

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU  
Viestinnän koulutusohjelma / Audiovisuaalinen media

Sami Liimatainen

LEIKKAAJAN VASTUU DOKUMENTTIELOKUVAN RAKENTEESTA

Opinnäytetyö 2013

## TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Audiovisuaalinen viestintä

LIIMATAINEN, SAMI

Leikkaajan vastuu dokumenttielokuvan rakenteesta

Opinnäytetyö

33 sivua

Työn ohjaaja

Lehtori Jori Pölkki

Huhtikuu 2013

Avainsanat

dokumenttielokuva, leikkaus, dramaturgia, rakenne

Tässä opinnäytetyössä käsitellään leikkaajan osallistumista ja vastuuta dramaturgian rakentamiseen dokumenttielokuvassa. Opinnäytetyön produktiivinen osuus on raaka-leikkaus kestoaltaan 25 minuuttiseen dokumenttielokuvaan *The Greek Way*. Elokuva kertoo kreikkalaisen elämäntapojensa hyvistä ja huonoista puolista.

Kirjallisen työn alussa kerrotaan leikkaajan näkökulmasta dokumenttielokuvan ennakkotutkimustyöstä ja avataan teoriapohjalta dokumenttielokuvaan liittyviä käsitteitä. Produktiivisen osion kuvauksessa pohditaan leikkaajan vastuuta, elokuvan dramaturgista muutosprosessia ja yleisesti dokumenttielokuvalle tyypillisiä moraalisia kysymyksiä.

Lopuksi tekijä pohtii leikkaajan asemaa koko produktion aikana ja onnistumistaan työssään sekä omaa kehitystään työprosessin aikana.

## ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Media Communication

LIIMATAINEN, SAMI

Editor's Participation in Creating the Dramaturgic Structure  
of a Documentary Film

Bachelor's Thesis

33 pages

Supervisor

Jori Pölkki, lecturer

April 2013

Keywords

editing, documentary film, structure, dramaturgy

The subject of this thesis was the editor's participation in creating the dramaturgic structure. The thesis examined the problems and solutions an editor can encounter when creating dramaturgy in the editing stage of a film. In addition, the thesis studied the genres of documentary film as well as the various definitions of editing. Problems with schedules and matching the script were also focused on. The study came to the conclusion the editor is the person who has the perception of dramaturgic structure in film and who eventually has to make the decision about the functionality of the film.

# SISÄLLYS

## TIIVISTELMÄ

## ABSTRACT

|   |  |    |
|---|--|----|
| 1 | JOHDANTO                               | 5  |
| 2 | ENNAKKOTUTKIMUS                        | 7  |
|   | 2.1 Mitä tarkoittaa dokumenttielokuva? | 8  |
|   | 2.2 Ideasta toiseen                    | 10 |
| 3 | LEIKKAAJA TUO UUDEN NÄKÖKULMAN         | 14 |
|   | 3.1 Materiaalin purku                  | 14 |
|   | 3.2 Leikkaajan etiikka                 | 14 |
|   | 3.3 Dramaturgia                        | 17 |
|   | 3.4 Kerronnan rakentaminen             | 19 |
| 4 | LEIKKAUSVAIHE                          | 20 |
|   | 4.1 Dokumenttielokuvan leikkaaminen    | 20 |
|   | 4.2 Runko                              | 21 |
| 5 | TARINANKULJETUS LEIKKAUKSESSA          | 24 |
|   | 5.1 Kohtaukset                         | 24 |
|   | 5.2 Siirtymät                          | 25 |
| 6 | YHTEENVETO                             | 28 |

## LÄHTEET

## 1 JOHDANTO

Leikkasin lopputyökseni luokkatoverini Jussi Salmisen dokumenttielokuvan, jonka työnimi on *The Greek Way*. Se on 25 minuuttinen dokumenttielokuva, joka kuvattiin helmi-maaliskuun vaihteessa 2013. Kuvaajana projektissa toimi luokkatoverimme Joni Haverinen. Jussi Salminen toimi elokuvan ohjaajana ja tuottajana. Opiskelemme kaikki Kymenlaakson ammattikorkeakoulussa ja teimme osa-alueistamme opinnäytetyön. Koska elokuva ei ehtinyt valmistua vielä keväällä 2013, opinnäytetyöni käsittelee tekemääni elokuvan raakaleikkausversiota ja dramaturgian rakentamista leikkauksen keinoin sekä leikkaajan vastuualueita.

Käsittelen kirjallisen osion alussa leikkaajan näkökulmasta dokumenttielokuvan ennakotutkimustyöstä ja avaan dokumenttielokuvaan liittyviä käsitteitä. Produktiivisen osion kuvauksessa pohditaan leikkaajan vastuuta, elokuvan dramaturgista muutosprosessia ja dokumenttielokuvalle tyypillisiä moraalisia kysymyksiä.

Olen ollut enemmän kiinnostunut fiktion tekemisestä, ja tämä projekti avarsi näkemystäni dokumenttielokuvan maailmasta. Työhön lähettäessä minua kiinnostivat leikkauksellisten haasteiden lisäksi, yhteiskunnallinen vaikuttaminen sekä asenteiden muokkaaminen ja kyseenalaistaminen. Ensimmäisen produktiota koskevan puhelun aikana keskustelimme ohjaajan kanssa ja jaoimme näitä näkemyksiämme. Selvisi, että suhtautuisimme molemmat intohimoisesti tähän projektiin.

Alkuvaiheessa dokumenttielokuva kulki nimellä *Syntagma Error*. Käsikirjoitusvaiheessa suunnittelimme vievämme katsojan nykykreikkaan ja sen pyörteen lailla hui-pentuneeseen finanssipoliittiseen talouskurimukseen. Koimme Kreikan maaksi, joka on kehittänyt ja vienyt eteenpäin Euroopan sivistystä vuosisatoja. Nyt Kreikka on joutunut tuon samaisen sivistyksen tallomaksi. Dokumentti katsoisi markkinatalouden numeroiden taakse tuoden kahden nuoren kreikkalaisen, Stellan ja Paulin, ajatusten kautta esille tarinan siitä, mitä tavallisen kansalaisen elämä on Kreikassa tämän valuuttakriisin keskellä. Synkistä tulevaisuuden näkymistä huolimatta toivo paremmasta huomisesta elää nuorten keskuudessa. Toivo olisi elokuvan kantava teema.

Osallistuin alusta asti projektipalaveriin ja tarjosin näkemyksiäni elokuvan lopputuloksesta. Tiedossamme oli, että uusintakuvauksia olisi lähes mahdoton järjestää aika-

taulujen puolesta, joten minun oli tuotava leikkaajan näkökulma jo tässä esituotantovaiheessa esille. Kävimme myös paljon keskustelua Facebook-ryhmässä, jonka Jussi Salminen loi projektillemme.

Pyrin välttämään liikaa sekaantumista projektiin sen alkuvaiheessa, koska halusin säilyttää objektiivisuuteni tulevaa materiaalia kohtaan. Tätä etäisyyttä tarvitaan, jotta leikkaaja näkee materiaalin ulkopuolisen silmin ja kohtaa kuvatut otokset samalla objektiivisuudella kuin katsojakin (Aaltonen 2006, 146). Tästä syystä jättäydyin pois myös kolmen viikon kuvausmatkalta.

Esituotantovaihe kesti yhteensä kahdeksan kuukautta, jonka aikana kuvaaja ja ohjaaja tuottivat yhdessä käsikirjoituksen ja kuvakäsikirjoituksen. Elokuva koki käsikirjoitusprosessissa myös muodonmuutoksia. Dokumentaarisisissa elokuvaprojekteissa käsikirjoitus elää koko esituotannon ajan, ja siitäkin huolimatta lopulta itse kuvaustilanne voi muuttaa jälleen kaiken. Usein näistä aiheutuvat ongelmat kuitenkin havaitaan vasta leikkauspöydällä kriittisen tarkastelun alla. (Aaltonen 2011, 341.)

Opinnäytetyön valmistumiseen mennessä emme ole saaneet elokuvaa valmiiksi. Produktiivisena osuutena opinnäytetyössäni on siis raakaleikkaus tai niin kutsuttu offline-leikkaus tästä dokumenttielokuvasta. Tästä syystä kirjallinen osuus käsittelee enemmän leikkaustyöprosessin alkuvaiheen tapahtumia, ja tavoitteenani on tutkia niitä kysymyksiä, joiden eteen leikkaaja joutuu aloittaessaan rakentamaan dramaturgiaa dokumenttielokuvaan eteensä saamasta materiaalista.

## 2 ENNAKKOTUTKIMUS

Ennakkotutkimus tulee yleensä esiin puhuttaessa käsikirjoituksesta. Myös leikkaajan työssä on tärkeää perehtyä aiheeseen kunnolla ennen leikkausprosessin aloittamista. Olen ajatellut, että mitä vahvempaa on faktinen tietoisuus aihepiirin ympäriltä, sitä luotettavimpia intuitiivisia ratkaisuja leikkaustyössä voi tehdä. Koen, että intuitiivisuus on leikkaamisessa äärimmäisen tärkeää.

