



## **AUTEUR-TEORIA 2011**

Auteur-teoria ja ohjaajan asema elokuvassa

Minna Korhonen

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö  
Leikkauksen suuntautumisvaihtoehto  
Syksy 2011  
Minna Korhonen

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU  
Tampere University of Applied Sciences

# OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

Minna Korhonen

*Auteur-teoria 2011 – Auteur-teoria ja ohjaajan asema elokuvassa*

Joulukuu 2011

50 sivua + DVD

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Leikkauksen suuntautumisvaihtoehto

Lopputyön muoto: Kirjallinen/Projektuluontoinen

Lopputyön ohjaaja: Tommi Moilanen

Avainsanat: Elokuvaohjaus, Elokuva-ala, Elokuvakritiikki, Elokuvateollisuus

## Tiivistelmä:

Elokuva-alalla on paljon teorioita, erilaisia näkökulmia historiaan ja kritiikin eri lajeja. Auteur-teoria vahvistui uuden aallon aikana 1950-luvun lopulla, ja siitä muodostui yksi vallankumouksellisimmista teorioista, joka on vaikuttanut elokuvateollisuuteen ja varsinkin ohjaajan asemaan elokuvassa. Tutkin tässä opinnäytetyössäni minkälaisia sääntöjä auteur-teoria asetti ja millä perusteella ohjaaja voitiin määritellä auteur-ohjaajaksi. Auteur-ohjaajalla tuli olla persoonallinen ote työhönsä ja ohjaajan allekirjoitus tuli näkyä elokuvan tarinassa. Ohjaajan piti toimia auteur-teorian mukaan myös siis käsikirjoittajana. Tutkimalla ja uudelleen analysoimalla teorioita voimme löytää niistä keinoja joilla uudistaa jatkuvasti muuttuvaa elokuva-alaa ja sitä kautta määritellä miten haluamme itse toimia alalla. Auteur-teoria korosti elokuvan taiteellista asemaa, mutta halusi samalla kuroa umpeen taide-elokuvan ja viihde-elokuvan välistä kuilua. Vaikka nykyään monesti auteurismista puhutaan hyvin negatiiviseen sävyyn, on siitä havaittavissa hyviä puolia jotka kannustavat alalle uusia tekijöitä ja kehoittavat kaikkia tutkimaan elokuvia ja elokuva-alaa innostavalla otteella. Auteureja voidaan nykyään löytää myös muista elokuvan ryhmäläisistä – ohjaaja ei ole ainut auteur.

# THESIS SUMMARY

**Minna Korhonen**

***Auteur-theory 2011 – Auteur-theory and the position of the director***

December 2011

50 pages + DVD

TAMK University of Applied Sciences

Media Programme

Area of specialisation: Movie editing

Type of Final Project: Written / Project

Thesis supervisor: Tommi Moilanen

Keywords: Film Directing, Film Industry, Film criticism, Film Industry

## **Abstract:**

The film industry has a lot of theories, a variety of perspectives on the history and criticism. Auteur theory was strengthened during the new wave in the late 1950s, and it became a revolutionary theory, which has affected the film industry and especially the director position of the film. Studied in this thesis work what are the rules of auteur theory, and what is the basis on which the director was to define the auteur-director. Auteur-directors had to have a personal touch to their work and their signature had to appear on the film story. The auteur-director had to act also as a scriptwriter. By examining and re-analyzing the theories we can find the ways to reform the ever-changing film industry, and thus to define how we want to act on its own field. Auteur theory emphasized the film's artistic status, but at the same time wanted to catch up with the art of film and entertainment film gap. Although now often spoken auteurism very negative tone, it is evident virtues that encourage the industry of new features and urge all to explore movies and film industry inspiring grip. Auteur can now be found in the other group members of the movie - the director is not the only auteur.

# Sisällys

<b>1 Johdanto</b> .....	<b>5</b>
<b>2 Mitä on taide?</b> .....	<b>7</b>
<b>3 Uuden aallon vallankumous</b> .....	<b>10</b>
3.1 Ranskan uusi aalto.....	11
3.2 Auteur-teoria .....	14
3.2.1 <i>Auteur - ja metteur-ohjaaja</i> .....	17
3.3 Hollywood – Viihdettä vai taidetta? .....	19
3.3.1.1 Hollywoodin tulevaisuus.....	22
<b>4 Elokuvan kaupallisuus</b> .....	<b>25</b>
4.1 Kaupallinen auteur-teorian muunnos .....	27
4.2 Elokuvien tuottaminen .....	28
4.2.1.1 Tuottaja ja markkinointi.....	29
<b>5 Neron leima</b> .....	<b>32</b>
5.1 Ohjaaja ja ryhmä .....	33
5.2 Tekniikka toi muutoksen.....	36
5.3 Kaunis kuolema.....	38
<b>6 Persoonallinen, persoonallisempi, persoonallisin</b> ....	<b>42</b>
<b>7 Yhteenveto</b> .....	<b>44</b>
<b>Lähteet</b> .....	<b>47</b>

# 1 Johdanto

Maailma on jatkuvasti muutoksen kourissa, joskus mennään eteenpäin – joskus taaksepäin. Kyseenalaistaminen ja uudelleenarvioiminen ovat ihmisen henkisiä etuoikeuksia, ja kaiken tämän ytimenä toimii mielipiteiden jakaminen ja keskustelun herättäminen. Tässä opinnäytetyössäni arvioin uudelleen Ranskassa alkunsa saanutta auteur-teoriaa, joka syntyi elokuvan uuden aallon aikana ja vaikuttaa vielä tänäkin päivänä elokuva-alan kiemuroihin. Tutkin myös ohjaajan asemaa elokuvassa – johtaja vai ryhmäläinen? Uudelleenarvioinnilla ei ole tarkoitus väheksyä auteur-teorian ja auteur-kritiikin alkuperäisiä ajatuksia, mutta elokuvan kenttä muuttuu jatkuvasti ja keskustelun ylläpitäminen omien mielipiteiden ja johtopäätöksien kautta on suotavaa ja mielestäni jopa välttämätöntä. Teorioita on aina, niin kauan kun on ollut olemassa kirjoitettua kieltä, jalostettu omiin mielipiteisiin sopiviksi, se voi ihastuttaa tai vihastuttaa, eli herättää tunteita lukijassaan ja elokuvissa kokijassaan.

Auteur-teorian kohdalla muunnoksia, kärjistämiä ja ylilyöntejä on tehty jo useaan otteeseen ja tästä johtuen suurin osa teorian alkuperäisistä ajatuksista on hämärtynyt kritiikin kentällä. Auteur-teorian sisälle kuului muutakin kuin pelkkä ohjaajan arvovallan kasvattaminen, tähtiohjaajien nimeäminen ja elokuvien lokerointi.

Alkuperäinen auteur-teoria halusi nimenomaan korostaa vapaata tutkimusta elokuva-alalla, kuroa taide-elokuvan ja viihde-elokuvan välistä kuilua pienemmäksi ja nostaa elokuvateollisuuden nuoria tekijöitä ilman hierarkista pyramidi -järjestelmää.

Auteur-teoria ei ollut täydellinen vastaus elokuva-alan ja elokuvateollisuuden kysymyksiin ja ongelmakohtiin, mutta se osittain toimi äänitorvena muutoksien puolesta ja korosti että elokuva pystyy olemaan taiteellinen, vaikuttava elementti, mikä synnyttää ihmisten välille ainutlaatuista vuorovaikutusta.

Auteur-teoria nosti yksilöitä ja yksittäisiä kasvoja korokkeelle – puhujan asemaan.

Auteur-teoria sai myöhemmin paljon kritiikkiä osakseen ohjaajavetoisuudestaan ja että auteur-teorian kannattajat olivat vain elokuvateollisuudessa toimiva pieni elitistinen joukko, joka järjesti ilokseen erilaisia festivaaleja ja tapahtumia. Kritiikin alaisena auteur-teorian teoreettiset periaatteet hämärtyivät, eli tavoite muuttaa elokuva-alan ilmapiiri ja vanhojen arvojen ja ihanteiden rikkomisen. Auteur-teoria myös määritteli

että elokuvien ei tarvitse olla poliittisia tai yhteiskunnallisia saadakseen aikaan uudistuksia tai henkisen vallankumouksen. Yhdellä elokuvalla pystyi saamaan aikaiseksi asenteellisia ja rakenteellisia muutoksia.

Käsittelen tässä opinnäytetyössä auteur-teoriaa ja tutkin sen eri puolia – hyviä ja huonoja. Auteur-teoriaan pureutuessani kävin läpi monenlaista kirjallisuutta elokuvateorioista, historiasta – näyttelijäohjaukseen ja erilaisten ohjaajien elämäkertoihin. Aihetta on hankala lähestyä täysin analyttisestä kulmasta, koska ei ole ehdottomia sääntöjä tai mielipiteitä aiheeseen liittyen ja mielipiteitä teoriasta on laidasta laitaan. Haluan kuitenkin omalla tyyllilläni avata tätä mielenkiintoista aihetta ja tutkia sen lähtökohtia ja tulevaisuutta.

Käsittelen aihetta myös henkilökohtaisella tasolla ja käytän materiaalina ohjaustyötäni Kaunis kuolema. Monet pohdinnat tässä opinnäytetyössä ovat syntyneet keskusteluista haastattelutilanteissa ja jatkuvalla etsimisellä vastauksia sellaisiin kysymyksiin joita ei ole varsinaisesti edes olemassa. Esimerkiksi kuinka voi päättää että juuri tämä ohjaaja on persoonallinen ja taiteellinen eli auteur-teorian mukaan auteur-ohjaajaksi kelvollinen? Mitä ylipäätään on olla persoonallinen?

En ryhdy erityisemmin erittelemään elokuvan historiaa ja sen synty- ja kehitysvaiheita. Aiheeni laajuuden vuoksi keskipisteeni on elokuvan ohjaajassa, ja ainoastaan sivuan käsikirjoittajaa ja tuottajan roolia.

Tarkastelen aihetta lähinnä fiktiivisen elokuvan näkökulmasta, koska dokumentaarinen ja puolidokumentaarinen elokuva on jo itsessään oma aiheensa.

Monissa tämän opinnäytetyön eri osioissa tyydyn alkupuheessani vain listaamaan asioita, mutta tämä on vain tehty havainnollistamaan aiheeni laajuutta ja sitä mistä omat mielipiteeni pääasiallisesti koostuvat. Listaamalla koetan saada lukijaani yhteyden, ja se on yksi niistä kirjoitustyyleistä joka on aina myös ollut osa minua.

Tämänhetkiset johtopäätökseni, joita olen vetänyt aiheen ympärille, ovat vaikuttaneet pysyvästi tapaan ajatella elokuvasta ja siihen miten aion itse toimia jatkossa alalla, joka on niin monimuotoinen ja täynnä mahdollisuuksia avata uusia näkökulmia maailmaan, vallankumousta unohtamatta. Elokuviissa on voimaa.

