

KEMI-TORNION AMMATTIKORKEAKOULU

Subjekttiivinen totuus

Dokumenttielokuvan kuvasuunnitteluprosessi

Ilkka Paaso

Kulttuurialan opinnäytetyö
Viestinnän koulutusohjelma
Medianomi (AMK)

TORNIO 2010

TIIVISTELMÄ

Paaso, Ilkka, 2010. Subjektiivinen totuus. Dokumenttielokuvan kuvasuunnitteluprosessi

Opinnäytetyö. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu. Kulttuuriala. Viestinnän koulutusohjelma. Sivuja 41.

Opinnäytetyössäni analysoin dokumenttielokuvan kuvasuunnitteluprosessia: mitä kuvasuunnitteluprosessissa täytyy ottaa huomioon lopputuloksen kannalta., Aloitan käsikirjoituksen kuvadramaturgialle asettamista vaatimuksista ja päädyn leikkausvaiheeseen, jonka aikana työ viedään viimeistään loppuun. Tavoitteenani on todentaa kuvasuunnittelun ja ennakkosuunnittelun tärkeyttä dokumenttielokuvaa tehtäessä. Opinnäytetyössäni tutkin omaa osaamistani ja oppimiskokemuksiani kuvaajana ja ensisijaisesti ennakkosuunnittelijana ennen kuvauksiin ryhtymistä. Viimeisessä osassa opinnäytetyötä tutkin dokumenttielokuvan uudelleen syntymistä leikkausvaiheessa ja lopputuloksen suhdetta alkuperäisiin suunnitelmiin.

Opinnäytetyöni keskiössä ovat erilaiset kuvaustyyli suhteessa dokumentin välittämään sisältöön. Olen valinnut lähestymistavaksi reflektoiden vertailla muutamia toisistaan tyyliältään ja kerrontatavaltaan poikkeavia elokuvia viimeisen 100 vuoden ajalta keskenään ja omiin kahteen teokseeni, Samasta muotista ja Postia Karsikosta - lyhytelokuviin.

Käytän opinnäytetyössäni lähdekirjallisuutta kuvaussuunnitelman tekemisestä hyvin vähän, joten nojaan lähdekirjallisuuteen lähinnä yleisesti elokuvan suunnittelun ja leikkauksen pohdintaosioissa. Opinnäytetyöni on siis toiminnallinen, ja itselleni luontaisimmaksi lähdevalinnoiksi osoittautuivat jo kuvatut elokuvat, joista on ollut helpompi ammentaa esimerkkejä kuin kirjoitetusta tekstistä.

Kuvasuunnittelu on tärkeä osa elokuvan suunnitteluprosessia. Omat kokemukseni hyvin sekä välistä huonosti suoritettua suunnittelun aiheuttamista kömmähdyksistä auttoivat itseäni kasvamaan kuvaajana, ja opinnäytetyötä tehdessäni huomasin, mitä olisin voinut tehdä töissäni toisin ja mitä seuraavilla kerroilla aion tehdä toisin. Kuvaajan täytyy alati kehittää itseään, tämä pätee kaikilla aloilla.

Asiasanat: dokumenttielokuva, kuvakäsikirjoitus, kuvasuunnitelma

ABSTRACT

Paaso, Ilkka, 2010. The Subjective Truth. Storyboarding of a documentary film.

Thesis. Kemi-Tornio University of Applied Sciences. Culture sector. Training programme of communications. 41 pages.

My thesis analyses the process of storyboarding in a documentary film, what aspects have to be taken into account regarding the final result, starting from the demands set by the script on portrayal dramaturgy to the cutting stage where the work is finally finished. My aim is to verify the importance of storyboarding and advance planning when making a documentary film. Throughout the thesis I explore my own expertise and learning experiences as a cinematographer, and foremost as an advance planner before taking to filming. In the last section of my thesis I examine the rebirth of a documentary in the cutting stage and the final result in relation to the original plans.

At the centre of my thesis are different styles of filming in relation to the content related by the documentary. I have chosen as my approach to use as examples some films differing in style and storytelling made during the last 100 years, in the same time reflecting those works of art to my two own creations: Samastamuotista and PostiaKarsikosta.

I use in my thesis very little direct source literature relating to storyboarding, so I lean to the source literature mainly in general in the sections discussing planning of a film and cutting. My thesis is thus functional, and to myself as the most natural way of choosing the sources proved to be the films already made, from which the undersigned has found it easier to draw from than from written text.

Storyboarding is an important part of the planning process of a film. My own views on blunders caused by planning performed well and sometimes badly helped me grow as a cinematographer, and as I wrote this thesis I discovered what I could have done differently in my works, and what I am going to do differently next time. A cinematographer must always develop himself, this is true in all fields.

Keywords: Documentary film, storyboard, portrayal dramaturgy

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ.....	1
ABSTRACT	2
1. JOHDANTO	5
2. KÄSIKIRJOITETTU ”TOTUUS”	7
2.1 ELOKUVAN MUOTO JA TYYLI	8
2.2 “TOTUUS KUVINA”	11
2.3 RESEARCH.....	15
2.4 OHJAAJAN JA KUVAAJAN VÄLINEN KOMMUNIKAATIO	17
3. DOKUMENTTIELOKUVAN KUVAUS.....	19
3.1 INTUITIO	21
3.2 KAMERA KÄY!.....	23
4. DOKUMENTTIELOKUVAN LEIKKAUS: BACK TO SQUARE ONE	24
4.1 RAKKAAN LAPSEN SILPOMINEN.....	25
4.2 KUVA JA ÄÄNI.....	26
4.3 VASTAKKAINASETTELU JA MONTAASI.....	26
5. SAMASTA MUOTISTA -ANALYYSI	29
6. POSTIA KARSIKOSTA -ANALYYSI	31
7. POHDINTA	33
LÄHTEET	35
LIITTEET 1-3.....	37

1. JOHDANTO

Dokumenttielokuvan kuvasuunnitteluprosessi on koko dokumenttielokuvan tekemisen ajan elävä ja sen valmistumisen myötä hiljalleen muotoutuva tapahtuma. Kuvasuunnittelu aloitetaan, kun käsikirjoitus on valmis ja elokuvan esituotantoprosessi on siinä vaiheessa, että kuvalliseen ilmaisuun suunnittelemiseen päästään käsiksi. Kuvasuunnitelman tarkoitus dokumenttielokuvassa on ensisijaisesti olla kuvaajan työkaluna. Kuvasuunnitelmaa noudattamalla kuvaaja pääsee toteuttamaan ohjaajan vision elokuvan kuvallisesta tyylistä nauhalle/filmille.

Dokumenttielokuvan kuvasuunnittelu eroaa fiktiivisen elokuvan kuvasuunnittelusta, koska fiktiivisessä elokuvassa yleensä seurataan tarkasti käsikirjoitusta, kun taas dokumenttielokuvan käsikirjoitus on yleensä lähinnä suuntaa antava. Dokumenttielokuva herääkin ensimmäisen kerran henkiin käsikirjoituksessa, sitten kuvakäsikirjoituksessa ja lopulta vielä leikkauspöydällä. Spontaanit ”oikean” elämän tilanteet vaikuttavatkin ratkaisevasti elokuvan lopputulokseen. Tämä ei kuitenkaan sulje pois kuvasuunnittelun tärkeyttä, vaan itse asiassa tekee siitä vielä tärkeämmän osa-alueen dokumenttielokuvan teossa; valmiiksi suunnitellut suuntaviivat auttavat kuvaajaa pitämään valitun kuvaustyylin yhtenäisenä spontaaneissa kuvaustilanteissa. Lopulta leikkauspöydällä tekijän palkitsevatkin elokuvan tyylin vaatiman linjan mukaiset kuvat, joista osa on valmiiksi suunniteltu alusta loppuun, osa taas on tyylin mukaisesti kokonaisuuteen istuvia, mutta ennalta suunnittelemattomia kameran tallentamia tilanteita.

Koska objektiivisuutta ei näkemykseni mukaan ole olemassakaan, pyrin käsittelemään dokumenttielokuvaa teoksena, joka nimenomaan on tekijänsä näkemyksen mukainen subjektiivinen taideteos. Tuo taideteos voi olla erilaisia näkökantoja ottava, ajatuksia herättävä ja ennen kaikkea katsojan mielenkiintoa ylläpitävä kokonaisuus. Tuo kokonaisuus joko pyrkii herättämään kysymyksiä tai vastakohtaisesti takoo tekijän esittämän näkökannan pakkopullana katsojan kalloon. Kummassakin tapauksessa tärkeintä on katsojassa aikaansaattava tunnetila, johon tekijä teoksensa eri elementeillä pyrkii vaikuttamaan. Noita elementtejä ovat näkökulma käsiteltävään aiheeseen, tyyli

jolla näkökulma tuodaan esille ja näiden pyrkimys elokuvan lopulliseen muotoon. Pysin esittelemään, mitä roolia kuvasuunnittelu näyttelee dokumenttielokuvan muodon ja tyylin lopullisessa muodostumisessa. Lähdeteoksina käytän työssäni Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan teoriaa*, joka käsittelee laajasti tarinan kerronnan keinoja elokuvassa. Jouko Aaltosen *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* (2006), valottaa monen suomalaisten dokumenttielokuvan tekijän henkilökohtaista suhdetta teoksiinsa ja dokumenttielokuvan tekemiseen yleisesti. Jarmo Valkolan teos *Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella* (2002) keskittyy nimensä mukaisesti dokumentin esteettiseen puoleen. Saman tekijän *Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka* (1999) tulee käyttöön kun keskitytään leikkauksen merkitykseen dokumenttielokuvassa. Dokumentin historiaa sivuan käyttäen apunani Susanna Helken teosta *Nanookin jälki* (2006).

Opinnäytetyöni on toiminnallinen, ja työni teososina toimivat kaksi kuvaamaani elokuvaa: *Samasta muotista* 2007 ja *Postia Karsikosta* (kuvaukset aloitettu vuonna 2008, jatkuvat vielä lähitulevaisuudessa) *Samasta muotista* kertoo Kemin Roxanna -nimisestä voimistelujoukkueesta, sen jäsenistä yksilöinä ja osana joukkuetta. Kyseessä on lavastettu dokumenttielokuva, jossa tyyli on itseisarvoinen tekijä elokuvan kokonaisuuden rakentumisessa. *Postia Karsikosta* (työnimi) on seurantadokumentti joka kertoo Kyösti Postin taistelusta Simon Karsikkoniemeen kaavailtua ydinvoimalahanketta vastaan.

2. KÄSIKIRJOITETTU ”TOTUUS”

Kaikki suuret sepite-elokuvat suuntautuvat kohti dokumentaaria, kuten kaikki suuret dokumentaarit suuntautuvat kohti sepitettä... Jokainen sana kantaa sisällään osan toisesta. Se, joka täydestä sydäimestään valitsee yhden, löytää tien päässä väistämättä toisen.

Jean-Luc Godard

Voiko dokumenttielokuvaa käsikirjoittaa? Syntykö dokumenttielokuva vasta kuvausten jälkeen leikkauspöydällä? Muuttuuko sisältö käsikirjoituksen myötä fiktiiviseksi, vaikka tapahtumat olisivatkin todellisia? Yksi varhaisimmista, klassikoksi muodostuneesta dokumenttielokuvasta on Nanook - pakkasen poika. Vuonna 1922 valmistuneesta elokuvassa seurataan Allakariallak-nimisen inuiitin elämää Pohjois-Kanadan Hudsonlahden rankoissa olosuhteissa. Elokuvan tekijä (kuvaaja/ohjaaja) Robert Flaherty käsikirjoitti ja ohjasi käyttäen fiktiivisen elokuvan keinoja kohtauksia rakentaessaan ja montaaseja suunnitellessaan; elokuvassa esiintyvät inuiitit näyttelevät todellisen elämänsä kaltaisia tapahtumia autenttisessa ympäristössä puolittain, ja jopa täysin lavastettuina. Robert Flaherty onkin todennut, että saavuttaakseen asioiden todellisen hengen, on joskus vääristeltävä ja valehdeltava. (Helke 2006, 19.)