Osuuteni alkoi jo suunnitteluvaiheessa, kun ohjaaja otti minuun yhteyttä syksyllä 2012 ja pyysi minua leikkaamaan tulevan dokumenttielokuvansa. Dokumentin piti tällöin kertoa vain yhdestä henkilöstä, Paulista, ja olla tyylilajiltaan henkilökuvaa. Myöhemmin keskusteluissamme kuvaajan kanssa selvisi, että Jussin toinen tuttava Stella saattaisi olla vähintään yhtä kiinnosta hahmo aktivistitaustastaan johtuen. Tästä etenimme ajatukseen kolminaisuudesta: Äiti Kreikka sekä hänen poikansa Paul ja tyttärensä Stella. Kuvaaja ja ohjaaja alkoivat rakentaa elokuvaa poeettiseen eli runolliseen visuaalisesti kuvailevaan moodiin, esikuvinaan muun muassa sellaisia elokuvia kuin *Chronos* (1985) ja *Koyaanisqatsi* (1982). Pienestä budjetista huolimatta tavoitteena on saada aikaan elokuva, joka pystyisi kilpailemaan sekä kotimaisilla että kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla. Ulkopuolista rahoittajaa elokuvalla ei ollut.

Tiedossani oli, että dokumentin leikkausaikataulu olisi tiukka kuvausten jälkeen. Tästä johtuen pyrin perehtymään mahdollisimman hyvin etukäteen aiheeseen. Ennakkotutkimustyöhön kuului tutustuminen muihin dokumentaarisiiin elokuvaan näiden muodon ja ratkaisujen miettimistä. Mieleen painui erityisesti tanskalaisen ohjaajan Michael Madsenin elokuva *Into The Eternity: A Film For The Future* (2010), joka toimi myös innoitteena tunnelmien luomisessa ja tarinan rakentamisessa lopulta tässä produktiossa. Perehdyin dokumenttielokuvan yleisesti vallalla oleviin trendeihin dokumenttielokuvafestivaali DocPointin avustuksella. Huomasin, että tämän hetken dokumenttielokuvissa tärkeimmäksi on nostettu ihminen ja päähenkilöiden tiivis läsnäolo. Katselin myös vanhoja klassikoita ja luin aiheesta paljon kirjallisuutta. Ennen ensikosketusta materiaaliin tutustuin sellaiseen aineistoon, joka vastasi esituotannossa ja käsikirjoituksessa muodostunutta käsitystäni tulevasta elokuvamuodosta eli poeettisesta dokumenttielokuvasta.

The Greek Way käsittelee Kreikan talouskriisin ahdinkoa kansalaisten silmin. Ennakkotutkimukseen kuului siis oleellisesti tutustumista EU:n talouskriisiin ja Kreikan lainahelvettiin. Jaoimme Facebook-ryhmässä ajatuksia ja verkkoartikkeleita, joita saatoimme löytää.

Projekti sai uuden käänteen, kun Joni ja Jussi palasivat kuvausmatkalta helmikuun lopussa. Käydessäni läpi kuvattuja otoksia, näin minkälaisia mahdollisuuksia kuvat tarjoaisivat. Kun materiaalista alkaa ensimmäistä kertaa rakentamaa alustavaa kokonaisuutta, materiaalin todelliset mahdollisuudet paljastuvat. Kuvattu videomateriaali ei ollut riittävästi käsikirjoituksen mukaista ja tarpeeksi jäsentynyttä toteuttaaksemme esituotannossa suunnitellun elokuvan.

Kuvattua videomateriaalia oli onneksi kuitenkin paljon, joten materiaalin ensimmäisten tarkastelujen jälkeen päätimme heittää kaikki vanhat suunnitelmat roskakoriin ja luoda uuden tarinan ja muodon elokuvalla olemassa olevan materiaalin ehdoilla. Ohjaaja joutui sairaalaan muutamaksi viikoksi kuvausten jälkeen, minkä takia minulla ei ollut mahdollisuutta keskustella hänen kanssaan tässä vaiheessa elokuvan sisällöstä, joten olin lähes yksin materiaalin kanssa ja vastuussa siitä. Minun oli luotava elokuva uudelleen.

Pääsin siis tekemään ennakkotutkimustyötä kahdesti tämän projektin aikana. Ensimmäisen kerran jo hyvissä ajoin esituotantovaiheessa ja toisen kerran leikkausvaiheen alussa. Huomattuani materiaalin riittämättömäksi alkuperäisiin suunnitelmiin oli vaurauduttava myös moodin ja tyylilajin mahdolliseen vaihdokseen. Tämä vaatii uudelleen tutustumista dokumentaarisen elokuvan rakenteisiin ja kirjallisuuden kahlaamista uudelta, tarinan rakentamisen kantilta.

## 2.1 Mitä tarkoittaa dokumenttielokuva?

Dokumenttielokuva on elokuva, joka rakentuu todellisen maailman tapahtumien kuvauksista tai rekonstruktioista. Dokumenttielokuva pyrkii totuudenmukaisuuteen, mutta ei ole totuus, vaan enemmänkin tekijänsä tulkinta todellisuudesta. (Elokuvantaju 2013.)

Jouko Aaltonen (2006, 48) määrittää dokumenttielokuvan luovana, tekijälähtöisenä taiteellisenä ilmaisuna, jonka aiheena on todellinen maailma. Aaltonen (mp.) mainit-



see myös dokumenttielokuvan ymmärtämisestä sen kautta mitä se ei ole: fiktiota, tv-journalismia, opetuselokuva eikä propagandaa.

Fiktio- eli sepite-elokuvaa pidetään dokumentaarisen elokuvan vastakohtana, vaikka se perustuisikin todellisuuteen (Juntunen 1997, 32). Aaltonen (2011, 16) kertoo dokumenttielokuvan poikkeavan fiktiosta yhdessä olennaisessa suhteessa: se kurkottaa ulkopuoliseen maailmaan ja esittää siihen kohdistuvan väitteen. Siinä missä fiktio jätetään heijastelemaan todellisuutta, dokumenttielokuva osoittaa sitä sormella.

Dokumentaarisen elokuvan käsitteen otti käyttöön teoreetikko ja elokuvantekijänäkin tunnettu John Grierson. Hän kuvaili Robert Flahertyn elokuvaa *Moana* (1926) ”dokumentaarisesti todellisuuden luovaksi käsittelyksi” (Helke 2006, 18.)

Dokumentin ja fiktion raja on hämärtynyt tasaisesti historiassa saatossa dokumenttielokuvan määritelmän keksimisestä asti. Eri aikakausilla asiaan ovat vaikuttaneet niin katsojien valvutuneisuus kuin vallitsevat tekijöiden intentiotkin. (Helke 2006, 20–21.) Elokuvan alkuaikoina dokumenttielokuvaa haluttiin ajatella tieteenä, kun taas nykykatsoja ymmärtää sen tekijänsä konstruktoiduksi esitykseksi, näkemykseksi aiheesta. Siitä huolimatta rajan veto dokumentin ja fiktion välillä on katsojan kannalta oleellinen, sillä katsojat eivät halua tulla harhautetuksi. (Aaltonen 2006, 42.)

Dokumenttielokuvia, kuten muitakin elokuvia voidaan jakaa eri kategorioihin monella eri tavalla. Aaltosen (2011, 21–24) mukaan dokumenttielokuvissa voidaan erotella seitsemän lajia:

- reportaasi
- seurantadokumentti
- tilannekuvaus
- henkilökuva
- henkilökohtainen dokumenttielokuva
- historiallinen dokumenttielokuva
- elokuvallinen essee (Aaltonen 2011, 21–24.)

Dokumenttielokuvia voidaan jaotella vielä kerronnallisten tyyliratkaisujen perusteella. Elokuvateoreetikko Bill Nicholisin (Metropolia Ammattikorkeakoulu 2013) jaottelee dokumenttielokuva eri moodeihin, jotka ovat:

- poeettinen moodi
- selittävä moodi
- havainnoiva moodi
- osallistuva moodi
- refleksiivinen moodi
- performatiivinen moodi (Metropolia Ammattikorkeakoulu 2013.)

Tämä elokuva on nykyisessä tilassaan kehittynyt poeettisesta eli runollisesta, visuaaliseen kuvailuun painottuvasta moodista enemmän kohti osallistuvalla moodilla tuttua tekijän (tai tekijöiden) argumentointia ja katsojan haastamista. Läsä on myös performatiivisen moodin piirteitä eri näkökulmien kohtaamisesta ja tunteen painottamisesta. Leikkausvaiheessa mukaan on tullut myös refleksiivistä moodia, jossa katsojan ja tekijän suhde on korostunut, sillä katsoja saatetaan tietoiseksi elokuvan keinotekoisuudesta esimerkiksi erilaisten kuvallisten ja äänellisten tehosteiden ansiosta. (Aaltonen 2011, 25–29.)

Myös muita moodeja on löydettävissä tästä elokuvasta, ehkä jopa kaikkia. Näitä, kuten mitään muitakaan määritelmiä ei pidä ottaa liian vakavasti, sillä käsitteet ovat häilyviä. Yleensä elokuvissa on havaittavissa useita genretekijöitä, joihin mooditkin voidaan laskea. Taiteilijoina elokuvantekijöiden ei edes oleteta noudattavan keinotekoisia määreitä. Teoksen merkityksellisyys nousee omaperäisyydestä sekä ideoiden soveltamisesta. (Valkola 1992, 20.) Jos yritämme luoda jotain uutta, emme voi tehdä sitä vanhojen kaavojen mukaan. Moodien vaikutukset on kuitenkin hyvä olla tiedossa myös varsinaisen leikkaustyön aikana. Ennakkotutkimusvaiheessa, jolloin elokuvan suuntaviivoja vielä mietitään, kategorisoinnista voi olla apua elokuvan sisällön jäsentämisessä.