## 2 Mitä on taide?

“Taiteilijoiden ei pitäisi ottaa etäisyyttä omaan aikaansa. Heidän tulisi loikata taistelun tuoksinaan ja katsoa, mitä hyvää he voivat saada siinä aikaan. Sen sijaan, että pysyisivät turvallisen välimatkan päässä maailmallisten arvojen haisevasta rämeestä, heidän tulee sukeltaa siihen ja panna asioita käyntiin... Modernit apollot haluavat onnistua markkinoilla, ja taitelijan lahjomattomuutta voi vahvistaa, ei vaarantaa, olemalla tekemisissä yhteiskunnallisen todellisuuden kanssa.” Muschamp, Herbert, *New York Times* (Bogart, Anne, 2001)

Taidetta, tekotaidetta, kokeellista taidetta, luonnontaidetta, itetaidetta, poliittista taidetta, marginaalista taidetta. Taiteelle on lukuisia määritelmiä ja teorioita mitä taide oikeastaan on. Koska käsittelem tässä opinnäytetyössäni ohjaajan asemaa elokuvassa ja pohdin miten ohjaajan mielestäni tulisi toimia elokuvan kentällä tulevaisuutta ajatellen, haluan myös määritellä mitä mielestäni on taide. En kuitenkaan tee minkäänlaista syväanalyysia. Haluan vain hahmottaa oman tämänhetkisen mielipiteeni taiteeseen ja sitoa sen sitä kautta auteur-teoriaan ja auteur-ohjaajiin.

Kirjoituksissa, arvioissa ja teorioissa puhutaan usein taide-elokuvasta, joka yleensä kytkeytyy edustamaan eurooppalaista, marginaalista elokuvaa. Auteur-teoria halusi korostaa ohjaajan asemaa taiteilijana siinä missä romaanitaiteilijoita, musiikkia tai kuvataiteilijoita pidettiin taiteilijoina. Railo, Tuula, 2001. Eurooppalaista elokuvaa pidettiin taide-elokuvana ja vastavoimana yhdysvaltalaiselle viihde-elokuvalle. Auteur-teoria sen sijaan kannusti kokeilevaan otteeseen, mutta ei rajannut analyysiseissään myöskään viihde-elokuvaa pois. Viihde-elokuvissa, eli monesti Hollywoodista tulleissa elokuvissa, analysointi oli kuitenkin vielä melko jähmeää ja vain muutamia ”viihdetaiteilijoita” nostettiin auteur-ohjaajan ihailtuun asemaan. Mitä sitten on taide-elokuva tai viihde-elokuva? Mitkä säännöt rajaavat nämä kaksi eri luokkiin?

Taidetta pidetään eräänlaisena peilinä, joka heijastelee maailmankuvia, vallitsevia yhteiskuntia ja kulttuurin muotoja. Taide on vahvasti sidoksissa *tunteeseen*, ja sillä pystyi luomaan vuorovaikutusta ihmisten kesken. Taiteen kautta myös *koetaan*.

”Taiteilijan tehtävä ei ollut tehdä ihmisiä viisaammiksi, vaan humanimmiksi.” Railo, Tuula, 2000.

Auteur-teorissa korostetaan vahvasti tekijyyttä, henkilökohtaisuutta ja persoonallisuutta. Taiteen kentällä tekijälle on yleensä aina annettu kasvot, ja auteur-teoria halusi antaa elokuvaohjaajille kasvot taiteilijoina, teoksen tekijöinä. Näin ollen ohjaajalle myös siirrettiin *vastuu* elokuvan tarinasta, mutta tätä tarkastelen myöhemmin ”ohjaaja ja ryhmä” -osiossa. Ei ollut itsestään selvää, että elokuva hyväksyttiin taiteen piiriin, ja tätä auteur-teoria ajoi takaa – elokuva voi olla taidetta.

Nykyään arvostamme menneisyyden taidetta, nykytaidetta ja tulevaisuuden taidetta. Taidetta voi tehdä luokkajaosta, kulttuuriperimästä, maantieteellisestä sijainnista, iästä, sukupuolesta - kaikesta riippumatta. Onkin helpompi lähteä erittelemään sitä mikä ei ole taidetta, ja minun kohdallani tässä suurimpana erottavana tekijänä on raha ja kaupallisuus. Taide joka ei sisällä tarinaa kokijoille tai tekijälle on tyhjää materiaa. Jokaisella on vapaus olla lahjomaton taiteilija. Taidetta mitataan monesti rahassa, mutta se vie meidät vääristyneeseen ajattelumalliin siitä miten maailma pyörii. En väitä että taiteella ei saisi ansaita rahaa tai palkkioita, vaan väitän että rahan takia tehty taide ei anna meille muuta kuin...rahaa.

Jos taidetta tai taiteilijoita pelätään, ollaan menossa väärään suuntaan. Taiteilijat eivät ole kenenkään yläpuolella. Taiteilijat eivät ole neroja, jotka vain päättävät ojentaa osan neroudestaan toisille ihmisille. Taiteilijat ovat kokijoiden kanssa samanarvoisia, koska he ovat itsekin kokijoita. Taide itsessään ei ole jotain yliluonnollista ja käsittämätöntä. Taide pystyy olemaan myös viihdyttävää ja hauskaa. Taiteen haukkuminen elitistien harrastukseksi vie meitä kehityksessä taaksepäin. Taide on vapautta.



Jos esimerkiksi hallitus tai valtio pelkää taiteilijoiden eli tekijöiden ajatuksia tai mielipiteitä, ja pyrkii rajoittamaan heidän sananvapauttaan – joudumme henkiseen umpikujaan. Määrittellessämme taide-elokuvan normit ja lokeroidessamme eurooppalaisen elokuvan taide-elokuvaksi ja Hollywood-elokuvan viihde-elokuvaksi kaivamme syvemmäksi kuilua tekijän/taiteilijan ja kokijan/katsojan välillä. Katsojia pidetään näin suurin piirtein ymmärtämättömän märehävän karjan asemassa, ja mikä pahinta – katsojat hyväksyvät tämän. Mistä löytyy uskallus ja voima muutokseen? Ihmiset löytävät aina oman viihteensä, ja en väitä että elokuvien avulla ei saisi viihdyttää, mutta tekijöiden tulisi silloin ymmärtää mitä tekevät. Tekijällä on suuri vastuu siitä mitä näyttää kokijalle eli katsojalle, mutta lopuksi katsojalla on aina vastuu itsestään mitä kokee näkemästään. Tilanne elää vuorovaikutuksesta, niin kuin sen pitääkin. Ei ole syyllisiä tai syyttömiä vaan mielipiteitä jotka saattavat kohdata ja muodostaa ristiriitoja. Ovatko kaikki auteur-ohjaajat sitten automaattisesti taiteilijoita?

### 3 Uuden aallon vallankumous

Elokuvan tarkkaa historiaa on hankala määritellä sen laajuuden vuoksi.

Elokuvan historiasta kertovaa kirjallisuutta on nykyään kirjoitettu jo monesti eri näkökulmista. Jotkin teokset keskittyvät lähinnä esittämään elokuvan historian faktoja ensimmäisestä valokuvasta tinalevyille, Lumieren veljesten ensimmäisestä maksullisesta elokuvanäytöksestä aina nykypäivän mediakulttuurin monimuotoiseen kenttään. Jotkin teokset taas lähinnä keskittyvät elokuvan taiteelliseen ja esteettiseen puoleen.

Esimerkiksi Bagh, Peter von Elokuvan historia (1975). Salmi, Hannu, 1995, 11.

Koska käsittelen omaa aihettani ohjaajan työhön liittyen ja pohdin taiteellisen elokuvan, taiteellisten ohjaajien ja auteur-teorian kautta keinoja miten pystyisimme tulevaisuudessa antamaan enemmän voimaa elokuvalla välineenä kehittää maailman hyvinvointia ja ihmisten vapautta, en käsittele historia -osiossa kuin Ranskan uuden aallon historiaa, jonka aikana auteur-teoria voimistui. Uuden aallon historia on tiivistettynä ollut yksi aikakausi jolloin monilla ihmisillä, varsinkin nuorilla, oli voimaa saada aikaiseksi taiteellinen murros – ja se tapahtui. Ehkä uuden aallon historian tarkastelun kautta löydämme uuden suunnan, uuden uuden aallon mihin elokuvataiteellisuuden, elokuvataiteen tulisi mennä.



Kuva1

### 3.1 Ranskan uusi aalto

”Kaikkien harhojen uhallakin on korostettava, että ranskalaisen elokuvan uusi aalto merkitsi selväpiirteistä muutosta ainakin kolmella tasolla: sukupolven vaihdoksena, uutena elokuvanäkemyksenä ja tuotannon tapana.”

Toiviainen, Sakari, 1995, 9.

Uusi aalto alkoi Ranskasta, ja sen kulta-ajaksi on määritelty 1959 -62 ja samaan aikaan myös kansallisia uusia aaltoja puhkesi eripuolella koko maailmaa. Länsi ja Itä-Euroopassa, Japanissa, Latinalaisessa Amerikassa, Kanadassa, Yhdysvalloissa ja erikseen mainittuna myös Suomessa maaperä tuli otolliseksi uusille ideoille ja tekijöille. Uuden aallon juuret voimme kuitenkin löytää Ranskalaisesta elokuvasta. Uusi aalto oli eräänlainen elokuvan ja elokuvateollisuuden vallankumous, jonka aikana myös auteur-teoria sai uudenlaisen nosteen ja ohjaajien jakaminen auteur ja metteur -ohjaajiin alkoi. Mikä sai aikaan uuden aallon ja onko enää mahdollista saavuttaa sellaista ilmapiirin muutosta elokuva-alalla? Eri maissa auteur-teoriaa on aina muokattu olosuhteisiin ja ajattelumalleihin sopivaksi, myös kulttuurillisten eroavaisuuksien takia. Kuitenkin ranskalaisessa uudessa aallossa oli jotain mikä sävyyttää minua henkilökohtaisesti. Ranskalaista uutta aaltoa tarkastellessa näyttäytyy sen saavutetut vallankumoukselliset tavoitteet, virhearvioinnit, ongelmakohdat, lähtölaukaukset ja auteur-teorian pohja. Ranskalainen uusi aalto ja niin sanotusti alkuperäinen auteur-teoria antaa tilaa omille ajatuksille ja mielipiteille. Ajattelun ja uudelleenarvioinnin voi aloittaa taas puhtaalta pöydältä.

Ranskalainen elokuva eli kriisissä. Maailmansotien jälkeinen aika ei ollut helppoa, ja sodan runtelema Ranska joutui kamppailemaan tyytymättömän kansan kanssa. Kotimainen elokuvatuotanto uhkasi ehtyä olemattomiin, ja yhdysvaltalainen elokuva oli jyräämässä koko elokuva-alan linjatuotoksillaan ja genre-elokuvillaan. Ranskalaiset poliitikot halusivat säilyttää keinoja kaihtamatta ranskalaisen elokuvan voiman ja tuotannon ranskassa (sitä kautta myös rahan). Toiviainen, Sakari, 1995, 15.

