

KIRJAIMIA KUVASSA

Alkutekstijaksojen dramaturgisista funktioista

Viestinnän koulutusohjelma
Audiovisuaalisen mediatuotannon
Suuntautumisvaihtoehto
Opinnäytetyö
4.6.2007

Petri Bergman



Koulutusohjelma Viestintä		Suuntautumisvaihtoehto Audiovisuaalinen tuotanto	
Tekijä Petri Bergman			
Työn nimi Kirjaimia kuvassa – alkutekstijaksojen dramaturgisista funktioista			
Työn ohjaaja/ohjaajat Lasse Keso			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 6.6.2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 43	
Tiivistelmä			
<p>Opinnäytetyöni on monimuototyö, joka koostuu kirjallisesta osasta ja teososasta. Kirjallisessa osassa tutkin fiktioelokuvien alkutekstijaksojen dramaturgisia funktioita ja sen käytön muuttumista tuotannollisten tietojen esittämisestä ensisijaisesti elokuvan emotionaalisen ja kerronnallisen pohjan luomisen välineeksi.</p> <p>Tutkimukseni liikkeellepaneva voima oli tunne, että alkutekstijaksot ovat AV-ilmaisussa tärkeitä, vakiintuneita elementtejä, joita ei ole kuitenkaan tutkittu kovin paljon, ainakaan dramaturgiselta kannalta. Alkutekstijaksoista ja elokuvagrafiikasta on kirjoitettu useita kirjoja, mutta ne ovat usein sisällöltään joko teknisiä oppaita tai grafiikoiden visuaaliseen näyttävyyteen keskittyviä kuvakirjoja.</p> <p>Tutkimuksessani pyrin selvittämään alkutekstijaksojen sisäistä logiikkaa käymällä lyhyesti läpi typografian historiaa ja tyylejä sekä elokuvagrafiikan teknistä kehitystä. Tämän jälkeen tutkin kuva-analyysin keinoin pitkien fiktioelokuvien alkutekstijaksoja ja pyrin hahmottamaan mahdollisia vakiintuneita kerronnallisia keinoja tai toistuvia dramaturgisia rakenteita keskittymällä erityisesti alkutekstijaksojen asemaan elokuvan eksposition välineenä.</p> <p>Teososani on 15-minuuttisen <i>Seuraajat</i>-fiktioelokuvan alku- ja lopputekstigrafiikka. Kirjallisessa osassa käyn läpi grafiikan suunnittelu- ja toteutusprosessia, joka alkoi ennen elokuvan kuvauksia ja päättyi leikkausvaiheen jälkeen. Suunnitelmat muuttuivat käytännön syistä huomattavasti prosessin aikana, ja lopputulos on aivan erilainen, kuin mitä alunperin suunniteltiin. Lopuksi pohdin lopputuloksen onnistuneisuutta ja omaa toimintaani työprosessin aikana.</p>			
Teos/Esitys/Produktio <i>Seuraajat</i> , Käsikirjoitus ja ohjaus: Teppo Hovi, lyhytelokuva, kesto 15'00. Tallenneformaatti: DVD			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Alkutekstijakso, elokuvagrafiikka, fiktioelokuva, typografia			



Degree Programme in Media		Degree Audiovisual Media Production	
Author Petri Bergman			
Title Letters in the Picture – Aspects of the Dramaturgical Functions in Title Sequences			
Tutor(s) Lasse Keso			
Type of work Final Project	Date 6 July 2008	Pages 43	
<p>ABSTRACT</p> <p>My final project consists of a written part and a production. In the written part, I focus on the dramaturgical function of the title sequences in fiction films, and how their use has evolved from presenting the production information to working primarily as a tool that provides the film an emotional and narrative context.</p> <p>The initial motivation for my research was the feeling that although title sequences are important and established elements of audiovisual expression, they have not been researched very thoroughly, especially from the dramaturgical point-of-view. Several books have been written about title sequences and motion picture graphics, but they often come across as either technical how-to-books, or lavish picture books that focus on the elaborate visuals of the graphics.</p> <p>In my research I investigate the inner logic of title sequences by going briefly through the history and styles of typography, as well as the development of graphic technology for motion pictures. Then, I use image analysis to study the title sequences of several feature-length motion pictures. The goal is to discover the established narrative methods or recurring dramatic structures. The focus is especially on the role of the title sequence as a medium for narrative exposition.</p> <p>The production consists of the title sequence and end credits of the 15-minute fiction film <i>The Other</i>. In the written part, I retrace the graphics' design and production process, which began before the film was shot, and lasted until the end of the editing phase. Due to practical reasons, the design plans changed drastically during the process, and the end result is completely different from what was originally planned. Finally, I reflect on the end result and also on my own motivation during the work process.</p>			
Work / Performance / Project <i>The Other</i> , Written and Directed by Teppo Hovi, Short Film, duration 15'00, DVD			
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki			
Keywords Title sequences, motion picture graphics, fiction film, typography			

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
2 TUTKIMUSASETELMA.....	2
2.1 Omat lähtökohdat graafikkona.....	2
2.2 Tutkimuksen lähtökohdat.....	3
2.3 Mikä on alkutekstijakso?.....	5
3.1 Kirjaimet eli typografia.....	7
3.2 Kirjaimet kuvassa ja kuva kirjainten taustalla.....	10
4 ALKUTEKSTIJAKSON FUNKTIOISTA.....	15
4.1 Tuotannollisten tietojen esittäminen.....	15
4.2 Kuvallinen ilmaisu ja kerronnan rakenne.....	16
4.3 Alkutekstijakso eksposition välineenä.....	17
4.3.1 Keitä henkilöt ovat?.....	18
4.3.2 Missä henkilöt ovat?.....	19
4.3.3 Milloin tämä kaikki tapahtuu?.....	20
4.3.4 Mitkä ovat nykyiset ja menneet henkilöiden väliset suhteet?.....	21
4.3.5 Mikä on elokuvan teema?.....	23
4.3.6 Onko elokuvalla symboli?.....	24
4.3.7 Mikä on elokuvan lähde?.....	25
4.3.8 Mikä on elokuvan genre?.....	26
5 SEURAAJAT-PROJEKTIN GRAAFINEN ASU.....	27
5.1 Valmistelu.....	28
5.2 Leikkausvaihe.....	29
5.3 Alkutekstien suunnittelu.....	29
5.4 Alkutekstijakson koostaminen.....	31
5.5 Lopputekstit.....	35
5.6 Alku- ja lopputekstien muutokset ja korjaukset.....	36
6 YHTEENVETO.....	36
LÄHTEET:.....	39

1 JOHDANTO

Elokuvan – olipa se lyhyt tai pitkä – ensimmäinen kohtaaminen on äärimmäisen tärkeä katsojan samaistumisen ja elokuvalle omistautumisen kannalta. Kuitenkin elokuvan alussa olevien grafiikoiden kerronnalliseen funktioon kiinnitetään usein hyvin vähän huomiota puhuttaessa elokuvan dramaturgiasta.

Ei voi olla kommunikoimatta. Jopa se, että päättää sanomatta jotain, antaa jonkinlaisen viestin, toteaa graafinen suunnittelija David Carson (Clark 1995). Elokuvantekijä on grafiikan osalta mitä suurimmassa määrin pakotettu viestimään. Pelkistetyimmätkin tekstiplanssit viestivät typografiallaan ja rytmillään, ja kirjoitettujen tekstien pois jättäminen kokonaisuudessaan, kuten elokuvissa *Ilmestyskirja nyt.* (1979) ja *Fahrenheit 451* (1966) on niin poikkeuksellista, että se vaikuttaa lähes ideologiselta ratkaisulta.

Väittämäni on, että erityisesti elokuvan alkutekstigrafiikan merkitys on aikojen kuluessa muuttunut tuotannollisen informaation esittämisestä ensisijaisesti elokuvan emotionaalisen ja dramaturgisen pohjan luomiseksi. Nykyaikana katsoja yleensä tietää mitä elokuvaa on menossa katsomaan, joten elokuvan nimen esittäminen tekstiplanssissa ensimmäisen kelan alussa pitäisi olla pelkästään tekninen muodollisuus. Kuitenkin alkutekstijaksojen tyyli, sijoitus ja pituus vaihtelevat suuresti elokuvasta toiseen. Tämä viittaa siihen, että ohjaajat ja leikkaajat käyttävät grafiikkaa – toiset enemmän ja toiset vähemmän tietoisesti – dramaturgisena elementtinä.

Elokuvagrafiikkaa ei ole juurikaan tutkittu dramaturgiselta kannalta. Suurin osa alan kirjallisuudesta on teknistä, usein erikoistehostepainotteista. Jonkun verran on tehty kirjoja ja lehtiartikkeleita alalla toimineista graafikoista, mutta ne ovat usein

henkilökuvia ja haastatteluja, joista ei inspiraatioarvon lisäksi ole välttämättä käytännön hyötyä elokuvantekijälle.

Opinnäytetyöni teoriaosassa pyrin selvittämään alkutekstijaksojen sisäistä logiikkaa käymällä läpi lyhyesti typografian historiaa ja tyylejä, sekä elokuvagrafiikan teknistä kehitystä. Tämän jälkeen tutkin kuva-analyysin keinoin pitkien fiktioelokuvien alkutekstijaksoja pyrkien hahmottamaan mahdollisia vakiintuneita kerronnallisia keinoja tai toistuvia dramaturgisia rakenteita.

Lisäksi kuvailen opinnäytetyöni teososan, Teppo Hovin ohjaaman ja käsikirjoittaman *Seuraajat*-lyhytelokuvan grafiikan kehitystä idea-asteelta todellisuudeksi, sekä analysoin tuliko lopullisesta teoksesta halutun kaltainen – oliko ohjaaja tyytyväinen ja olinko itse.

Opinnäytetyöprosessin kuluessa pyrkimykseni on löytää ohjaajille ja graafikoille käytännön suuntaviivoja ja ideoita hyvän ja ilmaisullisesti toimivan AV-grafiikan suunnitteluun.

2 TUTKIMUSASETELMA

2.1 Omat lähtökohtani graafikkona

Valmistuin vuonna 1995 graafiseksi suunnittelijaksi Rovaniemen taide- ja käsiteollisuusoppilaitoksesta. Yli 10 vuoden aikana olen tehnyt visuaalista suunnittelua sekä painotuotteisiin että AV-medioihin.

Olen *Seuraajat*-elokuvan grafiikkojen lisäksi suunnitellut alku- ja lopputekstigrafiikat Maria Björklundin elokuvaan *Tribal* (1997), *Kalavale* (1998), *Zoo&Zorkka* (2000) ja *Talven jälkeen tulee kevät* (2007), Hanna Miittisen elokuvaan *100 kelloa* (1998), Laura Palosaaren elokuvaan *Ruusutarhankatu* (2007) sekä Mia Halmeen elokuvaan *Iso poika* (2007). Suunnittelin grafiikat myös Leena Jääskeläisen kanssa yhdessä ohjaamaani elokuvaan *Roses Noires* (2003).

Teknisesti osa suunnittelemistani alkuteksteistä on toteutettu digitaalisesti, ja osa perinteisellä filmitekniikalla. *Tribal*, *Zoo&Zorkka* ja *100 kelloa* -elokuvien alkutekstit valmistettiin filmeiksi tai plansseiksi, jotka kuvattiin filmille trikkikameralla. *Roses*

Noiresin alkutekstiplanssi maalattiin lasilevyille, ja kuvattiin filmille kolmiulotteisen lavasteen edessä. *Kalavaleen* tekstit tulostettiin kopiokalvolle lasertulostimella, ja teipattiin 16-milliselle filmille ruutu kerrallaan. Digitaalisesti toteutetuissa alkutekstijaksoissa tekstit taustoineen on yleensä valmistettu jossain grafiikkaohjelmassa, kuten Macromedia Freehandissa tai Adobe Photoshopissa, ja siirretty loppukoostamista varten editointiohjelmaan kuten Avidiin, Adobe Premiieren tai Adobe After Effectsiin

Elokvien ohjaajat ovat antaneet minulle varsin vapaat kädet grafiikan suunnitteluun. Poikkeuksena tästä oli Mia Halme, jolla oli varsin varma näkemys elokuvan graafisesta ilmeestä. Tehtäväkseni oli tällöin toteuttaa ja suodattaa ohjaajan ideat graafisesti mahdollisimman korkealaatuiseksi ja johdonmukaiseksi lopputuotteeksi.

2.2 Tutkimuksen lähtökohdat

Opinnäytetyöni tutkimusosan liikkeellepaneva voima on tunne, että alkutekstijaksot ovat AV-ilmaisussa tärkeitä, vakiintuneita elementtejä, jota ei ole kuitenkaan tutkittu kovinkaan paljoa, ainakaan dramaturgiselta kannalta.

Alkuteksteistä kuitenkin kirjoitetaan, ja niihin suhtaudutaan hyvin tunteellisesti. Esimerkkinä tästä on Martin Scorsesen kuvaus nimekkään title designerin Saul Bassin töistä:

Saul Bass fashioned title sequences into an art, creating in some cases, like Vertigo, a mini film within a film. His graphic compositions in movement function as a prologue to the movie – setting the tone, providing the mood and foreshadowing the action. His titles are not simply unimaginative identification tags, as in many films; rather, they are integral to the film as a whole. When his work comes up on the screen, the movie itself truly begins.

(6 chapters in design 1997, 16–17.)

Lainauksessa on mielenkiintoista tapa, jolla se eristää Bassin suunnittelemat alkutekstijaksot muusta kerronnasta erillisiksi kokonaisuudeksi, painottaen kuitenkin niiden kiinteää yhteyttä elokuvaan kokonaisuutena. The Submarine Channel -nettisivusto, jonne on vuodesta 1997 asti koottu näytteitä elokuvien alkutekstijaksoista ympäri maailmaa, korostaa alkutekstijakson itsenäisyyttä muusta elokuvasta, mennen

vielä pidemmälle pidemmälle sanoessaan, että parhaat alkutekstijaksot ovat lisäksi monen eri elokuvatekniikan (filmi, animaatio, tietokonegrafiikka) yhdistelmiä.