Elokuvan yli satavuotisen historian aikana sanojen *dokumenttielokuva* ja *dokumentaarisuus* kuulijassa aikaansaamat assosiaatiot ovat muuttuneet moneen otteeseen. Susanna Helken mukaan dokumentaarisuuden käsite on vaihdellut ja ollut aina aikaansa sidottua. Esimerkiksi 1960-luvun direct cineman ihanteitten mukaisesti dokumentin käsikirjoittaminen ja lavastaminen oli suorastaan kiellettyä. Nyt elämme 2010-lukua, ja dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan välinen raja on vedetty moneen kertaan. Raja on ollut historiansa alkupuolella hyvin hämärä ja jossain vaiheessa tyyliuuntien ihanteiden mukaisesti hyvinkin tarkkaan määriteltä. Nyt 2010-luvulla tultaessa kysymys kuuluu: Onko fiktion ja dokumentin välinen rajapinta jälleen yhtä hämärä kuin elokuvan alkuaikoina? Eikö jokainen kuvallinen (kompositio, kuvakulma jne.) ja leikkauksellinen (esim. montaasi) ratkaisu perustu tekijän subjektiiviseen näkökulmaan ja siihen, miten tekijä haluaa elokuvan kuvilla ja sisällön vuoropuhelulla

vaikuttaa katsojan mielipiteisiin ja mielikuviin elokuvan sisällöstä ja dokumentin esittämästä ”totuudesta”? (Helke 2006, 19.)

Dokumenttielokuva -sanon kuulijassa herättämä assosiaatio viittaa yleensä todellisessa maailmassa tapahtuvien todellisten henkilöiden ja todellisten tapahtumien esittämiseen. Edellä mainittu pitää osittain paikkansa, mutta ei kuitenkaan sulje pois dokumenttielokuvan käsikirjoittamisen tärkeyttä. Dokumenttielokuva -käsitteen kohdalla pitääkin muistaa, että dokumenttielokuva on elokuva. Elokuva tarvitsee onnistuakseen ns. raamit; viitekehysten, jonka sisälle kyseistä teosta tekevä yksilö/instituutio asettaa näkökulmansa dokumentin avulla esittämästään ”totuudesta”. (Valkola, 2003, 48) Jos dokumenttielokuvaa lähtee tekemään ”annetaan kameran vaan pyöriä, ja katsotaan mitä saatiin nauhalle” -asenteella, ei elokuvan tekijällä tällaisessa tapauksessa voi olla selkeää kuvaa siitä millaisena, ja millaisilla elementeillä hän haluaa kuvaamaansa todellisuuden esittää. Dokumenttielokuvaa lähdetessä tekemään on käsikirjoitus todella tärkeässä roolissa, jotta saataisiin aikaiseksi katsojaystävällisempi elokuva draamallisia elementtejä hyväksi käyttäen. Itse elokuvan tekijälle käsikirjoituksen on tarkoitus toimia dokumenttielokuvassa työkaluna, joka määrittelee tekijän näkökulman ja elokuvalla asetetun tavoitteen. (Leino, 2003, 98) Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen vaatii huolellista ennakotyötä, johon palaan tarkemmin Research -osiossa.

2.1 Elokuvan muoto ja tyyli

Ihminen on tiettyjen fyysisten ominaisuuksiensa lisäksi myös tiettyjen psykologisten lainalaisuuksien rajoissa toimiva kokonaisuus. Noiden lainalaisuuksien mahdollistamana ja rajoittamana ihminen toimii ja hahmottaa ympäröivää maailmaa. Tarinan kerronta lienee ollut sama aikojen alusta lähtien, ja elokuvan dramaturgiset kerronnan keinot mielletäänkin noihin perinteisiin kerronnan lakeihin. Tämä tarkoittaa sitä, että tarinaan valituilla kerronnallisilla ratkaisuilla saadaan aikaiseksi haluttuja mielikuvia ja tunnetiloja katsojassa. Aristoteles esittelee *Runousoppi* -teoksessaan draaman kaaren, jossa draamalla on alku, keskikohta ja loppu. Baconin mukaan elokuvaa katsovan henkilön havainnointi elokuvan tyylin eri tasojen suhteen on

intuitiivista. Koska länsimaisessa taidekäsityksessä on syvälle juurtunut ihannointi teoksen ykseyttä kohtaan, teoksen muotoa ohjailevan tyylin on tarkoitus johdattaa katsojan havainnointia elokuvan alusta loppuun. *Elämän kaoottisuuden keskellä etsimme havainnoistamme ja kokemuksistamme jonkinlaista koherenssia, punaista lankaa, joka saisi elämän tuntumaan mielekkäältä ja hallittavissa olevalta. Evoluution näkökulmasta tämä on ollut koko ihmissuvun selviytymisen edellytys.* (Bacon, 2000, 24-25) Elokuvan muoto on pähkinän kuoressa asioiden esittelyä tietyssä järjestyksessä, tempossa ja painotuksessa eri kuvaus- ja leikkausmenetelmiä käyttäen. Noiden menetelmien tarkoitus on saada aikaan kokonaisvaltainen elämys tarinan merkityksellisyydestä, joka onnistuessaan saa katsojan kiinnostuksen pysymään yllä alusta loppuun. *“Muoto on siis teoksen ominaisuus, joka mahdollistaa tietynlaisen kokemuksen.”* (Bacon 2000, 21)

Tyyli on keino, jolla elokuvan muoto tuodaan katsojalle koettavaksi. Tyyli sanelee ne kerronnan keinot, joita käyttäen elokuvan yksityiskohdat ja niiden aikaansaama kokonaisuus esitellään katsojalle. Esimerkiksi Jarmo Valkolan mukaan on todennäköistä, että mitä vähemmän esteettisiä innovaatioita kytketään dokumentin hahmottamaan todellisuuteen, sitä enemmän se tuntuu katsonnallisen kokemuksen tasolla todelliselta. (Valkola, 2002, 70) Tyylin intuitiivinen suunnitteleminen alkaakin kuvaajalla jo käsikirjoituksen lukemisvaiheessa. Tekstissä ilmenevät asiat on tuotava kuvallisesti jollain tapaa esille, ja lukemisvaiheessa kuvaajalla ja/tai ohjaajalla pitäisikin pyöriä jo jonkinlaisia hahmotelmia käsikirjoitusta mukailevista, ja sitä tukevista kuvista. Oman kokemukseni mukaan näkemyserot kuvaajan ja ohjaajan välillä voivat tietenkin olla suuretkin, koska kaikilla ihmisillä suhtautuminen luettavaan tekstiin ja siellä esiintyviin tapahtumiin juontuu oman kokemusmaailman kautta.

Ohjaajan ja kuvaajan välinen kommunikointi halutulla tavalla saatavien mielikuvien luomisessa lopullisessa teoksessa on tässä vaiheessa tärkeää. Jos tyyli ei ole selvillä ennen kuvasuunnitteluun alkamista, kuvasuunnittelu saattaa kuvaajan osalta olla pelkkää hakuammuntaa ohjaajan visiota haettaessa. Tässäkin tapauksessa poikkeus vahvistaa säännön: tyyli voi olla tekijän omaleimainen tavaramerkki, joka toistuu teoksesta toiseen. Ohjaaja ja kuvaaja, jotka ovat työskennelleet vuosia yhdessä, yleensä

tuntevat toistensa työtavat eikä erillistä tyylikeinojen määrittelyä ole tarvetta tehdä. (Bacon, 2000, 20–21) Kuvaajan kannalta on ollennaista, että ohjaajan/käsikirjoittaja on research -vaiheessa tutustunut kunnolla elokuvassa esiintyviin henkilöihin ja heidän motiiveihinsa. Ohjaajan on näiden havaintojen pohjalta muodostettava itselleen tarkka kuva elokuvassa käytettävistä kuvallisista tyylikeinoista, joiden avulla hänen esittämänsä argumentti välittyisi katsojalle. Valkolan mukaan dokumentaarisella teoksella on kaksi olemassaolon muotoa: tallenteena ja merkitysjärjestelmänä. Tallenne on todistus sen kuvaamasta todellisuudesta, kun taas merkitysjärjestelmänä jakautuu dokumentti vielä kahteen eri tasoon. Ensimmäisellä merkitysjärjestelmän tasolla on kyse tekijän\tekijöitten näkökulmasta kuvattavaan todellisuuteen, ja toisella tasolla valikoiduista osasista koottu leikkauspöydällä valmistunut kokonaisuus. (Valkola, 2002, 72) Ensimmäisen merkitysjärjestelmän tasolla on tärkein rooli kun kuvasuunnitelmaa lähdetään tekemään. Ohjaajalla täytyy olla tarkka visio tyylistä, ja hänen täytyykin onnistua siirtämään tuo visio myös kuvaajan käyttöön. Kuvaajan täytyy olla tietoinen ohjaajan subjektiivisesta näkemyksestä ja samaistua siihen. Kuvaajan tehtäväksi jää kehittää kuvasuunnitelma tyylikeinoin siten, että se valmiissa teoksessa palvelee ohjaajan näkemystä ja argumenttia.

Lähdettäessä kuvaamaan Postia Karsikosta -elokuvaa, ohjaajalla oli vahva näkemys elokuvassa esiintyvien henkilöiden kuvaamisesta lähikuvilla silloin kun he eivät itse ole äänessä. Tyylin tarkoitus on tuoda katsoja lähelle henkilöä, ja auttaa katsojaa samaistumaan henkilön kasvoista kuvastuviin tunnetiloihin. Harmillisesti kuvausten kiireellinen aikataulu ei antanut ohjaajalle mahdollisuutta tutustua muihin elokuvassa esiintyviin henkilöihin ennen kuvauksiin ryhtymistä. Jälkeenpäin huomasimme, että menetimme paljon hyviä lähikuvia päähenkilön reaktioista mökkinaapurinsa Laitisen provosoiviin kommentteihin. Jos ennakkosuunnitteluvaiheessa olisimme ohjaajan kanssa olleet tietoisia Laitisen luontaisesta taipumuksesta olla pilkallinen ja provosoiva keskustelukumppaniaan kohtaan, olisin kuvannut päähenkilön ja naapurin keskustelua 90 prosenttisesti lähikuvilla. Päähenkilö Kyösti oli monessa kohtauksessa pakahtua pidätettyyn kiukkuunsa naapurin heittäessä vain lisää vettä myllyyn. Tulevissa kuvaustilanteissa olemmekin ohjaajan kanssa päättäneet lähestyä keskustelun kuvaamista todella tiukoilla lähikuvilla henkilöiden reaktioista keskustelussa. Emme

rajoita näitä reaktiota ainoastaan kasvoihin vaan henkilöille ominaisiin maneereihin, kuten hermostuneeseen sormen naputteluun pöytälevyä vasten, hiusten sukimiseen yms. Vastakohtaksi lähikuville henkilöistä, ohjaajalla oli alusta alkaen visio tehtaiden kuvaamisesta alakulmista ja kaukaa. Näin välittyy katsojalle tunne päähenkilöstä inhimillisenä olentona, joka jatkaa taisteluaan uhkaavaa, isoa, etäistä milteipä voittamatonta ja kolossaalista rahan mahtia vastaan. Tämä on hyvä esimerkki tyylikeinosta, joka loppuun asti toteutettuna auttaa elokuvaa saavuttamaan sen lopullisen muodon. Kun elokuva on leikkauspöydällä kursittu tyylin sanelemista palasista lopulliseen muotoonsa, on tuon muodon tarkoitus palvella elokuvan kantavaa teemaa.

2.2 “Totuus kuvina”

Kuvasuunnittelu on olennainen osa dokumenttielokuvan suunnitteluprosessissa. Ensimmäinen askel kuvakäsikirjoituksen tekemiseen on ohjaajan ja kuvaajan yhdessä laatima suunnitelma siitä mitä elokuvalla halutaan katsojalle sanoa. Kun kuva siitä, millaisen viestin elokuvan olisi tarkoitus välittää, on aika miettiä millaisilla metodeilla mielikuvat välitetään katsojalle. Kuvakäsikirjoituksen avulla ohjaaja ja kuvaaja pystyvät visualisoimaan elokuvan valmiina paperille. Parhaimmillaan kuvakäsikirjoitus saattaa esitellä elokuvan lopullisen kuvallisen ulkomuodon ennen kuin kamera on tallentanut sekuntiakaan materiaalia.