## 2.2 Ideasta toiseen

Aihe itsessään ei ole muuttunut projektin aikana. Kreikan talouskriisin takia euroalueen sylkykupiksi joutunut Kreikka ja sen viattomien kansalaisten inhimillinen tarina numeroiden takana pysyivät aiheina elokuvan kokiessa ulkoisia muodonmuutoksia. Kun käsikirjoituksesta päätettiin luopua, vaikutti se myös tyylillisiin ratkaisuihin. Poeettisen moodin kuvalliset kikkailut ja mahtipontiset visuaaliset visiot oli nyt hylättävä, ja sen sijaan keskityttävä tiukasti oleelliseen eli henkilöhahmoihin. Aiemmissa

suunnitelmissa päähenkilöjen rinnalla olisi kulkenut vahvasti kolmas “hahmo” eli Äiti Kreikka. Tämä oli nyt jätettävä tarinan ulkopuolelle ja keskityttävä Pauliin ja Stellaan.

Paul on 22-vuotias ääniteknikko, joka asuu Ateenan lähistöllä Piraeuksessa ja on huolissaan iäkkäistä vanhemmistaan. Hän pelkää kuolemaa ja pitää hallitusta suurimpana syynä maan huonoon ekonomiseen tilanteeseen ja vallitsevaan työttömyyteen. Stella on 26-vuotias työtön arkeologi, joka jatko-opiskelee englannin opettajaksi Thessalonikissa. Hän kokee turvattomuutta tulevaisuutensa suhteen ja tuntee olevansa poliitikkojen pyöriteltävänä. Pitkä suhde poikaystävänsä kanssa auttaa häntä selviämään arjessa.

Etenkin haastatteluotoksia katsellessani päätin yhä enemmän luottaa päähenkilöiden läsnäoloon ja puheen voimaan, sekä käyttää sitä tarinan kuljetuksessa. Käsikirjoituksessa suuressa osassa olleet otokset kreikasta saivat nyt jäädä taustalle ja nousta tukemaan Paulin ja Stellan kertomaa tarinaa. Dokumentin argumentaation noustessa huomattavimmin esiin, puheen voima eli dialogi nousee selkeytensä ja konkreettisuutensa ansiosta ohjaavaksi osaksi kokonaisuutta. (Valkola 2002, 82–83.)

Karsin ensin haastatteluista pois kaiken ylimääräisen ja koostin Paulin ja Stellan näkemyksistä rakenteen, jossa käsiteltäisiin Kreikan kurjuutta ja sen syitä, sekä lopulta löydettäisiin toivo kaiken synkkyuden keskelle lähimmäisistä. Tässä vaiheessa leikkauks vielä muistutti alkuperäistä ideaa jossain määrin. Lopetin elokuvan molempien pohdintaan maastamuutosta ja siitä, kuinka läheisten jättäminen olisi heille liian kova valinta.

Leikkauksen puolen välin tienoilla dialogista nousi esiin kohta, jossa Paul puhuu pikaisesta työurastaan taksinkuljettajana. Tämä nousi mielenkiintoisimmaksi kohdaksi koko haastattelussa. Hetkeä aiemmin Paul ja Stella olivat kertoneet siitä, kuinka kreikassa ei töitä löydy kenellekään. Yhtäkkiä Paul kuitenkin kertoo, kuinka hän sai taksikuskin työn vaivatta ja kuinka helppo taksia olisi päästä ajamaan Ateenassa. Paul oli ajanut taksia muutaman tunnin ja jättänyt sitten leikin kesken vedoten siihen, ettei työ sovi hänelle koska hän on liian nuori, hän ei pidä taksin ajamisesta ja hänen mielestään hänen ääniteknikon tutkintonsa menee hukkaan. Myöhemmin Paul jatkaa, että hänellä olisi mahdollisuus mennä sukunsa maatilalle töihin ja elättää sillä itsensä, muttei tee tätä, koska “se ei ole minua varten”.

Puhuimme tästä epäkohdasta ohjaajani ja kuvaajan kanssa ja löysimme myös Stellasta ajatusmaailmasta samanlaista ”ristiriitaa”. Stella valittaa useassa kohdassa olevansa surullinen, koska asuu vanhempiensa luona poikaystävänsä kanssa, kun töitä ei ole. Asunto, jossa Stella perheineen asuu on kuitenkin riittävän iso useamman ihmisen asumiseen ja länsimaalaisesti katsoen normaali keskiluokan asunto. Videomateriaalista löytyy myös kohta, jossa Stella poikaystävänsä kanssa istuvat mukavasti takkatulen äärellä. Kun tätä vertaa sitä taustaa vasten, ettei monilla kodittomilla Kreikassa ole kattoakaan pänsä päällä, on Stellalla asiat kuitenkin verrattain hyvin.

Päätimme näiden ristiriitojen nostamisesta kantavaksi teemaksi elokuvaan, koska alkuperäinen idea visuaalisiin assosiaatioihin nojaavasta elokuvasta ei tuntunut enää sopivalta muodolta, eikä ”toivo paremmasta huomisesta” tarpeeksi omaperäiseltä kertomukselta. Ajatus oli kutkuttava, ja ehdottomasti kiinnostavinta koko tähänastisessa projektissa. Luovassa työssä tällainen sisäinen kutina on äärimmäisen tärkeää. Ideaan on luotettava ja sen on syytettävä tekijässään jotain, jotta pääsee luovan prosessin alkuun (Lynch 2008, 21).

Riina Hyytiä (2004, 138) puolestaan toteaa tekijän tutkivan erilaisten versioiden avulla sitä, mitä elokuvan tarinassa lopulta väitetään. Se on pitkäjänteinen prosessi, jossa lopulta teemojen kirkastumisen myötä saatetaan ajalehtiä hyvinkin kauas alkuperäisistä lähtökohdista (mp.).

Palaverin päätyttyä jatkoimme Jonin kanssa idean käsittelyä. Keskustelussa nousi esiin Paulin haastattelussa kuvailema ”kreikkalainen tapa” (the greek way). Paul kertoo tämän ”kreikkalaisen tavan” olevan käsite Kreikassa. Käsite tarkoittaa sitä, ettei toisia huomioida, eletään säännöistä välittämättä ja eletään laiskasti. Paul näki tämän ”kreikkalaisen tavan” syynä Kreikan nykyiseen tilaan.

Päätimme Joni Haverisen kanssa, että kokeilisin tuoda tämän ajatuksen esiin leikkauksessa, jolloin elokuvamme väittämä kuuluisi: kreikkalaiset välittävät läheisistään ja ovat empaattisia, tunteikkaita ihmisiä, mutta elävät säännöistä välittämättä, puhuen toista ja tehden toista, ja se on myös yksi syy Kreikan nykyiseen tilaan. Ottaisimme elokuvan uudeksi työnimeksi *The Greek Way*, ’kreikkalainen tie, kreikkalainen tapa, kreikkalainen (elämän)suunta’.

Elokuvan teema muuttuisi provosoivaksi, sillä kyseenalaistaisimme kreikkalaisen elämäkatsomuksen. Saisimme varoa, ettemme syyllisty osoittelevaan ylimielisyyteen. Vaikka näyttäisimme päähenkilöiden puhuvan toista ja tekevän toista, täytyisi lopuksi heistä näkyä myös positiivinen puoli, jotta katsojien menetetty luottamus päähenkilöitä kohtaan saadaan lopussa takasin. Päädyimme nostamaan ristiriidan esiin, mutta tuoda lopuksi hahmojen perhesiteitä ja empaattisuutta maatovereitaan kohtaan. Näyttäisimme kolikon molemmat puolet.

### 3 LEIKKAAJA TUO UUDEN NÄKÖKULMAN

*"Leikkaminen on tekninen suoritus, jolla on merkittäviä taiteellisia seuraamuksia"*  
(Lumet 1995, 182).

Dokumentaarisissa elokuvissa leikkaaja on luova voima. Leikkaajan pitää nähdä toimiiko elokuva alkuperäisen käsikirjoituksen mukaisesti vai onko materiaalia parempi hyödyntää jollakin muulla tavalla. Kuvattuun materiaaliin tutustuessaan leikkaaja ei saa olla tunnesidoksissa siihen tai tuotantoryhmään, vaan hänen on pystyttävä objektiiviseen arvioon ja pysyttävä rehellisenä itselleen. Leikkaajan tehtävänä ei ole arvostella materiaalia, vaan kyseenalaistaa sen toimivuus tai toimimattomuus.

#### 3.1 Materiaalin purku

Digitaalisen nykutekniikan ansiosta videomateriaalia tulee leikkauspöydälle yleensä paljon. Leikkaajan tehtävänä on havaita materiaalista kohdat, joissa draama tiivistyy ja jotka kuuluvat tarinaan tai nousevat esiin materiaalista muuten kiinnostavuutensa ansiosta. (Helke 2006, 68.) Materiaalia oli kuvattu parisataa gigatavua, joka ei ole määrältään liikaa teräväpiirtotasosta kuvaa. Lopulta osoittautui materiaalia olevan jopa aika niukastikin. Onneksi kuvaaja ja ohjaaja olivat lähes jokaisen kuvauspäivän jälkeen nähneet vaivan nimetä otokset selkeästi ja lajitella ne kansioihin kovalevyille.