Tunteellisuus ja tekniikkapainotteisuus värittävät myös alan kirjallisuutta. Mary Plummerin *Title Design Essentials for Film and Video* (2007) lähestyy aihettaan puhtaasti oppikirjamaisesti, keskittyen kuitenkin eri tekstityyppien luettavuuteen sekä erilaisiin siirtymiin ja efekteihin, mutta käsittelemättä kuitenkaan mitenkään tekstien ja kuvan sisällöllistä suhdetta. Suuri osa kirjoista pyrkii kuvaamaan luovaa prosessia, mutta päättyy käytännössä täyttämään sivunsa näyttävillä ruutukaappauksilla valituista esimerkkigrafiikoista. Tällaisia kirjoja ovat mm. Melanie Gouxin ja James A. Houffin *On screen in time: transitions in motion graphic design for film, television and new media* (2003) sekä Steve Curranin *Motion Graphics: Graphic design for Broadcast and film* (2000). Matt Woolmanin kirjat *Type in motion* (1999) ja *Type in motion 2* (2005) on kirjoitettu sisältölähtöisemmin, mutta ne keskittyvät pohjimmiltaan kuitenkin digitaalisen tekniikan avaamien visuaalisten mahdollisuuksien kartoittamiseen. Visuaaliseksi inspiraatioksi kaikki mainitut kirjat ovat omiaan, mutta syvällisempää analyysia alkutekstien suhteesta varsinaiseen elokuvaan ei niistä juuri löydy. Painetun kirjallisuuden sijaan Internetistä löytyi useita aiheeseen perehtyneitä verkkosivuja ja artikkeleita. Internet-lähteiden ongelma kuitenkin on, että niiden näkökulma oli usein aiheesta tehdyn kirjallisuuden tapaan joko tekijäkeskeinen tai tekninen. Löysin kuitenkin kaksi Deborah Allisonin kirjoittamaa esseetä, *Catch Me If You Can, Auto Focus, Far From Heaven and the Art of Retro Title Sequences* (2003) sekä *Novelty title sequences and self-reflexivity in classical Hollywood cinema* (2006), jotka olivat suureksi avuksi tutkimustyöni ongelmien hahmottamisessa.

Koska en löytänyt aiempia tutkimuksia aiheesta, tein suuren osan tutkimustyöstäni tekemällä kuva-analyysiä elokuvien alkutekstijaksoista aina tilaisuuden tullen. Materiaaliani olivat useat Suomen yleisiltä TV-kanavilta syksyn 2007 ja kevään 2008 aikana tulleet elokuvat, DVD- ja videotallenteet omasta arkistostani, kirjastoista ja videovuokraamoista sekä Internetin videolähteet, erityisesti Youtube- ja Submarinechannel-sivustot. Steve Hillin kotisivuilla shillpages.com oleva elokuvien nimitekstigalleria toimi hyvänä lähteenä alkutekstijaksojen typografisten piirteiden tutkimisessa.

Lähdeaineiston runsauden vuoksi olen elokuvaan viitatessa käyttänyt tekstissä lyhyttä lähdemuotoa (elokuvan nimi, valmistumisvuosi).

2.3 Mikä on alkutekstijakso?

Englanninkielinen Wikipedia tuntee AV-ohjelmaa edeltäville nimi- ja tekijätiedoille kaksi erillistä määritelmää. Artikkeleiden mukaan Opening credits tarkoittaa ohjelman alussa olevaa jaksoa, jossa joko tekstiplanssein tai kuvaan sijoitetuin tekstein esitellään ohjelman nimi, esiintyjät ja ohjelmaa tekemässä ollut tekninen henkilöstö. (Wikipedia: Opening credits.) Title sequence -termi puolestaan viittaa avausjaksoon, jossa teksti ja kuva muodostavat visuaalisesti itsenäisen, huomiotaherättävän kokonaisuuden:

A title sequence generally refers to the method by which cinematic films or television shows present their title, key cast and/or production members utilizing conceptual visuals and sound. It should not be confused with opening credits which are generally nothing more than a series of superimposed text.

(Wikipedia: Title sequence.)

Tämä lähestymistapa osoittautuu kuitenkin ongelmalliseksi. Klassiset esimerkit alkutekstijaksoista ovat *Vaaleanpunainen pantteri* (1963) ja useiden James Bond -elokuvien alkutekstit, jotka eroavat visuaalisesti voimakkaasti elokuvien muusta kerronnasta. Jaksojen alku- ja loppuhetket ovat siis helposti määriteltävissä. On kuitenkin elokuvia, joiden tekijätiedot on esitetty tapahtumien päällä pelkistetyin alkutekstin tapaan, mutta käytännössä kuvakerronta tekee kokonaisuudesta alkutekstijakson. Tekstien taustalla kulkevien kuvien rytmi, rajaus ja värimaailma saattavat olla erilaisia kuin varsinaisessa elokuvassa, mutta alkutekstien ja varsinaisen ohjelman rajapinta hämärtyy. Joissain tapauksissa alkutekstit esiintyvät ensin visuaalisesti erillisessä jaksossa ja myöhemmin tapahtumien päällä. Tässä tapauksessa vaikuttaa jo melko mahdottomalta määrittää, missä alkutekstijakso loppuu ja varsinainen elokuva alkaa, puhumattakaan siitä, onko kysymyksessä opening credits vai title sequence.

Koska tarvitsen jonkin tekniikasta ja kerrontatavasta riippumattoman termin kuvaamaan ohjelman alussa esiintyviä tekstejä, käytän jatkossa pelkästään sanaa alkutekstijakso. Tämä siksi, että termi on riittävän laaja kattaakseen sekä opening credits ja title sequence -termit, mutta myös välttääkseni sekaannuksia puhuttaessa alkuteksteistä kirjaimina, siis tekstinä.

Closing credits eli lopputekstit ovat myös vakiintunut osa AV-grafiikkaa, mutta en tule käsittelemään niitä tarkemmin. Syynä tähän on, että lopputekstit ovat dramaturgisesti aivan eri asemassa kuin alkutekstit - kun lopputekstit alkavat, elokuva on lähes aina dramaturgisesti päättynyt, eikä toiminnan ja tekstijakson välillä ole enää samanlaista jännitettä kuin alkuteksteissä.

Poikkeus tästä on epilogimainen planssijakso, jossa päähenkilöiden myöhemmät vaiheet kerrotaan kuvin ja/tai tekstiplanssein. Tämä lähestymistapa on sukua toisinaan alkutekstien yhteydessä olevalle premissitekstille, paitsi että tutuksi tulleiden henkilöiden kohtaloiden kertominen lyhyissä tekstiplansseissa voi herättää kysymyksiä, jota katsoja pohtii mielessään vielä elokuvan päättymisen jälkeen. Tällainen loppujakso on puhtaimmillaan mm. George Lucasin elokuvassa *Svengijengi '62* (1973). Parodinen versio aiheesta puolestaan päättää John Landisin elokuvan *Delta-jengi* (1978).

Lopputekstien jälkeen voi myös olla ”yhden kuvan epilogi”, joka sulkee jonkin juonessa avoimeksi jätetyn merkityksettömän yksityiskohdan, kuten Stephan Elliotin elokuvassa *Priscilla – aavikon kuningatar* (1994), jossa Australian aavikolla vapaaksi päästetty leija laskeutuu lopputekstien jälkeisessä kuvassa Japaniin. Epilogi voi olla myös aikaisemmin nähdyn kohtauksen versio, usein tavalla tai toisella koominen. Yhden kuvan epilogilla on hyvin vähän tekemistä varsinaisen elokuvan juonen kanssa, ja usein se vaikuttaa olevan pieni yllätyspalkinto katsojille, jotka ovat jaksaneet katsoa lopputekstitkin loppuun asti.

Komedielokuvien lopputekstien yhteydessä on toisinaan muusta elokuvasta täysin erillinen kooste koomisesti epäonnistuneista kohtauksista tai kulissien takaisesta materiaalista (kuva 1). Tällaisella jaksolla ei ole enää mitään tekemistä elokuvan juonen kanssa, pikemminkin sen voidaan katsoa toimivan siltana elokuvan ja ”normaalin maailman” välillä, koska elokuvan henkilöt paljastetaan näyttelijöiksi, ja koko maailma lavastetuksi.

Lopputekstien vähäinen käyttö minkäänlaisena ilmaisullisena elementtinä saattaa dramaturgisen ulkopuolisuuden lisäksi myös johtua niiden kohtuullisen lyhyestä historiasta. Vielä viime vuosisadan puoliväliin asti oli tavallista esittää kaikki tarpeelliset tekijätiedot alkutekstien yhteydessä, jolloin elokuvan loppua viestitti ”loppu” -tekstiplanssi. Visuaalisesti lopputekstit ovat yleensä varioineet alkutekstien teemoja, eivätkä ole tuoneet juuri mitään uutta elokuvan maailmaan.



Kuva 1: kokoelma epäonnistuneita ottoja lopputekstiscrollin yhteydessä elokuvassa *Epic Movie* (2007). (Kuva: DVD-tallenne)

3 ELOKUVAGRAFIIKAN ELEMENTIT

Alkutekstit koostuvat muutamaa satunnaista poikkeusta lukuunottamatta lähes aina kirjaimista, joiden yhteydessä on usein joko staattista tai liikkuvaa kuvallista materiaalia. Seuraavassa kappaleessa käyn lyhyesti läpi tekstikokonaisuuksien suunnittelua eli typografiaa, sekä tekniikoita, joita on käytetty yhdistettäessä tekstiä liikkuvaan kuvaan.

3.1 Kirjaimet eli typografia

Kokonaan käsin kirjoitettuja tekstejä käytetään jonkin verran AV-grafiikassa, erityisesti animaatioissa ja kokeellisissa elokuvissa. Niiden käyttö pitkissä tekstikokonaisuuksissa on kuitenkin harvinaista, koska käsin tekstaaminen on aikaavievää ja korjausten tekeminen hankalaa. Elokuvan tai ohjelman alussa näkyvät tekstit perustuvat siis hyvin usein olemassaoleviin painokirjainmuotoihin eli tekstityyppeihin. Tästä yleisin poikkeus on nimiotsikko, joka on usein muotoiltu juuri nimenomaista ohjelmaa varten.

Typografia tarkoittaa suunnitteluprosessia, johon kuuluu tekstityyppien valinnan, kirjainten ja rivien keskinäisen välistyksen, tekstin sommittelun ja eri elementtien värillisyyden suunnittelu. Hyvä typografia tukee muodollaan tekstin sisältöä vetämättä silti itsetarkoituksellisesti huomiota puoleensa. (Loiri 2004, 9-12; Bohman ja Hallberg 1988, 98.)

Länsimaisen typografian synty voidaan määrittää 1450-luvulle, jolloin Johannes Gutenberg kehitti irtokirjaisimin toimivan kirjapainomenetelmänsä. Kirjat oli aikaisemmin kopioitu käsin tekstaamalla, jonka takia kirjat olivat hitaita valmistaa, kalliita ja harvinaisia. Gutenbergin järjestelmässä jokainen kirjain oli erillinen painolaatta, joita vierekkäin ja allekkain latomalla muodostettiin sanat, rivit ja palstat. (Wikipedia: Gutenberg, Johannes.) Typografia on välineiden kehityksestä huolimatta edelleen pohjimmiltaan typografisten elementtien asettelua vierekkäin ja allekkain.

Uudenlaisia painokirjaimia on kehitelty Gutenbergin ajoista lähtien, ja nämä eri aikakausien kirjainmuodot eli tekstityypit heijastavat muodoillaan syntymäaikanaan vallinneita tyylivirtauksia (kuva 2).



Kuva 2: Eri aikakausien tyyliuuntausten vaikutus kirjainmuotoihin: 1. roomalainen antiikki, 2. gotiikka, 3. renessanssi, 4. barokki, 5. rokokoo, 6. uusklassismi, 7. 1800-luvun tyyllinen kaaos, 8. jugend, 9. art deco, 10 dadaismi, 11. funktionalismi, 12. postmoderni kokeellisuus (Bohman ja Hallberg 1988, 10–23; Loiri 2004, 52.)

Tekstityypit eivät kuitenkaan ole vain aikakautensa lapsia. Osa vuosisatoja sitten suunnitelluista kirjainmuodoista ja -leikkauksista on digitaalisessa muodossa käytössä

tänäkin päivänä. Tämä historiallinen perspektiivi aiheuttaa sen, että tekstityypit latautuvat ajan kuluessa erilaisilla merkityksillä. Mitä pidempi historia, sitä moninaisemmat merkitykset ja mielikuvat seuraavat tekstityyppejä.

Tekstityyppien määrä on erityisesti digitaaliseen tekniikkaan siirtymisen myötä kiihtyvällä tahdilla lisääntynyt. Vuonna 1987 yhdysvaltalainen Linotype, maailman laajimpana pidetty kirjasinvalmistaja tarjosi valikoimassaan noin 1 500 fonttia. Yhtiön tarjonnan ennustettiin kasvavan noin sadan kirjasinlajin vuosivauhtia (Bohman ja Hallberg 1988, 43). Saksalaisen FontFontin vuoden 1991 tyypikirja sisälsi jo lähes 3 000 eri kirjasinleikkausta (Wozencroft 1994, 44). Saman yhtiön vuoden 2008 *FontBook* painaa kolme kiloa, ja se sisältää 32 000 kirjasinleikkausta (fontbook.com 2006). Tämä valtava määrä toisaalta antaa käyttäjälle lähes rajattoman valinnanvapauden, mutta korostaa myös sitä, mitä Jan Böhman ja Åke Hallberg (1988, 79) kutsuvat ”psykologisesti oikean” kirjasinlajin valinnaksi.

Böhman ja Hallberg viittaavat termillä erityisesti mainosteksteihin ja suuriin otsikoihin, mutta sama nyanssien hahmottaminen ja tunnelman luominen on yhtä lailla tärkeä osa typografista työtehtävää kuin hyvän luettavuuden varmistaminen.

Alkutekstigrafiikan suunnittelussa oikeanlaisen tekstityypin valinta on erityisen tärkeää, koska alkutekstit saattavat olla ensimmäinen asia, mitä katsoja ohjelmasta näkee. Tällöin jo yksinkertaisella tekstiplanssilla voidaan luoda mielikuvia ajankohdasta, genrestä tai lähestymistavasta (kuva 3).



