

Käsitteittämminen on kirja elokuvan, tv- ja radio-ohjelmien käsitteittämisestä. Kirja tarjoaa alan opiskelijoille ja tekijöille informaatiota ja inspiraatiota työhön sekä tuo kaikille aiheesta kiinnostuneille näkökulmia alan nykytilaan ja tulevaisuuden haasteisiin.

Käsitteittämisestä ja työn ominaispiirteistä pohutuvat alan arvostettut tekijät Kimerwa Cedersjöön, Jove Idström, Jarmo Lämpelä, Kaisa Pytkkänen, Juhja Siltanen, Pepe Tenhkarri, Kari Tervo ja Timo Varpio. Kymmenen esseen lisäksi kirja sisältää täyden-tyyriä arkkiteleja mm. elokuvatuottajan ja tutkijan näkökulmasta käsitteittämiseen.

KÄSIKIRJOITTAAMINEN

✦ Toimittanut Elna Hirvonen ✧

Ogla nampio
siis
oklevisi
Televiisio

www.artthouse.fi
KL 86.07
951-884-372-4
Kansi: Ville Laihoonen



TAIDETOIMILISEN KORKEAKOULUN KIRJASTO



2.3

Art House

kokonaan uudelleen, uudelleen ja uudelleen. Niin kuin kokoaisi päässään hirvittävän suurta ja työlästä palapelää.”

Elokuvan tekeminen on työskentelyä illuusioiden kanssa. Alussa on illuusio tekijöiden mielessä, lopussa elokuvateatterista poistuvan katsojan illuusio näkemästään elokuvasta. ”Kun illuusion tekemisen maksaa esimerkiksi kaksi miljoonaa euroa, tekijöillä on työstään valtava vastuu”, Rauhala sanoo. Illuusion kanssa työskentely tekee myös tuottajan ja käsikirjoittajan suhteesta erityisen haavoittuvan. Tuottaja sitoutuu käsikirjoituksen yleensä vaiheittain ja kummallakin osapuolella on tiettyyn kehutelyvaiheeseen asti oikeus vetäytyä projektista, jos se lakkaa etenemästä molempien hyväksymään suuntaan.

Rauhala painottaa, että voidakseen sitoutua elokuvan tekemiseen, tuottajan on uskottava sen sisältöön. Lisäksi tuottajan on uskottava siihen, että myös yleisö haluaa nähdä elokuvan, ja rahoittajat saavat rahoilleen vastinetta. Miten usein tuottaja sitten joutuu luopumaan hyvänä pitämästään ideasta siksi, että sen tekeminen olisi liian suuri taloudellinen riski? Rauhalan mielestä myös pienen yleisön elokuva voi ja kannattaa tehdä, ja nulle on mahdollista saada rahoitusta. Kaikesta ei tarvitse saada voittoa, vaan riittää että kustannukset katetaan. Tällöin elokuvan tekovaiheessa ei enää ole varaa ottaa riskejä. ”Esimerkiksi Rastimon *Säädyllinen murhenäytelmä* oli pienen yleisön elokuva, joka oli ilman muuta tekemisen arvoinen.” Toisaalta Rauhala pohtii, että jos hän tuottajana uskoo elokuvaan riittävästi, hän on valmis ottamaan sen tekemiseksi riskiä – ja puolustamaan sitä missä tahansa ja kenelle tahansa.

ELINA HIRVONEN

Kanerva Cederström

HETKEN JA SATTUMAN KIRJOITUSTA

DOKUMENTAARISEN ELOKUVAN KÄSIKIRJOITTIMISESTA

Esseeni otsikko ilmaisee vapaamuotoisen elokuvan, myös dokumentaarisen, erikoislaatuksen suhteen käsikirjoittamiseen. Koska aiheesta on kirjoitettu hyvin vähän, on useimmiten turvauduttu perinteisen fiktion käsikirjoituskäytäntöihin, jotka noudattelevat anglosaksisen elokuvan kaanonina: synopsis, treatment ja script/käsikirjoitus. Dokumentaarisen elokuvan kirjoittamista ei ole käsitelty juuri lainkaan elokuvakirjallisuudessa. Siksi koenkin, että minulla on edessäni hedelmällisen neitseellinen maasto pääsiäistä valloilleen kysymyksiä koskevat ajatukseni.

LAJITYYPPISTÄ

Dokumentaarisen elokuvan historia on elokuvan kielen, tyylien ja muotojen historiaa. Sen kehitys on heijastanut suuria henkisiä ja yhteiskunnallisia murroksia maailmassa. Se on ollut edelläkävijänä, avant-garden asemassa esim. Neuvosto-Venäjäällä, Ranskassa ja Saksassa. Propagandaelokuvana se on ollut vallan välineenä,

mutta myös poeettisen elokuvakielen laboratoriona. Se on vaikuttanut toisen maailmansodan, Holococaustin ja Hiroshiman jälkeen historiallisen muistin jäsentämiseen ja kansojen eheytymiseen ja toisen maailmansodan jälkeen ja 1960-luvulla kylmän sodan aikaan, äänen ja kuvan vapautuessa kevyiksi välineiksi, myös filktion uudistumiseen (neo-realismi, vapaamuotoinen fiktio).

Dokumentaarinen elokuva on toisaalta saanut vaikutteita journalismista ja toisaalta vaikuttanut televisiojournalismiin. Se on vaikuttanut myöhemmin video- ja mediatiteen syntyyn ja kehitykseen ja antanut impulsseja nykyisen fiktiivisen elokuvan tyylien ja aihevalintojen muuttumiseen. Dokumentaarinen elokuva ammentaa menneestä ja muistista, heijastaa syntyvää ja samalla etsii uusia muotojaan.