Työn voi aloittaa esimerkiksi jakamalla kuvatut otokset osioihin, kuten tein tässä projektissa. Päätin luoda elokuvan rungon haastatteluotoksista, joten jaoin ne osakokonaisuuksiin kuten: politiikka, henkilöhahmojen syventäminen, toivo, epätoivo, perhe, työttömyys. Tämä auttoi havainnollistamaan elokuvan mahdollisuuksia. Näitä palasia siirtelemällä, painottamalla tai jättämällä pois, voin luoda haluamani tarinan ajatuksen tasolla.

#### 3.2 Leikkaajan etiikka

*"Dokumentaristin vapauden dilemma: olemme tekijöinä suhteellisen vapaita, mutta vastuu rajoittaa tekemisiämme"* (Aaltonen 2011, 50).

Tässä projektissa sain eteeni erityisesti dokumenttielokuvaan liittyviä moraalisia kysymyksiä. Minkälainen kuva katsojille luodaan päähenkilöistä? Fiktiossa näyttelijät

näyttelevät kuviteltuja hahmoja, kun taas dokumenttielokuvassa näyttelijöitä ei ole ja päähenkilöt jatkavat elämäänsä elokuvan ulkopuolella. Kuinka elokuva vaikuttaisi asianosaisten elämään, etenkin tässä elokuvassa, jossa päähenkilöt tuntuvat edustavan koko Kreikan kansaa tai ainakin sen nuorempaa ikäpolvea. Toinen eettisesti vakava kysymys on, kuinka elokuva vaikuttaa sitä katsovien ihmisten asenteisiin kreikan kansalaisia kohtaan.

Aaltonen (2006, 191) kertoo Brian Winstonin esittämän huolen dokumenttielokuvantekijöiden moraalista dokumenttielokuvan siirryttyä lähemmäksi taidetta. Aaltonen kertoo, että taiteella on Winstonin mukaan toinen moraalinen, ainakin suhteessa totuuteen ja totuuden kertomiseen. Aaltonen (2011, 188–191) mukaan eettisyys on kuitenkin mukana dokumenttielokuvantekijöiden tekoprosessissa, koska he suhtautuvat näihin kysymyksiin vakavasti ja ovat pohtineet moraalista työn aikana. Leikkaajalle nämä kysymykset nousevat pintaan kun materiaalista valitaan, mitä näytetään ja mitä ei.

Ryhdyimme rakentamaan tarinaa, joka asettuu tutkimaan kriittisesti kreikkalaista ajatusmaailmaa ja jopa provosoi katsojaa kääntymään sen sympaattisia päähenkilöitä vastaan. Sen lisäksi, että tämä herätti moraalisia kysymyksiä, se lisäsi myös tekijätimmme keskinäistä keskustelua siitä, kuinka katsoja tämän kokisi tunnepuolella katsoessaan elokuvaa. Leikkaaja on vastuussa katsojan tunteen kuljetuksesta. Tämä on prosessi, jossa leikkaajan on osattava ennakoida katsojan reaktioita ja odotuksia (Koppelman 2005, 208).

Katsoja samaistuu vahvasti elokuvan päähahmoihin, jos katsoja kokee sympatiaa näitä kohtaan. Hahmot, jotka tuntuvat jakavan katsojan omia kokemuksia, kuten vaikkapa surua ja alemmuudentunnetta ansaitsevat katsojan luottamuksen, jolloin katsojalle tulee tunne heidän kanssaan asioiden läpikäymisestä. Katsoja voi myös samaistua hahmoon käänteisesti, jos tämä toimii katsojan oikeudenmukaisuuskäsitteiden vastaisesti. Katsoja on kiihtynyt, jos tarinan roisto on onnellinen. (Valkola 1992, 22.)

Elokuvaan rakentamani yllättävät luonteenpiirteiden esiintuomiset saattavat pahimmillaan johtaa katsojan mielenkiinnon vähenemiseen ja epäluottamukseen tekijöitä kohtaan. Uudet piirteet hahmoihin olisi tuotava mahdollisimman hienovaraisesti elokuvakerronnassa. (Bacon 2006, 176.) Tiesimme, ettemme saisi unohtaa tarinan kuljetuksen peruseriaatteita, jos haluaisimme edelleen tehdä elokuvan, emmekä reportaasia.

Alussa toisimmekin vihjailuja tähän suuntaan ja Paulin tekemät raskaat syytökset kreikkalaisesta ajatusmaailmasta antavatkin tähän osaltaan viitettä.

Elokuvamme pitäisi siis alkaa jostain ja päättyä johonkin tilaan, ja päähenkilömme tulisi saavuttaa katharsis katsojien silmissä. Kuinka voidaan kertoa tämän kaltainen tarina menettämättä katsojan luottamusta? Katsoja tuntee sympatiaa päähenkilöitä kohtaan, jotka ovat joutuneet systeemin tallomaksi. Sitten asetamme päähenkilöt uuteen valoon, joka ei ole yhtä mairitteleva ja joka saattaa kyseenalaiseksi koko Kreikan kansan uskottavuuden. Kulttuurista johtuvat eroavaisuudet saatetaan herkästi tulkita väärin ja ne saattavat ohjata emotionaalista suhtautumista tarinaan (Bacon 2000, 9–11) .

Tyylittelyä ja karrikointia ei mielestäni kuitenkaan saa pelätä, vaikka kyseessä olisikin dokumentaarinen elokuva fiktion sijaan. Nämä keinot saattavat avata katsojalle todellisuuden puolia, jotka muuten saattaisivat jäädä huomioimatta. Taiteen tehtävä ei ole miellyttää vallalla olevia näkemyksiä, vaan kyseenalaistaa niitä. (Pirilä & Kivi 2010, 53.)

Kysymys katsojan reaktioista ei ole aivan niin mustavalkoinen. Elokuva toimii ja liikkuu monella tasolla. Vaikka elokuvan lopputulema olisi pessimistinen, se ei tarkoita katsojan vajoamista pessimismiin. Tekijöiden intentiot ovat tiedossa ja katsojalle elokuva voi toimia porttina syvemmälle ymmärtämiselle. Valkola (1992, 25) toteaa elokuvan olevan katsojalle virkistäytymistä, uudelleenluomista, havaintojen, älyn ja tunteiden näytelmää tilanteessa, jossa eri elementit ovat sekoittuneet spontaanilla ja vapaalla tavalla, jota ei aina havaitse meidän spesialisoituneessa, rationalisoituneessa ja usein persoonattomassa sivilisaatiossamme. (mp.)

Jos tekijät alkavat liiaksi miettiä elokuvan vastaanottoa ja sitä, kuinka jokin yksittäinen katsoja asiaan suhtautuu, tulee elokuvan tekemisestä lopulta mahdotonta. Jokaisella katsojalla on oma mielipiteensä ja suhteensa elokuvan aiheisiin. Vaikka elokuva tehtäisiin täysin yksioikoiseksi, ei koskaan voida olla täysin varmoja kuinka yksilöt tulkitsevat elokuvan viestejä. (Lynch 2008, 27.)

Elokuvamme päähenkilöt Stella ja Paul osoittautuvat ristiriitaisiksi puhuessaan tilanteistaan. Tämä tunne jäi myös ensimmäisen materiaalin katsomisen jälkeen. Toisena oli tunne siitä, että heissä molemmissa on myös paljon hyvää. He ovat herkkiä ihmi-



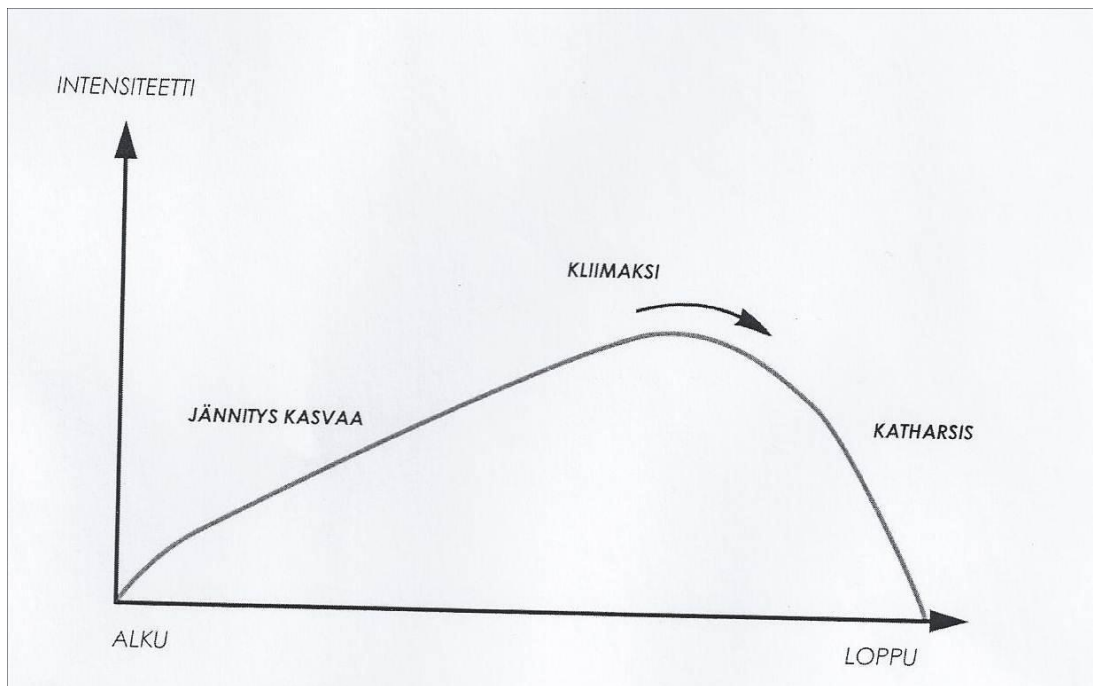
siä, joille läheiset ja rakkaat ystävät ovat tärkein asia maailmassa. Puhuessaan tulevaisuuden toiveista ja onnestaan he mainitsevat perheen, ystävät ja rakkauden tärkeimmiksi asioikseen.