Kuva 3: esimerkkejä Böhmanin ja Hallbergin (1988, 79) kuvaileman ”psykologisesti oikean” typografian käytöstä alkutekstigrafiikassa. (DVD-tallenteet, Youtube, Shillpages.com)

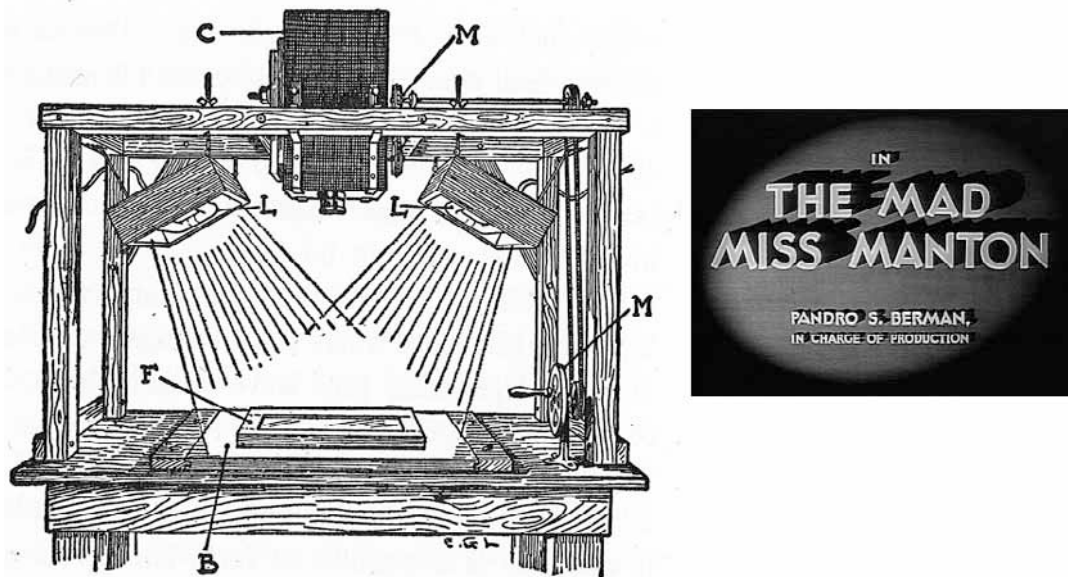
Tekstityypin valitsijan olisi hyvä tuntea yleisen kulttuurihistorian lisäksi mielellään ainakin hieman typografian historiaa. Hyvä typografian perusteos on esimerkiksi Pekka Loirin *Typo – Pieni käytösopas typografian laatijalle* (2004). Pidemmälle ehtineille on tarjolla mm. Robert Bringhurstin hyvin kattava opaskirja *The Elements of Typographic Style* (2004).

3.2 Kirjaimet kuvassa ja kuva kirjainten taustalla

AV-tekstigrafiikoiden historia on osittain ollut sidoksissa tekniikan kehitykseen; uudet tekniset mahdollisuudet ovat synnyttäneet uusia visuaalisia oivalluksia ja muotivirtauksia, ja luovat visuaaliset ideat ovat toisaalta ajaneet teknistä kehitystä eteenpäin.

Tutkimustyöhön ryhtyessäni luulin löytäväni kohtalaisen johdonmukaisen kehityskaaren, joka yhdistäisi alkutekstikäytäntöjä valmistumisaikakausiensa teknisiin innovaatioihin. Olin kuitenkin väärässä, visuaalisia tekstikokeiluja on tehty lähes koko elävän kuvan historian ajan. Tekniikan kehitys vaikuttaa lähinnä helpottaneen tekstin

vapautumista kaksiulotteisesta pinnasta ensin osaksi kuvaa, ja myöhemmin yhä vapaammin manipuloitavaksi visuaaliseksi elementiksi.



Kuva 4: varhainen animaatiokamerajärjestelmä (Lutz 1920, 203) ja esimerkki kolmiulotteisella tekstillä ja epäsuoralla valaisulla aikaansaadusta heittovarjoefektistä (Shillpages.com)

Ensimmäiset AV-tekstigrafiikat ovat olleet plansseja, jotka on asetettu kameras eteen ja kuvattu. Varhaisin löytämäni esimerkki oli lakitekninen tiedote, Thomas A. Edisonin logolla varustettu patenttitodistus elokuvan *Little Mischief* (1900) alussa. Yksinkertainen staattinen tekstiplanssi eri muodoissaan pysyi hallitsevana alkutekstien tekniikkana pitkälle 1930-luvulle asti, ja se on teknisen ja kerronnallisen yksinkertaisuutensa vuoksi edelleen suosittu

Tekstiplanssien ja muun grafiikan kuvaaminen on teknisesti ollut hyvin samankaltaista kuin piirros- ja pala-animaation kuvaustekniikka. Kuvassa 4 esitetään järjestelmä, jossa kamera on kiinteästi kuvattavan pinnan yläpuolella ja kuva-ala on tasaisesti valaistu.

Tämä järjestelmä mahdollistaa monet tekstiefektit, kuten häivytykset, scrollit sekä animaatioefektit. Käyttämällä kirjaimina kolmiulotteisia kappaleita saatiin valoilla ja varjoilla luotua lisää visuaalista variaatiota. Tekstin yhdistäminen liikkuvaan kuvaan on kuitenkin ollut hankalaa.

Kuvassa 5 on varhaisin löytämäni tapaus, jossa teksti on yhdistetty elävään kuvaan. Efekti on saatu aikaan kaksoisvalotuksella, eli kuvaamalla ensin mustalla pohjalla oleva valkoinen teksti, kelaamalla filmi takaisin alkuun ja kuvaamalla liikkuva osuus tekstin

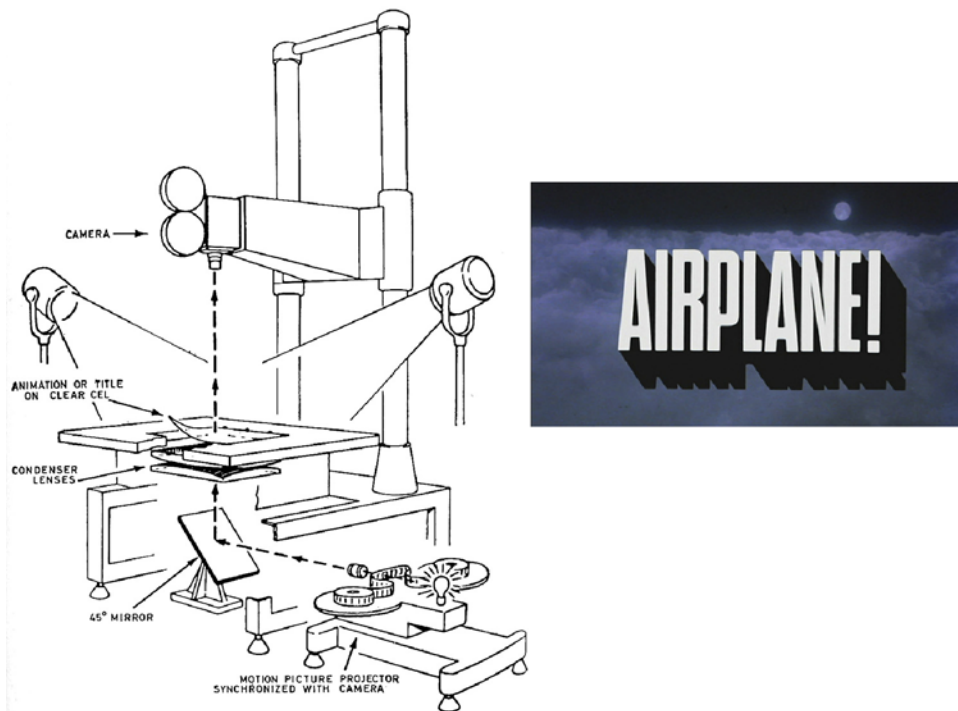
päälle. Kaksoisvalotuksen tekniikan ongelmia kuitenkin on, että kuvan päälle tuleva teksti ei voi olla tummempaa kuin tausta, eikä tekstin ja kuvan yhdistelmää näe, ennen kuin filmi on kehitetty.



Kuva 5: Ruutu Cecil Hepworthin vuonna 1903 ohjaaman *Alice in Wonderland* -elokuvan alkuteksteistä (Youtube)

Triikki- ja animaatiokameroiden ominaisuuksien kehittyessä syntyi uusia mahdollisuuksia yhdistää kuvaa ja graafisia elementtejä. Taustaprojisoinnissa haluttu graafinen materiaali sijoitetaan kameran alla olevalle lasiselle kuvatasolle, jonka taustalle heijastetaan 45 asteen kulmassa olevan peilin ja kokoojalinssien kautta haluttu filmimateriaali. Tekniikka mahdollistaa kuvan eri elementtien komposition ja valaistuksen hallitsemisen hyvin tarkasti. Lisäksi virheiden mahdollisuus on pienempi kuin esimerkiksi kaksoisvalotuksessa, koska efektejä ei tehdä suoraan kehittämättömään originaalifilmiin.

Trikkikamera pysyi pätevänä välineenä aina digitaalisen kuvanvalmistuksen läpimurtoon asti (kuva 6). Vuonna 1985 julkaistussa erikoistehostetekniikan opaskirjassa *The Technique of special effects cinematography* sen käyttöä suositellaan, mikäli on tarkoitus käyttää värillisiä tekstejä, varjostuksia, häivytyksiä tai muita monimutkaisempia efektejä. Tietokonegrafiikka alkoi kuitenkin nostaa päätään AV-grafiikan teknologiana. Vuonna 1979 sai ensi-iltansa Gary Nelsonin ohjaama *Musta Aukko* – ensimmäinen valtavirtaelokuva, jonka alkutekstijakso oli luotu tietokonegrafiikkana (kuva 7).

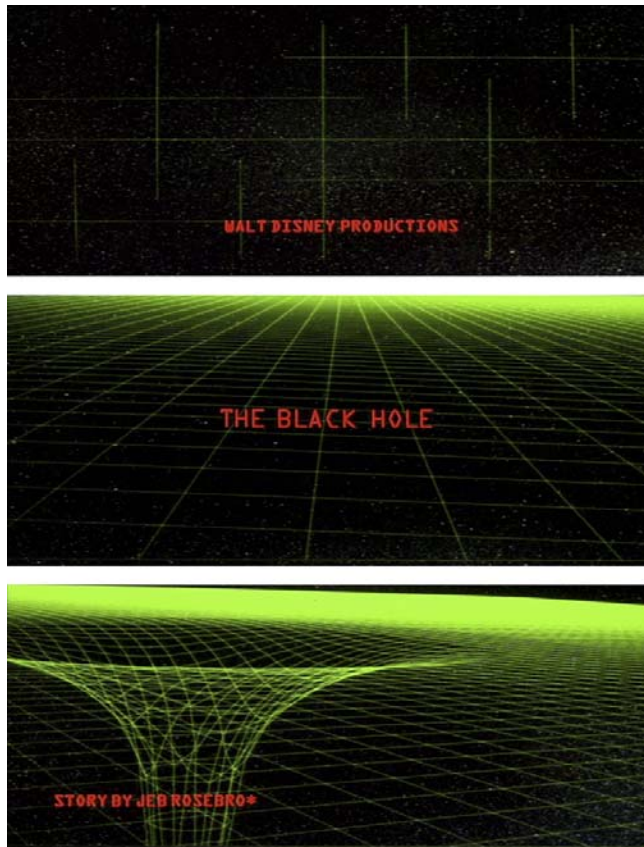


Kuva 6: Taustaprojisointijärjestelmä liitettynä Oxberry-animaatiokameraan (Fielding 1985, 229), sekä esimerkki liikkuvan kuvan eteen sijoitetusta tekstissä, jossa on sekä taustaa vaaleampia että tummempia elementtejä (Shillpages.com).

Tietokoneavusteiset järjestelmät valtasivat 1980-luvulla yhä enemmän alaa AV median tuotannossa. Erityisesti videoeditointiin kehitettiin useita leikkaajien työtä helpottavia järjestelmiä. Ensimmäinen kokonaan digitaalinen leikkausyksikkö oli kehitetty jo vuonna 1971, mutta kalliin hintansa ja vaikeakäyttöisyytensä vuoksi ainoastaan viisi kappaletta myytiin. (Turner 1998) Suurin osa leikkausjärjestelmistä perustui tietokoneohjattuihin videonauhureihin, ja materiaalin kopioimiseen lähdenauhoilta master-nauhalle.

Digitaalisen AV-tekniikan historiassa saavutettiin virstanpylväs vuonna 1989, kun henkilökohtaisten tietokoneiden tekniikkaan perustuvat kohtuuhintaiset digitaaliset editointijärjestelmät EMC2 ja Avid Media Composer tulivat markkinoille. Avidin paremmat ominaisuudet tekivät ostavaan yleisöön positiivisen vaikutuksen (Ankeney 2003), ja Avid Technologiesista tuli 1990-luvun aikana alansa markkinajohtaja (Avid Technology, Inc 1997).

Avidin ja muiden ammattilaisjärjestelmien lisäksi 1990-luvulla markkinoille alkoi tulla ominaisuuksiltaan ammattikäyttöön riittäviä, mutta laitevaatimuksiltaan ja hinnaltaan itsenäisen elokuvantekijän tai jopa harrastelijan tavoitettavissa olevia editointi- ja grafiikkaohjelmia (McCort 2002). Jotkut näistä ohjelmista ovat edelleen tuotannossa, kuten esimerkiksi Adoben vuonna 1991 julkistama Premiere (Wikipedia: Adobe



Kuva 7: Musta aukko -elokuvan varhaisella tietokonegrafiikalla luotu alkutekstijakso. (DVD-tallenne)

Premiere) ja 1993 julkistettu After Effects (Wikipedia: Adobe After Effects), ja Autodeskin 1996 julkistama 3D Studio Max (Wikipedia: 3ds Max release history).

Digitaalisen tekniikan läpimurto on paitsi nopeuttanut tuotantoprosessia ja antanut elokuvantekijöille enemmän luovaa vapautta, myös vapauttanut elokuvagrafiikat ja alkutekstit fyysisistä rajoituksista. Tekstit voivat esiintyä luontevasti ympäristössä tavoilla, jotka muulla tekniikalla olisivat olleet liian kalliita tai fyysisesti mahdottomia toteuttaa. Ympäristö itsessään voi muuttua tekstiksi, tai tekstit voivat muodostaa maisemia, jopa kokonaisia uusia maailmoja.

Tekniikan kehitys on siis vaikuttanut tekstin vapautumiseen kaksiulotteisen pinnan otteesta. Jokseenkin kaikki tekniset variaatiot mustavalkoista tekstiplanssia myöten ovat kuitenkin edelleen käytössä, joten tällä hetkellä alkutekstijaksojen visuaalinen muoto vaihtelee enemmän kuin koskaan. Sieltä missä ennen oli mahdollista löytää edes jonkinlaisia vakiokaavoja ja konventioita, vallitsee nykyään täydellinen vapaamuotoisuus.

Koska yhteisiä nimittäjiä ei voi löytää tekstityyppien tai tekniikan kautta, on siirryttävä tutkimaan alkutekstijaksojen dramaturgista ja kuvallista sisältöä.

4 ALKUTEKSTIJAKSON FUNKTIOISTA

elokuvan alkutekstigrafiikan merkitys on aikojen kuluessa muuttunut tuotannollisen informaation esittämisestä ensisijaisesti elokuvan emotionaalisen ja dramaturgisen pohjan luomiseksi.