Dokumentaarista elokuvaa on yritetty luokitella monin tavoin. BILL NICHOLS, yhdysvaltalainen tutkija, on jakanut dokumentaarisen elokuvan historian vuosisadan alusta 1990-luvun alkuun kuuteen moodiin eli poeettiseen, selittävään, havainnoivaan, interaktiiviseen, refleksiiviseen ja performatiiviseen. Toisaalta sen lajeiksi, toistaan erottautuviksi tyyliksuunniksi, luetaan mm. etnografinen elokuva, cinema vérité ja direct cinema, essee-elokuva, arkistomateriaalista luotu nk. kompilaatio-elokuva, subjektiivinen elokuva ja kokeellinen elokuva. Dokumentaarinen elokuva pakenee kuitenkin liian ahtaita karsinoita. Se on ennen kaikkea hyvin yksilöllistä, trendejä kaihtavaa, sanan varsinaisessa mielessä auteur-elokuvaa, tekijänsä elokuvaa – jätävästi uusiutuva.



”Miksi tämä dokumentaarin kategoria elokuvassa? Miksi tämä käytännön erottelu Lumien ja Meliesin, Eisensteinin ja Vertovin välillä? Yleensä ihmiset odottavat hyvää tarinaa fiktioelokuvasta, kun taas dokumentaarilta he odottavat totuutta ja informaatiota. Elokuvisسانی näiden käsitteiden ”taistelukenttä” sijoittuu epäilemättä ”dokumentaarin” sisälle. Näen niiden kuitenkin yltävän useampia rajoja: fiktion, dokumentaarin ja kokeellisen elokuvan (joka sekkin on vain yksi kategoria lisää), ja kyseenalaistavan sekä näiden sisällön että ulkoisen muodon suhteessa kyseisiin kategorioihin”

(Amerikanvieraanlainen elokuvaohjaaja Trinh T. Minh-ha)

EI OLE YHTÄ DOKUMENTAARISTA ELOKUVAA

Dokumentaarissa elokuvassa on tullut vaihteeseen, jossa innokkaasti etsitään uusia teorioita teknologian kehityksen, digitaalisten tallennusvälineiden levämisen, elokuvan tekemisen popularisoinnin, eräänlaisen uuden joka miehen ja naisen ”käden taidon” ilmaantumisen seurauksena.. Se on kehittänyt todellisuuden representaatiosta katseen taiteeksi, sisältöä painottavasta elokuvasta ”minän” elokuvaksi. Fiktio on tullut lähemmäksi dokumentaarista elokuvaa. Myös käsitykset itse dokumentaarista suudesta ovat laventuneet mm. ”todellisuus-tv-sarjojen” myötä. Mutta riippumatta tästä moninaisuudesta, sitä raskauteaan edelleen yksitoikkoisen objektiivisuuden ja toden *tallioinnin* kahleella.

Todellisuuden eri tulkinnat ovat ilmenneet mitä moninaisimpina dokumentaarisen elokuvan kausina. Subjektiivisuuden ja objektiivisuuden tulkinnat vaikuttavat käsityksemme dokumentaarista elokuvasta. Elokuvan kiehtova ulottuvuus on tehdä näkyväksi kokemus maailmasta, se on tapa rakentaa uudestaan maailma ja jakaa se.

Käänteentekeviä dokumentaarisia elokuvia ovat olleet esimerkiksi ALAIN RESNAIS’N *Auschwitzia* ja juutalaisten joukkotuhon käsittelevä esseistinen *Yö ja usva* (1956), FREDERICK WISEMANIN vanklamielisairaalakuvauus *Triticul Follies* (1967), DZIGA VERTOVIN *Mies ja elokuvakamera* (1929) tai ROBERT FLAHERTYN eskimoïden elämää kuvaava pioneerityö *Nanook of the North* (1922).

Kaikki nämä elokuvat ovat niin erilaisia, mutta osa jo dokumentaarin kaanonina. Useimmien niiden ainoana yhteisenä tekijänä on ollut ”todellisuudessa” ja todellisuudella operoiminen, mutta tästä nimittäjästä on tullut lajin kohtalo. Dokumentaarille elokuville on luotu oma ghetto, josta niitä ei vapauta ei tyyli, ei aihe, ei muoto.

TOTUUDEN, OBJEKTIIVISUUDEN, GHETTO

”Voisi kuvitella, että realismissa on kyse kopioinnista... lasi sellaisena kuin se on pöydällä. Tosiassassa, se, mitä kopioidaan, on se visio, joka siitä jää hetkenä, kuva, josta tulee tietoinen (*conscientte*). Ette kopioi koskaan lasia pöydällä, vaan visioin jäännöksen”

Giacometti

Journalismin kuuluva informaation ja kommunikation vaatimus on dokumentaarille elokuvalle sisäisesti vierasta. Elokuvantekijän on kuviteltava todellisuus aina uudeksi, toiseksi, välineenään kamera ja naururi. Informaatio dokumentaarissa elokuvassa on suhteellisempaa ja subjektiivisemmin tulkittua kuin *tiedon* välityksessä. Elokuvan tieto voi myös olla salatunpaa, vähemmän ilmeistä.

Dokumentaarinen elokuva ei ole monoliitti – se on moninainen elokuvan alue, jolla on tiettyjä yhteisiä nimitäjiä, mutta joka voi ammentaa myös elokuvan muista ulottuvuuksista, muiden taideteiden ja tekemisen traditioista, muista todellisuuksista. Elokuva voi olla muistin ja muistisuuden, nykyhetken ja sattuman, poeettisuuden ja realismin, unen ja toden tulkki, esseistinen, suora tai kertova. Se ei ole minkään taiteellisen tulkintatavan ulottumattomissa.