Jos “Kreikan tie” ahneuden ja välinpitämättömyyden kautta turmioon on tie, jota kannattaa välttää, vastaavasti tämä läheisistä välittämisen ja sitä kautta “todellisen” onnellisuuden löytämisen tie on sitä vastoin seuraamisen arvoinen. Kolikko kääntyy ja näemme näiden kreikkalaisten ajattelutavan positiivisen puolen. Mitään hätää ei ole niin kauan kuin ihmisillä on lähimmäisiä, jotka välittävät toisistaan ja joista me välitämme. Katsoja, joka aiemmin tunsu halveksunutta, on nyt valmis jopa olemaan samaa mieltä päähenkilöiden kanssa ja päähenkilöiden ja katsojan suhde kathartisoituu.

### 3.3 Dramaturgia

Kiteyttäen dramaturgiaksi määritellään keinot, jolla luodaan etenemisliike tarinalle. Katsoja imeytyy seuraamaan sen toiminnallista esittämiskäytännön rakennetta. (Juntunen 1997, 25.)

Aristoteleen ihanteen mukaisessa tarinassa on alku, keskikohta ja loppu (kuva 1). Tämä tuntuu olevan länsimaalaisen tarinan kokemisen oletusarvona. Tarina alkaa vallitsevasta tilasta, joka järkkyy. Päähenkilöt kamppailevat pyrkimyksensä enemmän tai vähemmän alkutilan kaltainen tila. (Pirilä & Kivi 2010, 26–29.) Aristoteleen malli päättyy katharsikseen eli katsojan puhdistumiseen säälistä ja pelosta päähenkilöitä kohtaan. Jännitys laukeaa ja katsoja kokee moraalisen-emotionaalisen paranemisen. (Hiltunen 1999, 42–43.)



Kuva 1. Aristoteleen draaman kaari

Vaikka edellisen kaltainen rakenne voi tuntua liian perinteiseltä ratkaisulta, se kuitenkin voi olla paras tapa tavoittaa katsoja. Aaltonen (2011, 10) mainitsee rakenteesta esimerkinomaisesti päivän kulun aamusta iltaan, joka voi kuulostaa kuluneelta ajatukselta, mutta usein toimii katsojalle luonnollisena ja itsestään selvänä rakenteena.

Dramaturgisia malleja on tarjolla monenlaisia. Tekijöiden olisi kuitenkin suhtauduttava näihin varauksella. Jokainen teos on uniikki ja sille on löydettävissä sen oma tapa kertoa tarinansa. (Pirilä & Kivi 2010, 27.) Mallit, kuten saksalaisen tutkijan Gustav Freytagin kaava tai ruotsalaisen Ola Olssonin määrittämä rakenne kuvaavat hyvin klassista niin sanottua suljettua draamamuotoa. Kiteyttäen ensin on alkusysäys, sitten esittelyjakso, sitten konfliktien syventäminen ja huipentuminen, jota seuraavat loppuratkaisu ja häivytyks (Wikidot 2013a).

Suljetulle muodolle vastakohtaksi asettuu avoin draamamuoto, jossa rakenne on eepisempi ja monimerkityksellisempi (Wikidot 2013b). Mielestäni malleista on hyvä olla tietoinen, jolloin niistä voi olla apua alitajuisesti ymmärrettävän tarinan aikaansaamiseksi. Kaavoihin kannattaa palata, jos tarinan kuljetuksessa ilmenee ongelmia, mutta niihin pyrkiminen ei ole hedelmällinen lähtökohta omaperäisen elokuvan tekemisessä.

### 3.4 Kerronnan rakentaminen

Luovuimme yhteisellä päätöksellä poeettisesta moodista, kun lähdimme rakentamaan uudenlaista tarinaa, joka olisi entistä kantaaottavampi, katsojaa osallistava ja argumentoivampi. Paulin ja Stellan haastatteluotoksien lisäksi tarjolla oli paljon ensikat-somalla kuvituskuvalta tuntuvia otoksia Kreikasta ja kreikkalaisista. Päätin kuitenkin, etten käytä kuvattuja otoksia ainoastaan kuvituskuvana eli kuvina haastatteluotoksien päällä kertomassa vain puheessa esiin tullut asia kuvin. Halusin käyttää tätä materiaa-lia osana luovaa kerrontaa, ikään kuin kolmantena äänenä. Siitä huolimatta pyrin sii-hen, että elokuva herättää kysymyksiä, eikä toimi yksimielisenä totuuden torvena. Katsojaa puhutellaan ja häneen yritetään vaikuttaa poetiikan keinoin (Helke 2006, 71).

Tämä ajatus katsojan puhuttelemisesta oli luonnollinen jatkumo kaikkien mielestä. Alusta asti ajatuksemme elokuvan suhteen on ollut herättää katsojia ajattelemaan, tun-temaan ja tunnistamaan omia reaktioitaan ja mielipiteitään. Leikkauksessa tämä konk-reettisesti tarkoittaa, että leikkaus voi olla hyvinkin läpinäkyvää, itsetietoistakin. Fik-tion leikkaamiseen verrattuna dokumenttielokuvassa tekijöiden vaikutus voi olla ha-vaittavissa, sillä se on osa elokuvan ja katsojan välistä dialogia (Aaltonen 2006, 33). Kun kerronta on huomaamatonta, läpinäkyvää katsoja ei kiinnitä huomiota siihen. It-setietoinen kerronta painottaa teoksen argumentoivaa olemusta (Bacon 2000, 38–39).

Kerronnan rytmilliset ominaisuudet taas kumpuavat materiaalista itsestään. Aihepii-rimme ovat arkoja, ylettyen esimerkiksi eriarvoisuuteen ja kansallisidentiteettiin. Mo-net kuvatuista haastatteluotoksista ovat rauhoitettuja, intiimejä hetkiä. Haastateltavat istuvat kynttilän valossa yöllä kolmestaan ohjaajan ja kuvaajan kanssa, ja kertovat it-sestään asioita, jotka ainakin vaikuttavat rehellisiltä totuuksilta omasta itsestään. Vaikka otammekin kyseenalaistavan otteen elokuvaan, täytyy kerrontatyylin olla kun-nioittava ja tätä avoimuutta tukeva.

Haastatteluotokset nousivat heti esiin haastateltujen päähenkilöiden välittömän läsnä-olon ansiosta. Haastatteluissa oli myös oma temponsa, ja kun rakensin näistä haastat-teluista elokuvan rungon, niiden tempo osaltaan vaikutti koko elokuvan rytmitykseen.

## 4 LEIKKAUSVAIHE

Digitaalisessa leikkaamisessa otoksia sijoitellaan editointiohjelman aikajanelle peräkkäin ja limittäin. Vakioratkaisuja ei varsinaisesti ole, vaan jokainen teos on yksilöllinen, jonka sisältö sanelee lopullisen muodon. Tästä huolimatta elokuvakerronnan yleisesti hyväksytyt perustavat määrittävät valintoja. (Pirilä, Peltomaa & Kivi 1983, 135.)

### 4.1 Dokumenttielokuvan leikkaaminen

Dokumenttielokuvassa leikkaajan merkitys on korostunut verrattuna fiktion. Tilanteeseen, jossa materiaali ei vastaa juurikaan käsikirjoitusta, leikkaaja joutuu verrattain usein. Ohjaajan ja leikkaajan on valittava materiaalista ne kuvat, jotka vastaavat parhaiten sitä tulkintaa, jonka he aiheesta haluavat kertoa. Leikkausvaiheessa katsojan käsitykseen päähenkilöistä voidaan vaikuttaa radikaalistikin korostamalla tai jättämällä pois kohtauksia, jotka paljastavat tiettyjä luonteenpiirteitä heistä. Myöskään dokumenttielokuvan tekijät eivät voi koskaan olla täysin varmoja siitä, ovatko päähenkilöt käyttäytyneet kameran edessä totuudenmukaisesti. (Docpoint 2012.)

Tämä voi tuntua epädokumentaariselta ajatusmaailmalta, jos dokumenttielokuvan on tottunut mieltämään todellisuuden taltioinniksi. Aaltonen (2006, 34) mainitsee Jean Luc Godardin todenneen puhtaimmankin dokumentin olevan fiktiota, jolla on jokin rakenne ja dramaturgia, eikä se saavuta todellisuutta sellaisenaan.