Tutkimusasetelmassani esitin väittämän, että elokuvan alkutekstijakson funktio on aikojen kuluessa muuttunut tuotantoteknisten tietojen esittämisestä ensisijaisesti elokuvakerronnan välineeksi. Elokuvahistoriallisesti väite näyttää pitävän enenevässä määrin paikkaansa. Alkuteksteille sallittu elokuvallinen aika ja tila on kasvanut huomattavasti verrattuna 1900-luvun alun yleiseen käytäntöön, jossa elokuvan alussa saattoi olla vain yksi tai kaksi tekstiplanssia. Näissä plansseissa yleensä pääosan saivat tuotantoyhtiön, sen jälkeen elokuvan nimi. Muut tuotantotiedot, mikäli sellaisia esitettiin, oli usein ladottu tiiviiseen planssiin, jossa tekstityypin valinta oli jokseenkin ainoa visuaalinen tehokeino.

4.1 Tuotannollisten tietojen esittäminen

Alkutekstijaksojen vaatimaton alkumuoto viittaa alkutekstien perimmäiseen funktioon – kiinnittää huomio vain haluttuihin tuotannollisiin yksityiskohtiin. Tämä korostuu erityisesti nykyisissä elokuvissa, joissa yksityiskohtainen listaus tapahtuu vasta lopputeksteissä: alkutekstit ovat näyttämö painotettavalle informaatiolle, kuten tuottajan, ohjaajan tai tähtinäyttelijöiden nimille. Tämä informaatio tuodaan esiin hyvin vapaamuotoisesti. Joitain vakiintuneita käytäntöjä toki on, kuten järjestys, jossa tuottajan ja ohjaajan krediittejä seuraavat elokuvan nimi, näyttelijät, muu tuotantoryhmä ja lopuksi tuottaja ja ohjaaja uudelleen. Tähtivetoinen elokuva varioi kaavaa esittämällä pääosan esittäjien nimet ennen elokuvan nimeä.

On kuitenkin lähes mahdotonta löytää tuotantotietojen määrälle tai järjestykselle kovinkaan monia yhteisiä nimittäjiä. Tuottajan nimen esittäminen tuotantoyhtiön logon jälkeen on hyvin tavallista, samoin kuin elokuvan nimen esittäminen tuottajan nimen jälkeen. Ohjaajan nimen esittäminen viimeiseksi juuri ennen varsinaisen elokuvan alkamista on melko yleistä, muttei todellakaan vakiintunut käytäntö. Jotkut elokuvat eivät esitä ohjaajan nimeä alkuteksteissä lainkaan.

4.2 Kuvallinen ilmaisu ja kerronnan rakenne

Tekstillä esitettävä data on siis aina ollut vaihtelevaa. Sama koskee myös alkutekstijaksojen kuvallista ilmaisua, josta yhteisiä piirteitä on myös vaikea löytää. Ne saattavat koostua yhdestä, pitkästä kuvasta, tai salamannopeasti leikatusta montaasijaksosta. Teknisesti ne saattavat olla mitä tahansa tekstiplansseista piirrosanimaatioihin tai 3D-mallinnoksiin. Yhteinen nimittäjä useille alkutekstijaksoille onkin erillisuus muusta elokuvasta.

Alkutekstijaksot on usein erotettu muusta elokuvasta joko visuaalisella kontrastilla tai rytmillisellä siirtymähetkellä. Yksinkertaisin esimerkki visuaalisesta kontrastista on tekstiplanssein tai piirrosanimaationa toteutettu alkutekstijakso, joka eroaa jo kaksiulotteisuutensa ja ”keinotekoisuutensa” ansiosta varsinaisesta elokuvasta. Siirryttäessä kaksiulotteisesta maailmasta kolmiulotteiseen, katsoja tietää olettaa varsinaisen elokuvan alkavan. Mikäli alkutekstijakson kuvamaailma muistuttaa hyvin paljon itse varsinaisen elokuvan visuaalisuutta, sen loppua saatetaan signaloida siirtymähetkellä, joita ovat tyypillisimmillään häivytykset mustaan, elokuvan premissin kertova tekstiplanssi, tai esimerkiksi siirtyminen laajoista kuvista lähikuviin, tapahtumien ”sisään”. Siirtymähetkeä saattaa osoittaa myös elokuvan ohjaajan nimen esiintyminen valkokankaalla, koska se on monessa tapauksessa alkutekstijakson viimeinen teksti.

On kuitenkin elokuvia, joissa varsinaisen alkutekstijakson loppua ei voi määrittellä niin helposti. Esimerkiksi Jaume Balaguerón elokuva *Darkness – pimeys* (2002) alkutekstijakso alkaa selkeästi muusta elokuvasta erillisellä teksti- ja kuvamontaasilla, minkä jälkeen siirrytään ”normaaliin” kuvakerrontaan loppujen alkutekstien esiintyessä kuvan päällä.

Deborah Allison esittää artikkelissaan *Novelty title sequences and self-reflexivity in classical Hollywood cinema* (2006), että alkutekstijaksojen tekniikoiden monimuotoisuus voi osittain selittyä sillä, että tekstien läsnäolo on hienovarainen keino viivyttää hetkeä, jolloin katsoja psykologisesti imeytyy elokuvan kerronnalliseen maailmaan. Alkutekstien näkyessä katsoja on tilassa, johon vaikuttavat sekä elokuvan kerronnalliset elementit, sekä elokuvallisen maailman ulkopuolelle viittaavat tekstit. Koska tekstien läsnäolo itsessään tekee mahdolliseksi pelkän kerronnallisen maailman esittämisen, jotkut elokuvantekijät käyttävät tätä tilaa hyväkseen tehden tekstien

esittämisestä oman ohjelmanumeronsa. Tämä lähestymistapa yhdistettynä alkutekstijakson paikkaan fyysisen maailman ja elokuvallisen maailman välissä johtaa siihen, että alkutekstijaksoista on muodostunut alue, jossa muuhun elokuvaan vaikuttavat kerronnan ja visuaalisen yhdenmukaisuuden lait eivät päde. Alue, jossa niin sanotusti ”kaikki käy”.

Täysin liberaali tai huolimaton lähestymistapa alkutekstijaksojen suunnitteluun luo kuitenkin ongelmia. Alkutekstien voidaan katsoa ”luovan eräänlaisen sopimuksen, joka linjaa elokuvantekijän pyrkimykset, ja luo niin hyvässä kuin pahassa odotukset, joihin yleisö lähes alitajuisesti odottaa vastattavan” (Geffner 1997).

4.3 Alkutekstijakso eksposition välineenä

Hyvän alkutekstijakson on siis heijastettava jollain tasolla elokuvan sisältöä tavalla, joka ei kuitenkaan jätä muuta elokuvaa varjoonsa tai johdata katsojan huomiota väärille raiteille. Varmin lähestymistapa alkutekstijakson suunnitteluun olisi siis pyrkiä pitämään se mahdollisimman johdonmukaisena ja pelkistettynä. Riskien välttäminen on kuitenkin huono syy hylätä alkutekstijakson kerronnallisen erityistilan tarjoamat mahdollisuudet.

Teatteritutkija Gustav Freytagin klassisen draaman malli jakautuu viiteen vaiheeseen: ekspositio eli esittelyjakso, konflikti eli ristiriidan ilmaantuminen, komplikaatio eli kehittäminen, kriisi tai klimaksi sekä loppuratkaisu. Alkutekstijakso voi toimia Freytagin mallin mukaisen eksposition välineenä, mutta olemukseltaan se muistuttaa hyvin paljon myös dramaturgi Ola Olssonin kehittämän draaman mallin mukaista alkusysäystä. (Aaltonen 2003, 63–66.) *Käsikirjoittajan työkalut* -kirjassa kuvaillaan alkusysäystä seuraavasti:

Tekijän on elokuvan alussa herätettävä katsojan mielenkiinto, tehtävä hänet uteliaaksi. Alkusysäys on jotakin, joka saa meidät katsojana kiinnostumaan ohjelmasta, kysymään mistä on kysymys tai miten tässä käy. Näin syntyy eteenpäin suuntautuva liike. Alkusysäys on myös ”ilmoitus” siitä, että elokuva tai ohjelma alkaa. Se johdattaa katsojan elokuvan maailmaan. Hyvä alkusysäys on yhteydessä elokuvan perusristiriitaan. Se joko osoittaa sen mahdollisimman tehokkaasti tai ainakin liittyy siihen. Ajallisesti alkusysäys on lyhyt.

(Aaltonen 2003, 65.)

Olssonin malli koostuu kuudesta osasta: alkusysäys, esittely eli ekspositio, syventäminen, ristiriidan kärjistyminen, ratkaisu ja häivytyks. Useat alkutekstijaksot toimivat alkusysäyksenä, mutta menevät sisällöllisesti myöskin esittelyosan puolelle. Tässä, samoin kuin Freytagin ekspositiossa, käydään mahdollisimman nopeasti läpi keitä henkilöt ovat, missä henkilöt ovat, milloin tämä kaikki tapahtuu, ja mitkä ovat nykyiset ja menneet henkilöiden väliset suhteet.

Seuraavaksi käyn läpi täyspitkien fiktioelokuvien alkutekstijaksoista löytämiäni esimerkkejä eri eksposition muodoista.

4.3.1 Keitä henkilöt ovat?

Henkilöesittely on ehkä elokuvahistorian vanhin tapa yhdistää dramaturgista ja tekstillistä materiaalia. Aiemmin jo mainittu Cecil Hepworthin *Alice in wonderland* on yksinkertaisuudestaan huolimatta esimerkki nimihenkilön kuvallisesta esittelystä tekstin yhteydessä. Frank Powellin vuonna 1915 ohjaama *A Fool There Was* alkaa monivaiheisella alkutekstijaksolla, joka koostuu tekstiplansseista, symbolistisesta prologista sekä elokuvan alun kohtausten yhteyteen sijoitetuista henkilöesittelyistä. Tämä lähestymistapa muistuttaa hyvin paljon nykyaikaisia alkutekstijaksoja, joissa tekstit esitetään tapahtumien päällä.

Henkilöesittely voi päähenkilön ulkonäön lisäksi kuvata tämän luonnetta tai käyttäytymistapoja, kuten esimerkiksi Quentin Tarantinon elokuvassa *Jackie Brown* (1997). Nimihenkilö on lentoemäntä, joka alkutekstien aikana matkaa lentokentän halki lentonsa lähtöportille. Matkan alussa hän on seisoo lähes ilmeettömänä liukukäytävällä. Jakson kuluessa hänen askelensa alkavat kiihtyä ja ilmeensä tulla huolestuneemmaksi. Kaikesta huomaa, että hän on myöhässä aikataulustaan. Viimeiset metrit hän jo juoksee, mutta päästyään oikealle portille, hän kokoaa itsensä parissa sekunnissa ja alkaa hymysuin tarkastaa matkustajien lippuja. Tämä kontrollin menettämisen ja nopean tilanteen tasalle nousemisen teema toistuu myöhemmin elokuvassa. Alkutekstien aikana katsoja saa taustatietoa päähenkilön persoonasta ja työpaikasta, minkä lisäksi typografia, musiikki ja värimaailma viittaavat 1970-luvulle, aikaan, jolloin Jackie Brownia esittävä Pam Grier oli Yhdysvaltojen mustalle väestölle suunnattujen action-elokuvien tähti.

Danny Boylen *Trainspotting* (1996) esittelee alussa koko päähenkilöjoukkonsa tyypillisten harrastustensa parissa - pakenemassa poliisia, pelaamassa jalkapalloa ja vetämässä huumeita. Kukin henkilö identifioidaan nimitekstillä kuvan pysähtyessä, samalla tavalla osoitetaan myös elokuvan puolivälin tienoilla mukaan tulevan uuden hahmon olevan tarinan kannalta olennainen päähenkilö. Henkilöt nimetään tilanteissa, jotka kuvaavat heidän luonteitaan ja ennakoivat elokuvan tulevia tapahtumia; päähenkilö Renton välttää poliiseilta paetessaan täpärästi joutumasta auton yliajamaksi, jalkapallokentällä Sick Boy soittaa suutaan, väkivaltainen Begbie taklaa vastapuolen pelaajan (kuva 9). Alkutekstijakso nostaa päähenkilö Rentonin muusta joukosta erilleen esittelemällä hänet ainoana jalkapallokentän ulkopuolella. Hän on myös ainoa, joka ottaa suoran katsekontaktin kameraan.



Kuva 9: *Trainspotting* – päähenkilöiden esittely kullekin tyypille ominaisella hetkellä. (Youtube)

4.3.2 Missä henkilöt ovat?

Tämä on hyvin yleinen visuaalinen avain, joka saatetaan pelkistetyimmillään esittää kamera-ajona maiseman yllä. Stanley Kubrickin elokuvassa *The Shining – hohto* (1980) helikopteriin sijoitettu kamera seuraa alkutekstien aikana metsäistä maantietä kiitävää autoa, jossa päähenkilöt matkustavat kohti syrjäistä Overlook-hotellia (kuva 10). Laajakulmaisella linssillä kuvattu jakso korostaa auton pienuutta maiseman keskellä, ja osoittaa perheen olevan matkalla äärimmäisen syrjäiselle seudulle luonnonvoimien armoille. Se on myös visuaalinen vihje myöhemmin hotellin käytävillä tapahtuvista kamera-ajoista.



Kuva 10: *The Shining* – hohto. Kamera paljastaa päähenkilöiden määrään nähden olevan syrjäseudulla luonnon armoilla. (Youtube)

4.3.3 Milloin tämä kaikki tapahtuu?

Tapahtuma-ajan määrittelyn yksinkertaisin keino on käyttää ajallisesti sopivaa typografiaa tekstiplansseissa. Tapahtuma-ajalle tyypillisten visuaalisten stereotyyppien tai kliseiden käyttäminen kerronnassa on myös yleistä. Steven Spielbergin *Ota kiinni jos saat* (2002) alkaa pastissilla Saul Bassin ja Fritz Frelengin 1960-luvulla luomista animoiduista alkutekstijaksoista. Curtis Hansonin *L.A. Confidentialin* (1997) alku on koostettu 1950-luvun Kaliforniaa kuvaavista kotielokuvista, uutisfilmeistä ja valokuvista (kuva 11). Jakson kuluessa idealisoidut, värikkäät kuvat muuttuvat synkemmiksi ja väkivaltaisemmiksi johdattaen katsojan paitsi elokuvan aikakauteen, myös 1950-luvun Los Angelesin pimeälle puolelle.