Dokumentaarilla elokuvalla on, verrattuna muihin taiteen alueisiin, hyvin omalaatuinen asema maailmalla. Jossain se laskeaan televisiojournalismitse, jossain taas sitä ei ole itsenäisenä lajina tunnustettu. Usein se on fiktion tekijöiden sivuharrastus, tai ulkoministeriöiden pr-ase. Elokuvan establismentin parissa, sitä ei joko pidetä elokuvataiteena tai ”elinkeipoisena” levitysvaikeuksien takia tai se on, kuten lyhytelokuvakin, vain aloittelevien tekijöiden harjoituskenttä, jossa oppii säännöt suurta koetusta varten.

Toisaalta on maita, joissa dokumentaarinen elokuva ja muutamat niiden tekijöistä ovat lähes kanonisoituja, kuten Ranskassa ALAIN RESNAIS, CHRIS MARKER ja RAYMOND DEPARDON, tai USA:ssa PENNEBAKER, WISEMAN ja MAVSLERIN veljekset, ja on maita, joissa dokumentaarista elokuvaa arvostetaan taiteena, mutta jossa tekijät eivät saavuta fiktio-ohjaajien arvostusta, kuten SERGEI DVORITSEVOI tai VIKTOR KOSSAKOVSKI Venäjällä. Mutta suuressa osassa maailmaa se ei kuulu elokuvan taikapiriin eikä sillä ole olemassaolon mahdollisuuksia sen enemppää tekemisen kuin levityksenkään suhteen edes televisiossa.

EI DOGMEJA

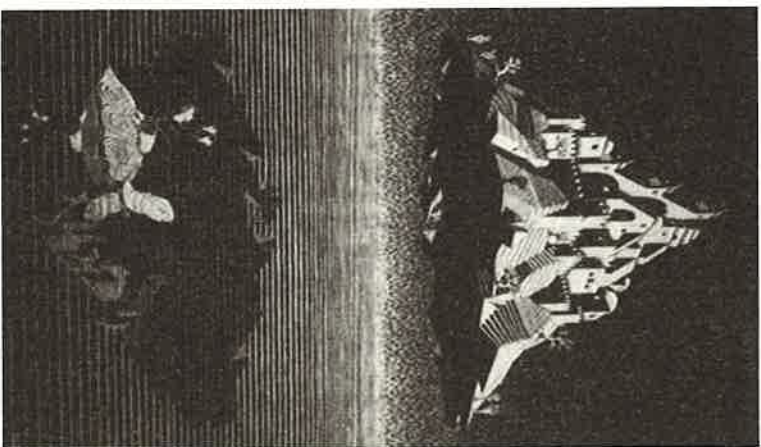
Dokumentaarinen elokuva on (paradoksaalisesti osittain ghetto-asemansa takia) säästynyt näihin päiviin asi myös tuotteistamiselta ja muilta valtaelokuva vaivaavilta rasitteilta. Tosin televisio-

yhtiöiden kasvava tuotannollinen päätäntävältä riippumattoman elokuvan kohtalosta on alkanut kuristaa myös Euroopassa tekijöiden taiteellista vapautta. Se näkyy jo eräänlaisen ”valtavirta”-dokumentaarielokuvan lisääntymisenä, jossa journalistinen ote on saamassa ylioitteen. Ehkä vastareaktiona tälle kehitykselle tanskalainen elokuvaohjaaja LARS VON TRIER on kehittänyt myös dokumentaarille elokuvalle omat dogma-teesinsä, joiden pohjalta on jo ainakin Englan-

nissa valmistettu muutama elokuvakin. Dogmeja ovat esimerkiksi seuraavat: ei sallita tilanteiden ohjausta, ei valaistusta, ei lisättyä musiikkia, leikkauksen on oltava näkyvää (mustaa otosten väliin), alussa on kerrottava, mitä ollaan tekemässä, kuvausten lopussa kuvattut henkilöt katsovat materiaalin ja saavat sanoa oman sanansa.

”Mitä enemmän taideteos on tosi, sitä enemmän siinä on tyhjää”

Giacometti



Oma näkemykseni dokumentaarisen elokuvan tekemisestä on aivan toisenlainen. Dogma-ajattelu dokumentaarissa elokuvassa tukahduttaa ne lukemattomat yksilölliset tulkinnat, joita elokuvan kielellä ja välineillä on ollut ja on mahdollista maailmasta(ari) luoda. Säännöt samentavat ja kuristavat todellisuutta, merkitsevät askelta taaksepäin ja rajoittavat ilmaisukeinoja. Dogmaattinen manifestointi on eräänlainen käänteinen käsite pajon hoetulle ”sisältötuotanto”-mantralle, joka puolestaan on vain välineestä lähtevä, sokea, katseeton ja ajatuksenpremissi.