Kuvasuunnittelun alussa auttaa jos tekee selvät rajaukset elokuvalta vaadittavien kuvakokojen suhteen. Kun ohjaajan ja kuvaajan kuvakokojen käyttöön vetämät suuntalinjat ovat selvillä, vältetään ns. kuvallisen ”sillisalaatti-ilmiön” syntymiseltä. Sillisalaatti-ilmiöllä tarkoitan tilannetta, jossa jo kuvakäsikirjoitusvaiheessa suunnitelmaan on lipsahtanut niin paljon erilaisia kuvakokoja, joiden yhteensovittaminen leikkausvaiheessa on hankalaa, ellei peräti mahdotonta ilman, että elokuvan kuvallinen ulkoasu alitajuisesti vaikuttaa katsojan mieleen luotaantyöntävältä ja amatöörimäiseltä.

Seuraava askel kuvasuunnittelussa käytettävien kuvakokojen rajaamisen jälkeen on kameran käyttö suhteessa kuvattaviin kohteisiin. Tällä tarkoitan sitä onko elokuvassa tarkoitus esiintyä kameran liikettä, vai ovatko kuvat kameran liikkeen kannalta staattisia. Kameran liikettä suunniteltaessa on syytä ottaa huomioon millainen kameran liike on suhteessa kuvalliseen kokonaisuuteen. Esimerkiksi hieman heilahteleva ja tärisävä käsivarakuvaaminen voi välittää katsojalle tunteen tilanteen välittömyydestä, siitä että hän on itse mukana elokuvan tapahtumissa, eikä pelkkänä sivusta tarkkailijana staattisen kuvan ulkopuolella. Etukäteen on kuitenkin suunniteltava se miten liimata edellä mainitun kaltaiset kuvat yhteen elokuvassa mahdollisesti esiintyvien rauhallisempien, ja/tai paikallaan pysyvien kuvien kanssa. Kameran liikkeet on siis suunniteltava tiltauksien (pystysuunnassa tapahtuvien liikkeiden), panorointien (sivusuunnassa tapahtuvien liikkeiden), ja kamera-ajojen suhteen tarkasti, ja määritellä valmiiksi tekeekö ne vapaammin (mutta tärinä-/heilahtelualttiimmin) käsivaralta vai tasaisesti suuremmilla linjoilla jalustalta.

Kuvassa esiintyy kolme alaa: etuala, keskiala ja taka-ala. Kuvan syvyyttä suunniteltaessa on kuvaajan ja/tai ohjaajan paneuduttava taas kerran siihen, mitä kuvilla halutaan sanoa. Kuvan syvyysalat ovat suorasti suhteessa kuvan kompositioon, jota suunnitellessa kuvaajan on järjesteltävä kuva niin, että siinä esiintyvät kohteet tuovat kuvalta haettavat esineiden/ihmisten väliset merkityssuhteet halutulla tavalla katsojan mieleen.



Kuva 1. *Postia karsikosta*, päähenkilö Kyösti (oik.), mökkinaapuri Laitinen (kesk.) ja karsikko ry.:n jäsen Taavi (vas.). Erilleen sijoiteltu Kyösti vaahtoa tohkeissaan kuinka ihmisten itse rakentamat tunnearvoa säilyttävät mökit jyrätään ydinvoimalan tieltä. Toiset kuuntelevat, vastaväitteitä esiintyy Kyöstiä vastapäätä istuvan ydinvoimalaa puolustavan Laitisen taholta. Taavi kuvan etualalla on passiivisena kuuntelijana. Etualalla on pöytä jolla konjakkipullo, keskialalla rantaa ja taka-alalla karsikkoniemen piikki ja sininen taivas. Nämä elementit yhdistävät erimielisyyksistä huolimatta näitä kolmea.

Tapoja tehdä kuvakäsikirjoituksia on varmasti yhtä monta kuin on niitä tekeviä ihmisiä; ei ole yhtä tapaa tehdä kuvakäsikirjoitusta, koska sen tekotapa on sidoksissa dokumentin tyylilajiin ja tietysti ohjaajan ja kuvaajan työtapoihin. Esimerkiksi havainnoivaa seurantadokumenttia tehtäessä on mahdollista tehdä suuntaa antava käsikirjoitus, joka antaa osviittaa siitä mitä mahdollisesti tulee kameran edessä tapahtumaan. Mutta kuten dokumenttielokuvan luonteeseen kuuluu, ei ole sanottua, että mitään käsikirjoituksessa ounasteltua tulee koskaan tapahtumaan. Tällöin kuvaajan ohjaaja voivat tehdä kuvakäsikirjoituksen, mutta eivät välttämättä pääse sitä kirjaimellisesti noudattamaan. Mikä avuksi edeltävän kaltaisen tilanteen tullessa vastaan? Oman kokemukseni pohjalta *Postia Karsikosta* -elokuvan kuvakäsikirjoitusta laatiessamme pystyimme ohjaaja Tomi Salmelan kanssa laatimaan osan kohtauksista kuvallisesti etukäteen paperille, kohtauksien ollessa Nanookin tapaan puoliksi lavastettuja. Esimerkiksi kohtaus, jossa päähenkilö Kyösti Posti saapuu mökkinaapurinsa kanssa pilkille meren jälle Karsikkoniemen edustalla, on kuvien osalta etukäteen suunniteltu paperille, joskin itse kuvaustilanteessa kuvaussuunta ja lopullinen kompositio ovat vallitsevan sääolosuhteen, kellonajan (auringon suunnan) ja etukäteen tuntemattoman kuvauspaikan sanelemia.



Kuva 2. Postia Karsikosta -kohtaus, jossa Kyösti ja hänen naapurinsa pilkillä karsikkoniemen edustalla.

Dokumenttielokuvan kuvakäsikirjoitus pohjaa vahvasti tietenkin dokumenttielokuvan käsikirjoitukseen. Millaisen kuvakäsikirjoituksen kuvaaja ja/tai ohjaaja laativat riippuu tietenkin ensisijaisesti elokuvan käsikirjoituksesta. Ohjaajan motiivit tuodaan kuvakäsikirjoituksessa kuvaajalle selkeämmin esille käsikirjoituksen ollessa pelkkä lista kohtauksista, jotka muodostavat elokuvan draaman kaaren. Kuvakäsikirjoituksen ensisijainen tarkoitus on olla allekirjoittaneelle työkalu, josta ohjaajan visio välittyy kuvaajalle. Kuvaajan tehtävänä taas on valittavien metodien ennakkosuunnittelu lopullista elokuvan muotoa merkillä pitäen, niin että ohjaajan visio välittyy hänen haluamallaan tavalla katsojalle.

Etukäteen suunnitellun kuvien tarkoitushakuisuus oli kuitenkin lähtökohta kuvaustyylille, jolle pyrimme olemaan uskollisia koko tähän asti kuvatun elokuvan kuvauksien ajan. Käytännössä suunnittelimme ohjaajan kanssa millaisia kuvia haluaisimme mahdollisista vastaan tulevista tilanteista, joista oli suuntaa antava käsikirjoitus valmiina, mutta ei tarkkaa tietoa menevätkö tapahtumat yksi yhteen käsikirjoituksen kanssa. Esimerkiksi Simossa tapahtuneeseen kansalaiskuulemistilaisuuteen suunnittelimme valmiiksi lähikuvat, jotka oli tarkoitus ottaa yleisön seassa istuvista Kyöstistä ja Taavista ja kyseiset kuvat zoomilla jalustaa apuna käyttäen otimmekin. Elokuvasa esiintyy myös paljon kohtauksia, joita varten kuvasuunnittelu täytyi tehdä paikan päällä ennen kameran käynnistämistä tai sen jo

käydessä. Tässä apuna toimi valmiiksi vedetyt suuntalinjat haluttujen kuvien suhteen. Esimerkkinä kuva samaisessa kansalaiskuulemisessa läsnä olleista Fennovoiman edustajista, jotka kädet puuskassa istuvat kuvan (kokokuva) etualalla miltei koko yleisön taputtaessa taustalla Kyöstin lopettaessa ydinvoimalan vastaisen puheenvuoronsa puhujan korokkeella. Ennen kuvauksia olimme suunnitelleet millaisia kuvia haluaisimme esimerkkinä käytetystä tilaisuudesta, joten minun oli helppo työskennellä lennosta vaihtaen kameran, ja jalustan paikkaa tilanteen mukaan. Tässä tapauksessa kuuntelukuvia (lähikuvia) ihmisistä, ja heidän reaktioistaan toisten puheisiin.

2.3 Research

Research eli ennakkotyö on olennainen osa dokumenttielokuvan käsikirjoituksen ja sitä myöten myös kuvakäsikirjoituksen muotoutumisessa. Käsikirjoituksen kannalta olennaista on tietenkin elokuvan aihe, päähenkilöt ja heidän motiivinsa. Käsikirjoitusvaiheeseen dokumenttielokuvan kohdalla on parasta siirtyä vasta kun käsikirjoitusta laativa henkilö on tutustunut elokuvassa esiintyviin henkilöihin ja heidän motiiveihinsa. Em. kaltainen ennakkotyö on tärkeää, jotta kirjoittaja voi määritellä käsikirjoitukseensa, että mitä kuvattavista henkilöistä ja tilanteista halutaan saada irti. Käsikirjoittajan on siis pystyttävä asettumaan elokuvassa esiintyvien henkilöiden asemaan. (Leino, 2003, 98) Kun käsikirjoittajalla on tiedossa elokuvan henkilöiden motiivit, voi kuvasuunnittelun aloittaa. Elokuvan muoto ja tyyli -osion lopulla sivusin Postia Karsikosta -elokuvan research -vaihetta, jota ohjaaja ei ollut ehtinyt täydellisesti toteuttaa. Ohjaajalla ja allekirjoittaneella ei ollut hajuakaan mökkinaapurin persoonasta saatikka motiiveista, joten käsikirjoitus ja kuvasuunnittelu ontui kohtauksissa, jossa kyseinen henkilö esiintyy. Nuo kohtaukset olivatkin laskettavia ennemmin research -vaiheiksi, joiden avulla minun ja ohjaajan on helpompi lähteä tekemään ennakkosuunnittelua vielä kuvaamattomiin kohtauksiin joissa mökkinaapurin on tarkoitus esiintyä.

Ennakkotyö dokumenttielokuvan teeman selkiytymisessä on todella tärkeässä roolissa. Toisin kuin fiktion kohdalla, on dokumenttielokuvan käsikirjoittajalla henkilöhahmoina

todellisia henkilöitä. Mielikuvituksen luomasta fiktiivisestä henkilöstä poiketen dokumentissa esiintyvä henkilö ei ole alisteinen kirjoittajan asettamille motiiveille, vaan päinvastoin kirjoittaja itse joutuu työskentelemään näiden henkilöiden omaamien motiivien sanelemana. Näin ollen kirjoittajan täytyy miettiä ja kehittää elokuvan teemaa koko ennakkosuunnitteluvaiheen ajan. Kirjoittajan voi vaikka asettaa itselleen seuraavanlaisia kysymyksiä joihin vastata käsikirjoittamisvaiheessa: Mitä päähenkilö haluaa? Mihin hän pyrkii? Millä tavoin hän tavoitteeseensa pyrkii? Millainen on päähenkilön tavoitteeseen pääsyä estävä vastavoima, ja miten hän suhtautuu siihen?

