamatta käsikirjoituksen sommittelua ja tarinaa.

*Itse elokuvanäytöksen ideaan sisältyy lupaus mielihyvää, ajatus haltioitumisesta joka on ristiriidassa elämän varsinaisen liikkeen, toisin sanoen laskevan käyrän, rappeutumisen, vanhenemisen ja kuoleman kanssa. Tiivistäen ja yksinkertaisesti, näytös on kuin nouseva, elämä kuin laskeva käyrä ja jos tämä näkemys hyväksytään, sanotaan, että näytös päinvastoin kuin journalismi ajaa valheen asiaa, mutta että taiteen suurimpia nimiä ovat ne jotka onnistuvat välttämään lankeamisen valheeseen ja saavat yleisön hyväksymään oman totuutensa, loukkaamatta kuitenkin näytöksen nousevan käyrän lakia. (Bacon: 2004, 24)*

Tältä osin *Sinisen ja Hymyilevän miehen* tarinoiden dramaturgiset kaaret ovat samankaltaiset. Kummatkin näyttävät katsojalle oman totuutensa, ollessaan uskollisia elämän laskevalle käyrälle, mutta pitäen mielessä katsojan kokemuksen ja odotukset.



Kuosmanen on puhunut siitä, että hän ajattelee aina yleisöä pitkin elokuvaprosessia. *Hymyilevä mies* -elokuvan tapauksessa hän oli myös tietoinen kohdeyleisöstään. Cannesissa 2016 elokuva erottui joukosta ja hurmasi juryn, kriitikot ja katsojat.

*Hymyilevän miehen* draamankaari kulkee tarinan ja henkilöiden ehdoilla yllättäen katsojat lopussa. Tämän nyrkkeilyelokuvan lopussa päähenkilö häviää MM-ottelun, johon koko draama on tähdännyt, treenamisineen, managerin painostuksineen ja mediapyöryksineen. Olli Mäki häviää ottelun, mutta saa rakkauden Raijasta. Katsoja kokee lopussa Ollin arkisen onnen ja tuntee, että tämä on oikea loppu kyseiselle nyrkkeilyelokuvalla.

Elokuvan huipentuma on siis häviö, joka on katsojasta älyllisesti palkitsevaa koska se on elokuvan logiikan mukainen ja laajentaa katsojan mielessä elokuvan teeman kysymyksiin menestyksestä, ulkomaailman asettamista odotuksista ja paineista. Tunnetasolla katsoja saa syvän tyydytykseen Ollin ja Raijan rakkaudesta, joka on tässä tarinassa ehdotonta ja selkeää. Elokuva perustuu tositapahtumiin, joka antaa tälle elokuvalla vielä lisäarvoa, uskottavuutta ja lämpöä.

## 7. YHTEENVETO

### 7.1 Johtopäätökset

Elokuvan muoto mahdollistaa katsojan kokemuksen ja siksi tekijöiden on oltava tarkkoja ja johdonmukaisia tyylikeinojen käytössä. Elokuva jalostuu käsikirjoituksen pääideasta, premissista, johon elokuvanteon eri vaiheessa kerronnalliset valinnat perustuvat. Käsittelimieni esimerkki-elokuvien valossa näkisin, että elokuvan pääideaan perustuvat selkeät tyyllilliset valinnat ennakkosuunnittelussa johtavat eheään elokuvateokseen. Tarkkaan valikoidut linjaukset kuvasuunnittelussa, roolituksessa, äänisuunnittelussa ja musiikin käytössä varmistavat, että elokuvasta ei tule eri osastojen kakofoniaa vaan ne muodostavat saumattoman kokonaisuuden.

Prosessia edesauttaa taiteellisesti vastaavien mukaanottaminen mahdollisimman aikaisessa suunnitteluvaiheessa. Tämän myötä elokuvan kuvalliseen ja äänelliseen kerrontaan syntyy tarkkuutta ja sitä kautta syvyyttä. Kuvauskäsikirjoitukseen tällä tavoin voisi saada taiteellisesti vastaavien potentiaalin käyttöön, jolloin käsikirjoittajan ydinideat tulevat parhaiten näkyviin ja kuuluviin kerronnassa.

Elokuvien teko on ryhmätyötä ja teoksen eheyden saavuttamista auttaa huomattavasti, jos työryhmä on tuttu, jolloin kommunikaatio on helpompaa ja taiteellisesti vastaavat ovat samalla aaltopituudella ohjaajan kanssa. Silloin ongelmaratkaisu suuntautuu teoksen jalostamiseen ja tyylikeinojen kehittymiseen. Luova kapasiteetti vapautuu, kun kommunikaatio on helppoa ja lähtökohtaisesti kaikki tekevät samaa elokuvaa.