Dokumentaarisen elokuvan sudenkuoppia, sen vapaan ilmaisen jarruttajana on ollut myös aiheen dilemma: aiheen vaatimus on usein sokassut dokumenttelokuvan tekijää. Journalistiseen aiheajatteluun tyydytään liian helposti. Yleisten yhteiskunnallisten ja /tai poliittisten kysymysten jalostuminen elokuvan aiheeksi on vaativampi ja monisyisempi prosessi. Toinen ongelma on ollut angloosaksisen valtavirtaelokuvan kaavamainen ja lineaarinen, mekaanistisen aristotelinen "plot-point"-ajattelu, joka tukahduttaa vapaata ajan ja muodon ymmärtämistä ja niiden käsitteilyä dokumentaarisessa elokuvassa sekä pakottaa helposti ylikorotamaan aiheen pintamerkitä. Dokumentaarisessa elokuvassa ei ole myöskään totuttu asettamaan kysymystä tyyllistä, tai sitä on suorastaan väheksytty. Tyylin etsiminen, tyyliin päätyminen vie tekijää kuitenkin lähemmäksi olennaista, helpottaa rajausta ja muodon etsimistä. Samoin ovat jääneet varjoon, ehkä juuri direct cineman vaikutuksesta, henkilön elokuvassa olemisen ohjaamisen ongelmat ja työskentely todellisuuden kanssa ja näistä nousevat taiteen ja moraalien välisten suhteiden kysymykset.

LAJITYYPPIEN VANKKIAT

"Tehnit ovat yrittäneet tehdä perustavanlaatuisen eron, eräänlaisen ominaisuuksien jaottelun kahden tai kolmen erilaisen elokuvan välillä. Yhtäältä on dramaattinen elokuva, jossa sattuma, toisin sanoen ennustamaton, toisin sanoen runous, on periaatteessa tukahdutettu. Ei yhtäkään yksityiskohtaa, joka ei seuraa ehdottoman tietoisesta mielen valinnasta, jota ei ole valittu spesifisen ja varman tuloksen saavuttamiseksi. Runous, jos sellaista on, on intellektuaalista laatuja; vain toissijaisesti se kiinnittää huomiota havainnon kohteiden erityiseen resonanssiin, kun ne asettuvat kosketukseen elokuvan kanssa. Toisaalta, on dokumentaarinen elokuva, viimeinen elokuvan partisaanien turvapaikka joka suhteessa. Siinä vallitseva asema on annettu koneelle ja todellisuuden aspektien spontaanille ja suoralle kehitykselle. Esineiden runoudelle on annettu täysi ääni niiden viähtöminimissä olomuodossa, ja niiden suhteessa ulkoiseen.

Tiedämme, että elokuvan luonteenomaisimmat ja osuvimmat hyveet ovat aina olleet ja tai melkein aina olleet, sattuman tulosta, eli jonkinlainen mysteeri, jonka merkitystä emme koskaan onnistuneet selittämään."

Antonin Artaud (1896–1948), ranskalainen kirjailija, teatteriohjaaja

Etabloituneen elokuvan *sisäillää* vallitsee kankea, jopa ahdistava koodisto sallittujen lajityyppien normeista, joista on vaikea pyristellä irti. Fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan välisiä rajoja pidetään väkisin yllä tuotanto- ja levityskulttuurissa. Kriittikissä ja festivaalitoiminnassa, vaikka postmodernin ajan dokumentaarinen elokuva, ja yhä useammin myös fiktiivinen, on 1990-luvulta lähtien paljastanut näiden rajojen keinotekoisuuden. On syntynyt uusia genrejä, uusia muotoja ja tyyliä, mutta tuotantokulttuuri pitää kynsin ja hampain kiinni vanhentuneesta normistosta, rajoista.

Dokumentaarisessa elokuvassa käsikirjoittajalla ei ole samaa institutionalisoitua, itsenäistä asemaa kuin fiktiivisessä elokuvassa. Useimmiten tekijä on myös käsikirjoittaja ja suunnittelija. Tämä ei vähennä, vaan ehkä päinvastoin, vahvistaa käsikirjoittajan suunnitteluvaiheen merkitystä koko prosessissa. Siksi sitä voi verrata usein pikemminkin muiden taiteiden, erityisesti kirjallisuuden ja kuvataiteiden suunnitteluun ja luonnosteluun. Dokumentaarisen elokuvan tekijällä on vain aineistonaan, lähtökohinaan, elävän kuvan ainekset.

Se, että dokumentaarista elokuvaa (samoin kuin kokeellista tai uutta videoelokuvaa) voidaan tehdä ja tehdään ohikioulutuksen vahvistaa ehkä sen vapautta ja monimuotoisuutta. Kaikessa taiteessa pillee sama ongelma: luonnoksen ja valmiin teoksen suhde toisiinsa. Dokumentaarisessa elokuvassa ongelma on erityisen painava, sillä miten päättää, koska todellisuuden materiaali on valmis – rakkaiseeko sen aiheen lopullinen käsittely vai esteettinen hioutuminen muodoksi? Voiko aihe olla kriteeri, vai painavaatko teoksen loppuunsaattamisessa enemmän kuvan ja äänen kysymykset ja mikä on niiden suhde siinä vaiheessa kun lähtee ajatuksesta, halusta luonnostella ensimmäisiä elokuvallisia aihioita?

Kirjoittamisessa käsitellään todellisuutta etäännyttynä, aineistona, ja alttajuisesti haetaan ja syynytetään tulevaa tyyliä ja muotoa. Dokumentaarisen elokuvan käsikirjoittaminen on väistämättä kaksijakoinen kysymys: se pitää sisällään kirjoittamisen itselleen ja kirjoittamisen toiselle. Edellinen ei välttämättä ole tydyttävää ja tyhjentyä ja jälkimmäinen ei välttämättä pragmaattista tai teknistä tai turhauttavaa. Lajityypin luonteesta johtuen tekijän on pystyttävä kirjoittamaan sekä itselle että toiselle. Kumpikaan yksinään ei johda sen elokuvan valmistumiseen, jonka idea oli alussa olemassa. Kaikki kirjoitus, oli se sitten rahoittaja