Kuvakäsikirjoituksen kannalta olennaiset osat ovat tapahtumapaikat joihin käsikirjoitukseen suunnitellut kohtaukset sijoittuvat. Teknisesti tärkeitä kuvan muotoutumiseen vaikuttavia tekijöitä on tila jossa kuvataan; sisätiloissa kalustus, kuvattavien henkilöiden sijoittuminen, kameran paikan/paikkojen hakeminen ja mahdollisuus valaista kuvat halutulla tavalla. Ulkokuvauksissa vaikuttavia tekijöitä vallitseva säätila ja vuorokauden aika, jotka tuovat aina eteen haasteita valaisua ja kuvaussuuntaa suunnitellessa. Oma tapani tehdä ennakkotyötä kuvakäsikirjoituksen suhteen on mennä suunnitellulle kuvauspaikalle (jos mahdollista) digitaalisen valokuvakameran kanssa, ottaa useita valokuvia kohteesta/kohteista joita on suunniteltu dokumenttiin kuvattavan. Kuvasuunnitelmaa hahmotellessani valitsen valokuvat jotka palvelevat kuvallisen dramaturgian kokonaisuutta ja liitän ne suunnitelmaan. Kuvien ennakkosuunnittelu on aikaa vievää hommaa, mutta palkitsee tekijänsä. Vanha sanontahan kuuluu: Hyvin suunniteltu on jo puoliksi tehty. Samasta muotista -elokuvan kaikki kohtaukset suunnittelin etukäteen ohjaajan ja toisen kuvaajan kanssa kuva kuvalta. Valaistus, kameran paikka suhteessa kuvattaviin henkilöihin, ja kompositiot olivat tarkkaan ajateltuna ja valmiina hyvissä ajoin ennen kahden päivän mittaisia kuvauksia. Käytännössä emme olisi voineet toimia muuten, koska rajallisen kuvausajan puitteissa suunnittelematta jättämisestä olisi seurannut kuvauksien täydellinen epäonnistuminen ja käsissämme olisi ollut täysin rampa elokuva ilman sen draaman kaaren kehittymiseen tarvittavaa kuvamateriaalia.

2.4 Ohjaajan ja kuvaajan välinen kommunikaatio

Ohjaajan ja kuvaajan välinen kommunikointi täytyy toimia elokuvaa suunniteltaessa ja sitä kuvatessa. Jos näiden kahden näkemykset eivät kohtaa kuvadramaturgian suhteen, ei myöskään dokumentin sisältö suurella toden näköisyydellä ole tarpeellisessa vuorovaikutuksessa esitetyn kuvamateriaalin suhteen. Samasta muotista elokuvaa suunniteltaessa minulla ei ollut isompia kommunikaatiovaikeuksia ohjaaja Katri Kukkolan kanssa. Elokuvassa esiintyy kuitenkin loppupuolella kuva, jonka sulattamisessa itselläni on vieläkin pieniä vaikeuksia. Ohjaajan itse ilmestyttyä viimeiseen ennen lopputekstejä tulevaan kuvaan, jossa Roxanna -voimistelujoukkue näkyy kokonaisuudessaan, tuntuu jälkeensä vielä irrallisemmalta osalta kuin kuvausvaiheessa. Omalta osaltani toteankin, että olisin voinut kuvien suunnitteluvaiheessa protestoida vahvemmin vastaan Katrin osallistumista kuvaan, joka hämmentää katsojaa, ja josta katsojalle nousee vain kysymys: Kuka ihme tuo tuossa kuvan keskellä oikein on?



Kuva 3. Katri perustelemattomassa kuvassa elokuvan loppupuolella

Postia karsikosta elokuvan kuvausten (jotka siis jatkuvat edelleen) aikana, minun ja ohjaajan välinen kommunikaatio ei ole ollut aivan yhtä mutkatonta. Salmela ja minä emme ole ennen ko. projektia tehneet yhtään audiovisuaalista teosta yhdessä. Joten vaikka paperilla meillä tuntui olevan hyvä yhteinen ymmärrys tulevissa kuvauksissa kuvattavien kohtauksien suhteen, monta teknistä yksityiskohtaa täytyi keskustella

uudelleen läpi moneen otteeseen, ennen kuin aloin kunnolla ymmärtää millaiseen kuvaustyyliin ja kompositioihin missäkin tilanteessa ohjaaja pyrki. Ensimmäisten raakaleikkausversioiden jälkeen pidimme palavereja moneen otteeseen ja kehitimme yhteistä kieltämme ja ymmärrystämme siitä mihin elokuvan kuvilla pyrimme, ja mitkä yksityiskohdat ovat lopputuloksen kannalta tärkeitä. Ohjaajan ja kuvaajan välisen kommunikaation toimivuus ei siis ole itsestäänselvyys, vaan aina kehittyvä ja kehitettävä osa-alue yhteistyötä tehtäessä. Aiemmin mainitsemani kuva Fennovoiman lobbaajista Simon kansalaiskuulemistilaisuudessa poikkesi alkuperäisestä kuvasuunnittelusta sen kuvakoon suhteen. Totesin ainutlaatuisessa tilaisuudessa, että kokokuva, jossa kaikki pukuihin puetut myrtsit miehet esiintyvät on perustellumpi kuin yksittäiset lähikuvat jokaisen kuvassa esiintyvän kasvoista erikseen. Taka-alalla Kyöstille taputtavat ihmiset mahtuvat äänen lisäksi myös kuvaan mukaan.

3. DOKUMENTTIELOKUVAN KUVAUS

Dokumenttielokuvan kuvaukseen valittavan kuvaustyylin tärkeys korostuu ennakkosuunnitteluvaiheessa. Tyyli terminä käsittää elokuvan kokonaisvaltaisen sisällön ulosannin. Tyyli voi kuvan osalta olla vaikka rauhallista, staattista kuvaa yhdistettynä esimerkiksi rauhalliseen kauniiseen musiikkiin, jolloin katsojassa saadaan aikaiseksi rauhallinen ja/tai mukava olotila. Kuvan ja äänen muodostama kokonaisuus toimii siis suhteessa elokuvan esittämään sisältöön. Esimerkiksi dokumenttielokuvassa *Dark Days* (seurantadokumentti), elokuvan tyyli on ratkaisevassa osassa kuvan ja äänen välittämässä ahdistavassa tunnelmassa. Elokuva kertoo New Yorkin metrotunneleissa majailevista kodittomista, jotka ovat perustaneet valitsemalleen ”kotipaikalleen” kodittomien yhteisön; hökkelikylän jossa rotat majailevat nurkissa ja jonka asukkaista kahdeksankymmentä prosenttia on crack-narkomaaneja.

Kyseessä olevassa elokuvassa tyyli pitää sisällään seuraavaksi esiteltäviä elementtejä. Elokuva on kokonaisuudessaan tallennettu mustavalkofilmille, joka tuo ensinnäkin elokuvan esittelemän maailman synkän todellisuuden katsojalle vaikuttavalla tavalla. Valaistus elokuvassa on toteutettu jyrkän kontrastihakuisuuden sanelemana; maanalaisten junien tunneleissa vallitseva vuorokauden aika on periaatteessa aina yö. Pimeän korostaminen tapahtuu yhdellä tai kahdella kirkkaalla valolla niin, että osa kuva-alasta on täysin valaistu, kun taas osa kuvasta saattaa olla täysin pimeä. Elokuvan ääniraitana toimii elokuvaan suunnitellun rytmin mukaisesti, metrotunneleissa esiintyviä ääniä (ohimenevä juna, piipittävä rotta, epämääräistä kolinaa), dokumentissa esiintyvien päähenkilöiden kerrontaa karusta todellisuudestaan ja Dj Shadowin elokuvaan luovuttama mollipainoitteinen ja surumielinen musiikkiraita. Kaikesta esitellyn karun todellisuuden ahdistavuudesta huolimatta *Dark Days* on elokuvana todella kaunis ja esteettistä silmää hivelevä. Katsojaa sisällöllään koskettava elokuva on tyyllillisesti toteutettu mitä onnistuneimmalla tavalla; elokuvan maailma on synkkä ja karu, joka jo itsessään aiheuttaa monessa katsojassa tunteen, että hän ei halua nähdä elokuvan esittämää todellisuutta. Kauniin ja hyvin suunnitellun rauhallisen kuvauksen, hienosti leikatun rytmin, ja elokuvassa esiintyvien päähenkilöiden koskettavien tarinoiden aikaansaama kokonaisuus on kuitenkin niin vangitseva, että katsojan

kokemat suuret tunnetilat (suru, empatia, hämmennys, kauhu jne.) eivät aiheuta luotaantyöntävää oloa, ja katsomisen lopettamista kesken. Mieleenpainuvana kohtauksena mainittakoon elokuvasta kohtaus, jossa tiukalla lähikuvalla crackiin jo vuosia koudessa ollut nainen kertoo kammottavan ja surullisen tarinan vankila-ajastaan. Kamera on koko kohtauksen ajan paikallaan, ja lähikuvassa näkyy kuinka kyyneleet alkavat valua tarinaa kertovan naisen silmistä. Nainen kertoo kahdesta alle kymmenvuotiaasta lapsestaan, jotka kuolivat kotinsa tulipalossa kertojan itse istuessa linnassa. Tarinan sisältö on hirvittävä, mutta läheltä otetun kuvan (ja äänen) välittämä tunnetila on niin aito ja käsinkosketeltava, että katsoja kokee periaatteessa samat tunnetilat kuin kertojakin tarinan edetessä.

Koska ennakkosuunnitteluvaiheessa on täytynyt ottaa huomioon jo elokuvan lopullinen leikkaustyyli, on myös kuvaustyylin oltava yhdenmukainen näiden suunnitelmien kanssa. Kuvaustyylin liiallinen vaihtelevuus tuo ensinnäkin ongelmia leikkausvaiheessa, ja kuvallisen dramaturgian kärsiessä koko elokuvan välittämä sanoma kärsii. Jokaiseen säännön vahvistaa poikkeus, sillä eihän mikään estä erilaisten kuvaustyylien käyttöä tehokeinona, jos onnistuu leikkauspöydällä pitämään elokuvan draamallisen yhteneväisyyden kasassa. Käytän esimerkkinä dokumenttielokuvaa, jossa erilaisia kuvaustyyliä on säälimättä sekoitettu keskenään. Werner Herzogin *Grizzly Man* -elokuvassa Herzog on yhdistellyt elokuvan päähenkilön Timothy Treadwellin itse kuvaamaa materiaalia Herzogin omiin jälkeempään dramatisoituihin kohtauksiin.

Grizzly Man kertoo Timothy Treadwellista, joka asui 13 vuoden ajan Alaskassa Katmain kansallispuistossa harmaakarhujen keskuudessa. Treadwellin kuvaamat kuvat ovat staattisia paikallaan pysyviä kuvia Alaskan luonnonkauniissa ympäristöissä. Tietenkin kameran liikkumattomuuteen vaikuttaa se tekijä, että Treadwell itse esiintyy monissa kuvissa jolloin kameran takana ei ole ketään. Karhun syömäksi päätyneen Treadwellin kuvaaman materiaalin väliin Herzog on kuvannut dramatisoituja tilanteita, joissa Timothyn tutut kertovat miehestä ja tämän kuolemaan liittyvistä yksityiskohdista. Herzog on valinnut jokainen elokuvassa esiintyvän henkilön kohdalle erilaisen kuvaustyylin ja ohjannut kohtaukset siten, että elokuvan suuhun jättämä maku on todella omituinen. Esimerkiksi Treadwellin ruumiin avauksen suorittanut patologi

kertoo Herzogin ohjaamassa kohtauksessa yksityiskohtaisesti mässäilevään tyyliin erikoislähikuvassa kasvoista, siitä miten karhu repi päähenkilön pään auki ja suolet pihalle. Tämän magaaberin kertomuksen jälkeen kamera ajaa nopeasti taaksepäin patologin jäädessä tuijottamaan hiljaisena kameraa lopulta kokokuvassa. Elokuva on täynnä erikoisia selvästi loppuunasti käsikirjoitettuja kohtauksia, jotka parhaimmillaan menevät todellisen sosiaalipornon puolelle. Herzogin valitsema tyylien sekoittelu on hyvin osuvaa, koska karhuja intohimoisesti suojellutta Treadwellia on hankala laittaa yhteen muottiin. Timothyn itsensä kuvaamastakin materiaalista Katsojalle tulee tunne ajoittain, että päähenkilö on varmasti yksi viisaimmista miehistä maan päällä, ja välillä tunne että hänellä sutii isopyörä tyhjää kierros kaupalla. Herzogin valitsema sillisalaattityyli toimii siis ohjaajan valitsemalla tavalla; hämmentynyt katsoja tehköön itse omat johtopäätöksensä elokuvan sisällöstä, Treadwellista ja tämän välittämästä viestistä.