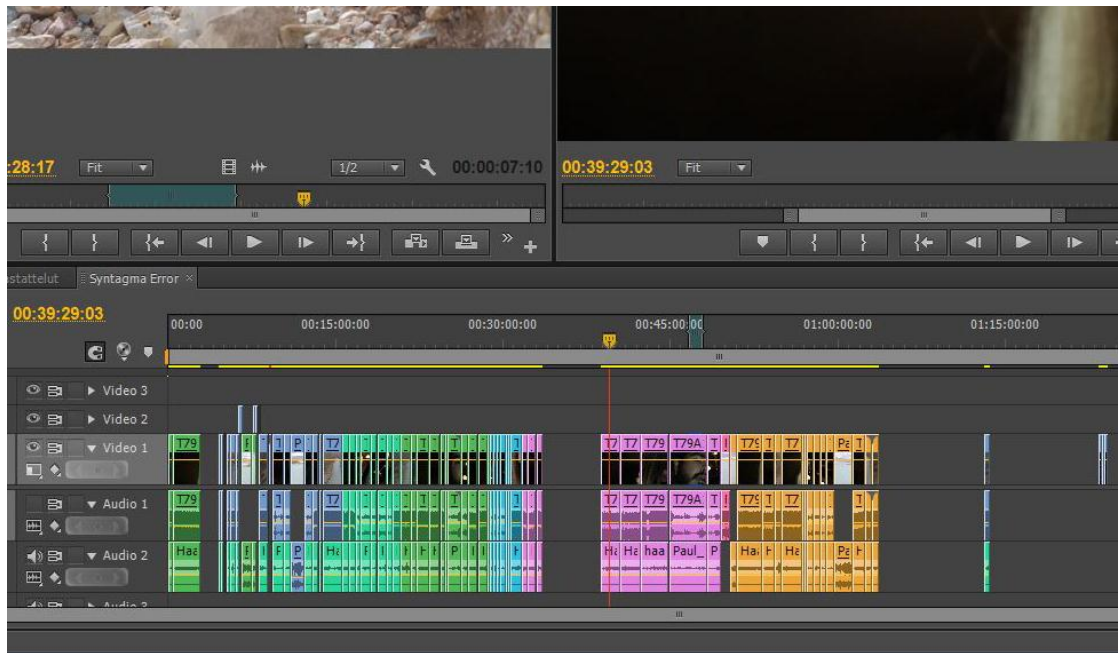
Työni aikana ohjaajan kanssa ei ollut mahdollista käydä asiaankuuluvaa keskustelua, joten jouduinkin astumaan jälkituotannossa tietyllä tapaa ohjaajan tai ainakin jälkituottajan rooliin. Tämä ei ollut täysin ongelmatonta, sillä olin osoittanut aiemmin haluttomuuteni ohjaamaan elokuvaa, koska en tuntenut aiheen olevan sellainen, mikä minua ohjaajana tällä hetkellä kiinnostaisi. Vaikka tiedostankin, että leikkaaja voi joutua tämänkaltaiseen tilanteeseen, etenkin dokumenttielokuvassa, kaipasin koko projektin ajan asiaan omistautuneen ohjaajan kommentointia ja dialogia. Tämä koskee erityisesti suurempia temaattisia linjauksia ja tarinaan kohdistuvia muutoksia. Elokuvan rytmitys on asia erikseen ja se onkin erityisesti leikkaajan vastuulla ohjaajan mielipiteistä huolimatta (Dmytryk 1984, 10).

## 4.2 Runko

Elokuvan runkoa voi alkaa rakentaa usealla tavalla. Dokumenttielokuvan leikkauksen pohjaksi voidaan ottaa vaikkapa ajallinen kronologia tai muotoa voidaan kokeilla palittelemalla materiaali pienemmiksi osakokonaisuuksiksi tai kohtauksiksi, ja siirtelemällä näitä. Päähenkilöiden tarinat voidaan ensin rakentaa omiksi kokonaisuuksiksi ja vasta sitten yhdistellä toisiinsa. Toimintatavat ovat tapaus- ja henkilökohtaisia, jossa intuitio näyttelee suurta roolia. (Aaltonen 2006, 148–149.)

Henkilöt nousivat keskeisimmäksi osaksi elokuvaa uuden idean pohjalta. Lähdin rakentamaan heidän haastatteluista elokuvalle runkoa. Päätin myös käyttää enemmän ”puhuvaa päätä” eli haastattelukuvaa, joka oli mielestäni mielenkiintoisinta kameran ollessa koko ajan hyvin lähellä ja liikkuen rauhallisesti haastateltavien edessä käärmeen lailla. Päähenkilöiden pienet eleet, ilmeet ja tavat ilmaista jokin asia avaavat paremmin luonteenpiirteitä heistä, kuin pelkästään puheääneen perustuva kerronta (Bacon 2000, 172).

Rungon rakensin purkamalla Paulin ja Stellan molempien haastattelut aiemmin mainitsemini aihekategorioihin, jonka jälkeen suoritin haastattelujen litteroinnin eli kirjoitin haastattelut puhtaaksi, jotta pystyisin helpommin järjestelemään osioita uudelleen. Erottelin nämä myös osiot myös fyysisesti toisistaan ja asettelin ne ei-lineaarisen editointiohjelman Adobe Premiere Pron aikajanelle haluamaani järjestykseen. Käytin myös osakokonaisuuksien väritystä oman koodijärjestelmäni mukaisesti, jotta löytäisin kulloinkin haluamaani aihealueeseen liittyvät yksittäiset videoklipit välittömästi pelkästään vilkaisemalla aikajanaa (kuva 2).



Kuva 2. Kuvakaappaus raakaleikkausversiosta Adobe Premiere Pron aikajanalta.

Kävin useita kertoja tätä hyvinkin “raakaa” versiota läpi ja järjestelin sekä poistelin ylimääräisiä repliikkejä, tiivistäen tarinaa. Ajan viettäminen materiaalin kanssa on yksi tapa päästä sisälle materiaaliin ja henkilöihin. (Aaltonen 2006, 155).

Kokeilin monenlaisia aloituksia elokuvalle, mutta päädyin lopulta Paulin suoraan kuvakseen “kreikkalaisesta tavasta”, jotta elokuva kiteyttäisi argumenttinsa heti alkumetreilla. Halusin elokuvaan napakan avauksen, joka heti sysää katsojan omat tunneprosessit liikkeelle. Visuaalisesti halusin tukea tätä näyttämällä heti tiiviin ja intimitteettään vahvan lähikuvan päähenkilöstä (kuva 3). Tämän kaiken on tarkoitus viestiä sitä, että elokuvassa mennään aiheen ja henkilöhahmojen lähelle. Kuitenkaan katsoja ei olisi vielä tietoinen kuinka asiat lähtisivät kehittymään, eikä osaisi ennustaa käännekohtia.



Kuva 3. Elokuvan aloituskuva Paulista.

Elokuvan kokonaisuutta ajatellen pyrin rytmillisesti rauhalliseen viipyilevään paljastamisen ja katsojan oivallukseen kannustavaan tempoon. Halusin, että elokuva tarjoaa päähenkilöiden puheille hiljentäviä, kontrastisia välikohtauksia, jossa todellisuus ja uhkakuvat tulevaisuudesta vellovat taustalla. Pyrin myös ratkaisullani tuomaan elokuvaan yllätyksellisyyttä monella tasolla ja luomaan jopa turvattomuutta sekä jännitystä katsojalle.

Näitä tunteita vahvistamaan valitsin haluamaani tunnelmaa vastaavaa referenssimusiikkia leikkaukseen. Siitäkin huolimatta, etteivät ne kuitenkaan voisi jäädä lopulliseen versioon. Referenssimusiikki ohjaisi elokuvaan lopullista musiikkia säveltäviä henkilöitä haluamaani suuntaan tai ainakin tarjoaisivat ehdotuksia tunnelmista. Referenssimusiikki auttaa myös elokuvan sisäisen rytmin ja tunnetilan löytämisessä tässä vaiheessa leikkausta. Vaikka olin vasta leikkaustyön alkuvaiheessa, pystyn sanomaan minkälainen musiikki rakentamiini elokuvan kohtauksiin sopisi projektin alkutaipaleella ohjaajan kanssa käytyjen keskustelujen ja ideoiden vaihdon perusteella.

## 5 TARINANKULJETUS LEIKKAUKSESSA

Leikkauksen yksi päätavoitteista on kerronnan sujuvuus ja sen helppo kokeminen katsojana. Parhaimmillaan leikkausta ei edes huomaa ja elokuva virtaa kuin joki katsojan edessä.

Raakaleikkauksessa eli niin sanotussa off-line-leikkauksessa otokset ja kohtaukset as-tellaan aikajanelle niin, että teoksen kesto ja muoto hahmottuvat. Jokaista leikkausta ei ole vielä hiottu täydelliseksi vaan se tapahtuu myöhemmin on-line-leikkauksenvaiheessa, jolloin tuotos viimeistellään. Off-line-leikkauksenvaiheessa tärkeää on dramaturginen kokonaisuus ja leikkausta näytetään koyleisöille sekä tuotantoa ohjaaville henkilöille. (Yle 2013.)