Kuva 11: *L.A. Confidential* – autenttiset ja lavastetut 1950-luvun kuvat johdattavat aikakauden pimeälle puolelle. (Youtube)

4.3.4 Mitkä ovat nykyiset ja menneet henkilöiden väliset suhteet?

Yleisin ja kenties mielikuvituksettomoin tapa taustoittaa henkilöitä ja tapahtumia alkutekstijaksossa on kertoa kaikki tarpeellinen tieto tekstiplanssissa tai -scrollissa. Kenties tunnetuin esimerkki tästä lähestymistavasta on George Lucasin *Tähtien Sota* (1977) -elokuvan tekstiscrolli, joka antaa tietoa parhaillaan riehuvasta galaktisesta sisällissodasta ja Kuolontähti-avaruusaluksen varastetuista rakennepiirrustuksista. Tekstit liukuvat logon tavoin äärettömyyteen, minkä jälkeen kamera pannaan alaspäin paljastaen Tatoonien planeetan ja sitä kohti syöksyvät avaruusalukset. Tekstin käyttö voimakkaana tilallisena elementtinä nostaa tämän alkutekstijakson visuaalisen vaikuttavuuden tavanomaista tekstiscrollia suuremmaksi.

Vaikka tekstiplanssit tai -scrollit voivat hyvin käytettynä olla osa sujuvaa elokuvakerrontaa, ovat ne kuitenkin usein visuaalisesti melko yksitoikkoisia. Tämän lisäksi niissä piilee vaara, että esilletuotavat asiat ovat liian monimutkaisia tai pitkällisiä teksteillä selitettäväksi. Mark Robsonin *Takaa-ajettuna* (1963) varioi metodia pukemalla kirjoitetun scrollin uutissähkeeksi, jota eri maiden radiotoimittajat lukevat studioissaan eri kielillä, useimmiten kuitenkin englanniksi. Uutisteksti kertoo Nobel-palkinnon voittajista, kuvailee sen jälkeen palkintoa, Nobel-instituutiota ja elokuvan päähenkilöä, kirjallisuuden Nobelin voittanutta Andrew Craigia. Lopuksi ilmoitetaan tapahtumapaikka, eli Tukholman Grand-hotelli, johon voittajat viimeisen toimittajan mukaan majoitetaan. Seuraavassa kuvassa näytetään hotelli ulkoa, ja varsinainen elokuva alkaa. Alkutekstijaksossa esiintyvät uutistoimitukset on esitetty hyvin pelkistetysti ja yhdenmukaisesti, ja kaikkien kuvien kompositio on rakennettu siten, että tekstit asettuvat kuvan yhteyteen tasapainoisesti. Kuvien hillityt värit peilaavat muun elokuvan värimaailmaa, ja luovat kontrastin kelta-mustalle typografialle.

Edellä kuvailut alkutekstijaksot perustuvat hyvin pitkälti joko kirjoitettuun tai ääneen luettuun tekstiin. Elokuvallisempiakin lähestymistapoja tapahtumien, henkilöiden ja heidän välistensä suhteiden esittelemiseen alkutekstijakson aikana on. Andrew Davisin *Takaa-ajettu* (1993) esittää alkutekstiensä aikana Helen Kimblen murhan, sekä päähenkilö Richard Kimblen, Helenin miehen kuulustelun, pidätyksen ja kuolemaantuomion. Tämän lisäksi näytetään takaumien kautta Richardin ja Helenin ensikohtaaminen sekä todetaan Richardin syyttömyys vaimonsa murhaan.

Tarkasti ottaen *Takaa-ajettu* -elokuvan alkutekstijakso ei kata kaikkea edellä mainittua toimintaa, vaan alkutekstit alkavat normaaliin tapaan muutamalla näyttävällä nimiplanssilla (tuottaja, päänäyttelijät, elokuvan nimi), minkä jälkeen loput tekstit esitetään kerronnan päällä. Elokuva kuitenkin käyttää alkutekstien fyysistä läsnäoloa rytmittämään pitkää avausjaksoaan jakamalla ne kahteen osaan. Ensimmäinen osa loppuu noin 5 minuutin kuluttua elokuvan alkamisesta, hieman ennen kuin viranomaisten epäilykset kohdistuvat Richard Kimbleen. Toinen osa alkaa oikeudenkäynnin jälkeen, kun Kimbleä siirretään bussiin matkalle kuolemanselliin, ja päättyy hieman ennen vankien kapinointia ja bussin suistumista tieltä. Tässä tapauksessa ohjaajakrediitti ja yleiskuva bussista sateisella maantiellä erottavat prologin ja eksposition onnettomuudesta, joka mahdollistaa Kimblen paon ja käynnistää varsinaisen elokuvan.



Kuva 12: *Who's That Girl* – piirrosanimaatio tiivistää mutkikkaan taustatarinan muutamaan minuuttiin. (Youtube)

Kepeämpi ja kompaktimpi lähestymistapa on James Foleyn elokuvassa *Who's That Girl* (1987). Elokuva käynnistyy piirrosanimaatiolla, jossa päähenkilö Nikki Finnin poikaystävä kiristää mafiosoja ja joutuu näiden murhaamaksi. Mafiosot piilottavat poikaystävän ruumiin Nikkin auton takakonttiin, josta poliisit sen löytävät. Nikki joutuu syytömänä vankilaan, mukanaan poikaystävänsä antama avain tallelokeroon, josta

tulevat myöhemmin löytymään raskauttavat todisteet mafiosoja vastaan. Animaatio-osuuden viimeinen kuva on piirroskuva tallelokeron avaimesta, josta leikataan suoraan kuvaan samasta avaimesta ”todellisessa” maailmassa neljä vuotta myöhemmin (kuva 12). Käyttämällä tekniikkana piirosanimaatiota elokuvantekijät ovat voineet paitsi tiivistää aikaa ja kerrontaa karrikoinnilla ja liioittelulla, myös sijoittaa alkavan elokuvan tukevasti komediagenren piiriin.

Edellä läpikäymieni eksposition muotojen lisäksi alkutekstijaksoista on löydettävissä ainakin neljä eksposition lajia, jotka pohjustavat alkavaa elokuvaa epäsuoremmin kuin Aaltosen (2003) esittelemissä kaavoissa. Näitä teemaksi, symboliksi, lähteeksi ja genreksi nimeämiäni lajeja käsittelem seuraavaksi.

4.3.5 Mikä on elokuvan teema?

David Cronenbergin ohjaama, lääketiedettä ja erityisesti gynekologiaa kuvaava *Erottamattomat* (1988) esittelee alkutekstijaksossaan antiikkisia piirroksia gynekologisista instrumenteista ja ihmisanatomiasta, jälkimmäistä erityisesti erilaisten kohdun halkileikkausten kautta (kuva 13). Kuvien kuparipiirrostekniikka luo toisaalta hienostuneen ja arvokkaan vaikutelman, mutta niiden groteskit kuva-aiheet ja asettaminen verenpunaiselle taustalle kääntävät vaikutelman uhkaavaksi. Piirroksissa esiintyvät ihmishahmot näyttävät lähes poikkeuksetta kuolleilta, ja lääketieteelliset instrumentit kidutusvälineiltä, minkä johdosta katsoja tietää olla huolissaan myöhemmin elokuvassa esiintyvien potilaiden puolesta.



Kuva 13: *Dead Ringers* – kuvat kidutusvälineitä muistuttavista gynekologisista instrumenteista johdattaa lääketieteellisen kauhun maailmaan. (Youtube)

Richard Fleischerin ylikansoittumista käsittelevä tieteiselokuva *Maailma vuonna 2022* (1973) käynnistyy still-kuvista koostetulla montaailla. Alussa kuvat esittävät 1800-luvun maaseutuidylliä, siirtyen sitten 1900-luvun teollistumiseen ja kaupungistumiseen. Jakson edetessä kuvissa esiintyvien ihmisten määrä kasvaa, samalla kuin taustamusiikki muuttuu nopeatempoisemmaksi. Kuviin tulee yhä enemmän sosiaalisia ja ympäristöongelmia, kuten saasteita, jätteitä, liikenneuhkia, tungosta ja mellakoita. Jakso loppuu nimitukseen ”Soylent green”, ja sen alla olevaan kuvaan tulevaisuuden New Yorkista, johon elokuva sijoittuu.

4.3.6 Onko elokuvalla symboli?

Toisinaan elokuvien alkutekstijaksossa käytetään symbolina jotain esinettä, materiaalia tai visuaalista elementtiä, jonka merkitys avautuu elokuvan kuluessa. Tämä elementti saattaa olla fyysisesti läsnä itse elokuvassa, kuten Joel Coenin *Barton Finkin* (1991) kullanhoitoisten alkutekstien taustalla näkyvä tahrainen tapettiseinä. Myöhemmin ilmenee tapetin olevan hotellihuoneessa, jonne nimihenkilö Fink majoittuu elokuvakäsikirjoitusta kirjoittaakseen. Kirjoitustyö muuttuu pian tyhjän arkin kammoksi ja hotellihuone klaustrofobiseksi loukoksi, jonka tapetit valuvat limaisina seiniltä hautovan kosteuden takia. Huoliteltu typografia on tyylillisessä ristiriidassa taustansa kanssa samoin, kuin nerona pidetty Fink on ristiriidassa ympäristönsä kanssa.

Symboli voi myös olla täysin itsenäinen entiteettinsä, kuten Jim Sharmanin *The Rocky Horror Picture Show* (1975) alun mustalla pohjalla olevat punaiset huulet. Ne ilmestyvät pimeydestä, lähestyvät kameraa kunnes täyttävät lähes koko kuva-alan, ja alkavat laulaa elokuvan tunnussävelmää. Kertosäkeen aikana kuva pysähtyy ja muuttuu mustavalkoiseksi, elokuvan nimi ja tekijätiedot esitetään pysäytyskuvia vasten



Kuva 14: *The Rocky Horror Picture Show* – syntisen punaiset huulet johdattavat katsojan tarkoituksellisen korniin ja keinotekoiseen fantasiamaailmaan. (DVD-tallenne)

kauhugenreen viittaavilla verta valuvilla teksteillä. Lopussa huulet katoavat takaisin pimeyteen hampaat paljastettuina (kuva 14). Jakso on visuaalisesti hyvin pelkistetty, mutta luo mielikuvia paheellisuudesta ja erityisesti elokuvan camp-aspekteista. Huulet eivät todellisuudessa laula tunnusävelmää, vaan laulu on toteutettu melko karkeana ja ”ylinäyteltynä” huulisynkkana, joka muistuttaa kömpelöä drag show-esitystä. Laulajan androgyyni ääni tukee tätä sukupuoliambivalenssia. Lisäksi kohtaus loppuu absurdiin ristikuvaan, joka jättää irvistävät huulet hetkeksi aikaa seuraavassa kuvassa olevan kirkon ristin päälle.

4.3.7 Mikä on elokuvan lähde?

Aiemmin tuotettujen elokuvien tai TV-sarjojen alkutekstijaksoja käytetään toisinaan uusintaversioiden alkutekstijaksoissa viitteenä uuden elokuvan yhteydestä ja käsittelytavasta. *Charlien Enkelit* -TV-sarja ja siihen pohjautuva, vuonna 2000 tehty elokuva *Charlie's Angels* alkavat kumpikin päähenkilöt ja premissin esittelevällä alkutekstijaksolla, joka huipentuu logomaiseen silhuettikuvaan päähenkilöistä (kuva 15). Elokuvan alkutekstijakso korostaa kuitenkin selkeästi toimintakomediaalisia aspekteja, minkä lisäksi typografia ja silhuettikuvat on toteutettu näyttävällä 3D-grafiikalla. Välittyvä viesti on, että kyseessä ei ole suora versiointi, vaan 2000-luvulle päivitetty vauhdikas, joskin perinnetietoinen teos.



Kuva 15: *Charlie's Angels* -televisiosarjan ja vuoden 2000 elokuvaversioiden alkutekstit. Samat elementit päivitettyinä uudelle vuosituohannelle. (Youtube, DVD-tallenne)

Bryan Singerin *Superman Returns* (2006) on myös grafiikaltaan päivitetty uudelle vuosituohannelle, mutta sen alkutekstijakson dramaturgia ja typografinen tyyli ovat lähes identtiset Richard Donnerin vuonna 1978 ohjaaman *Superman* -elokuvan kanssa. Vaikka kyseessä ei ole uusintaversio, Singerin elokuva perustuu jokseenkin täysin Donnerin elokuvan universumiin, ja alkutekstijakso on katsojalle tärkeä avain tämän asetelman ymmärtämiseen.

Alkuteokseen nähden huomattavan erilaisen alkutekstijakson käyttö voi vastaavasti olla viite hyvin erilaisesta lähestymistavasta. *Miami Vice* -TV-sarjan alkutekstijakso tunnusmusiikkeineen oli yksi 1980-luvun tunnistettavimpia, mutta Michael Mannin vuonna 2006 ohjaamassa samannimisessä elokuvassa ei ole tuotantoyhtiön logon jälkeen alkutekstejä lainkaan, vaan elokuva alkaa suoraan toiminnasta. Elokuvan logo esitetään vasta viimeisen kohtauksen lopuksi, kuin pisteenä tarinalle.

Menestyneet elokuvat saavat jatko-osia, ja menestyneimmistä tulee elokuvasarjoja. Vaikka sarjallisten elokuvien alkutekstijaksot voivat olla itsenäisiä kokonaisuuksia, niihin voi myös muodostua elokuvasta toiseen ulottuvaa visuaalista jatkuvuutta ja sisäistä symboliikkaa. Tällaista jatkuvuutta ovat esimerkiksi *Superman*-elokuvien komeetan lailla avaruudessa lentävät alkutekstit, James Bond -elokuvien alussa esiintyvät naissilhuetit sekä *Mies ja alaston ase* -poliisifarssit avaava poliisiauton vilkku.

4.3.8 Mikä on elokuvan genre?

Alkutekstijaksojen määrittely elokuvien lajityypin mukaan tuottaa helposti kliseiden listan; draamassa on tekstiplanssein toteutettu hidastempoinen alkutekstijakso, toimintaelokuvassa nopeasti leikattu montaasi ja kineettistä typografiaa, komediassa animaatiota ja visuaalisia gageja, kauhuelokuvassa naarmutettua filmiä ja häivähteleviä tekstejä. Mitään näistä tekniikan ja genren yhdistelmistä ei voi yksiselitteisesti liittää toisiinsa, mutta jotkin alkutekstiratkaisut ovat joissain genreissä tavallisempia kuin toisissa. Kliseissä on osa totuutta.