Grizzly Man elokuvassa erilaiset kuvaustyyliä on siis jaoteltavissa kahteen luokkaan; Treadwellin itsensä kuvaamaan todellisuuteen viettämistään ajasta Katmain kansallispuistossa, ja Herzogin kuvaamaan todellisuuteen ja mielipiteisiin Treadwellistä tämän tunteneiden ystävien/ulkopuolisten näkökulmasta katsottuna. Herzogin tekemä kahtiajako on onnistunut; elokuvassa esiintyvän Timothyn mielipiteet karhujen suojelemisesta, ja siihen käytettävien keinojen perustelut ovat hyvin yksipuolisia. Treadwellin itsensä kuvaamien materiaalien tarkoituksena on varmasti alunperin ollutkin tarkoitus välittää nämä mielipiteet sellaisenaan ilman väliinsotkeutuvia soraääniä. Herzogin lisäämät kohtaukset ja haastattelut tuovatkin todellisuutta muiden tarinaan kietoutuvien henkilöiden näkökulmasta. Nuo näkökulmat tuovatkin katsojalle eteen tilanteen, joka herättää kysymyksiä ja katsojan omaa analyysia sen sijaan, että hänelle syötettäisiin Treadwellin sanomaa täytenä ”totuutena”.

3.1 Intuitio

Intuitiolla on tärkeä rooli kuvausta suorittaessa. Kuvaajan tekninen osaaminen ei riitä jos häneltä ei luonnistu kuvattavan materiaalin tallentaminen siten, että kuvaan valittavan komposition, valaisun, perspektiivin yms. käyttäminen ei vastaa kuvalta

vaadittavan tunnetilan/viestin välittämistä katsojalle. Rehellisesti sanottuna määrittelen itseni kuvaajana vasta-alkajaksi, joka hallitsee teknisen puolen, mutta joka epäonnistuu ajoittain tallentamaan tapahtumaa ja siihen liittyvää tunnetilaa halutulla tavalla. Jokaisen kuvaustilanteen täytyykin olla kuvaajalle opettava kokemus.

Vuosia alalla olevien kuvaajien työskentely näkyy tottakai lopputuloksessa, kokemus puhuu puolestaan. Kokeneiden kuvaajien kuten Bruce Schermer kuvaustyyli ja niille vedetyt suuntalinjat toistuvat elokuvissa kuin itsestään ilman, että teosten kuvallinen yhtenäisyys rikkoutuisi. Postia Karsikosta -dokumenttia tehdessäni olen kokenut pitkin kuvauksia, että olen vasta aloitteleva harjoittelija. En ole saanut läheskään aina aikaiseksi automaattisesti sellaista kuvaa, joka myöhemmässä tarkastelussa läpäisisi oman saatika sitten ohjaajan arvostelun kun ottaa huomioon, että mitä kuvatulla materiaalilla alunperin oli tarkoitus saavuttaa. Esimerkkinä otettakoon valmiiksi ohjaajan kanssa suunniteltu tapa kuvata keskustelussa mukana olevien kuuntelevien ihmisten reaktioita lähikuvilla Postia Karsikosta -elokuvassa. Ensinnäkin jälkeenpäin leikkauspöydällä teimme havainnon, että ottamani lähikuvat eivät olleet tarpeeksi tiukasti rajattuja; lähemmäksi olisi pitänyt päästä, jotta kuuntelijan reaktiot toisten mielipiteisiin ja niiden aiheuttamat tunnetilat välittyisivät ohjaajan haluamalla tavalla kuvista. Kohtauksessa, jossa Kyösti, Taavi ja Kyöstin mökkinaapuri istuvat saunarakennuksen patiolla, on kuvattu käsivaralta. Käsivaralta kuvaaminen sulki käytännössä zoomin käyttämisen vaihtoehtona kokonaan pois, koska sen aiheuttama tärinä olisi ollut rasittavaa katsoa. Käytännössä käsivaralta kuvatessa olisi kameran kanssa täytynyt miltei liimautua kuvattavien henkilöiden kasvoihin kiinni, aiheuttaen näin kuvauskohteelle ahdistavan tietoisuuden kameran läsnäolosta, ja tällöin keskustelun spontaanisuus olisi kärsinyt. Olisin välttänyt virheen jos olisin suunnitellut valmiiksi kolme paikkaa kameran jalustalle ja yksinkertaisesti vaihdellut kameran paikkaa keskustelun edetessä. Kuvaaminen olisi tapahtunut tietenkin hieman kauempaa zoom apuvälineenä lähikuvia ottaessa.

3.2 Kamera käy!

Kun kamera käy, paluuta ei ole. Todellisia ohjaamattomia tilanteita tallentaessa ei uusintaotto ole välttämättä mahdollista. Seurantadokumenttia tehtäessä saattaa joutua tilanteeseen, jossa kuvaaja on keskellä spontaania tosielämän tapahtumaa, jonka uudelleen kuvaaminen on mahdotonta. Ainahan on mahdollisuus lavastaa ko. Tilanne jälkikäteen, mutta silloin nousee esille kysymys siitä, että onko jälkilavastettu tilanne enää uskollinen elokuvaan valitulle tyylilajille tai millään tavalla uskottavaa ja luontevaa. Aiemmin mainittu intuitio on tärkeä osa kuvaajan osaamista juuri tällaisissa tilanteissa, jotta tallennettu materiaali on käyttökelpoista jälkitarkastelussa. Kuvaajan on siis osattava reagoida ja soveltaa lennosta itsensä ja ohjaajan tallennettavalle kuvalle asettamia tavoitteita. Intuition muodostuminen automaattiseksi selkärangasta tapahtuvaksi työvälineeksi saadaan aikaiseksi vain kuvaamalla ja kuvaamalla vielä lisää. Virheitä tulee väkisinkin tehtyä, mutta tärkeintä onkin itsekriittinen oman kuvaamisensa tarkasteleminen jälkikäteen, jotta virheistä voi oikeasti oppia ja oppia välttämään karikat tulevaisuuden kuvaustilanteissa.

Hyvänä esimerkkinä kuvaajan intuitiivisesta asemoitumisesta kuvattaviin kohteisiin toimivat Michael Mooren *Roger & Me* -elokuvan kohtaukset, joissa Michael Moore koettaa päästä General Motorsin pääjohtajan Roger Smithin juttusille General Motorsin pääkonttorissa. Mooren yrittäessä päästä kahteen kertaan hissillä 14. kerrokseen, jossa Smithin toimisto sijaitsee, turvamiehet pysäyttävät hänet kummallakin kertaa. Mooren keskustellessa turvamiesten kanssa kuvaaja asettuu sellaiseen paikkaan, josta hän saa joko over the shoulder -kuvan tai two shotin Mooresta ja tämän keskustelukumppanista. Over the shoulder kuvasta välittyy katsojalle hämmentyneen turvamiehen reaktio Mooren esittäessä tiukkoja kysymyksiä, että miksi hän ei saa mennä 14. kerrokseen hissillä. Kuvaajan siirtyessä keskustelijoiden sivulle ja hänen ottaessaan two shot kuvaa keskustelukumppaneista, alkaa kuvasta välittyä Mooren aiemmin hieman niskan päällä oleva asema tasapuolisemmaksi. Lopulta tilanne käy Mooren puolesta epätoivoisemmaksi, koska hänelle 14. kerrokseen pääseminen ja Roger Smithin tapaaminen osoittautuu mahdottomaksi ja Moore ohjataan ulos rakennuksesta jolloin kuvaaja seuraa häntä takaa päin kuvaten Mooren selkää. Mies on hävinnyt jälleen kerran taistelunsa Rogerin tapaamiseksi vaadittavan byrokratian edessä.

4. DOKUMENTTIELOKUVAN LEIKKAUS: BACK TO SQUARE ONE

Dokumenttielokuvaa leikatessa palaamme takaisin dokumenttielokuvan käsikirjoitukseen. Riippuen elokuvan tyylistä käsikirjoitus on enemmän tai vähemmän toteutunut kuvausvaiheessa. Ennen kuvauksia tehdyn käsikirjoituksen pohjalta elokuva pitäisi leikata. Tässä vaiheessa kysymys kuuluu: pitääkö leikkauksen vastata alkuperäistä käsikirjoitusta, vai syntyykö elokuva uudelleen leikkausvaiheessa? Selvää vastausta ei tietenkään ole olemassakaan. Kumpikin väittämä pitää paikkansa tapauskohtaisesti. Ensimmäisenä pitää ottaa huomioon mitkä olivat elokuvalla asetetut tavoitteet alunperin käsikirjoitusta tehtäessä. Saatiinko nauhalle tasan se mitä lähdettiin kuvausvaiheessa hakemaan, vai muuttuivatko elokuvan tapahtumat poiketen käsikirjoitukseen kirjoitetuista kohtauksista, ja kuinka radikaaleja muutokset olivat? Saavutettiin alkuperin asetetut tavoitteet kuvallisesti? Kuvaussuunnitelmaa tehdessä otetaan yleensä huomioon lopullinen leikkaus, mutta onko alkuperäistä suunnitelmaa draaman kaaresta sokeasti noudatettava? Lopullisen leikkauksen suhdetta alkuperäiseen suunnitelmaan voikin ajatella elokuvan uudelleen järjestämisenä sellaiseen muotoon, joka tukee alkuperäistä suunnitelmaa tehden siihen muutoksia. Noiden muutosten avulla elokuvassa voidaankin nostaa esille mahdollisia piiloteemoja suurten teemojen käsittelyn ohella. Jouko Aaltonen antaa kirjassaan hyvän esimerkin dokumentin tekijän suhteesta käsikirjoitukseen leikkausvaiheessa: Kiti Luostarisen *Naisenkaari* -elokuvan alunperin suunniteltu leikkaus ei toiminutkaan teeman osalta kuvaston ollessa alastomia ihmisiä, samalla kun kuvan alla käsiteltävässä ääniraidassa teemana käsiteltiin raiskausta. Aaltonen kiteyttääkin osuvasti dokumenttielokuvan leikkausvaiheen suhteen käsikirjoitukseen: *“Dokumenttielokuvan leikkaaminen ei selvästikään ole käsikirjoituksen toteuttamista. Leikkauksessa pyritään siihen, että se tapahtuisi materiaalin ehdoilla. Elokuvan moodi näyttäisi vaikuttavan leikkausprosessiin.... Performatiivisessa ja selittävässä moodissa käsikirjoitus toimii enemmän lähtökohtana, josta kuitenkin ollaan valmiita poikkeamaan hyvinkin herkästi materiaalin vaatimusten mukaan.”* (Aaltonen 2006, 144, 146-147)

4.1 Rakkaan lapsen silpominen

Oman kokemukseni pohjalta elokuva saattaa todellakin kokea uudelleen syntymisen leikkausvaiheessa. Tähänkin seikkaan vaikuttaa dokumentin luonne. Samasta muotista -dokumentti oli täysin lavastettu ja sen verran pitkälle enakkoon suunniteltu, että lopputulos vastasi miltei täysin ennen kuvauksia paperille suunniteltua elokuvaa. Postia karsikosta -seurantadokumentin raakaleikkausvaiheessa (jossa se edelleenkin on) huomasimme ohjaajan kanssa olevamme tilanteessa, jossa alkuperäisen käsikirjoituksen seuraaminen kirjaimellisesti olisi tehnyt elokuvasta suoraan sanottuna toimimattoman. Michael Rabigerin mukaan leikkaaja on tavallaan elokuvan toinen ohjaaja, joka sanelee lopullisen rakenteen elokuvalle. Se, että toimiiko leikkaajana ohjaaja ja/tai kuvaaja itse vai joku ulkopuolinen henkilö on tietenkin tapauskohtaista. (Aaltonen 2006, 144)

Vaikka enakkosuunnitelmat tehtäisiin kuinka tarkkaan tahansa, sielun silmin nähty elokuva ei välttämättä kuitenkaan vastaa elokuvaa, joka kankaalle projisoidaan. Kohtausia saatetaan joutua karsimaan, uusia alun perin suunnittelelmattomia kuvia joudutaan vaihtamaan alun perin suunniteltujen tilalle. Elokuvaa leikatessa voi huomata sieltä täältä puuttuvan palasia, jotka tekisivät elokuvasta eheämmän. Vuoroin taas voi leikatessa huomata, että jonkin palasen pudottaminen ja mahdollisesti jollain toisella korvaaminen saattaa tehdä ko. teoksesta vieläkin eheämmän. Samasta muotista olisi jäänyt rammaksi jos kuvien hylkäämisiä olisi joutunut rankalla kädellä tekemään. Vastakohtaisesti Postia karsikosta on muuttunut leikkauspöydällä paremmin toimivaksi kun useita alun perin käsikirjoituksessa esiintyviä kohtauksia on pudotettu raakaleikkausversiosta kokonaan pois.