varten kirjoitettu synopsis tai treatment tai itselle kirjoitettua tekstiä; on suhteessa elokuvan ideaan, aavistukseen siitä. Alku on näky, hahmo ja se on muutettava. Luonnos voi olla myös kuvaa, niin valokuvaa, piirroksia, elokuvaa kuin videokuvaakin, mutta tässä elokuvatuotantokulttuurissa ja kulttuurissa yleensä meihin on sisäänrakennettu vaatimus kirjoittaa se. Kysymys onkin siitä, mitä tämä kirjoittaminen on, miten siihen on suhtauduttava, mikä on sen suhde kuvaan ja viime kädessä elokuvaan, joka on olemisensa tulemisessa. Missä vaiheessa siirtyä ensimmäisestä kirjoittamisen vaiheesta toiseen ja kuitenkin suojella vielä kehittymässä olevaa ajatustaan ulkopuolisen lukijan vaikutukselta – ja miten paljon pystyy ottamaan toiselta säilyttäen oman vapautensa ja intentionsa.

Ranskalainen kirjailija ja elokuvantekijä MARGUERITE DURAS on kirjoittanut: elokuva syntyy kirjoituksen häviämislle, lauseen rauniolle; elokuva johtaa alkuperäiseen hiijaisuuteen. Se on paljon sanottu kirjailijalta, jolle sana ja lause olivat hänen elokuviansakin perimmäisin aines.

- Käsi kirjoittamista on siis tarkasteltava kahtena eri prosessina: kirjoittamisena itselle ja kirjoittamisena toiselle. Tämä pätee tietenkin myös fiktion kohdalla, mutta dokumentaarisessa elokuvassa itselle kirjoittamisella on elokuvan tulevan muodon ja sisällön kannalta olennaisempi, ratkaiseva merkitys ja teknisemmällä tuotantokäsitelmällä välineellisempi tehtävä.

AJATUKSESTA KIRJOITUKSEKSI, JOKA PYRKII ELOKUVAKSI

Ensimmäisen vaiheen kirjoitus on ehkä aidoimmillaan elokuvaksi kirjoitusta – ahioita, tyyliharjoitelmia, luonnostelmia, poeettisia kuvia, esseistisiä hahmotelmia, oivalluksia, muistitpanoja, sitaatteja – ja myös kuvia (valokuvia, piirroksia), lehtileikkeitä, valokopioita, mutta myös jo mahdollista elävää kuvaa ja ääntä – suuri luonnoskirja, jolla ei ole mitään virallista asemaa, ei tulevaisuutta itsensä, eikä mitään pysyvää hahmoa – kasa materiaalia eri muodoissaan. Tämä kirjoittamisen vaihe ei ole vielä suunnittelua sanan tuotannollisessa mielessä – tekijä/kirjoittaja kokeilee alkuperäisen ideansa elokuvallisuutta – rakenne, muoto, tyyli

eivät saisi saada liian hiohtua muotoa. Kuitenkin tässä vaiheessa syntyvät ajatukset olisi osattava säilyttää seuraavaa vaihetta varten. Näitä pitää suojella myös itseltään, kun rakenteen miettiminen uhkaa niellä nyanssit ja detaljit.

Olen hämmästellessäni lukenut, mitä MARGUERITE DURAS kirjoittaa elokuviansa ennakkosuunnittelusta. Hänen mielestään on vain lähdeittävä liikkeelle ilman minkäänlaista ideaa, ilman mieltään. Kaikki on kaikkialla – niinpä hän kuvasi monet elokuvansa samassa paikassa riippumatta niiden aiheesta. Tähän sisältyy tietenkin Durasille ilmeinen provokaation kaipuu, erityisesti elokuvan tekemisen yhteydessä, jossa hän ei halunnut kulkea tuotantokoneiston ja bisneksen ehdoilla. Toinen merkittävästä elokuvan uudistajista, JEAN-LUC GODARD, on kirjoittanut käsi kirjoittamiseen nuottiviivastolle, koska musiikki on hänelle yksi elokuvan rippumattomista elementeistä alusta lähtien. Miten suhtautua dokumentaarisessa elokuvassa storyboardiin, visuaalisoitua käsi kirjoittukseen? Miten tehdä sattunasta, odottamattomasta ennalta kuva? En ole vielä nähnyt tällaista, vaikka eittämättä monet ovat sitä kokeilleet yrittäessään hahmottaa kuvallista tyyliä jo tässä vaiheessa. Tätä muistuttaa ehkä myös dokumentin tekijöiden usein suosima still-kuvien käyttö osana käsi kirjoitusta, viitteenä visuaalisesta tyylistä, jota haetaan. Elokuviissa, joissa on harkitumpi rakenne, jonkinlainen mise-en-scène, kuten rakennetuissa tai näytellyissä dokumentaarisissa elokuvissa, on käsi kirjoitusvaiheessa voitu kirjoittaa ja visuaalisoida jo pienimmälle. Samoin elokuvaan, joihin liittyy teksti sisältää ”kirjallisia” kuvia, voidaan tietenkin viitteellisesti myös liittää tekstistä nousevia kuva-aiheita.

Mutta useimmien on kuva(t) kirjoitettava, sekä olemassa olevat että mahdolliset kuvat. Kirjoittajan on löydettävä tyyli, jolla elokuvallinen kuva välittyy lukijalle. Kun on siirryttävä itselleen kirjoitetusta tekstistä toiselle tarkoitettuun tekstiin, joutuu muuttamaan omat assosiativiset, intuitiiviset, suljetut kuvastonsa, ”Kääntämään” ne muiden kanssa jaettaviksi, mutta kuitenkin alkuperäisen oivalluksen ja hengen säilyttäväksi.