Vakaville draamoille on luonteenomaista hillitty alkutekstijakso. Tämän voidaan katsoa heijastavan elokuvantekijän pyrkimystä käyttää kirjoitettuja alkutekstejä siirtymähetkenä, jolloin katsoja voi orientoitua katsomaan elokuvaa, antamatta alkutekstien kuitenkaan kilpailua visuaalisesti varsinaisen elokuvan kanssa. Esimerkkinä mainittakoon *Capote* (2005), joka vuorottelee elokuvan alkukuvien joukkoon äärimmäisen pelkistettyjä mustavalkoisia tekstiplansseja.

Komediaelokuvien alkutekstijaksoissa suositaan usein visuaalista leikkittelyä ja gageja. Deborah Allisonin (2006) mukaan henkilöiden reagointi alkuteksteihin tai alkutekstien

reagointi kuvissa esiintyviin henkilöihin ja tapahtumiin on erityisesti komedialle ominainen piirre.

Elokuvantekijöiden henkilökohtaisilla mieltymyksillä saattaa myös olla osuutensa asiaan. Suurimmassa osassa Woody Allenin elokuvia, olivatpa ne komedioita tai draamoja, on käytetty samankaltaisia Windsor-tekstityypillä ladottuja alkutekstejä. Myös Stanley Kubrickilla on ollut suosikkifonttinsa. (Paul, 2007).

Alkutekstijaksojen genererajoja kuitenkin sekoittavat ilmaisukeinojen moninaisuuden lisäksi muoti-ilmiöt, tekniikan kehitys ja merkitysten postmoderni uudelleenjärjestely. Lisäksi ilmaisullisia ratkaisuja loppujen lopuksi tehdään elokuvia, ei genrejä varten.

5 SEURAAJAT-PROJEKTIN GRAAFINEN ASU

Teppo Hovin ohjaama ja käsikirjoittama *Seuraajat* on 15 minuutin pituinen fiktioelokuva, jonka tyylissä on trillerinomaisia piirteitä. Opinnäytetyöni teososa on *Seuraajat*-elokuvan grafiikoiden, eli alku- ja lopputekstijakson suunnittelu ja toteutus. Toimin elokuvan leikkaajana ja graafikkona keväällä 2007. Työprosessin kuvaus ei viittaa opinnäytetyöni kirjallisen osan aikaisempiin lukuihin, koska teoriaosan tutkimustyöni alkoi vasta elokuvan valmistumisen jälkeen.

HENRI (35) juoksee hämärän metsän läpi ja piiloutuu syrjäseudulla sijaitsevaan autiotaloon.

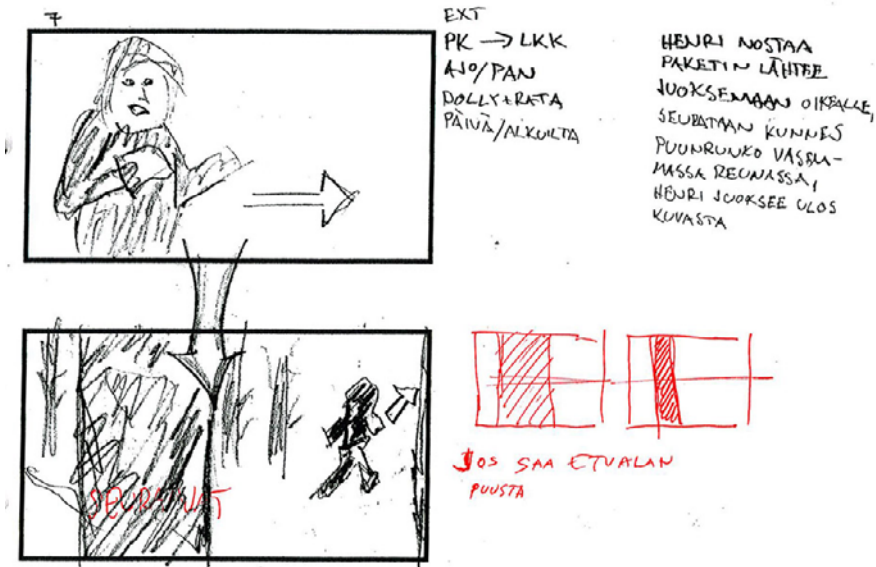
Pian taloon pyrkii myös MARKUS (35), jonka Henri päästää taloon sisään. Autiotalossa ilmapiiri on jännittynyt ja pelokas. Henri on matkalla tapaamaan rakastettuaan MIAA (29), mutta ajatukset ovat ristiriitaiset.

Palasten lokshtaessa paikoilleen valkenee, että Henri elää täydessä ristiriidassa elämänsä kanssa ja päätökset tulevaisuudesta tehdään aivan lähitunteina. Näihin päätöksiin vaikuttaa Mian kirjoittama kirja sekä Henrin seurana oleva Markus.

(Teppo Hovi, *Seuraajat*-elokuvan synopsiksesta)

5.1 Valmistelu

Alkuperäisen käsikirjoituksen mukaan ensimmäiset kuvat koostuvat Henrin juoksusta poikki peltojen ja metsien kohti autiotaltoa. Juoksun taustalla oli tarkoitus kuulua voiceoverina Mian lukema lainaus kirjoittamastaan kirjasta: ”Toivon vain yhtä. Unohdusta. Eheytymistä. Vapautta. ...Uutta elämää. Matka tuntuu loputtomalta.” Elokuvan nimen suunniteltiin näkyvän paksun puun rungossa, jonka ohi Henri juoksee (kuva 16). Näyttelijöiden nimet esitettäisiin irrallisina kuvan päällä.



Kuva 16: Ote kuvaaja Jyrki Kaheisen tekemästä kuvakäsikirjoituksesta.

Olin hieman huolissani tekstin mahtumisesta puunrungolle, joten tein ennen kuvauksia Adobe After Effects -ohjelmalla nimittekstistä kaksi animoitua koeversiota, joilla tutkin visuaalista vaikutelmaa sekä tekstin luettavuutta (kuva 17). Mielestäni parempi vaihtoehto puunrungon tekstille olisi ollut kuvassa oleva teksti, jonka etualalta kulkeva puu olisi ”pyyhkinyt pois” kamera-ajon aikana.



Kuva 17: Kaksi ennen kuvausta tehtyä animoitua koeklippiä nimittekstistä yhdistettynä metsään.

Tosta nimen asettelusta voidaan vielä käydä läpi tänään. Mä jotenkin näen ton puun rungon päällä olevan nimen toimivampana ja voimme räätälöidä kuvaa jotenkin siihen suuntaan. Ja miksemme ottaisi molempia talteen. Jyrkin kanssa puhuimme, että metsässä otetaan erilaisia versioita eri koossa juuri sitä varten, että sulla on sitten varaa tehdä silppua.

(Hovi 2006.)

Elokuvan nimen taustalla oleva kuva kuvattiin kuvakäsikirjoituksen mukaisesti siten, että Henrin juostessa ohi kamera pysähtyy etualalla olevan puun kohdalle, ja laskeutuu sitten runkoa myöten kohti maata. Elokuvan nimen oli tarkoitus tulla esiin kuvan loppupuolella, puun tyvessä. Ehdottamaani toista versiota kuvasta ei jostain syystä kuitenkaan kuvattu.

5.2 Leikkausvaihe

Elokuvan kohtausten järjestykseen tehtiin leikkausvaiheessa paljon muutoksia Teppo Hovin ja dramaturgi Tarja Kylmän ehdotusten mukaisesti. Kohtausten siirrolla elokuvan rakennetta muutettiin draamallisesti jäntevämmäksi, minkä lisäksi juonen kliimaksia korostettiin. Avauksena toiminut Mian voiceover siirrettiin elokuvan loppuun.

Elokuvan raakaleikattussa versiossa oli mukana alkuperäisen idean mukainen kamera-ajo puun pintaa pitkin, minkä lisäksi jotkut nimittekstien taustaksi tarkoitetut kuvat oli jätetty pitkiksi nimien esittämistä varten. Esitettyäni tämän leikkausversion ohjaavalle opettajalleni Lasse Kesolle, hän kehoitti minua leikkaamaan kuvat tiiviisti liikkeen mukaan, koska muuten kuvakerronta pysähtyi tekstien kohdalla täysin. Tehtyäni tiiviimmän leikkauksen totesin sen toimivan paremmin, mutta puunrunkoteksti-idea täytyi hylätä.

5.3 Alkutekstien suunnittelu

Leikkausvaiheessa keskustelimme ohjaajan kanssa useaan kertaan elokuvan aloituksen rytmistä. Hovi halusi elokuvan alkavan rauhallisesti, ja ensimmäisissä leikkausversioissa aloituskuva oli hyvin pitkä, Mian monologin pituinen kuva pellostä, jonka yli Henri sitten juoksee. Lopullinen aloituskuva on suoraa toimintaa, eli Henri juoksee jo keskellä metsää. Olimme ohjaajan kanssa päättäneet elokuvan alkavan jonkinlaisella nimiplanssilla, jota merkkamaan olin Avid-yksikössä laittanut 11

sekuntia mustaa. Sain ohjaajalta kohtuullisen vapaat kädet nimiplanssin ja grafiikoiden luonnosteluun. Ainoa kriteeri oli ohjaajan henkilökohtainen mielipide, että tekstit eivät mielellään saisi olla kovin suurikokoisia.

Aloitin suunnittelun elokuvan teemasta. Kyseessä on trillerimäinen draama, joka käsittelee mielen hajoamista ja parisuhdeväkivaltaa. Kriisin laukaisevana tekijänä toimii Mian kirjoittama omaelämäkerrallinen kirja, joka saa Henrin pakenemaan metsään ja tarttumaan aseeseen.

Kirjan sivuista oli kuvattu useita erilaisia kuvia, jotka eivät olleet päätyneet elokuvaan. Yksi näistä, kamera-ajo kirjan yli oikealta vasemmalle, oli mielestäni sopiva alkutekstiplanssin taustalle; osittain siksi, että kirja-teemaan voitaisiin vihjata jo elokuvan alussa, minkä lisäksi kamera-ajon liike sopi yhteen ensimmäisessä kuvassa metsässä juoksevan Henrin liikkeeseen. Kopioin kuvan Avidista quicktime-tiedostoksi myöhempää käsittelyä varten.

Halusin elokuvan typografian muistuttavan jossain määrin kirjoituskonetekstiä, viitteenä Mian kirjoituksiin. Koska kirjoittaminen ei kuitenkaan ole elokuvan pääteema, päätin olla käyttämättä suoranaisia kirjoituskonefontteja kuten Courier, American Typewriter tai Trixie. Valitsemani fontti on Emigre Fontsin tekstityyppi Journal, josta fontin suunnitellut Zuzana Licko kirjoittaa seuraavasti:

The irregularities that appear in letterpress printing are simulated; for example all curves are defined with straight lines. This yields a subtle crudeness that is apparent in laserwriter printouts as well as high resolution typesetting. Journal also evokes the informal qualities of familiar typewriter designs, making it suitable for correspondence.

(Licko.)

Journal oli kuitenkin mielestäni liian siisti ja ilmava toimiakseen sellaisenaan elokuvan nimiplanssissa, tai logossa. Voidakseni paremmin vaikuttaa kirjainmuotoihin, kirjoitin elokuvan nimen suuraakkosin Macromedia Freehand -ohjelmassa, ja konvertoin sen vektoripoluiksi. Muokkasin tekstiä tiiviimmäksi, minkä lisäksi loin kirjaimiin teräviä kulmia, epäsäännöllisyyttä ja sirpalemaisuuksia (kuva 18). Lopulta olin tyytyväinen logon muotoon.

SEURAAJAT SEURAAJAT

Kuva 18: Journal-tekstityyppillä kirjoitettu nimiteksti (yllä) sekä siitä muokattu tiiviimpi ja teräväkulmaisempi versio.

Logo oli kuitenkin mielestäni edelleen liian ”siisti”, halusin sen henkivän rosoisuutta, rikkinäisyyttä ja orgaanisuutta. Saadakseni tämän aikaan tulostin sarjan pienikokoisia logoversioita lasertulostimella, minkä jälkeen aloin fyysisesti manipuloida kirjaimia raaputtamalla, repimällä ja liimaamalla kerroksittain teippiä niiden päälle. Otin muokkaamistani teksteistä useita valokopioita eri suurennussuhteilla ja tummuusarvoilla, ja näistä kopioista otin vielä kopiot faksilla. Lopulta olin saanut aikaan kymmeniä eri tavoin degeneroituneita logoversioita, joista valitsin sopivimman elokuvan logoksi. Skannasin logon tietokoneelle ja poistin siitä ylimääräiset roskat Adobe Photoshop -ohjelmassa (kuva 19).

SEURAAJAT

Kuva 19: Elokuvan lopullinen logo.

Skannasin koneelle myös joitain kopioita, joissa teksti oli kadonnut lähes näkymättömiin, koska halusin käyttää näiden versioiden sirpalemaisuuksi hyväksi alkutekstin yhteydessä (kuva 20).

SEURAAJAT SEURAAJAT
SEURAAJAT SEURAAJAT
SEURAAJAT SEURAAJAT
SEURAAJAT SEURAAJAT

Kuva 20: Eri tasoisesti sirpaloituneita versioita logosta.

5.4 Alkutekstijakson koostaminen

Koska omassa tietokoneessani oli hyvä valikoima grafiikkaohjelmia, päätin toteuttaa elokuvan grafiikat sillä. Aloitin nimiplanssin koostamisen Adobe Photoshop -ohjelmassa, jonne loin widescreen PAL -kuvan kokoisen tiedoston. Asemoin logon

kuvan keskelle ja poistin siitä taustan. Lopuksi määrittelin taustan väriksi mustan, ja logon väriksi valkoisen. Kopioin myös tekstinsirpaleet samaan Photoshop-tiedostoon, poistin niiden taustan ja asemoin ne logon kirjainten päälle kahdelle eri layerille. Ensimmäisellä layerilla oleva teksti oli lähes luettavaa, mutta hyvin kulunutta. Toisella layerilla olevasta tekstistä oli jäljellä ainoastaan kirjainten terävät kärjet.

Loin alkutekstiplanssille widescreen PAL-resoluutioisen projektin Adobe After Effects -ohjelmaan. Asetin planssin pituudeksi aluksi 11 sekuntia Avidin mustan aloituskuvan mukaisesti. Tämän jälkeen importoin aikajanalle aikaisemmin luomani Photoshop-tiedoston logosta ja sirpaleista. After Effectsiin avattu Photoshop-tiedosto säilytti layereihin tekemäni kohdistukset, joten kuvan kompositioon ei ollut tarvetta puuttua.