Leikkausvaiheessa on siis ajateltava elokuvaa kokonaisuutena; kaunis ja/tai kaikin tavoin onnistunut, teknisesti hieno ja toimiva kuva ei tee elokuvaa. Jos kuva kaikilta osin täyttää hyvälle kuvalle asetetut kriteerit ja normit (kompositio, valaisu jne.), täytyy arvioida kuvan sisällön merkitys elokuvalle. Jos kuva ei sovellu kokonaisuuteen ja näyttää väliin leikatulta irrallisuudelta, ei ko. Kuva palvele elokuvan dramaturgiaa. Olimme ohjaaja Tomi Salmelan kanssa Postia Karsikosta -dokumenttiin kuvatun materiaalin uudelleen tarkasteluun yli vuoden tauon jälkeen. Totesimme että monet kuvaamamme kohtaukset eivät kanna tarinaa eivätkä tue teemaa. Teema elokuvassa on

yksinäisen ihmisen taistelu jotain suurta ja peruuttamatonta vastaan. Käsittelen näitä muutoksia tarkemmin Postia Karsikosta -analyysissa.

4.2 Kuva ja ääni

Olen joskus kuullut dokumenttielokuvia ammatikseen tehneen sanovan, että kuva ei toimi jos se ei toimi ilman ääntä. Tavallaan totta, mutta varsinkin leikkausvaiheessa täytyy ajatella, millä tavoin kuvan välittämää viestiä voidaan vahvistaa äänen avulla. Tällaisen yksityiskohdan voi ja pitääkin ottaa huomioon jo kuvakäsikirjoitusta tehdessä. Äänen ja kuvan yhdessä aikaansaamat mielikuvat ja assosiaatiot ovat olleet kautta-aikojen tärkeä osa äänielokuva. Kuten kuvallisilla montaaseilla, myös äänimontaaseilla on hyvin tärkeä osa elokuvaa tehtäessä. Kuvasuunnitelman tekemisen yhteydessä äänen merkitys on kiinni tekijästä. Itselleni merkitsee paljon myös jonkinlainen suunnitelma kuvaan liitettävästä äänestä. Elokuvaan valittava tyylikeino sanelee äänen merkityksen kuvan yhteydessä. Samasta Muotista -elokuvaa alettaessa kuvaamaan, kuvaan liitettävät äänet oli suunniteltu etukäteen ja minua auttoi rauhallisia ajoja, kraananostoja, tilitauksia ja panoroiteja tehdessäni tieto siitä, että elokuvan rytmiä tulee leikkausvaiheessa tukemaan kaunis ja rauhallinen viulumusiikki. Postia Karsikosta elokuvaan tehty musiikki on ollut kuvausvaiheen alkuaikasta asti valmiiksi sävellettynä ja nauhoitettuna, joten kuultuani ohjaajan säveltämän musiikkiraidan, ohjaajan visio kuvattavien kuvien tunnelmasta olivat helpommin havainnoitavissa kuin sanoilla selitettynä. Kappale on hyvin painostava ja uhkaavan oloinen, ja ensimmäisellä kuuntelukerralla silmiäni eteen piirtyikin heti siirtymäkohtien kuvituskuvia alakulmasta kuvatuista tehtaanpiipuista, jotka suoltavat saastetta ilmakehään. Äänen suunnittelemisen etukäteen antaa siis ainakin itselleni helpomman tavan hahmottaa elokuvaa kokonaisuutena etukäteen.

4.3 Vastakkainasettelu ja montaasi

Vastakkainasettelu leikkauksen keinoin dokumenttielokuvassa on hyvä keino tuoda esille esim. Esille tuotujen ”faktojen” välisiä ristiriitaisuuksia, elokuvan käsittelemän yhteiskunnan epäkohtia ja naurettavuuksia. Vastakkainasettelun voi tehdä

hienovaraisesti tai todella räikeästi riippuen käytettävästä materiaalista. Se kumpi tapa on tehokkaampi ei ole missään määriteltyä. Tehokkainta montaasia onkin minun mielestäni elokuvan kokonaisuuteen ja sen teemaa mukaileva, tyyliin istuva leikkaus. Vaarana liian räikeästä vastakkainasettelussa tai mielikuvamontaasista voi olla esimerkiksi katsojalle tuleva tunne elokuvan tekijän aliarvioivasta asenteesta elokuvan katsojaan ja/tai tämän tekijän valitseman tyylin nousemisesta itseisarvoiseksi tarinan kustannuksella. (Bacon, 2000, 24)

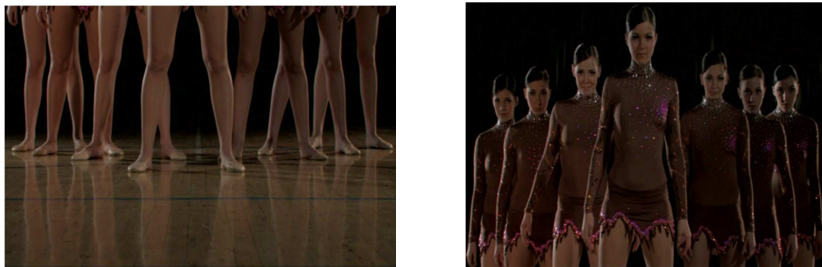
Räikeän vastakkain asettelun lajissa dokumenttielokuvaohjaaja Michael Moore on mestari. Elokuvasa Roger and Me, Moore sulauttaa hienosti yhteen kaksi tapahtumaa, jotka ovat kuin eri planeetalta. General Motorsin pääjohtaja Roger Smith pitää jouluntoivotuspuheen jouluaattona General Motorsin suurissa ja hienoissa joulujuhlissa, samaan aikaan kun General Motorsin Flintin tehtaalla työskennelleen ja muiden 30000 irtisanotun kanssa potkut saaneen naisen perhe ajetaan apulaissheriffin toimesta kodistaan kadulle yhden maksamattoman vuokran vuoksi. Ensin näytetään kuvaa hienoista juhlista, jossa kutsuvieraat kuuntelevat Smithin puhetta. Smithin puhe jatkuu kuvan päällä, ja väliin leikataan raakaa todellisuutta, jossa perhe ajetaan kylmään talveen kodistaan. Taustallakuuluu Roger Smithinpuhe: ”...*they remind us of the warmth of the human companionship and of the spring that’s never far behind...*”Samaan aikaan Flintissä perhe kerää tavaroitaan pick up:n lavalle. Puheen ristiriitaisuus samaan aikaan tapahtuvan hädän kanssa tuo todella alleviivaten, mutta tehokkaasti ja toimivasti esille päällekkäisten todellisuuksien välisen kuilun, jonka GM:n Flintin kaupungissa toteuttamat irtisanomiset ovat saaneet aikaiseksi.

Errol Morrisin ohjaama dokumenttielokuva The Thin Blue Line, kertoo tarinan Randall Adams -nimisestä miehestä, joka joutui istumaan syyttömänä 11 vuotta vankilassa murhasta tuomittuna. Elokuvan kohtaukset haastatteluja lukuun ottamatta on uudelleen näytettyjä. Leikkauksellisin keinoin saadaan aikaiseksi vaikutelma elokuvassa esiteltyjen todisteiden ja todistajalausuntojen ristiriitaisuus keskenään. Esimerkiksi yhden päätodistajista, rouva Millerin antamasta haastattelusta, katsoja saa mieleyhtymän, että todistajana toiminut nainen on todellisuuden tajun kadottanut sekopää, joka ilmiselvästi valehtelee tai kuvittelee näkemänsä. Kohtauksessa Miller

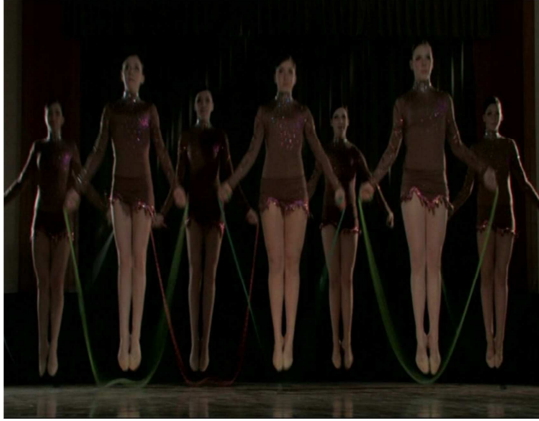
kertoo haluaneensa aina olla etsivä tai etsivän naisystävä. Miller on kertomansa mukaan katsonut lapsuudestaan asti dekkarielokuvia. Jostain kumman syystä mihin tahansa hän menee hän päätyy silminnäkijäksi raaoille rikoksille ja murhille, joiden selvittämisessä hän haluaa päihittää poliisit ja tehdä näin hyvää. Naisen kertomuksen päälle leikataan kuvaa vanhasta mustavalkoisesta Boston Blackie -elokuvasta, jossa tiukassa paikassa oleva Boston tulee naisystävänsä pelastamaksi gangsterin kynsistä. Toiminta Boston Blackien kohtauksessa on campiksi luokiteltavaa kohellusta, jolloin katsojalle naisen tarinasta putoaa pohja pois.

5. SAMASTA MUOTISTA -ANALYYSI

Samasta muotista -elokuva kertoo Kemin Roxanna -nimisestä voimistelujoukkueesta. Elokuva on niin kutsuttu lavastettu dokumenttielokuva, johon ohjaaja Katri Kukkosen valitsema tyyli on itseisarvoinen tekijä elokuvan kokonaisuuden rakentumisessa. Päähenkilöiden tarinat osana joukkuetta tuodaan elokuvassa esille jokaisesta ryhmän jäsenestä kuvatulla otoksella ja kuvan alle leikatulla puhepätkällä. Noiden yksittäisten henkilökohtaisten kuvien väliin leikataan joukkueen voimistelua yhdessä. Rauhallisella tyyliä kutsuttavalla kuvauksella, ja seesteisesti etenevällä leikkauksella elokuva on rytmitetty kokonaisuudeksi, jonka olisi tarkoitus puhutella katsojaa. Kuvaustyylin valinta on siis esteettiseltä pohjalta suunniteltua. Joukkuevoimistelukohtauksissa olemme käyttäneet isompia kuvakokoja, joka tukee mielikuvaa joukkueesta isompana kokonaisuutena kun taas yksittäisten jäsenten kuvat ovat lähempää otettuja (lähikuvia, puolilähikuvia) , jolloin katsojalle korostuu kunkin joukkueen jäsenen yksilöllisyys. Jokainen kuva suunniteltiin alunperin paperille jokaista yksityiskohtaa myöten (kamera-ajot, kompositiot, kuvan syvyydet, zoomit, tiltauksset ja panoroinnit), ja jokainen suunniteltu kuva saatiin suunnitelman mukaisesti myöskin toteutettua.



Kuva 4-5. Ylläolevissa kuvissa puolikuva ja panorointi alhaalta ylös. Kemin Roxanna -voimisteluryhmän esittelykuva elokuvan alkupuolella.