Elokuviissa, jotka käsittelevät muistia, käytetään ”muistin materiaalia” eli arktisofilmiä tai kaitafilmiä tai still-kuvia, joiden ”kirjoittaminen”, niin kuin muunkin assosiativisen tai rumollisen kuvan kirjoittaminen, on käsi kirjoitusvaiheessa yleensä äärimmäisen turhauttavaa. Ne ovat vasta leikkausvaiheessa muotoutuvaa ajattelua eikä niihin voi kuin yrittää viitata tyydyttävästi tai ilmaista niiden paikka elokuvan ajatuksessa taitavasti.

Monia tekijöitä on alkanut myös dokumentaarisen elokuvan alueella vaiyata storytellingin tyrannia: he kirjoittavat jo alkuvaiheessa luonnostelman sisälle tarinaa, vaikka aihe olisi avoin ja non-lineaarinen sisäiseltä luonteeltaan. Näin aika ja tila pakotetaan usein paljon ahtaampiin ja väkikäisempiin puitteisiin, kuin ne vapaasti käsitellen, elokuvalliselle kielelle ominaisesti voisivat elää elokuvassa.

Sveitsiläinen kuvanveistäjä, maalari ja piirtäjä ALBERTO GIACOMETTI on sanonut: "tiedän, mitä näen, vasta työskennellessäni". Dokumentaarisen elokuvan tekijäkin tietää, että mikään kirjoitettu ei voi varmistaa sitä, mitä kuvaamisen hetkellä kuvaan tulee. Elokuvantekijäkin (myös fiktiivisessä) voi vain odottaa kuvan tekemisen hetkeä. Se pätee niin suunniteltuun/kirjoitettuun hetkeen kuin odottamattomaan, sattuman hetkeenkin. Kirjoitus voi antaa valmiuden tälle kuvanteon hetkelle, mutta enemmän se antaa mahdollisuuksia rakenteelle ja muodolle, niiden luonnostelemiselle. Yhä useammin myös uudessa fiktioelokuvassa on lähdeyttäistä avoimuudesta kuvaustilanteissa, joissa perinteinen käsikirjoitus ei voi enää olla avuksi. On luotettava hetkeen, oltava hetkessä.

Helppommin kirjoittamiselle antautuu, jos elokuvaan on ajateltu teksti tai "minän" ääni, jotka voivat antaa viitteitä myös elokuvan muusta tyylistä ja aiheista. Mutta usein tämä "valmis" teksti muuttuu muuksi leikkausvaiheessa, vaikka se on voinut kuvausvaiheessakin vielä olla opastajana, alkuperäisestä ajatuksesta ja hengestä muistuttamassa. Monet tekijät, jotka käyttävät "minänsä" ääntä, nauhoittavat sen vasta leikatun raakaversion yhteydessä, koska puheen rytmi ja sävy syntyvät aitoina vasta yhteydessä kuvaan. Ero tv-journalismin käyttämään speakiin on ratkaiseva – elokuva ei kuvita tekstiä – teksti ja kuva, siis ääni ja kuva syntyvät yhdessä uudeksi ajatteluksi.

Dokumentaarisen elokuvan käsikirjoitusvaihe on monessa suhteessa etsimistä, luonnostelua, avoimeksi jättämistä. Koko prosessi on "kirjoitusta" viimeiseen äänileikkausvaiheeseen



asti. Äänimaailma voidaan ajatella vasta, kun kuva on leikattu alustavaan rakenteeseensa ja muotoonsa. Lopputulos on kuvan ja äänen sattuma, uuden merkityksen ilmaantuminen. Sitä on mahdollonta kirjoittaa tai suunnitella käsikirjoitusvaiheessa – ääni ei suostu siihen lainkaan. Kuva syntyy uudelleen vielä kerran äänen kanssa.

Leikkaus on käsikirjoittamisen viimeinen vaihe. Monet kirjoittavat tässä vaiheessa käsikirjoituksen uudelleen helpottaakseen hahmottamista, leikkauksikirjoitus on joka tapauksessa jossain muodossa välttämättömyys. Monet tekijät haluavat säilyttää leikatessaankin intuitiivisen asenteen materiaaliin, antaa rytmin ja kuvan ja äänen uuden symbioosin vaikuttaa ratkaisuihin. Lopullista käsikirjoitusta ei siis silloinkaan vielä ole.

Dokumentaarista vapaata ilmaisuvaania siis vaara niin dogmaattisessa tohudenmukaisuus-ajattelussa ja journalistisessa informatiivisuudessa kuin fiktiivisen elokuvan anglosaksisen kerrontaperinteen kaavamaisuussissakin. Tekijän/kirjoittajan on hallittava vahvasti elokuvan eri ilmaisukeinot voidakseen pysyä vahvana oman näkemyksensä toteuttajana tässäkin suhteessa.

Vaikka elokuvantekijä ei olisi riippuvainen tuotantoprosessista, hänen on hahmottaakseen koko materiaalista esiin tuleva muoto pidettävä matkassa mukana jonkinlaista rakenneluonnosta ja kuvaussuunnitelmaa. Tämä merkitsee usein vaikeaa dilemmaa. Pohjana on kauan sitten kirjoitettu käsikirjoitus tai suunnitelma, jonka kuvataessa huomaat liukenevan – tekijän on joka hetki tarkennettava johonkin, jota oikeastaan ei ole eikä voi olla valmiina missään. Jos vertaa elokuvantekijän työtä esim. maalarin työhön, voi havaita jännittävän eron näiden kahden välillä. Maalari luonnostelee oikean maiseman paikan päällä ja aivan muualla maala sen pohjalta oman maisemansa – dokumentaarin tekijä luonnostelee aiheensa muualla ja toteuttaa sen sitten todellisessa paikassa, todellisen ihmisen kanssa. Hahmotetun rakenteen on sallittava silloin sattuma ja improvisointi.