Aloin planssin koostamisen kokeilemalla logon tuomista esiin hitaalla häiveellä. Lopputulos oli kuitenkin pitkästyttävä, sillä katsoja ehtii hahmottaa logon jo alle kymmenessä sekunnissa. Päätin, että mikäli alun halutaan olevan tunnelmaltaan edes hieman viipyilevä, logon kokonaan esittämistä on viivytettävä.

Olin jo sirpalemaisista tekstinpalasista skannatessani ajatellut, että ne muodostaisivat mielikuvallisen yhteyden rikottuun lasiin, jolla Henri on viiltänyt Miaa. Itse viiltämistä ei näytetä elokuvassa, kuten ei myöskään verta, joten verenpunaiset tekstinsirpaleet voisivat tukea mielikuvaa väkivallanteosta. Tämä oli sopivaa siksikin, että elokuvassa käytettiin punaista väriä vaaran symbolina.

Väritin sirpalelayerin punaiseksi Photoshopissa ja palasin After Effectsiin. Muutin layerien sijaintia ja näkyvyyttä aikajanalla siten, että punaiset sirpaleet tulivat ensin näkyviin, ja logo tuli näkyviin vasta noin viiden sekunnin kuluttua. Lisäsin myös logon ilmaantumisen alkuun blur-efektin, jolloin logo ikäänkuin tarkentuu sumusta sen sijaan, että sen ääriviivat olisivat tarkat koko häiveen ajan.

Saatuani sirpaleiden ja logon häiveet ja ajoituksen itseäni miellyttäväksi, sijoitin aikajanalle logon taustalle Avidista siirtämäni quicktime-muotoisen kirjakuvan. Huomasin kuitenkin heti kaksi ongelmaa. Ensinnäkin kuva oli liian valoisa ja ”dokumenttimainen”, siinä ei ollut hiipivyyttä tai uhkaavuutta, jota pyrin alkutekstijaksolla tuomaan esiin. Lisäksi kirjan rivit toimivat itsessään typografisena elementtinä, ja pelkäsin että katsoja alkaisi refleksinomaisesti lukea kirjan tekstiä.

Ratkaisin valoisuusasian kääntämällä kirjakuvan negatiiviksi. Tällöin alunperin keltasävyinen kuva muuttui sinimustaksi, ja tekstit näkyivät vaaleanharmaana. Tekstit olivat kuitenkin vielä selvästi luettavissa, joten lisäsin kuvaan asteittain lisääntyvän blur-efektin, joka hämärsi tekstin sumeaksi massaksi noin kahdeksan sekunnin kuluessa, eli hieman ennen logon ilmaantumista. Tällöin oikealle suuntautunut liike pysyi kuvassa, eivätkä tekstit enää olleet luettavissa. Halusin vielä korostaa liikkeen vaikutelmaa rakentamalla kuvaan maskin, joka pyyhkii kirjakuvan ja logon mustaksi vasemmalta oikealle hetkeä ennen alkutekstijakson päättymistä (kuva 21).



Kuva 21: Ruutukaappausalkuteksti-jaksosta Adobe After Effectsin työtilassa. Logon taustalla blurrattu ja negatiivikuvaksi muutettu kirjan sivu, sekä musta maski kuvan vasemmalla puolella.

Olin alkutekstijaksoon kohtuullisen tyytyväinen, mutta tein siitä vielä toisen version, jossa logo tulee esiin kolmessa vaiheessa: ensin esiin tulevat punaiset sirpaleet noin viiden sekunnin aikana, sitten logon rikkonainen versio noin kolmen sekunnin aikana, ja lopuksi elokuvan varsinainen logo, joka oli näkyvä noin kolme minuuttia. Lähetin näytteet kummastakin versiosta sähköpostitse Teppo Hoville.

Täytyy sanoa, että tulini hyvin hyvin hyvälle tuulelle tästä viestistäsi. Pidän tosiaan tuosta fontista ja siitä, miten olet suunnitellut tuon alkutekstikohdan.

Alun perin käsikirjoitusvaiheessa mulla pyöri ideoita alusta, josko elokuva alkaisi juuri jollain yksityiskohdalla ja vaihtoehtoina olivat joko kirjan teksti tai sitten liikkuvista peileistä heijastuvat hahmot. Tää tekstijuttu tuli tälleen nyt mukaan nurkan takaa ja ilmaiseksi.

Jotenkin pidin hyvin paljon enemmän tuosta versiosta, jossa logo ei ole aivan selkeä, vaan se todella on rosoinen ja ääriviivat eivät näy kunnolla. Tuo keltaisempi versio. Eli ajattelin, että jos logoa ei tosissaan feidaisikaan aivan täysin näkyväksi vaan se jäisi hivenen "läpinäkyvän" rosoiseksi. Valkoinen väri on tosin ihan hyvä. Ja sitten mulla on aina toi fiksaatio siihen, että tekstit eivät saa olla liian suurella. Eli jos tässä tuo fontti on screeniin suhteen oikeassa koossa, niin itse pitäisin, että logo olisi pienempi. Jos ei nyt melkein puolet, niin melkein. Mutta tämä on fiksaatiotani, joten voit myös perustella mua pois siitä. (Hovi 2007.)

Koin että logoa ei voinut jättää aivan läpinäkyväksi, vaan sen tuli olla ainakin hetken aikaa tarkkapiirteinen ja läpinäkymätön. Ratkaisin asian lyhentämällä aikaa, jonka logo näkyy tarkkana, ja lisäämällä vastaavasti rosoisen häiveen pituutta. Pienensin myös logoa hieman alkuperäisestä. Lopuksi siirsin alkutekstijakson Avidille quicktime-muotoisena klippinä, ja sijoitin sen mustan kuvan paikalle aikajanalle.



Kuva 22: Photoshopissa asemoidut nimitekstit Avid-yksikössä kuvaan yhdistettynä.

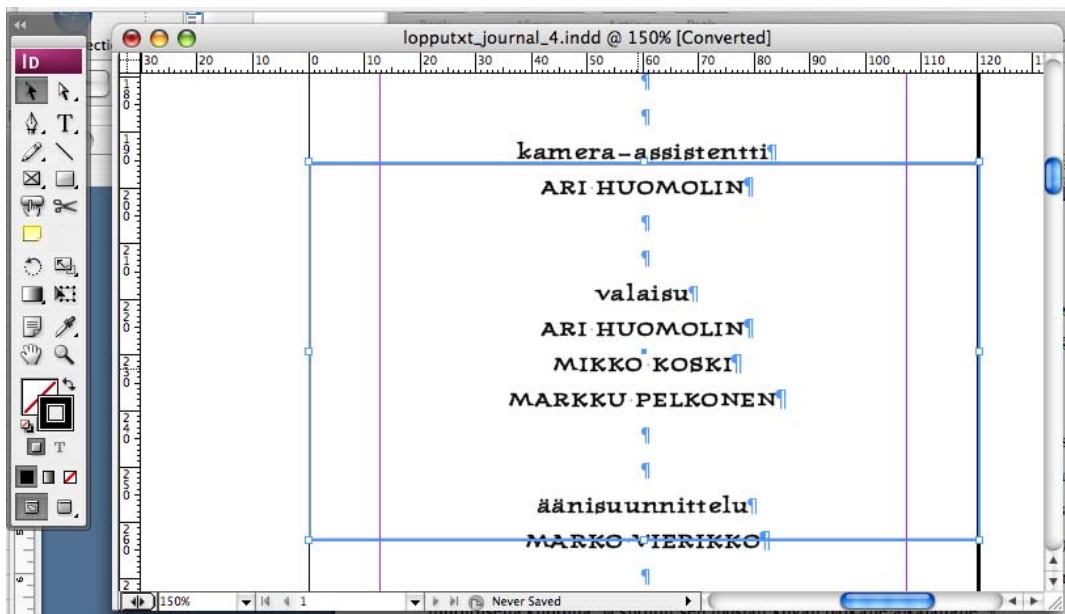
Muut alkutekstit, neljän päänäyttelijän nimet, oli tarkoitus esittää kaksi nimeä kerrallaan kuvan päällä. Kirjoitin nimet suuraakkosin Journal-fontilla Adobe Photoshop -ohjelmassa siten, että kaksi nimeä mahtuu rinnakkain kuvan title-safe -alueelle. Koska

Avid tukee Photoshopin .psd-formaattia, tein varsinaisen tekstin asemoinnin ja koostamisen kuvaan leikkausyksikössä (kuva 22).

5.5 Lopputekstit

Lopputekstien oli tarkoitus koostua yhdestä staattisesta nimiplanssista (ohjaaja ja käsikirjoittaja), ja sitä seuraavasta nimiscrollista. Rakensin lopputekstin käyttäen Adobe Indesign, Photoshop ja After Effects-ohjelmia. Indesign taitto-ohjelmaa käytin, koska siinä on pitempien tekstien käsittelemiseen paremmat typografiset ominaisuudet kuin esimerkiksi Photoshopissa. Aluksi loin Indesignissä 12 x 100 cm kokoisen sivun, jonka keskelle ladin tuottajalta saamani lopputekstitiedot. Käytin Journal Ultra-fonttia keskitettynä, 12 pisteen kirjasinkoolla ja 18 pisteen rivivälillä. Jokaisen tuotantoryhmän väliin jätin kaksi riviä tyhjää (kuva 23). Erotin nimet ja tuotantotittelit toisistaan muuttamalla tekstin kauttaaltaan pienaakkosiksi ja asettamalla nimien fontiksi Journal Ultra Smallcapsin, eli kapiteelikirjaimet.

Tarkistin pistekoon ja välistyksen toimivuuden tekemällä sivun levyisen, mittasuhteiltaan 16:9-kokoisen suorakulmion, jolla pystyin arvioimaan tekstin asettumista kuvaruudulle. Fontti oli tekstityypin paksuin, mutta näytti liian kapealta toistua kunnolla televisioruudulla. Lisäsin kirjainten paksuutta määrittelemällä niihin 0,2 pisteen vahvuiset ääriviivat. Lopuksi muutin sekä tekstin että ääriviivan valkoiseksi. Samoja tekstiasetuksia käyttäen loin myös ohjaajan nimiplanssin.



Kuva 23: Lopputekstiscrolli Adobe InDesign -taitto-ohjelmassa. Kuvassa näkyy aktivoituna rajauksen tarkistukseen käytetty suorakulmio..

Tallensin aikaansaamani taittotiedostot PDF-muodossa ja avasin sen Photoshoppiin, määrittellen avausvaiheessa leveydeksi PAL-resoluution mukaisesti 720 pikseliä. Avatun tiedoston tallensin .psd-muodossa.

Loin After Effectsiin widescreen PAL-resoluutioisen projektin, jonka pituudeksi määrittelin minuutin. Siirsin planssitiedoston aikajanalle, ja määrittelin sen pituudeksi kolme sekuntia. Planssin alku- ja loppupäähän lisäsin 5 ruudun mittaiset häiveet, jotta teksti ei ilmestyisi liian töksähtäen. Scrollin toteutin After Effectsin animointitoiminnolla siten, että määrittelin scrollitekstin liikkeelle alku- ja loppupisteet aikajanalla. Alkupisteessä tekstin ensimmäinen nimi on juuri kuvan alareunan ulkopuolella, loppupisteessä viimeinen teksti on juuri kuvan yläpuolella. Katseltaessa ohjelma sitten siirtää scrollin portaattomasti alkupisteestä loppupisteeseen. Tallensin lopputekstit Quicktime-muodossa ja siirsin ne Avid-projektiin.

5.6 Alku- ja lopputekstien muutokset ja korjaukset

Ensimmäisen Avidiin siirron jälkeen grafiikkoihin tuli jonkin verran muutoksia. Lopputeksteihin tehtiin sisällöllisiä korjauksia, minkä lisäksi loppuun sijoitettiin Stadian logo. Lisäksi sekä alku-että lopputekstien ajoitusta säädettiin äänileikkauksen yhteydessä, mutta muutokset eivät olleet visuaalisesti tai sisällöllisesti merkittäviä. Merkittävin ongelma oli lopputekstiscrollin interlace-välke, jonka sain poistettua käyttämällä After Effectsin Reduce Interlace Flicker -suodatinta. Joitakin yhteensopivuusongelmia Avid-yksikön kanssa esiintyi myös, mutta ne selvitin yleensä tekemällä Quicktime-tiedostoista eri asetuksilla koodattuja versioita, joista parhaiten toimivia käytin.

6 YHTEENVETO

Opinnäytetyöni johdannossa asetin kysymyksen, tuliko lopullisesta teoksesta halutun kaltainen – oliko ohjaaja tyytyväinen, entä olinko itse. Vastaus on kyllä ja ei.

Seuraajat-elokuvan alkutekstijakson voidaan katsoa olevan sikäli onnistunut, että ohjaaja oli lopputulokseen tyytyväinen. Hyvää on sekin, että mukaan saatiin kuvallisesti kirja ja symbolisesti väkivallan teema, jotka eivät olleet alkuperäisessä versiossa läsnä. Alkutekstijakso ei kuitenkaan ole sellainen, mitä alunperin haluttiin ja suunniteltiin. On

vaikea sanoa, onko lopullinen versio kerronnallisesti parempi kuin alkuperäinen, teknisesti toteutuskelvottomaksi osoittautunut suunnitelma. Koska toteutumattoman suunnitelman vahvuuksia ei kannata spekuloida, on todettava, että lopullinen alkutekstijakso on niin hyvä kuin olosuhteisiin nähden oli mahdollista saada aikaan.

Oma toimintani alkuperäisen alkutekstijakson suunnittelu- ja toteutusvaiheessa olisi tosin voinut olla aktiivisempaa, tai ainakin olisin esivalmisteluvaiheessa voinut suhtautua alkutekstiin enemmän osana elokuvan dramaturgista sisältöä. Koska ohjaaja oli esittänyt minulle että elokuvan nimi esitettäisiin puunrungossa, eksyin tätä kyseenalaistamatta jakson teknisen toteutuksen lumoihin, enkä ymmärtänyt keskustella ohjaajan kanssa, mitä jakson oli kerronnallisesti tarkoitus tuoda esille. Tässä tapauksessa se olisi ollut muun elokuvan kanssa visuaalisesti yhtenäinen henkilö- ja tapahtumapaikkaesittely.

Huomasin jälkepäin, että olisi ollut kohtuullisen helppoa kuvata yksi otto Henrin ohijuoksusta metsässä ilman, että kamera olisi pysähtynyt puunrunkoon. Pitkä kamera-ajo puun ohi olisi antanut mahdollisuuden kokeilla toista testaamaani lähestymistapaa, kuvassa olevan tekstin katoamista puunrungon taakse. En kuitenkaan muistanut tai ymmärtänyt pyytää kuvaustilanteessa ohjaajalta tällaista kuvaa. Olisin myös voinut analysoida puukuvassa olevan rytmillisen ongelman aikaisemmin, jolloin lisäkuvausten yhteydessä alkutekstijakson materiaali olisi ehkä voitu kuvata uudelleen.