Ranskan hallitus puuttui siis vahvasti elokuvateollisuuteen ja kehitti muun muassa laatupalkinnon, jonka tarkoituksena oli peittää lähes kokonaan tuotantokustannukset jos elokuva ansaitsi sen valmistumisensa jälkeen. Laatupalkintoja myönnettiin ”sen luonteisille ranskalaisille elokuville, jotka palvelevat kansallisen elokuvan asiaa tai avaavat uusia perspektiivejä elokuvataiteelle tai tekevät tunnetuiksi Ranskan Unionin suuria teemoja ja ongelmia”. Tietenkin laatupalkintojärjestelyllä oli omat ongelmansa, mutta sillä hetkellä se tarjosi ennennäkemättömän mahdollisuuden tekijöille päästä irti hierarkisesta systeemistä elokuva-alalla, jossa silloin tie vastuunalaisiin tehtäviin kulki alhaalta ylös olemattoman hitaasti. Toiviainen, Sakari, 1995, 17.

Nuoret elokuvantekijät saivat mahdollisuuden toteuttaa omia elokuviaan käsikirjoituksiensa pohjalta. Elokuvateollisuuden tekninen kehitys mahdollisti myös kevyemmän kuvauskaluston ja pienemmät kuvausryhmät.

Toisenlaisen kriisin elokuva-alalle, sekä Ranskaan että muuallekin, toi myös television valtava nopea suosio ja levittäytyminen osaksi ihmisten jokapäiväistä arkea.

”Television katsottiin ajaneen elokuvantekijät seinää vasten: ainoa keino haalia yleisöä oli tarjota jotakin sellaista, mihin pieni mustavalkoinen kuvaruutu ei pystynyt.” Salmi, Hannu, 1995, 135.

Television oman vallankumouksen myötä elokuvissa alettiin entistä enemmän panostaa markkinointiin ja shokkielämyksiin katsojien toivossa. Nykyään visuaalisesti näyttävät elokuvat voivat antaa katsojalleen voimakkaita tunnekokemuksia, mutta tällaiset tunteet jäävät lähinnä pinnallisiksi ja unohtuvat heti kun poistuu teatterista kadulle.

Ranskan uusi aalto muodostui pienen joukon ympärille, jotka jaksoivat aktiivisesti tutkia elokuvia ja halusivat tehdä jotain uutta, erilaista. Nämä toisinajattelijat olivat suurimmaksi osaksi aktiivisia nuoria, jotka kannustivat toisiaan toimimaan. Ranskan yhteiskunnallinen tilanne mahdollisti sen että oli tullut aika uusille kasvoille ja lehtikirjoitusten avulla sanoma levisi, kasvoi ja vahvistui.

Uuden aallon nuori ydinryhmä – Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jaques Rivette, Eric Rohmer, olivat uuden aallon kasvoja, jotka saivat mahdollisuuden tehdä muutos sekä omien elokuviensa että kirjoitustensa kautta. Uuden aallon henkiset juuret ovat syvällä ranskalaisessa kulttuurissa, filosofiassa ja kirjallisuudessa, mutta ilman yllä olevien nimien innostusta ja intohimoa muutokseen olisi uusi aalto jäänyt vain pieneksi pärskeeksi. Toiviainen, Sakari, 1995, 10.

Alexandre Astruc kirjoitti artikkelin ”Caméra-stylo – elokuvan uusi avantgarde”, ja se julkaistiin vuonna 1948 Ecrain Francais -lehdessä. Tätä artikkelia pidetään uuden aallon lähtölaukauksena.

“Tähän saakka elokuva on aina vain ollut pelkkä sirkushuvi, bulevarditeatterin kaltainen viihdemuoto tai tapa tallentaa ajan kuvat, mutta nyt siitä on vähitellen muotoutumassa erityinen kieli. Kielellä minä tarkoitan sellaista muotoa, jolla ja jonka avulla taiteilija voi ilmaista ajatuksiaan, olkoot ne miten abstraktisia tahansa, tai välittää maailmalle aatteitaan aivan samalla tapaa kuin hän tekee aikamme essee- ja romaanitaiteessa. Siitä syystä kutsun tätä elokuvan uutta aikakautta nimellä caméra-stylo (kamerakynä).”

Alexandre Astruc, Caméra-stylo - elokuvan uusi avantgarde (Salmi, Hannu, 1995, 122).

Uuden aallon ydinryhmää voisi nykyään kuvailla ryhmäksi elokuvanörtejä, melkein fanaattiseksi ryhmäksi elokuvien ihailijoita. He tiesivät hyvin paljon elokuvatekniikasta, tuotannosta ja myös taloudellisista mahdollisuuksista. Nämä uudet ohjaajat osasivat silloisen elokuvan tekoon liittyvät osa-alueet ja pystyivät vaikuttamaan toisten työhön elokuvassa oman tietämyksensä kautta. Oikeastaan puuttuminen jokaiseen osa-alueeseen kuului myös olennaisesti siihen että ohjaajaa voitiin pitää auteur-ohjaajana. Palaan myöhemmin tarkastelemaan miksi mielestäni tämä on kuitenkin vanhentunutta ajattelua siirrettynä nykyhetkeen.

Tärkeintä oli kuitenkin se että he, uuden aallon auteur-ohjaajat, tunnistivat elokuvan voiman ja mahdollisuudet muuttaa maailmaa. He tutkivat ja analysoivat ahkerasti erilaisia elokuvia, eivätkä jättäneet tämän ulkopuolelle edes Hollywoodin viihde-elokuvaa. Uuden aallon elokuvan vallankumouksella ei tarkoiteta ainoastaan elokuvatekniikan ja uusien tekijöiden nousua, vaan konkreettisia yhteiskunnallisia muutoksia elokuvien luomien tunteiden ja kuvien avulla.

Suomessakin nousi kansallinen uusi aalto, joka pystyttiin myöhemmin rajaamaan tiettyjen ohjaajien ja heidän töidensä ympärille auteur-teorian sääntöjen mukaisesti.

”Vuonna 1961 Jörn Donner kirjoitti esseen "Suomalainen elokuva vuonna nolla". Niihin aikoihin hän oli siirtynyt itse tekemään filmejä Ruotsiin, mutta sieltä käsin suomalaista elokuvaa tarkastellen hän tajusi, että juuri siihen aikaan suomalaisessa elokuvassa oli tapahtumassa jako uuteen ja vanhaan elokuvaan.” Hakala, Kaarina,  
<http://personal.inet.fi/koti/kaahakal>

Suomessa vallinnut ”suomielokuvan” ilmapiiri väistyi hetkellisesti uusien kokeilevien elokuvien tieltä, mutta uuden aallon polte jäi vähäiseksi verrattuna muihin maihin. Vasta siirryttäessä 1900-luvun lopulle ja 2000-luvulle, nähdään suomalaisessa elokuvassa todellisia muutoksia. Kokeiluja kuitenkin rajoittaa vieläkin markkinoiden pienuus, apurahojen suuntaaminen tietynlaisiin tai rahallisesti menestyviin tuotantoihin ja kaavamaiset käsikirjoitukset. On kuitenkin hienoa huomata miten paljon alalle on tullut, ja tulee, jatkuvasti uusia nuoria tekijöitä, jotka pystyvät toteuttamaan elokuviaan myös niin sanotulla nollabudjetilla. Tekniikan kehitys on tuonut välineet jokaisen ulottuville edullisesti, eivätkä tekijät joudu automaattisesti massiivisen tuotantokoneiston suurennuslasin alle. Aika on kypsä elokuvan uusille aalloille.

### **3.2 Auteur-teoria**

Sanana auteur pohjautuu ranskankieliseen sanaan joka tarkoittaa kirjailijaa, alkuunpanijaa, luoja, tekijää.

Auteur-teorian rinnalla näkyy myös termejä auteur-analyysi (analyyttistä, erittelevää), auteur-kritiikki (ymmärtämistä, vastaanottamista, kritiikkiä) ja auteur-politiikka (käsitetään alkuperäiseksi auteur-kritiikiksi, eli ranskalaiseksi auteurismiksi). Auteur-teoriaa itsessään on muokattu, kritisoitu ja uudelleenarvioitu riippuen aikakaudesta, maantieteellisestä sijainnista, kulttuurisijainnista tai yleisestä maailman hengestä. Tässä kirjoituksessa en lähde erittelemään muuta kuin alkuperäistä, ranskalaista auteur-teoriaa ja sen mukanaan tuomia uudenlaisia ajatteluntapoja elokuva-alalle. Palaan auteur-teorian juurille.

Auteur-teoria syntyi uuden aallon ajattelun ja kritiikin kautta. Käytän paljon tässä osiossa lainauksia Sakari Toiviaisen kirjoittamasta kirjasta Elokuvan hengenveto, Ranskan uusi aalto ja sen perintö. Toiviainen puhuu kirjassaan tekijän politiikasta ja tekijäkeskeisestä elokuvasta. Tekijän politiikka tarkoittaa samaa kuin auteur-teoria, ja tekijäkeskeinen ohjaaja samaa kuin auteur-ohjaaja.

“...tulilinjalla oli Bazin(1), joka oli alkanut rakentaa *tekijän* käsitettä Orson Wellesistä ja amerikkalaisesta elokuvasta käsin ja joka nosti Jean Renoirin ylitse muiden ranskalaisten ohjaajien. Samalla Bazin tuli kylväneeksi siemenet sille *tekijän politiikalle*, josta 1950-luvun mittaan tuli Cahiers du Cinéman leimamerkki ja joka “auteur-teorian” myöhempänä anglosaksisena muunnelmana sai “auteurismin” pahamaineisen nimen.” Toiviainen, Sakari, 1995, 23.

Tässä kirjoituksessa käytän termiä auteur, ja terminä se edustaa minulle nimenomaan persoonallisuutta, kokeilunhalua, lahjomattomuutta, taiteellisuutta ja itsenäisesti toimivia ohjaajia. Auteur-teoria ei kuitenkaan enää nykyisellään voi mitenkään rajoittua pelkästään ohjaajiin, vaan auteureja voi hyvinkin työnsä puolesta olla esimerkiksi myös kuvaajat, leikkaajat, tuottajat, lavastajat ja muut taiteellista vastuuta omaavat henkilöt elokuva-alalla. Auteur-teoria ulottuu myös muualle kuin pelkästään elokuvaan.

Auteureja, persoonallisia tekijöitä on lähdetty erittelemään myös musiikissa, kirjallisuudessa, teatterissa. Alkuperäinen, ranskalainen, auteur-teoria oli hyvin ohjaajapainotteinen, ja auteur-termiä ei ulotettu koskemaan muita ryhmäläisiä. Tässä on kuitenkin juuri se muutos mitä haen auteur-teorian uudelleenarvioinnilla. Keskityn kuitenkin nyt kuvaamaan elokuvaohjaajan työtä, ja sitä miten ohjaaja määrittellään auteur-ohjaajaksi.