Dokumentaarisella elokuvalla on siis yhtä monta käsikirjoitustapaa kuin elokuvaakin. On ihmis(t)en elämää seuraava, laava ja sattumia houkutteleva, eppinen elokuva, joka on kirjoitettava varmasti toisin kuin rakennettu, henkilörahamoihin nojaava, fiktiivisiä aineksia hyödyntävä käsikirjoitettu elokuva tai esseistinen, erilaisiin filmimateriaaleihin ja tekstiin pohjautuva elokuva tai kokeellinen, todellisuuden kuvastoa vapaasti assosioiva ja käsittelevä elokuva.

DOKUMENTAARINEN TULKINTA

”Rakastan todellisuutta, mutta vihaan totuutta.”

Pier Paolo Pasolini

”Olla tinkimätön. Hyiätä kaikki se, mikä todellisesta (*réel*) ei tule todeksi (kaunistuttava väärän todellisuus).”

Robert Bresson

Ainoaksi yhteiseksi nimittäjäksi erilaisten dokumentaaristen elokuvien välillä nousee ehkä vain se, että dokumentaarinen elokuva lähtee olemassa olevasta/olleesta ihmisestä ja hänen kohtalostaan, teoistaan, ajatuksistaan, paikastaan maailmassa ja hänen maailmastaan. Sillä on paljon yhtymäkohtia dokumentaariseen valokuvaukseen, ja siksi moni keskustelu, jota valokuvauksesta on käyty, pätee dokumentaariseen elokuvaankin. 1960–1970-luvulla käytiin kiihkeää keskustelua valokuvauksen moraalista, jonka seurauksena moni kuvaaja kääntyi sisäänpäin, yltöesteettiseen ja käsitteelliseen, hermeettiseen suuntaan. Siihen vaikutti myös läpipolittisointu, julistava ja dogmaattinenkin ajattelu taitteen yhteiskunnallisesta tehtävästä. Sama tapahtui vähitellen myös dokumentaarissa elokuvassa, joka USA:ssa ja Keski-Euroopassa oli ottanut itselleen v. 1968 aikana ja sitä seuraavina vuosina poliittisen elokuvan missiön.

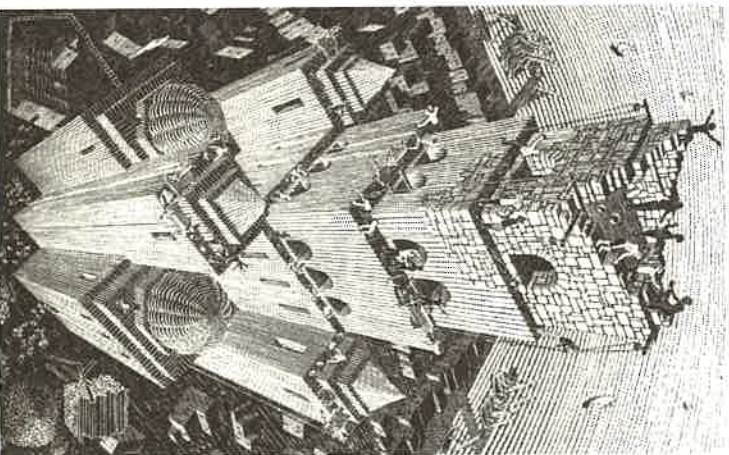
Elokuvaa vapauttaneen Cinéma véritén opetuslapset nousivat barrikadeille kevyine kameroineen ja nagroineen ja osallistuivat ”vallankumoukseen”. ”Suora” elokuva sai uuden merkityksen suoran toiminnan jatkeena ja kihottajana. Tämä elokuva ”kirjoitettiin” barrikadella, sille estetisointi ja suunnittelu oli myrkyrää dogmaattisista estetiikkatulkintoista, ulkoelokuvallisista syistä. Sen kohtalo oli tietenkin sama kuin sitä ruokkineen yhteiskunnallisen liikehdinnänkin. Se näivetyi tai romahki siinä missä dogmaattinen poliittinen liikekin ja vähitellen elokuvantekijä kasvoi huomaamaan välineensä tarjoamat rikkaat mahdollisuudet – niin kuin elämänsäkin. Dokumentaarissa elokuvassa ei kuitenkaan seurannut yhtä ehdoton estetismin kausi kuin valokuvauksessa, vaan se kehittyi moniin erilaisiin suuntiin, subjektiivisempaan tarkkailuun tai kokeelliseen, videotaiteen avaamaan suuntaan tai esseistiseen, pohdiskeluevaan suuntaan. Vuosisadan lopulla dokumentaarinen elokuva oli ehkä ensimmäistä kertaa avoin, rikas ja moni-ilmeinen taidemuoto.

Myös yhteiskunnallinen lähestymistapa oli syventynyt ja vapautunut, eikä enää kahlinnut elokuvallista kieltä ja näkökulmaa. Suomessa se ei kylläkään ole vielä löytänyt omaa ilmaisumuotoaan. 1970-luvun rasitteet tuntuvat kahlitsevan tekijöitä lähtemästä tälle tielle, tutkimaan ihmistä ja yhteiskuntaa, todellisuuden todellisuutta. Kun ideologinen ja autoritaarinen sumuus on väistynyt, edessä on dokumentaarille elokuvalle henkisesti ja moraalisesti haastava, uusia elokuvallisia ratkaisuja esiin kutsuva tekemisen alue, ilman toden ja oikean diktatorista vaatimusta. Ranskassa, mutta myös Yhdysvalloissa on tehty valvoja, persoonallisia elokuvia rahan vallasta, oikeudettomien ja syrjäytyneiden kohtalosta ja vaatimuksista, jotka ovat osoituksia yhteiskunnallisen elokuvan uusiutumuksesta.