Kuva 6. Koko joukkue kokokuvassa hyppimässä hyppynaruilla



Kuva 7. Puolilähikuva seuraavaksi esiteltävästä henkilöstä. Taustalla näkyvät kaksi muuta jäävät taka-alalle. Tarkennuksen avulla aikaan saatu kohdennus seuraavaksi käsiteltävään henkilöön (keskellä)



Kuva8. Hidas ajo lähikuvalla kohteena olevasta henkilöstä

6. POSTIA KARSIKOSTA -ANALYYSI

Postia karsikosta -dokumenttielokuva on seurantadokumentti, joka kertoo Kyösti Posti -nimisen päähenkilön tarinan tämän vastustaessa Simon Karsikkoniemeen suunnitteilla olevan ydinvoimalan rakentamista. Elokuvan ohjaaja Tomi Salmela halusi elokuvan keskiöön Karsikkoniemellä mökin omistavan Kyöstin tunnetilat tilanteessa, jossa hänen itserakentamansa ja rakastamansa kesämökki ja Karsikkoniemi alueena uhkaavat jäädä Fennovoiman ajaman ydinvoimalaprojektin jalkoihin. Treatment -versiosta elokuva eteni nopeasti kuvausvaiheeseen, itse asiassa sen verran nopeasti, että emme olleet täysin samoilla linjoilla ohjaajan kanssa siitä mitä kuvilla oli tarkoitus hakea kuvaustilanteessa. Tämä aiheuttikin sen, että pitkin kuvauksia yhteisen kommunikaation puuttumisen seurauksena purkissa olikin hyvin paljon toisistaan eroavaa materiaalia, jotka eivät enää istuneetkaan samaan teokseen.

Pitkällisten keskustelujen ja palaverien jälkeen ymmärsin viimein, että kuvien osalta Salmela halusi tiukkoja lähikuvia Kyöstin ja elokuvassa esiintyvien ihmisten reaktioista eri tilanteissa, joissa keskustelun aiheena esiintyy kyseinen ydinvoimalaprojekti. Tiukat lähikuvat auttavat saamaan aikaan katsojassa samaistumisen tunteen Kyöstin suruun, turhautuneisuuteen ja vihaisuuteen tämän taistelussa tuulimyllyjä vastaan. Varsinkin keskustelut mökkinaapurin, joka on vannoutunut ydinvoiman kannattaja, saivat/saavat (elokuvan kuvaukset jatkuvat lähitulevaisuudessa) aikaan Kyöstissä vahvoja tunnetiloja, jotka välittyvät erinomaisesti lähikuvilla. Elokuvaan suunniteltujen todella laajojen alakulmasta kuvattavien kuvien (yleiskuvien) savuttavista tehtaista on tarkoitus tuoda alakynteen joutuneen tunne yhden miehen toivottomasta taistelusta “edistystä” vastaan.

Olen liittänyt opinnäytetyöhöni Postia karsikosta -elokuvan synopsiksen ja treatmentin, jonka esittelemä tarina on elokuvaa tehtäessä muuttunut jo pariin otteeseen. Tarkistimme ohjaajan kanssa teoksen draaman kaaren viimeisen kerran miltei vuoden edellisen kuvausession jälkeen, ja päädyimme siihen tulokseen, että eheän elokuvakokemuksen saavuttamiseksi täydentävää kuvamateriaalia on saatava. Tarina on muotoutunut selkeämmäksi kokonaisuudeksi, jonka pohjalta olen lähtenyt laatimaan uutta kuvasuunnitelmaa, joka palvelee tyylin mukaista ykseyttä. Elokuvaan esiintyvien

päähenkilöiden tunnetilojen tultua keskiöön, ohjaajan elokuvalla asettama teema on selkiytynyt myös minulle kuvaajana. Olenkin aloittanut kuvasuunnittelun keskittyen lähikuvien tärkeyteen.

Kuvasimme elokuvaa varten kohtauksia, jotka jäänevät valmiista elokuvasta pois. Ko. kohtauksien pois jättäminen on perusteltu, koska ne eivät kannattele elokuvan teemaa. Ohjaajan valitsema näkökulma Kyöstistä väsymättömänä taistelijana suurta energian tuottajajättiä vastaan kokee kolauksen, kun koko Karsikko Ry:n jäsenkunta yhtä lukuun ottamatta jättää tulematta Kemissä järjestettyyn ydinvoiman vastaiseen mielenosoitukseen. Viikkoa ennen kyseistä tapahtumaa kuvasimme Karsikko Ry:n kokouksen, jossa yhtenä päätöksenä oli Karsikko Ry:n osallistuminen mielenosoitukseen. Jos kyseiset kohtaukset päätyisivät elokuvaan, katsojan sympatiat ja samaistuminen Kyöstin asemaan olisivat vaarassa. Itse päähenkilönkin jäädessä pois hänen elämäänsä koskevia kysymyksiä sivuavasta tapahtumasta nostaisi katsojassa esille kysymyksen Kyöstin omistautumisesta asialleen, suoraan sanoen kyseenalaistaisi hänen motiivinsa. Elokuvalla kehittynyt teema joutaisi roskakoriin ja elokuva jättäisi katsojalle tunteen miehestä, joka ei ole sanojensa mittainen. Edellä mainittujen kohtausten pois jättäminen elokuvasta kuvastaa hyvin elokuvantekijän subjektiivista lähestymistapaa aiheeseensa, mutta loppujen lopuksi toimenpide on teoksen ykseyden kannalta perusteltu.

Olen liittänyt opinnäytetyöhöni suunnitelman *Postia Karsikosta* loppuun viemiseksi (liite3). Raakaleikkausversiossa esiintyvät kohtaukset eivät ole lopullisessa järjestyksessä. Ko. raakaleikkausversiosta puuttuu jo valmista kuvamateriaalia ja materiaalia, joka on tarkoitus kuvata lähitulevaisuudessa kun lopullinen päätös ydinvoimalan mahdollisesta tulemisesta Karsikkoniemeen on tehty. Tämän suunnitelman pohjalta tarkoituksemme on ohjaajan kanssa saattaa elokuva lopulliseen muotoonsa leikkauspöydällä kuvausten valmistuttua. Liite 1 on elokuvan ohjaajan laatima käsikirjoituksen treatment -versio, jota vertaillen Liite 3:n sisällön kanssa lukija saa kuvan elokuvan kehittymisestä kuvausten edettyä.

7. POHDINTA

Kuten johdannon ensimmäisessä lauseessa totesin: Dokumenttielokuvan kuvasuunnitteluprosessi on koko dokumenttielokuvan tekemisen ajan elävä ja sen valmistumisen myötä hiljalleen muotoutuva tapahtuma. Opinnäytetyötäni kirjoittaessani huomasin omien teososiini Samasta muotista ja Postia Karsikosta kuvasuunnittelun tapahtuneen juuri tuolla tavalla. Muistiini palautuivat monen vuoden takaiset Samasta muotista -elokuvan kuvaukset; vaikka valmis kuvakäsikirjoitus oli valmiina kuvauksiin lähdettäessä, jouduimme ohjaaja Katri Kukkolan ja toisen kuvaajan Jussi Ketomäen kanssa tekemään useita käytännön sanelemia muutoksia lennosta kuvasuunnitelmaan. En ole pitänyt kyseisillä kuvausseksioilla minkäänäköistä päiväkirjaa, joten en ole kykeneväinen yksityiskohtaisesti erittelemään muutoksia ja kompromisseja joita jouduimme kuvausten yhteydessä tekemään. Lopputuloksen kannalta kyseisten yksityiskohtien luetteleminen tässä vaiheessa ei ole enää tarpeellista. Keskiössä on kuvakäsikirjoituksen tärkeys kuvauksiin lähdettäessä. Ilman minkäänlaista kuvasuunnitelmaa ei olisi kyseinen elokuva onnistunut laisinkaan. Kemin Roxanna -voimistelujoukkueen valmentaja ja elokuvan ohjaaja Katri Kukkolan visio elokuvan ulkoasusta oli hänelle itselleen selkeä kokonaisuus, mutta aiheutti meille kuvaajille hienoista päänvaivaa kuvausten alkaessa. Minulla oli vaikea hahmottaa kuvakäsikirjoituksessa esiintyviä koreografioita enää viikkoa kuvakäsikirjoituksen laatimisen jälkeen. Syynä tähän on oma tietämättömyyteni voimistelusta ja siihen liittyvistä koreografioista. Oma kokemuseräinen tietoni oli riittämätön tarkastelemaan elokuvaa ”sieluni silmin” ennen kuvauksia, vaikka kuvakäsikirjoitusvaiheessa luulin olevani perillä lopullisen elokuvan visuaalisesta ulkoasusta. Olinhan itse suunnittelemassa noita kuvia. Kun näin jälkepäin pohdin kyseisen elokuvan kuvauksia, olen hyvilläni siitä, että minun ja ohjaajan välinen kommunikaatio todellakin toimi mutkattomasti. Kiireisen aikataulun puitteissa (2 päivää) Katri selitti minulle kuvausten edetessä jokaisen kuvan merkityksen ja paikan elokuvassa ilman, että kuvausaikatauluamme olisi tämän vuoksi tullut turhia viiveitä. Lopullista elokuvaa katsoessa huomaa kuitenkin omista virhearvioinneista syntyneitä mokia, jotka nykyisellä osaamisellani osaisin välttää. Nuo virheet eivät kuitenkaan liity kuvasuunnitteluun, vaan sen aikaiseen kokemattomuuteen kameran operoimisessa. Kaiken kaikkiaan Samasta muotista oli todella hyvä oppimiskokemus, joka alleviivasi

kuvasuunnittelun ja kuvaajan ja ohjaajan kommunikation tärkeyttä.

Johdannossa mainitsin myös kuvasuunnittelun eroista fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan välillä. *Samasta muotista* kuvasuunnitteluprosessi oli lähempänä fiktiivisen elokuvan kuvasuunnitteluprosessia, kuvien seuratessa tarkasti käsikirjoitusta. *Postia Karsikosta* taas todentaa johdannossa esittelemäni väitteen dokumentin heräämisestä henkiin ensin käsikirjoituksen muodossa, sitten kuvakäsikirjoituksen muodossa ja lopulta leikkauspöydällä. Juuri tuolla tavalla *Postia Karsikosta* -elokuvan syntyprosessi on edennyt. Tätä kyseistä teosta tehdessäni korostui minulle ja ohjaajalle ennakkosuunnitteluvaiheen huolellisen loppuun viemisen tärkeys. Elokuvassa esiintyvien henkilöiden motiivien selkeneminen kesken kuvausten pakotti ohjaajan ja minut miettimään uudelleen lähtökohtia ja tyylikeinoja millä tavalla lähestyä elokuvan henkilöitä ja heidän suhdettaan ympäröivään todellisuuteen. Elokuvan lopullisen muodon saavuttamiseksi jouduimme pudottamaan pois ennalta suunniteltuja kohtauksia ja kehittelemään uusia jotta teos saavuttaisi lopullisen muotonsa ja draaman kaaren muodostaman ykseyden. Dokumenttielokuva pyrkii käsittelemään todellisuutta, mutta kuten mikä tahansa muukin taideteos on dokumenttielokuva subjektiivinen näkemys todellisuudesta. Ainoastaan keinot joilla tuo näkemys tuodaan esille vaihtelee. Kuvakäsikirjoitus auttaa kuvaajaa hahmottamaan nuo keinot.

LÄHTEET

Aineistolähteet

Samasta muotista 2007. Dokumenttielokuva. Ohjaus: Katri Kukkola. Kuvaus: Ilkka Paaso, Jussi Ketomäki Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu.

Postia Karsikosta 201X. Dokumenttielokuva. Ohjaus: Tomi Salmela. Kuvaus Ilkka Paaso. Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu

Teorialähteet

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa - dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi.

Bacon, Henry 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Bacon, Henry 2005. Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Rabiger, Michael 1998. Directing the documentary. Focal Press. Third edition. USA.

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

Valkola, Jarmo 1999. Kuvien havainnointi ja montaasin esteetiikka. JULPU. Jyväskylä.

Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki. Gummerus kirjapaino Oy. Jyväskylä.

Cristiano, Giuseppe 2008. The Storyboard Desing Course. Thames and Hudson. China.

Leino, Tomi 2003. Sanoista eläviä kuvia, käsikirjoittajan opas. Otavan Kirjapaino Oy. Keuruu.