Kuten Toiviaisen sitaatista tulee ilmi, että André Bazin loi jo kirjoituksillaan pohjaa auteur-teorialle, varsinaisena syntymänä auteur-teorialle ja uuden aallon aatemaailman voimistumisena pidetään kuitenkin Francois Truffaut'n artikkelia ”Eräs ranskalaisen elokuvan suuntaus”, jossa Truffaut korostaa ohjaajan asemaa myös käsikirjoituksesta vastaavana henkilönä, kritisoi Ranskan jämähtänyttä elokuvateollisuutta, protestoi vallitsevaa elokuvakäsitystä vastaan ja korosti elokuvien tekijöiden ja katsojien vuorovaikutuksen tärkeyttä. Truffaut oli yksi niistä uusista ohjaajista jotka tekivät elokuvia uuden aallon ajatusmaailman mukaisesti, korostivat auteur-teorian periaatteita ja saivat aikaan muutoksen sekä elokuvateollisuudessa että kritiikissä.

“Ja eikö Ranskan elokuvan eittämätön kehitys johdukin olennaisesti käsikirjoittajien ja aiheiden *uudistumisesta*, mestariteosten suhteen omaksutusta *rohkeudesta*, ja viime kädessä *luottamuksesta* jota osoitetaan yleisöä kohtaan, kun luotetaan sen mielenkiintoon yleisesti vaikeina pidettyjä aiheita kohtaan?” Truffaut, Francois, Eräs ranskalainen elokuvan suuntaus, Cahiers du cinema 1954 (Salmi, Hannu, 1995, 122).

Eli auteur-ohjaajaa tulisi pitää elokuvan tarinasta vastaavana henkilönä, ja sitä kautta ohjaajan työhön kuuluisi olennaisesti myös elokuvan tarinasta ja henkisestä puolesta julkisesti puhuminen. Jokainen elokuvaa tekemässä ollut henkilö voi puhua oman työnsä laadusta ja kritisoida sitä, mutta nimenomaan ohjaajan tulisi ottaa vastuu elokuvan tunteesta. Auteur-ohjaaminen on siis elokuvataidetta, koska taiteilijalla on myös aina vastuu omasta työstään, kysymys uudelleenarvioinnissa kuitenkin piilee siinä



milloin ohjaaja on täysin tarinan auteur? Milloin käsikirjoittaja on tarinan auteur, ja miten ohjaajan ja käsikirjoittajan roolit voidaan erottaa toisistaan?

Ohjaajalle täytyy mielestäni antaa myös oikeus muovata käsikirjoitusta. En missään määrin väheksy käsikirjoittajien työtä, mutta se on erilaista työtä. On asiakohaista miten käsikirjoitusprosessi kunkin elokuvan kohdalla hoidetaan, esimerkiksi onko ohjaaja myös käsikirjoittaja, tekevätkö ohjaaja ja käsikirjoittaja tiivistä yhteistyötä, vai antaako käsikirjoittaja täydet oikeudet ohjaajalle muokata tarinaa ja lopettaa oman työnsä siihen. Alkuperäisen auteur-teoriaa mukailleen auteur-ohjaaja oli aina myös tarinansa käsikirjoittajana, poikkeuksena yhdysvaltalaiset auteur-ohjaajiksi ”nostetut”, johon palaan myöhemmin. Tämä oli kuitenkin oleellinen etuoikeus ja yksi askel kohti teorian uudistuksia.

Auteur-teoriaa on muokattu jo monesti aikaisemmin, ja siitä luotiin uusia mielipiteitä. Auteur-teorian ohjaajavetoinen ajattelu sai myöhemmin paljon kritiikkiä osakseen ja auteur-ohjaajia alettiin kutsua porvareiksi ja ”häiritseviksi toisinajattelijoina”, ja auteur-teorian kannattajia pidettiin porvarillisina ”neronäkemyksen” omaavina elokuvaeliittinä. Keskustelu jäi valitettavan monesti vain elokuvakriitikkojen ja ”taiteilijoina hyväksytyjen” henkilöiden piiriin – eikä mielipiteiden vaihdot, keskustelut ja tunteet yltäneet ihmisten, kokijoiden, katsojien luokse. Ei muodostunut sellaista keskusteluareenaa, joka olisi pitänyt muodostua.

Onko muunlaisia ohjaajia olemassa? Mistä syntyy vastakkainasettelu? Ovatko auteur-ohjaajat yliluonnollisia neroja? Mikä on ryhmän panos elokuvassa? Ovatko auteur-ohjaajat ärsyttäviä päällepäsmäreitä?

1) André Bazin johti Cahiers du Cinéma -lehteä, joka vaikutti suuresti uuden aallon syntyyn ja leviämiseen.

### 3.2.1 *Auteur - ja metteur-ohjaaja*

Uuden aallon aikana auteur-teorian vakiintuessa alettiin ohjaajia erotella mustavalkoisesti kahtia auteur- ja metteur-ohjaajiin. Auteur-ohjaajat olivat siis taiteellisia ohjaaja-käsikirjoittajia, todellisia persoonallisia tekijöitä ja metteur-ohjaajat kuvastivat sen sijaan “näytteillepanijoita”, ammattilaisia työssään, vailla persoonallista ja muutoksenhakuista otetta työssään.

Uuden aallon auteur-ohjaajien mielestä metteur-ohjaajilla ei ollut kykyä eikä halua saada aikaan muutosta elokuvan voimalla, heillä ei ollut elokuvista persoonallisia näkemyksiä, eikä heidän persoonallinen tyylinsä myöskään näkynyt elokuvissa jälkepäin analysoitaessa. Auteur-ohjaajien ja auteur-teorian kannattajien mielestä metteur-ohjaajilta puuttui ohjaajan allekirjoitus elokuvaan. Wikipedia 2011, hakusana metteur en scene.

Auteur-ohjaajille oli siis teorian mukaan mahdollista löytää syviä merkityksiä vallitsevasta hengestä myös vahingossa elokuviensa kautta, mutta metteurit olivat juuttuneet yhteiskunnassa vallitseviin ajattelumalleihin ja vain toteuttivat hyväksytyjä malleja eivätkä niinkään edes halunneet *muutoksia* aikaan elokuvilla. Auteur ja metteur ohjaajia voisi siis verrata toisiinsa vastavoimiksi tai jopa poliittisessa mielessä uudistuksenhaluiset, vallankumoukselliset vastaan sokeasti sääntöjä ja määräyksiä noudattavat tekijät. Auteurin ja metteurin erot voitiin siis myös erotella maailmankatsomuksesta ja joskus myös arvoista.

Auteur-ohjaajiksi tituleeratut eivät myöskään olleet halukkaita nostamaan kevyin perustein metteur-ohjaajia auteur-ohjaajien piiriin. Auteur-ohjaajilla oli kyky muuttaa “kamerakynällä” elokuvat tarinoiksi, kun taas metteurit tyytyivät toistamaan käsikirjoituksen ohjeiden mukaisesti näyttelijöille. Railo, Tuula, 2000.

Ranskan auteur-teorian mukainen kahtiajako on mielestäni kuitenkin liian radikaali, ja se valitettavasti loi pohjaa ohjaajien kritiikittömään ihailuun ja tähti-ohjaajat -systeemin syntyyn. Se osaltaan siis vahvisti hierarkista ajattelutapaa, jota varsinkin Hollywood käytti ahkerasti hyväkseen ja alkoi myydä elokuvia ohjaajien, auteur-ohjaajien, nimellä. Jälleen kerran teorian yksi osa-alue tuli kaupalliseksi.

Minkäläinen jako elokuva-alalla ohjaajien kesken olisi sitten ”hyvä”? Minkäläinen jako ei aseta ohjaajia erilaisiin arvoasetelmiin? Lähestymistavaksi ohjaajien jaotteluun tulisi mielestäni ottaa maanläheinen tyyli. Jokainen voi olla ohjaaja, mutta jos ohjaajana et ole kiinnostunut tekemästäsi työstä tai kertomastasi tarinasta, olet enemmänkin vain ohjeistaja. Jakaisin siis ohjaajat ohjaajiin ja ohjeistajiin. Ovatko kaikki ohjaajat sitten myös auteureja?



Kuva2 ”- ja viime kädessä *luottamuksesta* jota osoitetaan yleisöä kohtaan, kun luotetaan sen mielenkiintoon yleisesti vaikeina pidettyjä aiheita kohtaan?” Francois Truffaut

### 3.3 Hollywood – Viihdettä vai taidetta?

”Nykyään elokuva enimmäkseen jo kelpaa taiteeksi, samalla kun anglosaksisen kulttuuri- ja elokuvatutkimuksen eräiden suuntausten kautta on jälleen levinnyt näkemys, jossa Hollywood on elokuvan ehdoton keskipiste. Tietysti tämä on totta ja hyvin arkista todellisuutta, mutta vaarana on Hollywoodin tuotannon ja kerronnan rakenteiden kohottaminen normiksi, jota vasten kaikki muu punnitaan.

Tällöin elokuva on ennen kaikkea teollisuutta ja populaarikulttuuria, jonka rinnalla taide-elokuva yleensä ja eurooppalainen taide-elokuva erityisesti näyttäytyy jonakin marginaalisena lokerona, ghettona, Hollywoodin ”toisena”.”  
Toiviainen, Sakari, 1995, 10.

Yhdysvaltalaisesta elokuvasta puhuttaessa puhutaan Hollywood -elokuvasta, ja tämä ajattelumalli ei ole muuttunut vielääkään radikaalisti, vaikka ollaan vuodessa 2011, muutosten vuosituhannella.

Hollywood käsittää konkreettisen alueen Yhdysvalloissa, jonne luotiin ennennäkemätön studiojärjestelmä ja elokuvien linjatuotantolaitos. Hollywoodia on pidetty rahastamisen jalon taidon omaavana tuotantokoneistona, mutta se on myös ollut vaikuttava tekijä Ranskan uuden aallon ja auteur-teorian määrittämisessä ja inspiroinut uuden aallon ohjaajia, jotka kiinnostuivat Hollywood-elokuvasta

Vuoteen 1912 asti yhdysvaltalainen elokuva keskittyi lähinnä omalla maaperällä tapahtuvaan tuotantoon. Maailmansodat kuitenkin muuttivat tilanteen. Kun Eurooppa kärvisteli sotien kourassa, yhdysvaltalainen elokuva sai kultakautensa ja alkoi tuottaa viihdettä massatuotantona, ja kysyntään löytyi meren toiselta puolelta kun ei välitetty lähinnä muusta kuin ruuasta, viihteestä ja eloonjäämisestä. Hollywoodin kehitti tehokkaan tavan tehdä elokuvia, Hollywood loi elokuville genret. Wikipedia 2011, hakusana Hollywood.

”(Genre-elokuvassa) Siinä on yleisönkin vaatimukset.  
Tuottajat ei tykkää semmoisista ohjaajista, jotka poikkeaa liikaa siitä hyvin tuottavasta kaavasta.”Pölonen, Markku.  
Ohjaaja. Haastattelu. Joensuu 1.11.2011.