Kysymys elokuvantekijän moraalista ei kuitenkaan ole väistynyt, niin kuin ei muissakaan taiteissa. Keskustelu siitä ei vaan tunnmu etenevän ja kypsyvän, vaan pysähtyy useimmiten hedelmättömiin, vanhassa laahaaviin todellisuus- ja vastuuteisiin. Tirkistelyn ja hyväksikäytön peikot nousevat pinnalle, koska

todellisuus ja tosi kummittelevat edelleen absoluutteina, joita ei kyetä erittelemään ja joiden edessä aina vain väisätään tai luovutetaan, kun helppo joutenalisimi kiinnittää yleisön huomio triviaaleihin tai asiayhteydestään irrotettuihin esimerkkeihin. Jotkut tekijät reagoivat tähän uhmaamalla tätä keinotekoista sensuuria ja jättävät kokonaan miettimättä kysymyksenasettelua – ja ajautuvat samaiseen itelleen ja kohteelleen arvelutavaan suohon.

Postmodernin ajattelun pinnallisimmat ja helpoimmat tulkinnat ja asenteet taiteen ja moraalien kysymyksiin aiheuttivat



laajalti jonkinlaisen hylkimisreaktion, eettisen näkökulman torjunnan moralisointina. Kun ne ovat nyt uusien tekijöiden edessä, on heidän vaikea löytää sisäistynyttä vastusta ikuisen kysymykseen. Elävien ihmisten kanssa työskentely, heidän elämänsä haltuunotto taitteen keinoin, vaatii tekijältä paljon itsetuntemusta, vahvaa näkemystä ja luottamusta kuvattaviin ja itseensä. Ihmiset eivät ole "vain" materiaalia, vain kuvaa ja ääntä - ja elokuva voiikin usein yllättäen olla enemmän (armoton) kuva tekijästään kuin elokuvan päähenkilöistä.

Pelko tai arkuus "oikean" ihmisen kanssa työskentelystä on juurtunut merkillisen syvälle, vaikka jo Robert Flahertystä lähtien on nähty, että ihminen, jopa luonnonkansojen edustaja, sopeutuu ja ottaa haltuunsa harvinaisen viisaasti ja hämmästyttävän tavasti roolinsa kameras edessä. Erityisesti modernilla (ja vielä enemmän postmodernilla ihmisellä, jos sellainen jo on olemassa) on oma kamerasuhteensa, jos hän voi olla mukana jollain tietoisella tavalla käsittelemässä ja jakamassa elokuvan ideaa.



Dokumentaarisen elokuvan merkityksen suurin salaisuus ja ehdottomasti kiehtovin ja antoisin puoli on kuitenkin sen "ihmistaitteen" luonteessa, mahdollisuudessa tulkita, kertoa, maalata elämällä, paljastaa todellisuuden näkymättömiä kerrostumia, luoda alkaan, palkkaan ja ihmiseen uusi peili. Tässä on sen erityispiirre vahvimmillaan taitteen suhteessa fiktiiviseen elokuvaan, tässä se erotuu par excellence siitä. Jossain mielessä se on tässä suhteessa myös sovitamattomassa yhteydessä fiktiioon. Tämä on sen sisällä se ainoa yhdistävä tekijä sen eri lajiyppien kesken – vaiikka todellisuuteen luodaan joka kerta erilainen katse.

KUVAIT M. C. ESCHER

MITEN TÄMÄ ELOKUVA SYNTYI?

JOUTILAAT (2001),

OHJAUS SUSANNA HEIKE JA VIRPI SUUTARI.

"Makkusimme Helsingistä Suomussalmelle laukku täynnä hienoja A4:lle raapustettuja ideoita, mutta päähenkilöt olivat usein teillä tietymättömillä... Poikien puhelimet olivat kiinni, ja kuvausryhmä katsoi formuloita hotellihuoneessa ja me jouduimme Susannan kanssa miettimään kaiken uusiksi."

Ohjaaja VIRPI SUUTARI muistelee hänen ja SUSANNA HEIKEN yhdessä ohjaaman, kainuulaista työttömistä nuorukaisista kerrotavan *Joutilaat*-dokumenttelokuvan kuvauksia hysteerisen hauskana ja kaoottisena prosessina. "Usein sanotaan, että dokumenttelokuvan tekijät riistävät päähenkilöitään. Joutilaita kuvatessa riistosuhde oli useimmiten toisin päin."

Puolitoista vuotta kestäneiden kuvausten aikana yhdeltä päähenkilöltä loppui hetkeksi elokuvassa olemisen motivoituminen ja poika esiin maanittelevat ohjaajat pelkäsivät taitteellista ja taloudellista katastrofia. Lopputuloks oli kaikkea muuta: *Joutilaat* paljasti ensimmäisenä dokumenttelokuvana kotimaisella Jussi-patsaalla sekä Pohjoismaiden parhaana dokumenttelokuvana Nordisk Panoramassa Århusissa. Se asetettiin myös ehdolle Euroopan parhaaksi dokumentiksi kuuden muun eurooppalaisen dokumentin ohella. Elokuva esitettiin Suomen teattereissa dokumentille poikkeuksellisen suurella neljän kopion määrällä.

"Pidän hämmästyttävänä saavutuksena, että myös nuoret miehet kävivät katsomassa *Joutilaita* Helsingin elokuvateattereissa", Suutari sanoo.