Leikkauksen näkökulmasta elokuva koostuu otoksista, jaksoista ja kohtauksista. Jaksot koostuvat kohtauksista ja ovat elokuvan aihekokonaisuuksia. Jaksot ovat havaittavissa ja niiden vaihdos voi olla esimerkiksi siirtyminen toisen teeman käsittelyyn. (Juntunen 1997, 131.)

Jaottelin leikkauksessa elokuvan neljään jaksoon. Ensin esittelyjakso, joka on noin ensimmäiset viisi minuuttia. Tämän esittelyjakson aikana kerrotaan elokuvan aihealue ja esitellään päähenkilöt Stella ja Paul. Seuraavaksi syventämisjakso, jossa käsitellään tilannetta, johon Kreikka maana on ajautunut, ja sitä, kuinka päähenkilöt ongelmiin suhtautuvat. Noin elokuvan puolivälistä alkaa konfliktijakso, jossa kyseenalaistetaan päähenkilöiden toiminta. Viimeisessä jaksossa päähenkilöt puhdistuvat ja huomataan heidän potentiaalinsa.

Kärjistettynä elokuva rakentuu jaksoista, jotka rakentuvat kohtauksista, jotka rakentuvat otoksista. Tarinan kuljetukseen leikkauksessa vaikuttaa moni asia, kuten jatkuvuus ja tempo. Elokuvan raakaleikkauksenvaihetta käsitellessä otan tarkasteluun kohtausten toimivuuden ja siirtymät.

### 5.1 Kohtaukset

Kohtaus on elokuvan yksikkö. Kohtauksen tunnistaa siitä, että sillä on draamallinen rakenne: alku, keskikohta, loppu. Se voi koostua useista otoksista tai olla vain yksi



otos. Kohtaus voi olla osa jaksoa tai olla kokonainen jakso. Kohtaus on toiminnallinen osio, joka vie juonta eteenpäin. (Pirilä & Kivi 2008, 111–112.)

Runkoa rakentaessani leikkasin päähenkilöiden haastattelut osioihin ja niistä syntyi tällöin itseoikeutetusti kohtauksia elokuvaan. Sen lisäksi elokuvassa on kuvituskuvas- ta rakennettuja fragmenttisia kohtauksia, joissa dialogia ei ole. Nämä kohtaukset tuke- vat katsojan saamaa käsitystä edellisistä kohtauksista tai asettavat ristiriitoja ja kysy- myksiä ilmoille. Esimerkkinä mainittakoon kohtaus, jossa Stellan asumistilanteen ku- vailun jälkeen leikataan Thessalonikin synkille sivukujille ja näytetään erään koditto- man miehen nukkumisolosuhteita taivasalla. Näissä kohtauksissa ”tekijän ääni” on vahvasti läsnä.

## 5.2 Siirtymät

Siirtymillä yhdistellään ja erotellaan teoksen otoksia sekä kohtauksia. Niillä määrätään teeman jatkuvuus tai siirtyminen toiseen teemaan, paikkaa, tai aikaan. Siirtymiä voi- daan jaotella pieniksi, keskisuuriksi tai suuriksi siirtymiksi. Pieniä siirtymiä tapahtuu otoksien sisällä esimerkiksi päähenkilön vaihtaessa paikkaa. Leikkauksessa tehtävässä kuvien yhdistelyssä on kyse keskisuurista tai suurista siirtymistä, joita käytetään jak- sojen ja kohtausten välissä. (Pirilä & Kivi 2008, 98.)

Keskisuuret siirtymät ovat kohtauksen sisäisiä leikkauksia, jotka jatkavat kehiteltyä teemaa ja niiden on tarkoitus olla johdonmukaisia kohtauksen draaman suhteen ja huomaamattomia. Keskisuuret siirtymät voidaan jakaa vielä toisto-, jatko- ja siirtoliit- toksiin. (Pirilä & Kivi 2008, 101–104.)

Haastatteluotoksissa käytiin paljon puhuvaa kasvokuvaa päähenkilöistä sen intensiivi- sen otteen takia. Tarinan edistämiseksi puheesta oli kuitenkin leikattava sieltä täältä osia ja tyhjää pois. Joissakin kohdissa hyvinkin pieniä paloja, kuten esimerkiksi vaik- kapa liiallisen täytesanojen käytön takia. Osion tämän johdosta haastatteluihin jäi pal- jon jatkoliitoksia, tässä tapauksessa jump cutteja, joita päädyin käyttämään sitten myös tyylikeinona.

Jump cutit eli niin sanotut hyppyleikkaukset ovat keskisuuria siirtymiä, mutta eivät ai- van huomaamattomia. Nykykatsoja on kuitenkin tottunut niihin eikä kiinnitä niihin suuremmin huomiota sen jälkeen kun on hyväksynyt sen tyyllillisenä ratkaisuna.

(Hooper 2013.) Jump cutin määrittelen jatkoliitokseksi, koska se jatkaa aihetta, asiaa ja tapahtumaa (Pirilä & Kivi 2008, 104).

Keskisuuria siirtymiä ovat myös siirtymiset haastatelluista kuvituskuviin ja takaisin. Näissä sujuvuuden takia olisi saatava jokin siirtymän laukaiseva liike kuvattavalta kohteelta leikkauskohtaan. Tällaisena käytin katseen siirtoja, pään kääntöjä tai käden heilautuksia.

Haastattelukuvista kuvituskuviin siirryttäessä hyppäys on suuri. Ylimenona näiden välillä toimii esimerkiksi äänitehoste tai dialogi kohtauksen teeman mukaisella asiayhteydellä. Katsoja hyväksyy siis tämän suuren hyppäyksen esimerkiksi vaikkapa puhuvasta päästä maisemaotokseen merestä, koska katsoja pyrkii löytämään ykseyden ja yhteyden näkemäänsä ja kuulemaansa. Tällä halullaan ymmärtää näkemäänsä hän tulee ikään kuin vastaan myös tekijää (Bacon 2000, 25).

Suuret siirtymät ovat kohtauksesta ja jaksosta toiseen siirryttäessä tapahtuvia ylimenoja, jolloin siirrytään selkeästi aiheesta toiseen. Klassisin esimerkki tällaisesta on kuvan häivytykseen mustaan ja avautuminen uuteen paikkaan tai aikaan. Suuri siirtymän on tarkoitus olla myös katsojalle huomioitava ja ymmärrettävä. (Pirilä & Kivi 2008, 104–105.) Näinkin viitteellisessä kerronnassa käytän musiikkia ja tehosteita tehostakseni suurten siirtymien vaikutuksia.

Ylimenokuvat ovat yksi tapa korostaa ajan, tilan tai tunnelman muutosta (Juntunen 1997, 119). Mainittakoon esimerkkinä leikkauksessani time-lapse-tekniikalla eli jaksotaisnauhoituksella kuvattu otos (kuva 4), jossa Ateenan päivä vaihtuu yöksi (mts.). Tarinassa mennään syvemmälle vakavimpiin aiheisiin seuraavassa jaksossa ja tehostin tätä siis uhkaavaksi muuttuvalla ääniefektillä.



Kuva 4. Time-lapse-kuvasarjassa Ateenan päivä vaihtuu yöksi.

## 6 YHTEENVETO

Tämän dokumenttielokuvan tekeminen on ollut kiinnostava ja ennen kaikkea hyvin opettava kokemus. En ollut aikaisemmin erityisen kiinnostunut dokumenttielokuvasta, koska olin kokenut todellisuuden rajoittavan luovuuttani leikkaajana. Lähdin projektiin mukaan siksi, että koin aiheen innostavaksi ja halusin olla mukana tekemässä dokumenttielokuvaa, joka pyrkii vaikuttamaan ihmisten mielipiteisiin. Opin leikkausprosessin aikana, että dokumenttielokuvassa leikkaajalla on itse asiassa enemmän vapautta kuin fiktiopuolella.

Vapauden mukana tulee tietenkin vastuu ja tekoprosessin aikana etiikka ja moraaliset kysymykset nousivat esiin vähän väliä valintoja tehdessä. Siinä, missä fiktioelokuvasa näyttelijät näyttelivät korvausta vastaan hahmoja, jotka ovat jotain muuta kuin he itse, ainakin useimmiten, dokumenttielokuvassa päähenkilöt ovat antaneet oman itsensä sellaisenaan ja maineensa tekijöiden käsiin. (Aaltonen 2006, 190–195.) Mielestäni moraalit pitää säilyttää siitäkin huolimatta, että tekijöiden aatteelliset pyrkimykset olivat selvästi nähtävissä, koska dokumenttielokuvassa tekijät esiintyvät totuuden välittäjinä. Moraalin säilyttäminen ei saa kuitenkaan estää kannanottoa tai vaikeisiin asioihin tarttumista. Nähtäväksi jää, kuinka päähenkilöt suhtautuvat elokuvan muuttuneeseen muotoon.

Elokuvan leikkauksen rytmi ja tempo ovat luonnollisesti leikkaajan vastuualueita, mutta etenkin dokumenttielokuvassa kiinnostavan tarinan löytäminen olemassa olevasta materiaalista ja rohkeus dramaturgisiin muutoksiin. Olen luonut materiaalista mielestäni toimivan kokonaisuuden, mutta ohjaajan täytyy tehdä lopulliset päätökset elokuvan suhteen, koska on tärkeää, että etenkin hän seisoo elokuvansa ja välittämässä sanoman takana. Leikkaajan rooli on viime kädessä toteuttaa ohjaajan visio mahdollisen toimivasti.