Genre-elokuvan lisäksi Hollywood loi muun muassa studiojärjestelmän, tähtijärjestelmän, erittäin tehokkaita tuotantomenetelmiä, välineitä elokuvan analysointiin, käsikirjoitusmuotin ja monia muita elokuva-alaa laajentavia tapoja, välineitä ja järjestelmiä puhumattakaan elokuva glamourista Oscar-gaaloineen, joiden avulla se pyrki maksimoimaan taloudellisen hyödyn kuluttajien eli kokijoiden kustannuksella. Oscar-gaalan kaupallisuus ja Hollywoodin kaupallisuus verhoillaan kätevästi edustamaan vapaata elokuvatekijyyttä, mahdollisuudeksi nostaa yhteiskunnallisia asioita pöydälle ja kaiken kaikkiaan humanimman ja liberaalimman maailman puolesta taistelevaksi instituutioksi. Maalaisjärjellä pohdittaessa jokainen ymmärtää Hollywoodin järjestelmässä piilevän turhamaisuuden ja pinnallisuuden.

”Suuret Hollywood-studiot suosivat ohjaajia ja elokuvia, jotka sopeutuivat vaivattomasti systeemiin ja kaupallisuuden asettamiin vaatimuksiin.” Railo, Tuula, 2000, 67.

Auteur-teorian nojalla kaikkia ohjaajia ei siis kelpuutettu auteur-ohjaajiksi, ja yllä oleva sitaatti antaa ymmärtää että kaikkia Hollywoodin tuotantokoneistossa toimivia ohjaajia tulisi pitää niin ikään metteur- eikä auteur-ohjaajina. Merkittävää on kuitenkin se että Hollywood-elokuvien, eli viihde-elokuvien parista löydettiin paljon auteuriksi ”kelpaavia” ohjaajia. Euroopan uuden aallon auteur-ohjaajat innostuivat Hollywood-elokuvasta. Mistä oikein oli kyse?

Ranskan hallitus yritti myös monin keinoin estää Hollywood -elokuvien maahantuonnin – turvatakseen omien sanojensa mukaisesti kotimaista tuotantoa. Kuitenkin auteur-teorian kannattajat osoittivat avoimesti ihailua ja kiinnostusta Hollywoodista tulevia elokuvia kohtaan. Auteur-ohjaajien joukko alkoi ahkerasti analysoida amerikkalaista genre-elokuvaa.

Oliko tällaisen innostuksen osoitus kaupallista viihde-elokuvateollisuutta kohtaan ensimmäisiä iskuja ranskalaisen auteur-teorian kriittiselle arvioinnille ja jopa halveksunnalle? Auteur-teorian mukainen ajattelu elokuva-alalla sai nousunsa jälkeen paljon kritiikkiä osakseen ja monet elokuvakriitikot alkoivat väheksyä teorian

ohjaajavetoista ajattelua ja suuntasivat katseensa kollektiiviseen elokuvantekoon. Auteur-teoriaa muokattiin ja revittiin eri suuntiin. Alkuperäisen auteur-teorian hienous olikin juuri siinä, että se ei yrittänyt jättää joitain elokuvan osa-alueita teorian ulkopuolelle yleisen mielipiteen takia. Kaikkea pystyi arvioimaan ja arvostelemaan, jopa Hollywood-elokuvaa, ja vielä tosissaan.

”Auteurpoliitikot kunnioittivat Hollywood-elokuvan klassisia perinteitä eli ottivat huomioon sen tosiasian, että amerikkalaisessa kaupallisessa elokuvatuotannossa kyse oli tiettyjen sääntöjen noudattamisesta. Sääntöjen sisällä elokuvantekijän oli kuitenkin mahdollista ilmaista omia persoonallisia näkemyksiään.” Railo, Tuula, 2000.

Auteur-teorian mukaan auteur-ohjaajien tuli siis olla tarinan luoja, käsikirjoittaja, mutta amerikkalaisen elokuvan kohdalla tästä määritteestä annettiin periksi. Yhdysvaltalaisen ohjaajan ei tarvinnut olla tarinansa käsikirjoittaja saadakseen taiteellisen, persoonallisen otteen työhönsä. Miksi sitten amerikkalaiselle elokuvalle ”annettiin” tällainen etuoikeus? Vastaus löytyy varmasti Hollywood tuotantokoneiston tehokkuudesta, A ja B -elokuvien kahtiajaosta, ja muusta Hollywoodiin liitettävistä asioista, joita uuden aallon auteur-ohjaajat pitivät merkillisen kiinnostavina. Tämä on kuitenkin tärkeä ”etuoikeus”, koska mielestäni nimenomaan ohjaaja voi olla persoonallinen auteur, ilman että on kirjoittanut käsikirjoitusta itse. Tietenkin ohjaajan täytyy *tuntea*, sanan kaikessa merkityksessä, käsikirjoituksen sisältö, jotta voisi aidosti ”kamerakirjoittaa” tarinan kokijoille eli katsojille.

Francois Truffaut kohtaa Hannu Karpon 21.12.1964 / YLE elävä arkisto, haastattelupätkä:

Hannu Karpo: ”Pidättekö te amerikkalaisista filmeistä -?”

Francois Truffaut: ”Pidin ennen kovasti amerikkalaisesta elokuvasta. Nyt se on saavuttanut vapautensa eikä kiehdo minua enää yhtä paljon. Pidin Hollywood elokuvien mekaanisuudesta. Se sopi hyvin elokuvayhtiöiden toimivaan, itseään toistavaan tyyliin.

Nyt hyviä filmejä on vähemmän, mutta ne ovat sitäkin parempia. Eurooppalaisten elokuvien tapaan ne ovat älykkäämpiä kuin ennen.”

### 3.3.1.1 Hollywoodin tulevaisuus

Mielestäni olemme unohtaneet tarkastella uudestaan elokuva-alaa ja sen ”vanhentuneita” teorioita, kuten auteur-teoriaa. Hollywood elokuva käsitetään edelleen hyvin mekaaniseksi, hierarkiseksi, rahaa palvovaksi tuotantokoneistoksi, joka sylkee viihdettä kulutettavaksi ja tekee siitä liiketoimintaa. Yhdysvaltalainen ohjaaja Howard Hawks vastasi näin kun häneltä kysyttiin miksi hän ei tee enää elokuvia:

”Kysytte miksi en tee enää elokuvia? Kerron teille miksi. Siksi koska useimmat amerikkalaiset elokuvat ovat nykyään kehoja, likaisia ja sairaita – juuri siksi.” Howard Hawks.  
(Bagh von, Peter ym.,2010)

Hollywood elokuvakaan ei välttynyt uuden aallon henkiseltä kosketukselta, tämä on hyvin rohkaisevaa koska se osoittaa että muutos voi tapahtua myös siellä missä sitä ei ikinä uskota tapahtuvan. Hollywoodista päätyy nykyään myös lähiteattereihin elokuvia, jotka ovat juuri niitä persoonallisia, mielenkiintoisia, vuorovaikutusta herätteleviä elokuvia, jotka voidaan määritellä ennemminkin taiteen kuin viihteen piiriin. Meidän kokijoiden on vain ymmärrettävä että kun puhutaan taide-elokuvasta, se ei tarkoita että elokuva on jotenkin meille liian fiksu, paatoksellinen, vallankumouksellinen, omituinen, kylmä, kuuma, erikoinen, *tylsä*. Taide-elokuva voi viihdyttää samalla tavalla kuin viihde-elokuvakin, mutta sitä ei ole tarkoituksellisesti tehty dollarit silmissä, pelkän viihteellisen shokkiarvon takia.. Niin kuin jo mainitsin aikaisemmin: Uskallus muutokseen tulee ensin lähteä tekijöistä itsestään, vasta sitten voimme löytää uudestaan yhteyden katsojiin. Tekijöiden täytyy tuntea työnsä vastuu. Hollywoodin myös oman tuotantokoneiston sisällä, ja vain tarkastelemalla lähemmin sen systeemiä voimme luoda siitä täysin omat mielipiteemme.

”Auteurpolitiikot sitävastoin alkoivat 50-luvulla soveltaa taide-elokuvan käsitettä kansainvälisemmin ja muotoilla samalla uudenlaista lukutapaa taide-elokuvan käsitteelle. Pyrkimys ei ollut luopua taiteen käsitteestä, vaan tiettyssä mielessä laimentaa sitä. Joukkoviihteenä pidettyä Hollywood-elokuvaa voitiin auteurteoreetikkojen mielestä tarkastella ja arvostaa taiteena, kuten perinteistä eurooppalaista elokuvaa. Uskottiin, että myös kaupallisin periaattein toimivassa järjestelmässä oli yksilölliselle ohjaajalle ja hänen persoonalliselle *mise-en-scène*lle tilaa.” Railo, Tuula, 2000, 48.

Kuulua kaupallisen viihteen ja marginaalisen, yleensä eurooppalaisen, taide-elokuvan välillä ei ole pakko kuroa umpeen, mutta voimme miettiä pieniä siltoja joiden yli kenellä tahansa on oikeus mennä. Auteur-teoria juuri kannusti tekijöitä ja kokijoita välttämään liian mustavalkoista ajattelua elokuvien jakamisessa taide- ja viihde-elokuvaan.

Hollywood myös siis tuottaa elokuvia, jotka luovat vuorovaikutusta ja herättävät keskustelua. Hollywood tuottaa elokuvia jotka pureutuvat yhteiskunnallisiin asioihin tai politiikkaan. Hollywood ei siis ole pelkästään rahaa ja viihdettä vaan myös mahdollisuuksia muutokseen.

”Go ahead, make my day.” Harry Callahan (Clint Eastwood) 1983, *Sudden Impact*.



## 4 Elokuvan kaupallisuus

Aki Kaurismäki pohtii 7.3.1985 kotimaisen elokuvan tilaa ja elokuvan kaupallisuutta. Kaurismäen mielestä yhteiskunnan vaatiessa elokuvalta tuloksia niin niitä tuloksia ei edes pysty mittaamaan rahassa, vaan siinä mitä elokuva antaa ulospäin ja mitä se on sisäänpäin. Raha on Kaurismäelle yhdentekevä kapistus, eikä se kuulu Kaurismäen mielestä elokuvan yhteyteen muuta kuin taloudellisena välttämättömyytenä. Silloin kun levittäjät haluavat rikastua elokuvantekijöiden kustannuksella niin Kaurismäki toivoo heille menestystä, koska samalla tekijät saavat hieman alkupääomaa seuraaviin elokuviinsa. Yle, Elävä arkisto, Aki Kaurismäki sanojen tuolla puolen, 07.03.1985.

Risto Jarva pohtii myös haastattelussa 16.02.1966 elokuvan kaupallisuuteen liittyviä asioita.

“Tietysti voisi saada katsojia elokuvaan jos käyttäisi jotain shokkeja, mutta ainakin elokuvantekijän kannalta nämä shokit tuntuvat kauhean valheellisilta ja tyhjiltä, koska ihmiset tulevat katsomaan pelkkiä shokkeja eivät elokuvaa itseään.” Jarva, Risto. 1966.