Olen kuitenkin tyytyväinen elokuvan grafiikkaan, joka onnistui mielestäni olosuhteisiin nähden yllättävän hyvin. Teknisesti voisin haluta säätää joitain yksityiskohtia, mutta sisällöllisesti en muuttaisi mitään. Yhteistyö ohjaajan kanssa sujui hyvin, mikä on hyvin tärkeää laadukkaan elokuvagrafiikan luomiselle.

Opinnäytetyöni tutkimusosassa minulle tuli hyvin selväksi, että elokuvagrafiikan dramaturgiset funktiot ja mahdollisuudet ovat niin suuri aihe, että oma tutkimukseni raapaisi vain kevyesti aiheen pintaa. Osittain tämä johtui perustutkimuksen puutteen aiheuttamasta määrittelyvirheestä, jonka ansiosta asetin aluksi liian paljon painoa alkutekstijaksojen eri elementteihin, typografiaan, tekniseen toteutukseen ja tekstisisältöön, yrittäen löytää niistä piileviä rakenteita ja johdonmukaisuuksia. Sen sijaan jokaista alkutekstijaksoa olisi pitänyt lähestyä kysymyksellä ”mitä tämä kokonaisuus kertoo minulle”.

Analyysivaiheessa huomasin, että esimerkkialkutekstijaksoni olivat pitkälti peräisin anglosaksisesta kulttuurista tulevista valtavirtaelokuvista. Laajempi tutkimus voisi osoittaa, ovatko alkutekstijaksojen kerrontakeinot samankaltaisia ympäri maailman, vai onko esimerkiksi aasialaisilla tai afrikkalaisilla alkutekstijaksoilla joitain erityispiirteitä. Lisäksi olisi kiinnostava kuulla, onko alkutekstijaksoilla muitakin funktioita kuin toimia eksposition välineenä, tai keinona viivyttää katsojan ”imeytymistä” tarinaan. Kaikkein kiinnostavin vaihtoehto olisi nähdä jonkun tekevän sarjan elokuvia, joiden alkutekstijaksot testaavat erilaisia kerronnan muotoja, ja pyrkivät keksimään uusia. Vaikka elokuvan teko alkutekstijakson takia on absurdia, voisi joku ennakkoluuloton graafikko tutkia alkutekstijaksojen olemusta esimerkiksi useammista lyhytelokuvista koostuvan kokonaisuuden grafiikkoja suunnitellessaan.

Mielestäni alkutekstijakso on hyvin voimakas elokuvakerronnallinen väline, joka oikein käytettynä ehdottomasti tuo lisää kerronnalliseen kokonaisuuteen. Hyvä alkutekstijakso on todellisen maailman ja elokuvan maailman välillä oleva käytävä, jossa katsojaa valmistellaan elokuvakokemukseen esitellen hänelle tapahtumapaikkoja ja henkilöitä, antaen samalla vihjeitä tulevasta. Toimivan alkutekstijakson luominen vaatii sekä ohjaajalta että graafikolta viisautta ja kykyä nähdä metsä puilta – kiteyttää sanoma, joka alkutekstijakson on tarkoitus välittää, eksymättä rajattomien teknisten ja kerronnallisten mahdollisuuksien suohon.

LÄHTEET:

Kirjallisuus

6 chapters in design (Bass, Chermayef, Glaser, Rand, Tanaka, Tomaszewski) 1997. San Francisco: Chronicle Books.

Aaltonen, Jouko 2003. Käsikirjoittajan työkalut. Helsinki: SKS.

Allison, Deborah 2003. Catch Me If You Can, Auto Focus, Far From Heaven and the Art of Retro Title Sequences [www-dokumentti] <http://www.sensesofcinema.com/contents/03/26/retro_titles.html> (luettu 15.4.2008)

Allison, Deborah 2006. Novelty title sequences and self-reflexivity in classical Hollywood cinema [www-dokumentti] <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/20/novelty-title-sequences.html>> (luettu 16.4.2008)

Ankeney, Jay 2003. Editing: Tracks in the Sand – Tape reels give way to nonlinear editors over the past two decades. [www-dokumentti] <http://www.tvtechnology.com/features/Focus-on-editing/a_Editing_tracks_in.shtml> (Luettu 4.6.2008)

Avid Technology, Inc. Annual report, 1997. Vuosikertomus. [PDF-dokumentti] <<http://www.ticker.com/Annualreport/AVID/AVID-1997.pdf>> (ladattu 3.6.2008)

Bringhurst, Robert 2004. The Elements of Typographic Style version 3.0. Vancouver: Hartley / Marks.

Bohman, Jan & Hallberg, Åke 1988. Graafinen suunnittelu. Helsinki: Gummerus.

Clark, Joe 1995. “Illegible” David Carson cannot not communicate [www-dokumentti] <<http://joelclark.org/design/davidcarson.html>> (luettu 3.5.2008)

Curran, Steve. Motion Graphics: Graphic Design for Broadcast and Film. Gloucester: Rockport Publishers.

Fielding, Raymond 1985. The technique of special effects cinematography. London: Focal Press.

Fontbook.com 2006. Fontshop-kirjasinvalmistajan katalogin www-sivusto. [www-dokumentti] <<http://www.fontbook.com>> (luettu 5.4.2008)

Geffner, David 1997. First things first – David Geffner on the Art of Film Titles [www-dokumentti] <<http://www.filmmakermagazine.com/fall1997/firstthingsfirst.php>> (luettu 30.2.2008)

Goux, Melanie & Houff, James A. 2003. >on screen>in time. Hove: RotoVision.

Hovi, Teppo 2006. Vs:alkutekstistä (sähköpostiviesti). [petri.bergman@welho.com] vastaanotettu 20.4.2007.

- Hovi, Teppo 2006. Vs: Kuvakäsiksestä ja alkuteksteistä (sähköpostiviesti). [petri.bergman@welho.com] vastaanotettu 19.10.2006.
- Licko, Zuzana. Journal-fontin kuvaus Emigre Fonts –nettikaupassa [www-dokumentti] <<http://www.emigre.com/EFfeature.php?di=99>> (luettu 2.5.2008)
- Loiri, Pekka 2004. Typo – Pieni käytösopas typografian laatijalle. Helsinki: Infor.
- Lutz, E.G. 1920. Animated Cartoons. Bedford: Applewood Books
- McCort, Kristinha 2002. Titles Throughout Time [www-dokumentti] <http://digitalcontentproducer.com/mag/video_titles_throughout_time/> (luettu 1.4.2008)
- Paul, Kit 2007. Woody Allen's typography. Is this fetish or brand identity? [www-dokumentti] <http://kitblog.com/2007/12/woody_allens_typography.html> (luettu 3.6.2008)
- Plummer, Mary 2007. Title Design Essentials for Film and Video. Berkeley: Peachpit Press.
- Shillpages.com. Steven Hillin kokoelma elokuvien alkutekstijaksoista otettuja ruutukaappauksia. [www-dokumentti] <<http://www.shillpages.com/movies/index2.shtml>> (luettu 25.5.2008)
- Submarinechannel.com. Vapasti selattava videokokoelma elokuvien alkutekstijaksoja. [www-dokumentti] <<http://mmbase.submarinechannel.com/titlesequences/index.jsp>>
- Turner, Bob 1998. Eulogy. CMX-editointijärjestelmän valmistuksen loputtua kirjoitettu muistoartikkeli. [www-dokumentti] <<http://www.smppte-ne.org/articles/eulogy.html>> (luettu 4.6.2008)
- Wikipedia: 3d Studio Maxin versiohistoria [www-dokumentti] <http://en.wikipedia.org/wiki/3ds_Max_release_history> (luettu 15.5.2008)
- Wikipedia: Adobe After Effects [www-dokumentti] <en.wikipedia.org/wiki/Adobe_After_Effects> (luettu 15.5.2008)
- Wikipedia: Adobe Premiere [www-dokumentti] <en.wikipedia.org/wiki/Adobe_Premiere> (luettu 3.6.2008)
- Wikipedia: Gutenberg, Johannes [www-dokumentti] <http://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Gutenberg> (luettu 25.4.2008)
- Wikipedia: Munch, Walter [www-dokumentti] <en.wikipedia.org/wiki/Walter_Murch> (luettu 8.4.2008)
- Wikipedia: Opening Credits [www-dokumentti] <http://en.wikipedia.org/wiki/Opening_credits> (luettu 18.1.2008)
- Wikipedia: Title Sequence [www-dokumentti] <http://en.wikipedia.org/wiki/Title_sequence> (luettu 18.1.2008)
- Woolman, Matt & Bellantoni, Jeff 1999: Type in Motion. London: Thames & Hudson.

Woolman, Matt 2005: Type in Motion 2. London: Thames & Hudson.

Wozencroft, Jon 1994. The Graphic Language of Neville Brody 2. London: Thames and Hudson.

Youtube.com. Laaja, vapaasti selattava videoarkisto. [www-sivusto]
<<http://www.youtube.com>>

Elokuvat

100 kelloa 1998. Ohj. Miettinen, Hanna. Suomi. TaiK, YLE TV2.

A Fool There Was 1915. Ohj. Powell, Frank. USA. William Fox Vaudeville Company.

Alice in Wonderland 1903. Ohj. Hepworth, Cecil M. Iso-Britannia. Hepworth.

Barton Fink 1991. Ohj. Coen, Joel. USA. Circle Films.

Capote 2005. Ohj. Miller, Bennett. Kanada, USA. United Artists.

Charlie's Angles 2000. Ohj. McGinty Nichol, Joseph USA. Columbia Pictures Corporation.

Darkness – pimeys. Darkness 2002. Ohj. Balagueró, Jaume. Espanja. Castelao Producciones.

Delta-jengi. National Lampoon's Animal House 1978. Ohj. Landis, John. USA. Universal Pictures.

Englantilainen potilas. The English Patient 1996. Ohj. Minghella, Anthony. USA, Iso-Britannia. Miramax Films.

Epic Movie 2007. Ohj. Friedberg, Jason ja Seltzer, Aaron. USA. New Regency Pictures.

Erottamattomat. Dead Ringers 1988. Ohj. Cronenberg, David. USA, Kanada. Mantle Clinic II.

Fahrenheit 451 1966. Ohj. François Truffaut Iso-Britannia. Anglo Enterprises.

Hei, me lennetään! Airplane! 1980. Ohj. Abrahams, Jim ja Zucker, David. USA. Paramount Pictures.

Hyvät, pahat ja rumat. Il buono, il brutto, il cattivo 1966. Ohj. Leone, Sergio. Italia, Espanja, USA. Arturo González Producciones Cinematográficas, S.A.

Ilmestyskirja nyt. Apocalypse. Now 1979. Ohj. Coppola, Francis Ford. USA. Omni Zoetrope.

Iso Poika 2007. Ohj. Halme, Mia. Suomi. Avanton Productions.

Jackie Brown 1997. Ohj. Tarantino, Quentin. USA. A Band Apart.

Kalavale 1998. Ohj. Björklund, Maria. Suomi. TaiK.

Kurjat. Les Misérables 1934. Ohj. Bernard, Raymond. Ranska. Pathé-Natan.

- L.A. Confidential 1997. Ohj. Hanson, Curtis. USA. Monarchy Enterprises B.V.
- Little Mischieff 1900. Ohj. Edison, Thomas Alva. USA. Edison.
- Maaailma vuonna 2022. Soylent Green 1973. Ohj. Fleischer, Richard. USA. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Marie Antoinette 2006. Ohj. Coppola, Sofia. USA, Ranska, Japani. Columbia Pictures Corporation.
- Miami Vice 2006. Ohj. Mann, Michael. USA. Universal Pictures.
- Mies ja alaston ase. The Naked Gun: From the Files of Police Squad! 1988. Ohj. Zucker, David. USA. Paramount Pictures.
- Mies ja alaston ase 2 1/2. The Naked Gun 2½: The Smell of Fear 1991. Ohj. Zucker, David. USA. Paramount Pictures.
- Mies ja alaston ase 33 1/3 – Viimeinen solvaus. Naked Gun 33 1/3: The Final Insult 1994. Ohj. Zucker, David. USA. Paramount Pictures.
- Musta aukko. The Black Hole 1979. Ohj. Nelson, Gary. USA. Walt Disney Pictures.
- Ota kiinni jos saat Catch Me If You Can 2002. Ohj. Spielberg, Steven. USA. DreamWorks SKG.
- Priscilla – aavikon kuningatar. The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert 1994. Ohj. Elliott, Stephan. Australia. Australian Film Finance Corporation (AFFC).
- Roses Noires 2003. Ohj. Jääskeläinen, Leena ja Bergman, Petri. Suomi. Mare Tranquillitatis.
- Ruusutarhankatu 2007. Ohj. Palosaari, Laura. Suomi. Animaatiokopla / Laura Palosaari
- Spider baby. Spider Baby or, The Maddest Story Ever Told 1968. Ohj. Hill, Jack. USA. Lasky-Monka.
- Superman 1978. Ohj. Donner, Richard. Iso-Britannia. Dovemead.
- Svengijengi '62. American Graffiti 1973. Ohj. Lucas, George. USA. Universal Pictures.
- Tähtien sota. Star Wars 1977. Ohj. Lucas, George. USA. 20th Century Fox.
- Takaa-ajettu. The Fugitive 1993. Ohj. Davis, Andrew. USA. Warner Bros. Pictures.
- Takaa-ajettuna. The Prize 1963. Ohj. Robson, Mark. USA. Roxbury Productions Inc.
- Talven jälkeen tulee kevät 2007. Ohj. Björklund, Maria. Suomi. Animaation apupyörä.
- The Rocky Horror picture Show 1975. Ohj. Sharman, Jim. Iso-Britannia. 20th Century Fox.
- The Shining – hohto. The Shining 1980. Ohj. Kubrick, Stanley. USA, Iso-Britannia. Hawk Films.
- Trainspotting 1996. Ohj. Boyle, Danny. Iso-Britannia. Channel Four Films.

Tribal 1997. Ohj. Björklund, Maria. Suomi. TaiK.

Tuo hupsu neiti Manton. The Mad Miss Manton 1938. Ohj. Jason, Leigh. USA. RKO Radio Pictures.

Vaaleanpunainen pantteri. The Pink Panther 1963. Ohj. Edwards, Blake. USA. Metro-Goldwyn-Mayer.

Who's That Girl 1987. Ohj. Foley, James. USA. The Guber-Peters Company.

Zoo & Zorkka 2000. Ohj. Björklund, Maria. Suomi. TaiK.