Kohtasin työssäni dokumenttielokuvan leikkaajalle tyypillisiä ongelmia, kuten materiaalin ja käsikirjoituksen kohtaamattomuus, moraaliset ongelmat, dramaturgian rakentamisen haasteita ja leikkaajan rooliin liittyviä kysymyksiä. Nämä kaikki ongelmat tekivät projektista mielenkiintoisen, ja uskon, että lopputuloksesta paremman. Jouduin myös ensimmäistä kertaa todella miettimään tekojeni seurauksia leikkauksessa ja hakemaan vastausta kysymykseen, toteuttaisinko journalistisia vai taiteellisia intressejä työssäni. Tuotantoportaan tai muun ulkopuolisen rahoittajan puute aiheutti epävar-

muutta, sillä vaihtoehtoista näkemyksiä ei noussut kyseenalaistamaan valintojani. Raakaleikkauksen tehtävä tietysti on vasta näiden kysymysten esiin tuominen ja tämän suhteen odotukset tulevan elokuvan suhteen ovat korkealla.

Dokumenttielokuvamme on vasta puolivälissä matkaansa valmiiksi teokseksi ja varmasti se hakee vielä muotoaan moneen kertaan ennen kuin leikkaus voidaan lyödä lukkoon. Olen kuitenkin tyytyväinen tähänastiseen työhöni, sillä jouduin ottamaan elokuvasta ohjat leikkausvaiheessa ja tein ratkaisuni pysyen rehellisenä itselleni ja aina ajatellen sitä, mikä olisi parasta elokuvan kannalta. Tästä aiheutui paljon työtunteja, leikkausversioita ja ongelmien kanssa päähkäiltyjä iltoja. Materiaalia tuli silmäiltyä läpi useita kertoja välillä tietoisena siitä, mitä olin sillä hetkellä tekemässä, välillä epätoivon valtaamana selaten samoja kuvia edes takaisin. Opinnäytetyön ja opin kannalta oli kuitenkin lopulta hyvä asia, että näin kävi, sillä leikkaajan työhön kuuluu materiaalin kanssa painiskelu ja pohdinta siitä, mitä oikeastaan ollaan tekemässä. Leikkauspöydällä projekti joutuu aina kriittisen tarkastelun eteen, jossa selviää, toteutuvatko halutut asiat halutulla tavalla.

Opinnäytetyön kirjallista osuutta varten tutustuin kattavasti aihealueista kirjoitettuihin opuksiin, jotka olivat ehdottomasti projektin parasta antia. Vaikeina hetkinä kirjoista löytyi paljon hyviä vinkkejä ja innoitusta ongelmista selviämiseen. Tästä voisi esimerkkinä mainita projektissa osoittautuneen hyvin tärkeäksi sen, etten ollut produkti-  
on esituotantovaiheessa tai kuvausvaiheessakaan mukana liian aktiivisena tekijänä, vaan pystyin toteamaan materiaalin haasteet neutraalisti nähtyäni sen ensi kertaa. Walter Murch kertoo omasta suhtautumisestaan kuvauspaikoilta pois jäämiseen Koppelmanin (2005, 120) teoksessa *”En halua tietää mitä siellä (kuvauspaikalla) tapahtuu. Haluan nähdä vain sen, mitä editointimonitorissa näkyy, sen mitä yleisökin tulee näkemään. Leikkaajan täytyy olla projektissa se, jonka työhön kuvauspaikan realiteetit ja tunnelma eivät vaikuta, tai kuinka vaikeaa oli kuvata jokin kohta tai kuinka kylmä siellä oli. Leikkaajalle materiaali vain joko näyttää hyvältä tai huonolta.”* (Koppelman 2005, 120)

Dokumenttielokuvassa leikkaajien kannattaa muistaa perehtyä aiheeseen laajasti ennen työskentelyä, kuuntelemaan materiaalia antaen sen määrätä suuntaviivat leikkaukselle ja välttää valmiita malleja. Kannattaa olla rehellinen tunteilleen myös moraalin suhteen, eikä pidä olla mukana sellaisessa missä ei halua olla mukana.

Haasteita tulevaisuudessa tämän projektin suhteen asettaa se, että leikkaajan täytyy pystyä myös säilyttämään tämä tuoreutensa koko produktion ajan. Työskentelyäni auttoi se, että olen jo harrastanut leikkaamista ja nähnyt omia teoksiani vuosien jälkeen, jolloin pystyn analysoimaan ja tunnistamaan omaa eläytymistäni kussakin projektissa. Täytyy muistaa, että katsojalle mitkään muutokset eivät saa välittyä, sillä selityksiä katsoja ei koskaan kuule. Lopputulos on tärkein.

Projekti lähti liikkeelle kokeilullisena taide-elokuvana ja koki matkan varrella muutoksia kohti perinteisempiä tyylisuuntia. Jo kuvausvaiheessa tyyliä vaihdettiin ja materiaali pirstaloitui hallittuihin, ennalta suunniteltuihin käsikirjoituksen mukaisiin otoksiin ja seurantadokumenteista tuttuihin tilannekuviin. Leikkauspöydällä teema muuttui ja leikkaajan vaikutus tarinan sisällön luomisessa korostui. Tästä eteenpäin elokuvan produktiossa seuraa vaihe, jossa tarvitaan ohjaajan ja tuottajan sekä leikkaajan välistä dialogia muodostettaessa elokuvan lopullista olomuotoa, moodia ja final cutia.

## LÄHTEET

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa - Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Dmytryk, E. 1984. On Film Editing. Stoneham: Butterworth–Heinemann.

Docpoint. 2012. Mikä on dokumenttielokuva? Saatavissa:

[http://docpoint.info/sites/default/files/mika\\_on\\_dokumenttielokuva\\_update.pdf](http://docpoint.info/sites/default/files/mika_on_dokumenttielokuva_update.pdf) [viitattu 24.3. 2013].

Elokuvantaju 2013. Dokumentti. Saatavissa:

<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/elokuvakulttuuri/dokumentti.jsp> [viitattu 1.4.2013].

Helke, S. 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Jyväskylä: Gummerus.

Hiltunen, A. 1999. Aristoteles Hollywoodissa. Helsinki: Gaudeamus. Oy Yliopistokustannus University Press Finland.

Hooper, R. 2013. Understanding Jump Cuts. Saatavissa: <http://vimeo.com/60581880#> [viitattu 1.4.2013].

Hyytiä, R. 2004. Ennen kuin kamera käy. Hollola: Salpausselän kirjapaino Oy.

Juntunen, M. 1997. Elävän kuvan sanasto. Helsinki: Oy Edita AB.

Koppelman, C. 2005. How Walter Murch Edited Cold Mountain Using Apple's Final Cut Pro And What This Means For Cinema. Berkley: New Riders.

Lumet, S. 1995. Elokuvan tekemisestä. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Lynch, D. 2008. Catching The Big Fish. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Metropolia Ammattikorkeakoulu. 2013. Dokumenttielokuvan historiaa ja teoriaa. Saatavissa:

[https://www.google.fi/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CEwQFjAC&url=https%3A%2F%2Fwiki.metropolia.fi%2Fdownload%2Fattachments%2F8097185%2FDOC01\\_kysymyksia\\_moodit.ppt%3Fversion%3D1&ei=oHxEUdHgLNHtAbYmY-DACQ&usg=AFQjCNHu0bNSzlec0MIIKiwiCckSJMMMS1Q&sig2=nbMDOB\\_w\\_nZEdOBNLZBrIg&bvm=bv.43828540,d.Yms&cad=rja](https://www.google.fi/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CEwQFjAC&url=https%3A%2F%2Fwiki.metropolia.fi%2Fdownload%2Fattachments%2F8097185%2FDOC01_kysymyksia_moodit.ppt%3Fversion%3D1&ei=oHxEUdHgLNHtAbYmY-DACQ&usg=AFQjCNHu0bNSzlec0MIIKiwiCckSJMMMS1Q&sig2=nbMDOB_w_nZEdOBNLZBrIg&bvm=bv.43828540,d.Yms&cad=rja) [viitattu 1.4.2013].

Pirilä, K. & Kivi, E. 2005. Otos. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2008. Leikkaus. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2010. Teos. Helsinki: Like Kustannus Oy .

Pirilä, K., Peltomaa, H. & Kivi, E. 1983. Elokuvailmaisun perusteet. Paino: Insinööri-tieto Oy.

Yle. Mediakompassi. Saatavissa:

<http://yle.fi/vintti/yle.fi/mediakompassi/mediakompassi/opettajat/opetusosiot/leikkaus-ja-jalkityot/leikkaus.htm> [viitattu 1.4.2013].

Valkola, J. 1992. Katseen visiot. Jyväskylä: Rotaprint-Paino.

Valkola, J. 2002. Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.

Wikidot 2013a. Dramaturgia. Saatavissa:

<http://mediametka.fi/oppimateriaalit/elokuva/elokuvakerronnan-perusteita/dramaturgia/> [viitattu 1.4.2013].



Wikidot 2013b. Avoin draamamuoto. Saatavissa:

<http://oppimateriaali.wikidot.com/avoin-draamamuoto> [viitattu 1.4.2013].