”Taide-elokuvassa toteutetaan tekijän taiteellisia ambitiesiioita ennen suuren yleisön suosiota tai viihteellisyyttä.” <http://fi.wiktionary.org/wiki/taide-elokuva>

Haluaisitko olla yksilöllinen katsoja vai massana käsiteltävä joukko? Jokaisella on vapaus valita mitä katsoo, mutta markkinointi ja mainonta rajaa monesti sitä mitä mennään katsomaan. Kiinnostavat uutuuudet houkuttelevat katsojia monin eri tavoin – ja raha määrää. Teatterit eivät ota ohjelmistoihinsa elokuvia, joiden epäilevät jäävän tappiollisiksi katsojaluvuissa. Tällöin monet elokuvat jätetään suurien yleisöjen ulottumattomiin. Vuorovaikutus elokuvien, ja niiden tekijöiden, ja katsojien välillä jää ainoastaan roikkumaan sen varaan että löytyy marginaalisia elokuvateattereita, katsojia jotka jaksavat etsiä elokuvat käsiinsä muualta kuin kaupallisista videovuokraamoista ja

ihmisiä jotka tietoisesti tavoittelevat muutosta ja valitsevat sen takia valtavirrasta poikkeavaa. Elokuva-ala on osittain liiketoimintaa, mutta liiketoiminta ei mielestäni saa määritellä elokuvien sisältöä. Tekijöille on paljon väyliä tehdä elokuvia, suuret tuotantoyhtiöt eivät ole ainoa ratkaisu tehdä laadukkaita elokuvia.

”Laboratoriatuotanto ja pienet yleisöt eivät olleet liikemiesajattelun periaatteelta ponnistavan Hollywoodin maailmankuvan mukaisia ja niinpä kansainvälisen ”liukuhihnatuotannon” päämaja keskittyi useiksi vuosikymmeniksi Hollywoodiin.” Railo, Tuula, 2000, 49.



Kuva3

1900-luvun puolivälin asetelmista ei siis vieläkään päästy eroon, tai ehkä sitä ei ole edes yritetty. Pikemminkin tilanne elokuva-alalla on mennyt enemmän kaupallisuuden ja kuluttamisen suuntaan. Elokuvista on tullut bisnestä siinä missä missikilpailuistakin.

Hyväksytään kuitenkin se tosiasia, että elokuvien tekeminen on kallista.

Elokuvatekniikka on kallista, osaaville ihmisille maksetaan, ja pitääkin maksaa, palkkaa työstään ja nykyään elokuvan tekoon budjetoidaan myös markkinointi, esityskustannukset ja lista jatkuu. En lähde erittelemään erilaisia tapoja tuottaa elokuva, mutta haluan korostaa että ei ole yhtä ainuttakaan, hyväksytyä tapaa tuottaa elokuva. Jotkut saattavat väittää tähän vastaan, mutta se on ja pysyy faktana. Elokuvan voi tehdä 0-budjetilla tai miljoonabudjetilla. Elokuvan kustannukset ja elokuvan markkinointi eivät kuitenkaan tee automaattisesti elokuvasta kaupallista viihde-elokuvaa. Elokuvan sisältö tekee elokuvasta kaupallisen viihde-elokuvan. Jos et halua ohjaajana elokuvallasi muuta kuin rahaa, tarinalla ja tunteella ei ole enää mitään merkitystä.

Kuten jo aikaisemmin Hollywoodia käsitellessäni tuli ilmi, että Hollywood studiot nimenomaan suosivat Hollywoodin luomaan kaupalliseen systeemiin mukautuvia työntekijöitä, esimerkiksi juuri auteur-teorian ”luomia” metteur-ohjaajia, ja sitä kautta tuottivat taloudellisen menestyksen toivossa elokuvia. Elokuvien arvo määriteltiin siinä, miten paljon se sai tienattua rahaa. Jos taide ei tuota onko se kannattavaa? Milloin raha menettää ensimmäisen sijansa ihmisten ajattelumaailmassa?

#### **4.1 Kaupallinen auteur-teorian muunnos**

Studio-kaudella Hollywoodin suuret studiot takoivat rahaa. Ohjaajat olivat koneiston osio, jotka toteuttivat linjatuotantona genre-elokuvia. Uuden aallon ja auteur-teorian myötä katsojat alkoivat vaatia teattereihin auteur-ohjaajien elokuvia. Vai oliko asia sittenkin niin että auteur-ohjaajien nimellä alettiin myydä teattereihin elokuvia?

Suuret tuotantoyhtiöt alkoivat käyttää elokuvamainoksissa näyttelijöiden nimiä. Idolisointi ja ”fanittaminen” alkoi levittyä jokaisen ihmisen arkeen. Puhumattakaan nykyään vellovasta oheistuoterahastuksesta.

Tällainen auteur-ohjaajien ”brändäys” eli nimellä myyminen, aiheutti pian vastareaktion elokuvakentällä. Auteur-teoriaa ryhdyttiin kritisoimaan ja luotiin teorioita jotka

kuuluttivat ohjaajan arvottomuuden perään. Ohjaajan nostaminen puhujan asemaan ja tarinasta vastaavaksi henkilöksi kyseenalaistettiin. Samalla kuitenkin unohdettiin että auteur-teorian muunnos *oli jo tapahtunut*.

”Kun auteurpolitiikka edellytti auteurilta konventioiden kumoamista, uuden etsimistä, sisäsyntyistä maailmankuvaa ja näiden kautta syntyvää tunnistettavaa ja pysyvää tyyliä, on nykyisessä amerikkalaisessa tuotantosysteemissä ohjaajan markkina-arvo mennyt tyylin edelle.” Railo, Tuula, 2000.

Auteur-ohjaajia alettiin osoittaa syyttävällä sormella. Puhuttiin elitistisestä joukosta, jotka olivat vieraantuneita todellisuudesta. Puhuttiin taiteen yliarvostamisesta. Puhuttiin itsekeskeisyydestä ja luonnottomasta halusta vaikuttaa elokuvassa kaikkiin osa-alueisiin. Puhuttiin yleensä ottaen negatiiviseen sävyyn kaikesta auteur-teoriaan ja auteur-ohjaajiin liittyvästä. Vallankumous sai elitistivähemmistön leiman ja taiteellisia ominaisuuksia omaavista elokuvista tuli tekotaiteellisia, marginaalisia filmejä joita elokuvaharrastajat saivat tarkastella yksinoikeudella.

Ei tarvitse pelätä omia mielipiteitään tarkastellessaan erilaisia teorioita ja näkemyksiä. Ihmisten aatteelliset, poliittiset, esteettiset suunnat voivat vaihdella yhden eliniän aikana lukemattomiakin kertoja, jos sille vain antaa mahdollisuuden. Täytyy osata myös kritisoida, vastustaa ja arvostaa oikeiksi havaitsemiaan asioita, mutta siihen ei tarvita mitään muuta kuin taito kommunikoida toisten ihmisten kanssa.

## **4.2 Elokvien tuottaminen**

Elokuvan kaupallisuutta käsiteltäessä on oleellista myös hieman pohtia tuottajan ja tuotantoyhtiön asemaa. On olemassa ajattelumalleja, joissa tuottajan asema on hyvin läheinen ohjaajan aseman kanssa. Tuottajalla saattaa olla suurikin valta elokuvaan ja siihen miten tarina loppujen lopuksi toteutetaan. Meneekö tällöin tuottaja oman työnsä

ulkopuolelle – ohjaajan tontille, vai onko tuottajan oikeus ”rahakirstun vartijana” osallistua tarinallisiin ja ilmaisullisiin ratkaisuihin?

”Tuottajan rooli vaihtelee suuresti. Lähtökohtaisesti pitää ensin miettiä kenen elokuva on. Kuka sen on laittanut liikkeelle. Onko valittu tarina käsikirjoittajalta, tuottaja valinnut vai miten? Tämä vaikuttaa paljon.

Pelkistetysti tuottajan rooli on mahdollistaa elokuva ja taata sille mahdollisimman hyvät puitteet onnistuakseen. Vaikkei se ihan noin yksinkertaista olekaan.” Pystynen, Meri-Ellen. Tuottaja. Sähköpostihaastattelu. 6.12.2011.

#### 4.2.1.1 Tuottaja ja markkinointi

”Markkinalähtöinen prosessi on vakiintunut suomalaiseen elokuvaan sen sisältöjen muuttuessa viihteellisempään ja kaupallisempaan suuntaan. Kaupallisen menestymisen tavoitteet luovat reunaehdoja sisällöille, jotka on tunnistettavissa markkinoita tutkimalla.” Vierimaa, Timo. 2005.



Kuva4

Katsojia arvioidaan jatkuvasti ja katsojien valinnat mitä elokuvia he menevät katsomaan elokuvateattereihin, vuokraavat tai lataavat Internetistä vaikuttaa siihen mitä liikemiesajattelun omaavat tuottajat pohtivat etsiessään elokuvien käsikirjoituksia. Tässä asetelmassa piilee kuitenkin vakava ristiriita. Katsojat valitsevat monesti elokuvat joiden takana on suuri markkinointikoneisto. Markkinointikoneiston taustalla on tutkimuksia katsojien mieltymyksistä ja valinnoista. Tuottajien tulisi ennemminkin pohtia miten tuoda suurien yleisöjen eteen erilaisia ja kokeilevia tarinoita. Rahan määrätessä valintoja menetämme paljon siitä voimasta, joka kiteytyy elokuvissa.

”Maailma on varmasti täynnä olemassa vilpittömiä ohjaajia, jotka on edellisen työnsä tehneet suurella sydämellä ja onnistuneet saavuttamaan isoja yleisöjä, niin jokaisen terveellä tavalla kapitalististen tuottajan mielessä lehahtaa semmoinen ajatus että: ”Millähän mä saisin tuon tyypin tekemään toisen samantyyppisen”, ja silloin se on jo puuttumista sen toisen ihmisen itsemääräämisoikeuteen ja tähän auteur -asemaan.” Pölönen, Markku. Ohjaaja. Haastattelu. Joensuu 1.11.2011.

Rahan määrätessä markkinoinnissa halutaan panostaa ”isoihin nimiin”. Tuttu näyttelijä tai ohjaaja, jolla on paljon taloudellisesti onnistuneita elokuvia takanaan, on tuottajien tapa koettaa varmistaa seuraavankin elokuvan taloudellinen menestys. Tämä järjestelmä toimii, mutta se osaltaan 1)estää monien muiden elokuvien levittäytymisen elokuvateattereihin ja laajempien yleisöjen näkyville, 2)vetää elokuvateollisuutta yhä enemmän liiketoiminnan piiriin, 3)luo arvoasetelmia elokuva-alalla työskentelevien keskuuteen.

Tuottajia koulutetaan nykyään myös osallistumaan taiteelliseen prosessiin elokuvaprojekteissa. Tuottajien tehtäväksi ei enää määräydy pelkkä rahan haaliminen, vaan heidän oletetaan myös ymmärtävän taiteellisesta ja luovasta puolesta. Monesti tuottaja on se henkilö joka valitsee käsikirjoituksen ja ohjaajan elokuvaan.

Tuottajan ja ohjaajan roolitkin sekoittuvat monesti, ja joskus ohjaajaa ajatellaan johtajaksi – joskus taas tuottajaa. Kuitenkin kollektiivisessa elokuvaprojektissa, jollaisia kaikki elokuvat ovat jollakin tasolla, tekijät tietävät oman paikkansa ja tonttinsa.