Esimerkkeinä käsittelemäni elokuvat *Sininen* ja *Hymyilevä mies* ovat monelta osin hyvin erilaisia teoksia ja niiden taiteelliset prosessit ovat olleet erilaisia. Kun vertasin *Hymyilevän miehen* käsikirjoitusta ja valmista elokuvaa, havaitsin, että ne vastaavat hyvin pitkälti tosiaan. Elokuvan kohtaukset näyttävät spontaaneilta, mutta ne on toteutettu melko tarkasti käsikirjoituksen mukaan. Käsittelen tätä tarkemmin luvussa 4.2 (33-34). Kuosmasen ja työryhmän ennakkosuunnittelu *Hymyilevässä miehe*ssä on ollut tarkkaa.

*Sinisessä* prosessi on ollut selkeästi erilainen. Idziak on ollut mukana vaikuttamassa jo käsikirjoitusvaiheessa elokuvan visuaaliseen ilmeeseen ja säveltäjä Preisner tuonut huomattavan paljon lisää musiikkia tarinaan sekä kerrontaan. *Sininen* on rakentunut hitaasti kokeillen ja syvästi elokuvan pääideaan pureutuen. Kieslowski on tehnyt huomattavia muutoksia leikkausvaiheessa ja pitkin taiteellista prosessia. Kaikki valinnat ovat perustuneet elokuvan ydinajatuksiin vapauden teemasta, ja näkökulma on ollut tiukasti päähenkilön Julien kokemuksessa maailmasta. Muoto on syntynyt pikkuhiljaa ja kokeillen valmistuen ehyeksi mestariteokseksi.

Elokvien tekoprosessit voivat olla erilaisia, mutta yhteistä onnistuneille teoksille on taiteellisten valintojen perustuminen elokuvan ydinideaan sekä tyylikeinojen rajattu ja johdonmukainen käyttö. Elokvanteko on jatkuvaa valintojen tekemistä ja dramaturgia on vankka työkalu, jonka voi valjastaa palvelemaan tehokkaasti elokuvan ydinideaa ja sujuvaa työprosessia. Se tuo selkeyttä ajatteluun ja eheyttä valmiiseen teokseen.

Kun kiteytän oppimani ja sen, mikä edesauttaa elokuvallisen eheyden saavuttamista, nousee esiin tarkoin valitut tyylikeinot ja niiden käyttäminen dramaturgisen merkityksen mukaan. Unohtamatta katsojan kokemusta.

## 7.2 Kiinnostavat jatkokysymykset

Tässä kirjallisen lopputyöni esseessä keskityn pohtimaan elokuvallista eheyttä ja käyn läpi esimerkkiteosten kautta mahdollisia metodeja, jotka auttavat teoksen muotoutumisessa. Mahdollisia muitakin tapoja lähteä rakentamaan elokuvaa tietysti on. Kiinnostavia tapoja voisi löytyä esimerkiksi visuaalisesta lähtökohdasta, jossa dramaturgia ja kokonaisuus rakentuvat kuvien pohjalta, ikään kuin suoraan kuvavirraksi, ilman kirjoitettua tekstiä "välivaihetta". Elokuvaa voisi myös lähteä rakentamaan äänisuunnittelun pohjalta, jolloin aika tulee orgaanisesti mukaan ennakkosuunnitteluun ja kohtausten kestojen tarkempi ennakkoon kokeileminen olisi mahdollista.

Vaihtoehtoisesti elokuvaa voisi suunnitella myös liikkeen pohjalta, esiintyjien koreografiasta käsin, ikäänkuin elokuvaa rakennettaisiin fyysisesti ja toimintalähtöisesti puhtaana liikevirtana. Mahdollisia tapoja teoriassa on lukuisia.

Elokuva on kuitenkin kommunikaatio- ja ryhmätyölaaji. Elokuvan teko on kaiken lisäksi kallista ja vaatii rahoitusvaiheessa riskien välttämiseksi useammiten nimeenomaan kirjoitetun käsikirjoituksen, josta tulisi ilmi mahdollisimman selkeästi millainen elokuvasta tulee. Tämän takia on todennäköistä, että pitkiä elokuvia tehdään jatkossakin käsikirjoitusten pohjalta. Poikkeuksen muodostavat yksittäiset kokeilunhaluiset ja omilla ehdoilla toimivat auteur-tekijät.