Muut lähteet

The Thin Blue Line. 1988. Dokumenttielokuva. Ohjaus: Errol Morris. Tuotanto: American Playhouse

Roger and Me. 1989. Dokumenttielokuva. Ohjaus: Michael Moore. Tuotanto: Dog Eat Dog Films.

Grizzly Man. 2005. Dokumenttielokuva. Ohjaus: Werner Herzog. Tuotanto: Lions Gate Films.

Harlan County U.S.A. 1976 .Dokumenttielokuva. Ohjaus: Barbara Kobble. Tuotanto: Cabin Creek

LIITTEET 1-3

Liite 1

TREATMENT -POSTIA KARSIKOSTA

Koht1

Pilkki siima nykii hitaasti reiässä. Laaja kaunis kuva karikkoniemestä.. mies istuu yksin kaukaisuudessa. Tappaa ja perkaa kalan. Lähtee kulkemaan kauniissa luonnossa miehen kasvot paljastetaan. päätyy tehtaitten keskelle. Industriaalisia kuvia tehtaasta ja laumasta ihmisiä juoksemassa töistä pois.

Kuvat hitaita ja harkittuja.

Koht2

Lusikka sekoittaa kahvia...

Kuva oven raosta, hämärä... Karsikonpuolesta ry kokous alkamassa ryhmä istuu ahdistavan hiljaa ja hörppii kahvia vain kahvikupin kolina kuuluu.

Kyösti aloittaa kokouksen lähikuva naamasta. Kyösti kertoo kokouksen aiheet.

Kokouksessa jauhetaan tyhjämpäiväsiä ja kerrataan samoja asioita koko ajan...Kuvat lähikuvia.

Kokous loppuu.. Kyösti kerää kamat ja lähtee hiljaisena kotiin.. istuu autossa vittuuntuneena hiljaa tai sanoo jotain pientä.. tulee kotipihaan sammuttaa auton valot.....

Koht3.

Kahvinkeitin porisee... Lähikuva Kyöstin silmistä keskittyneenä johonkin.

Kuva takaa päin oven raosta Kyösti kirjoittaa jotain tietokoneella. Kyösti printtaa paperin katsoo sitä ja lähtee.

Kyösti vie kirjoitelmansa lehteen.

Kahvinkeitin porisee... Kyösti lukee lehdestä omaa artikkelia muita artikkeleita mitä on kirjoiteltu.

Koht4.

Kuvaa banderolleista... lähikuvaa huutavasta suusta... pikkulapsi piittää banderollia.

Kyösti kävelee ihmisten keskellä ja katselee lähikuvassa ihmisiä, näytetään katseen objektit.

Laaja pitkäkuva jostain puhujasta. jossa puhuja puhuu mutta ihmiset kävelevät pois.

Kyösti jututtaa paikalla olevia ja jakaa lehtisiä... päättäjiä ja myös POLIISia.

Ihmiset ovat haluttomia ottamaan vastaan lehtisiä ja kieltäytyvät haastatteluista tai ovat kiireisiä.

Kyösti lähtee viimeisenä autioituneelta mielen osoitus paikalta.

Koht5.

Laajakuva Outokumpu kompleksista ja konemaisia yksityiskohtia.

Karsikonpuolesta ry menee toimiston ovesta sisään Outokummun johtaja ottaa heidät vastaan.

RY esittää kysymyksiä... lähikuvia naamoista. Lopuksi johtaja kertoo kuin jumalan äänellä kuinka ydinvoimala lisää työpaikkoja ja parantaa alueen arvoa eikä vahingoita

merkittävästi luontoa. Puolikuva vähän alhaalta päin palkinnot näkyy taustalla.
 Kuvassa konemaisia yksityiskohtia... ihmiset tulee ja lähtee töistä nopeutettuna
 Kuvassa hiljaa liplattava vesi... Kyösti ajaa purjeveneellä kahden kaverin kanssa.
 Lähikuvaa miesten naamoista ja käsistä kun he kalastavat... miehet katsovat maisemia.
 Kyösti sanoo: Nämäki kalastus vedet ovat mennyttä.
 Mies 1: Eikä pilikillekkään pääse ko ei oo kohta jäitä.
 Mies 2:niin on....
 Kuvat lähikuvia ja pitkiä.

Mies1:näyttää rannalle ja sanoo että tuohon se tulee... ihan minun takapihalle.
 (Mutta hänellä on semmoinen asenne että tullee jos on tullakseen).

Mies2: näyttää ja sanoo: tuossa on miun tönö ja voi yrittää tänne tulla rakentaan
 perkele.. heiluttaa nyrkkiä.

Laajakuva jossa tehdas taustalla ja miehet veneessä... aurinko laskee.. tehtaan jylinä kuuluu.

Koht6.

Karsikonpuolesta ry on valmistautumassa Simon valtuuston päätökseen.
 Tunnelma jännittynyt.... Ryhmä juo kahvia.. samanlainen kuvaus kuin kohtauksessa 2.
 Ryhmä menee Simon valtuuston pää ovesta sisälle. Ryhmä istuu hermostuneina tuoleilla
 kuvat lähikuvia naamoista ja jotain nypläävistä käsistä... kellosta... ympärillä olevista ihmisistä.
 Puheen johtaja avaa istunnon kuva laaja ja pitkä... ihmiset hiljaa..
 Kuva ydinvoimalasta puhuvasta henkilöstä ja yleisön reaktiokuvia tekemässä ihan muuta kuin kuuntelemassa.
 Puheen johtaja ratkaisee asian..
 Lähikuvaa ihmisten ja Kyöstin reaktioista.

Liite 2

SYNOPSIS

Kyösti Posti on kemiläinen mutta ennen kaikkea kalamies. Simon Karsikkoniemeen on suunnitteilla rakentaa Ydinvoimala turvaamaan Outokummun ja muiden tehtaiden energian saanti. Sehän on pistänyt Kyöstiä vihaksi ja hän on perustanut Karsikkoniemen puolesta Ry:n joka yrittää vedota Simon valtuustoon hanketta vastaan. Kyösti on ahkerasti tehnyt valituksia ja kirjoittanut lehteen aiheesta ja jopa jättänyt tutkintapyynnön Stukesin pääjohtajaa vastaan.

Elokuvassa seurataan Kyösti postin taistelua systeemiä vastaan. Ja hänen suhtautumistaan mereen ja sen tuhoutumiseen. Kyösti yrittää käännäyttää ihmisiä vielä kun voi..... mutta kiinnostaako yleisöllä?

Elokuvan teemana ovat paikallisten ihmisten välinpitämättömyys ympäristöstään Ja että kuinka ihminen on valmis uhraamaan luontoa rahallisen voiton puolesta.

Liite 3

SUUNNITELMA POSTIA KARSIKOSTA ELOKUVAN LOPULLISESTA MUODOSTA

Elokuva alkaa. Ensimmäisen tapahtumapaikkana Simon kansalaiskuulemistilaisuus. Lyhyitä leikkauksia eri puhujien mielipiteistä. Kuvituksena Kyösti ja Taavi yleisön joukossa kuuntelemassa. Yleisöstä kumpuavien mielipideilmaisuja ja puhevuoroja nopeilla leikkauksilla. Kyösti puhumassa korokkeella ydinvoiman vastaisesti. Kohtauksen loppuun kuvaa Kyöstille taputtavasta yleisöstä, kuvan etualalla rivi ydinvoimalobbaajia kädet puuskassa synkeän näköisenä. Tämän kohtauksen materiaali on jo kuvattu.

Toinen kohta alkaa, kuvassa meren jää. Jossain kaukana taustalla tuulivoimaloita. Lähestyvän moottorikelkan ääni kertoo tulijoista. Kaksi moottorikelkkaa kurvaa kuvaan. Lähikuva avannon kairaamisesta. Yleiskuvassa Kyösti ja hänen mökkinaapurinsa Laitinen istuvat pilkillä ja juttelevat. Laitinen kertoo näkemyksiään ydinvoimalan turvallisuudesta. Kyösti vispaa pilkkionkeaan hermostuneesti. Tämän kohtauksen materiaali on jo kuvattu.

Kolmannen kohtauksen funktio on esitellä päähenkilö Kyösti ja hänen motiivinsa. Kuvituksena Kyösti tekemässä kesämökkiaskareitaan. Kyöstiä ja tämän tilannetta valottaa teksti joka pitää sisällään seuraavan informaation: Kyöstillä on mökki Simon Karsikkoniemellä, johon Fennovoima Oy:llä on suunnitteilla ydinvoimala. Kyösti on perustanut muutaman muun Karsikkoniemeläisen kanssa Karsikko Ry:n, jonka tarkoitus vastustaa ydinvoimalahanketta. Tähän kohtaukseen tuleva materiaali kuvataan lähitulevaisuudessa.

Neljännessä kohtauksessa palataan takaisin meren jälle samaan tilanteeseen, jossa Kyöstin ja naapurin jutustelu ydinvoimalaa koskien jatkuu. Kyösti esittää mielipiteensä lauhdevesien säteilemisestä ja siitä vaikenemisesta. Laitinen on sitä mieltä, että Suomessa ei ko. asioista voi vaieta. Kyösti vatkaa pilkkiä entistä tiuhempaan tahtiin. Tämän kohtauksen materiaali on jo kuvattu.

Viidennen kohtauksen tarkoitus on esitellä Kyöstin vastavoimille inhimilliset kasvot antava Mökkinaapuri Laitinen. Laitinen on vankkumaton ydinvoiman kannattaja, joskin hänen vaimonsa vastustaa ydinvoimaa. Kohtauksessa kuvataan Laitisen ja Vaimon keskustelua aiheista ydinvoima ja Karsikkoniemi. Lähikuvia kuuntelevan osapuolen kasvoista. Väliin two shot kuvaa keskustelijoista. Tähän kohtaukseen tuleva materiaali kuvataan lähitulevaisuudessa.

Kuudes kohtaus palaa takaisin meren jälle, kaksikon keskustelu jatkuu. Keskustelua entisaikojen saastemääristä. Sama yleiskuva kuin kohtauksissa 2 ja 4.

Seitsemännessä kohtauksessa kolme miestä (Kyösti, Laitinen ja Karsikko Ry:n jäsen Taavi) istuu ulkosaunan patiolla keskustelemassa voimalahankkeesta ja sen seurauksista alueen asukkaitten ja mökkiläisten elämään. Paljon lähikuvia keskustelijoista. Siirtymä seuraavaan kohtaukseen kuvituskuvilla, uhkaava tunnusmusiikki rytmittää kuvituskuvia joissa muun muassa kuvia tehtaiden savuttavista piipuista ja ydinvoiman vastaisesta mielenosoituksesta. Katsojalle annetaan hetki aikaa miettiä tähän asti tullutta informaatiota. Tämän kohtauksen materiaali on jo kuvattu.

Yhdeksännessä kohtauksessa tehdään katsaus ns. nykyhetkeen. Päätös ydinvoimalan rakentamisesta on tehty. Kuvataan Kyöstin ja Laitisen keskustelua ja haetaan heidän tuntemuksiaan päätöksen tiimoilta. Tämän kohtauksen on tarkoitus lopettaa elokuvan draaman kaari, ja selvittää katsojalle millaisen lopun päähenkilön taistelu lopulta saa. Oli päätös ydinvoiman suhteen mikä tahansa, valittu kuvaustyyli jatkuu loppuun asti. Pitää kuitenkin muistaa, että Kyöstin tunnetila kohtauksessa riippuu täysin em. päätöksestä, jolloin keskustelu voi olla joko iloista tai vastakohtaisesti hermostunutta ja lyhytjänteistä. Iloisen keskustelun tulen kuvaamaan jalustalta paikaltaan, mutta vihaisen mielialan vallitessa keskustelutilanteessa valitsen todennäköisesti käsivarakuvauksen nopean sananvaihdon varalta. Keskustelu päättyy mahdolliseen loppukaneettiin. Musiikki ja lopputekstit, jonka alle kuvituskuva Kyöstistä purjeveneellään, naapuri tekemässä remonttia, Taavi lukee runon tuulivoimasta, luontokuvia Karsikkoniemeltä. Tähän kohtaukseen tuleva materiaali kuvataan lähitulevaisuudessa.