”Tuottaja on pomo, koska hän vastaa rahapuolesta tuotantoyhtiölle. Elokuvan tuottaminen on muutakin kuin elokuvan tekemistä. Se on liike-elämää. Tuottaja myös useimmiten vastaa elokuvasta rahoittajille, joten hänen tulee pystyä seisomaan tuotetun elokuvan takana. Tuottaminenkin on taidetta.” Pystynen, Meri-Ellen. Tuottaja. Sähköpostihaastattelu. 6.12.2011.

Elokuva-alalla toimii tuottajia erilaisilla motiiveilla. Osalle tuottajista tuottaminen on pelkästään bisnestä, osalle se on pelkästään taiteellinen etuoikeus, osalle molempia. Kuitenkin elokuva vaatii onnistuakseen toimivan ryhmän, ja jos ryhmäläisten tavoitteet elokuvasta ovat ristiriidassa, ristiriidat näkyvät varmasti myös lopputuloksessa.

## 5 Neron leima

”Postmodernin näkökulman edustajat ovat usein tulkinneet auteurpolitiikan porvarilliseksi ”neronäkemykseksi” eivätkö ole halunneet nähdä sen oman aikansa radikaalisuutta.”

Railo, Tuula, 2000.

Neron leiman välttäminen onnistuu nykyään koska jokaisella on mahdollisuus keskustella asiasta samoilla välineillä. Lehdet, kirjat, televisio, elokuva, teatteri, musiikki määrittelee meidän näkemystämme menneisyydestä, nykyisyydestä ja tulevaisuudesta. Ihmiset jo suurimmaksi osaksi osaavat kommunikoida median avulla ja näin ollen henkilökohtainen vuorovaikutus on tullut entistä helpommaksi. Elokuvan ohjaajaan ei tarvitse kätkeä neron myyttiä tai muuta mystisyyttä. Ohjaaja on ihminen, joka jakaa mielipiteensä tarinoina toisille ihmisille. Tässä mielessä olen siis *muuttanut* omaa ajattelutapaani auteur-teoriasta. Mielipiteitä voi ja pystyy muuttamaan, ja se on yksi tärkeimmistä asioista joita jokaisen tulisi pohtia.

Ohjaajan ihmisyydestä puhuttaessa on monille alalla työskenteleville hankala pudottaa itsensä ”jalustalta”. Tällainen ”mestari” -ajattelu on omiaan hankaloittamaan elokuva-alalle pyrkivien nuorten ohjaajien työskentelyä. Esimerkiksi Sodankylän kansainvälisiä filmifestivaaleja mainostetaan esimerkiksi näin: ”Esillä on elokuvan suurten mestareiden töitä vuosikymmenten varrelta.” Pyhän laskettelukeskuksen www-sivut 07.12.2011. Pitäisi muistaa että mestariksi tituleerattu voi aina myös oppia kisälliltään. Hyvälle ohjaajalle tarinan tunne on tärkein ja mahdollisuus vuorovaikutukseen.

Risto Jarva pohtii haastattelussa 16.02.1966 miten tärkeää on luoda kontakti katsojaan ja antaa katsojalle tilaa ajatella itse. Eli katsojaa ei saisi aliarvioida.

”Katsoja pitäisi saada kiinnostumaan elokuvasta itsestään. Ei näyttelijöistä tai muista elokuvantekijöistä vaan elokuvasta kokonaisuutena, vapaasti ja täysin asenteettomasti.”



Ei ole väärin että tekijällä on kasvot, se ei ole välttämättömyys, mutta se on mahdollista. Anonyymisti toimivat ohjaajat voivat olla yhtä paljon auteur-ohjaajia kuin omalla nimellään toimivat henkilöt. Ihailukulttuuri on mielestäni vanhanaikainen. Toisen työtä voi ja pitääkin *arvostaa*, mutta jumaloiminen tai muu yliluonnollinen ei kuulu ainakaan minun maailmannäkemykseeni tai arvoihin. Ihmiset ovat tasavertaisia ja pystyvät jakamaan mielipiteitään ikään, sukupuoleen, kulttuuriin... katsomatta. On suotavaa ja hyvin toivottavaa että ihmisissä esiintyy erilaisuutta kaikissa muodoissa ja kielissä. Auteur-teoria voi toimia silloin kun päästään irti hierarkisesta ajattelusta ja käsitetään ohjaajan työ työnä, joka pystyy herättämään ajatuksien siemeniä ihmisissä, sekä ymmärretään että auteur-ohjaajia ovat nimenomaan ne ohjaajat, jotka eivät välitä säännöistä ja tuntevat oman vapautensa.

”Et voi vaikuttaa siihen, minkälaisia ominaisuuksia olet saanut syntymälahjana, mutta voit valita, miten kehität saamiasi lahjoja.” Weston, Judith, 1999.

## 5.1 Ohjaaja ja ryhmä

Auteur-ohjaajista puhuttaessa ja tarkastellessamme auteur-teorian periaatteita, on ehdotonta myös havainnollistaa mitä mieltä olen ohjaajan ja ryhmän välisestä työskentelystä. Auteur-ohjaajat asetetaan vastaamaan elokuvan tarinasta, koska alkuperäisen teorian kriteereihin kuului että ohjaaja työskenteli myös käsikirjoittajana. Uuden aallon ohjaajat myös tähdensivät, että ohjaajalla on oikeus puuttua jokaiseen pieneenkin yksityiskohtaan elokuvassa, eli käytännössä työntyä toisten elokuvan parissa työskentelevien tontille. Auteur-ohjaajan tuli ymmärtää kaikki elokuvantekoon liittyvät näkökulmat ja pystyä kontrolloimaan kokonaisuutta.

Olen osittain samaa mieltä – ja osittain taas eri mieltä. Mielestäni ohjaajan työ on elokuvan tarinan ja tunteen kanssa työskentelyä, ja sitä kautta ohjaajan tulee toimia näyttelijöiden läheisimpänä työntekijänä.

Ymmärrän kritiikin, joka tulee varsinkin kuvaajien, leikkaajien, äänisuunnittelijoiden, lavastajien, käsikirjoittajien, valaistuksen parissa työskentelevien henkilöiden suunnalta auteur-teorian ohjaajavetoisuutta kohtaan. Elokuvan tekeminen on lopuksi aina ryhmätyötä. Eräs opettajani kerran mainitsi että jos haluan ohjaajana päästä vaikuttamaan kaikkeen, minun pitäisi tehdä animaatio – yksin.

Ohjaaja voi ymmärtää kaikki osa-alueet jotka liittyvät elokuvan tekemiseen, mutta se ei ole missään nimessä välttämätöntä. Ohjaajan tulee ensisijaisesti keskittyä omaan työhönsä ja pyrkiä kehittymään siinä.

”Tekijä on samanaikaisesti sekä itsestään selvä että kaikkea muuta kuin yksiselitteinen käsite. Se on läsnä kaikkialla, missä elokuvista puhutaan, mutta kiistanalainen siksi, että yhden elokuvan tekijä on näyttelijä, toisen ohjaaja, kolmannen studio, neljännen ryhmä ja viidennen joku muu.”  
Railo, Tuula, 2000, 122.

Markku Pölösen (ohjaaja) haastattelussa pohdimme myös ohjaajaa ja ryhmää. Pölösen korosti että ohjaajan lähin ryhmäläinen on kuvaaja. ”Jos ohjaajan pitäisi ottaa joku luottohenkilö, niin sen pitää olla kyllä kuvaaja.” Pölösen mukaan kuvaaja on se toinen taiteilija jonka kanssa voidaan jutella esimerkiksi kuvista ja sommittelusta. Kun kuvaajan ja ohjaajan välillä synkkaa ja keskinäinen luottamus toimii, niin se välittyy myös muille ja elokuvaa voidaan tehdä luottavaisin mielin. Välillä kuvaajan ja ohjaajan työkuvat saattavat sekoittua, ja hyvin helposti se auteur-asema saattaa lipsahtaa kuvaajan puolelle, mutta se on sitä tasapainottelemista. Pölönen, Markku. Ohjaaja. Haastattelu. Joensuu 1.11.2011.

Astuuko ohjaaja sitten toisten ryhmäläisten varpaille, vain sillä perusteella että on ohjaaja? Valitettavan monesti kyllä. Koska ohjaaja on vuorovaikutuksesta, tunteesta vastuussa elokuvassa ohjaaja joutuu monesti päävastuuseen. Ohjaajalla saa olla mielipiteitä kuvauksissa ja jälkitöissä, mutta on eriasia miten ohjaajan tuo esille nämä omat mielipiteensä muille ryhmäläisille. Nykyään puhutaan paljon elokuvista tyyliin:

”Kaikki näytti oikein hienolta, leikkaus oli erinomaista niin kuin miljöökkin, mutta tarina ei vain toiminut”. Tämä esimerkki havainnollistaa sen että ohjaaja on epäonnistunut työssään, mutta se ei tarkoita että koko elokuva olisi epäonnistunut. Epäonnistuneista kokeiluista voi kuitenkin löytyä yllättäviä asioita ja fakta, joka säilyy aina, on että ihmiset kokevat asiat eritavalla. Jos ohjaaja pelkää epäonnistumista ennen kuin on edes aloittanut työtään se vaikuttaa ehdottomasti elokuvan lopputulokseen ja pahimmassa tapauksessa negatiivisesti muiden ryhmäläisten työskentelyyn.

Ohjaajan työ on tärkeää, vaikeaa ja monesti henkisesti hyvin raskasta. Ohjaaja on vain yksi työntekijä, ihminen. Ohjaaja ei ole elokuvan teossa johtaja, vaan yksi tekijöistä, jolla työnkuvansa puolesta syntyy myös vastuuta. Meidän täytyy päästä eroon kaikenlaisesta hierarkiasta elokuvan teossa ja hyväksyä tekijät samanarvoisina – omaa työtonttiaan hoitavina henkilöinä. Meidän ei tarvitse ihailla tai nostaa ohjaajan työtä jalustalle, mutta voimme *arvostaa* ohjaajan tekemää työtä.



Kuva5

”Näyttelijöiden ohjaamista voi opettaa kuten muitakin ammatteja. Siitä on turha tehdä salaperäistä. Olen vuosien

ajan opettanut näyttelemistä, käsikirjoituksen analysointia ja harjoitustekniikkaa ohjaajille ja kehittänyt tämän aikana joukon periaatteita ja välineitä.” Weston, Judith, 1999.

Ohjaajalla on mielestäni tärkeä rooli elokuvan teossa alusta loppuun saakka. Ohjaajan ei tarvitse väkisin yrittää inspiroida muuta ryhmää tuntemaan samaa mitä ohjaaja tuntee tarinasta, yleensä tämä näkyy muutenkin läpi jos ohjaaja on aidosti innostunut ja kiinnostunut työstään. Sama pätee varmasti kaikenlaisessa työssä.