Elokuvahistoriassa tietyt auteur-tekijät ovat etsineet uusia tapoja rakentaa elokuvaa ja näin tuoneet katsojien eteen uusia tapoja katsoa, uudistaen elokuvakerrontaa. David Lynch, Werner Herzog ja Peter Greenaway ovat kapinoineet omilla tavoillaan tekstilähtöistä tekemistä vastaan luodessaan omia tapoja rakentaa elokuvaa. "Greenaway on aina kritisoinut tavanomaista kertovaa elokuvaa ja kirjallisuuden suoraviivaista sovittamista valkokankaalle. Hänen kuuluisan iskulauseensa mukaan "elokuva on aivan liian rikas ja pystyvä ilmaisuväline jätettäväksi pelkille tarinankertojille". (Bacon: 2005, 207)

Olennaisinta on kuitenkin taideteoksen onnistumisen kannalta se, että teos on omassa rakenteessaan kokonainen.

Henry Bacon puhuu Bunuelin surrealistisesta kollaasi-elokuvasta *Kulta-aika* ja Tarkovskin poeettisesta mestariteoksesta *Peili*. "Näissä elokuvissa säilyy varsin vahvana tuntu teoksen perimmäisestä yhtenäisyydestä. Kokoava idea saattaa olla hyvinkin laaja-alainen (jokin kaupunki, jokin vuosi, kokonainen historiallinen muutos tai kausi), mutta tavalla tai toisella elementit palvelevat tiettyä kokonaisuutta." (Bacon: 2015, 218)

Elokuvakerronnan kehittymisen kannalta olisi kiinnostavaa tutkia vaihtoehtoisia tapoja rakentaa elokuvia ja löytää uusia toimivia ratkaisuja luoda ehyitä elokuvateoksia, jotka koskettaisivat katsojia, kotimaassa ja kansainvälisesti.

## 8. LÄHTEET

Bacon, H. 2004, *Audionvisuaalisen kerronnan teoria*.

Helsinki. Suomalaisen kirjallisuuden seura

Bacon, H. 2005, *Seitsemäs Taide*.

Helsinki. Suomalaisen kirjallisuuden seura

Bresson, R. 1977, *Notes on cinematography*

New York. Urizen Books

Cambell, J. 1949, *The Hero with a thousand faces*.

New York. Pantheon Books

Helke, S. 2006, *Nanookin jälki*.

Helsinki. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu

Kieslowski, K. 1996, *Kieslowski on Kieslowski*.

Johdanto ja toimituksellinen osuus Danusia Stok. Suomentanut Matti Apunen

Helsinki. Kirjapaino-osakeyhtiö Like

Koivumäki, M-R. 2016, *Dramaturgical Approach in Cinema*,

Elements of Poetic Dramaturgy in A.Tarkovsky's Films.

Helsinki. Aalto University

Lobkovski, A. 2007, *Näyttelijän ohjaaminen Judith Westonin metodeja käyttäen*.  
Tampere. Tutkintotyö. Tampereen ammattikorkeakoulu / Taide ja Viestintä

Pennanen, M. 2015, *Pitkä otto minuuden peilinä*.  
Helsinki. Elokvataiteen laitos / Aalto-yliopisto Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Truffaut, F. 1982, *Elämäni elokuvat*.  
Suomentaneet Eija Pokkinen, Sakari Toiviainen  
Helsinki. Love kirjat.

Vogler, C. 2007, *The Writer's Journey*.  
Third Edition  
California. Michael Wiese Productions

UNPUBLISHED

Idziak, S. 2013, *Essee on Visual Dramaturgy*.  
Visual Identity: The Idziak Look  
Santa Maria, Cape Verde Islands

INTERNET LINKIT:

Becker, N. 2012, *Designing sound*, by Peter Albrechtsen  
<http://designingsound.org/2012/12/nicolas-becker-behind-the-art/>

## VALOKUVAT

Idziak, S. (1993) *Sininen*

Kuokkanen, S. (2015) *Hymyilevä mies*

## ELOKUVAT:

Arnold, A. (2009) *Fishtank*, Iso-Britannia

Arnold, A (2011) *Wuthering Heights*, Iso-Britannia

Bunuel, L. (1930) *Kulta-aika*, Ranska

Hauru, H. (2017) *Lauri Mäntyvaaran tuuheet ripset*, Suomi

Kieslowski, K. (1993) *Sininen*, Ranska/Puola/Sveitsi

Kuosmanen, J. (2016) *Hymyilevä mies*, Suomi

Pawlikowski, P. (2013) *Ida*, Puola/Tanska

Scott, R. (2001) *Black Hawk Down*, Yhdysvallat / Iso-Britannia

Scott, R. (2000) *The Gladiator*, Yhdysvallat

Tarkovski, A. (1975) *Peili*, Venäjä