## 5.2 Tekniikka toi muutoksen

”Tekniikan kehitys ja teknisen ryhmä supistuminen merkitsivät pienempiä budjetteja, uusia mahdollisuuksia riippumattomille tuottajille. Luonnollisesti uusi tekniikka ja tuotantotapa toivat mukanaan uuden estetiikan, toisenlaiset aiheet, toisenlaisen tavan lähestyä todellisuutta ja ottaa se haltuun.” Toiviainen, Sakari, 1995, 19.

Tekniikka ei kuitenkaan itsessään tuo mitään muutosta, vaan kyky hyödyntää tekniikkaa. Tekniikka on nykyään hyvin edullista ja kaikkien on mahdollista saada itselleen ammattimaiset välineet elokuvantekoon. Tätä esimerkiksi kaupallinen elokuva taistelee vastaan tuottamalla entistä teknisesti vaikeampia elokuvia. Erikoistehosteet, efektoinnit ja muut nykyajan tekniset elokuvaan liitetyt asiat ovat laajentaneet elokuva-alan ammattilaisten piiriä, mutta samalla työntäneet syrjään elokuvan perustaa – vuorovaikutuksen ja tunteiden herättämistä. En kiellä tietokonetekniikan tuomia uusia mahdollisuuksia taiteilijoille, mutta senkään ei pitäisi olla elokuvan ydin. Se on lisä, jota voi hyödyntää – jos haluaa.

Vapaus tehdä mitä tahansa haluaa. Nykyajan tekniikan kehitys vapauttaa meitä paljon elokuva-alalla toteuttamaan tuotantoja eri tavoilla. On mahdollista tuoda esille ja jakaa omia tuntejaan miljoonien ihmisten kanssa, ilman että joku esimerkiksi tuottaja tai

tuotantoyhtiö määrittelee rajoja kaupallisuuden takaamiselle. Esimerkiksi Internet välineenä on noussut suureksi kanavaksi jakaa erilaisia näkemyksiä elokuvista rajoista tai sensuurista piittaamatta. On hyvin tärkeää että tätä kanavaa käytetään ja hyödynnetään, vaikka ylilyöntejä ei voidakaan välttää. Vuorovaikutuksen avulla on mahdollista päästä irti peloista toisia ihmisiä, elintapoja ja arvoja kohtaan. Vaikka aina on olemassa hyvä ja paha puoli, keskustelu ja näkemyksien vapaa jakaminen ei tule loppumaan.

”Auteurpolitiikan mukaan elokuvailmaisussa olennaista oli kameran ilmaisumahdollisuudet, valon, liikkeen ja kuvarytmin dynamiikka.” Railo, Tuula, 2000, 107.

”Oisko se kameran kanssa pelaaminen niin arkipäiväistynyt, että sitä ei enää ymmärretä semmoisena välineenä jolla voi kertoa isoja asioita. Sillä voisi kertoa valtavan isoja asioita.” Pölönen, Markku. Ohjaaja. Haastattelu. Joensuu 1.11.2011.

Nykyään tekniikan kehityttyä, varsinkin länsimaisilla ihmisillä, on mahdollisuus hankkia itselleen ammattimaiset välineet elokuvan tekoon, ja kirjallisuuden, kurssien ja kaikenlaisen itseopiskelun kautta saada tietoa ja taitoa valitsemastaan työstä. Se on suuri muutos, joka ei kuitenkaan näy *vielä* konkreettisesti muutoksena yhteiskunnissa. Nyt ne, joille on nyt annettu voimaa muuttaa asioita, ovat enimmäkseen jämähtäneet henkiseen laiskuuteen.

Toivoa tilanteeseen on kuitenkin tuonut erilaiset pienet ja suuret elokuvafestivaalit, ja yleinen ilmapiiri näyttäisi suosivan elokuvafestivaalien suosion kasvamista. Elokuvafestivaalit ovat aikaisemmin lähinnä rajoittuneet elokuvaharrastajien suljetuiksi tapahtumiksi. Nykyään erilaisia elokuvafestivaaleja syntyy eri puolilla maailmaa jatkuvasti, ja niillä on mahdollista nähdä elokuvia laidasta laitaan. Hienointa elokuvafestivaaleissa on muutoksen ilmapiiri. Vuorovaikutus syntyy tekijän ja kokijan

välillä, koska monesti kokijalla ei ole minkäänlaista ennakkotietoa elokuvasta jonka menee katsomaan - toisin kuin mentäessä kaupallisiin teattereihin.

### 5.3 Kaunis kuolema

Havaintoni todellisuudesta muodostaa minun näkemykseni todellisuudesta.

Kaunis kuolema lyhytelokuva on oleellinen osa opinnäytetyötäni, tai lähinnä se toimi konkreettisena oppimiskokemuksena ohjaajan työstä ja ryhmän toiminnasta. Toimiessani ohjaajana opin näkemään paljon eri puolia elokuva-alan kokonaisuudesta. Vasta monen kuukauden päästä Kauniin kuoleman valmistuttua pystyin analysoimaan kunnolla ja kriittisesti omaa työtäni ohjaajana ja pohtimaan mikä oli minun perimmäinen tarkoitukseni Kauniin kuoleman tarinaa tehtäessä. Pystyikö ohjaaja määrittelemään itse oman työnsä auteur-teorian määreisiin sopivaksi, eli kutsua itseään auteur-ohjaajaksi?



Kuva6

Seuraava teksti on kirjoitettu Kauniin kuoleman internet -sivuja varten toukokuussa 2011, ja se havainnollistaa sen mitä ajattelin kun projekti oli juuri saatettu päätökseen.

Ohjaajan sana:

Kaunis kuolema oli ja on minulle avain moniin kysymyksiin, joihin opiskellessani AV-alaa olen etsinyt vastauksia, ja kirjoista niitä ei ainakaan löytänyt.

Kaunis kuolema ei ole nykyisellään minulle enää vain tarina. Se on askel itsetutkiskeluun, mittari pinnani kireyteen ja sudenpentujen käsikirja tulevien sudenkuoppien varalta.

Pitkissä projekteissa mielenkiinnon ja innostuksen säilyminen on hyvin olennaista, mutta kuinka motivoida itseään eteenpäin projektin kanssa jos asiat eivät menneetkään niin kuin oli suunnitellut?

Kauniin kuoleman käsikirjoitusprosessi oli hyvin tuskallinen, opettavainen ja antoisa. Pitkät kävelyt Tampereen keskustassa käsikirjoittaja Jaakko Sorjan kanssa avasivat uusia näkökulmia tarinalle. Kuitenkin tuntui siltä että aika loppui kesken. Tämä heijastui heti kuvauksiin ja siihen kuinka lähelle näyttelijöitä pystyi pääsemään. Erinäiset tuotannolliset ongelmat, kiire ja kireä pinna olivat omalla kohdallani asioita jotka vaikuttivat lopputulokseen, eli siihen mitä paljastui silmiäni eteen raakaleikkauksen ollessa valmis.

Leikkaaja Martina Kuitto pääsi hyvin lähelle eri tapoja kuinka elokuva voitaisiin esittää. Poistimme reilulla kädellä kohtauksia ja muokkasimme kokonaisuutta. Sanonta ”kill your darlings” sai tässä projektissa aivan uuden merkityksen. Kuitenkin jatkuvasti pääsimme lähemmäksi tarinan ydintä ja sitä kuinka tuoda se esille mahdollisimman hyvin, mutta ei kuitenkaan liian alleviivaavasti tai kliseisesti.

Valitettavasti Martina joutui lähtemään Manchesteriin kesken leikkausprosessin. Pohdin ensin monelta eri kantilta miten jatkaa siitä eteenpäin ja päätin leikata elokuvan loppuun itse. Se onkin sitten eri tarina miten siitä selviydyin.

Olen tyytyväinen lopputulokseen ja annan siitä suuren kiitoksen monille työryhmäläisille ja erityiskiitoksen äänisuunnittelija Philippe La Grassalle. Hänen kanssaan saimme monet kohdat elokuvassa laulamaan.

Huomaan arvostaneeni paljon ryhmän merkitystä, mutta olen kuitenkin sitä mieltä että jään kauaksi tavoitteistani luoda ryhmän dynamiikkaa ja tuoda elokuvan tarina ja tunne selkeästi esille. Koska toimin lopuksi myös leikkaajana, en pysty katsomaan elokuvaa, koska mielessäni haluaisin jatkuvasti muuttaa rakennetta, leikkauskohtia tai lisätä takaisin poistettuja kohtauksia. Kaunista kuolemaa katsoessani käsittelen sitä aivan *liian analyttisesti*. En ole tyytyväinen leikkausratkaisuihini, ohjaukseeni tai siihen miten kohtelin kuvauksissa muuta työryhmää. Ystävänä joka toimi kuvauksissa still - kuvaajana, sanoi myöhemmin että ”olin kauhea ohjaaja”.



Kuva7

Toisaalta taas haastatellessani Kauniin kuoleman näyttelijää Timo-Pekka Luomaa hän kehuu kuvauksien ilmapiiriä ja sitä intoa mikä huokui tekijöistä. Elokuvan tarina oli hänen mielestään koskettava. Myös Luoman mielestä ohjaaja on vastuussa elokuvan tarinasta ja ohjaajalla on oltava selkeä kuva siitä, mikä on se kantava ajatus, niin sanottu punainen lanka, jonka haluaa välittyvän katsojalle elokuvasta. Luoma, Timo-Pekka. Näyttelijä. Haastattelu. Helsinki 17.11.2011.



“Elokuvan lopputuloksen lukitseminen liian aikaisessa vaiheessa saa ohjaajan kopioimaan taiteelliset ratkaisunsa näkemistään elokuvista, eikä ammentamaan ideoitansa kokemuksistaan.” Weston, Judith, 1999.

Kauniin kuoleman ohjaajana työnkuvaani kuului hyvin läheinen työskentely käsikirjoittajan ja kuvaajan kanssa, joka tässä tapauksessa oli sama henkilö. Jaakko Sorja käsikirjoitti tarinan, mutta ohjaajana minulla oli oikeus ja halu osallistua prosessiin ja pystyin tuomaan esille omia mielipiteitäni tarinasta. Pystyin ja halusin myös osallistua ohjaajana jälkitöihin, ja leikkaajana minun oli oikeastaan pakko. Kauniissa kuolemassa työskenteli mielestäni useita auteureja. Jaakko Sorja oli kuvauksen auteur, Heidi Jokinen lavastuksen auteur, Philippe La Grassa äänen auteur ja minä ohjaajana tarinan auteur.

## 6 Persoonallinen, persoonallisempi, persoonallisin

”Miksi tekijyys on niin vaikeasti teoretisoitavissa? Jos persoonallisuus oli se mikä asettui tekijyyden ehdoksi, oliko se myös tekijä joka esti teorianmuodostuksen? Cahierslaiset puhuivat politiikasta ja ymmärsivät persoonallisuuden ainakin osittain poliittisena” Railo, Tuula, 2000.

Mitä on olla persoonallinen? Auteur-teoria kuuluttaa persoonallisuuden perään ja auteur-ohjaajia pidettiin persoonallisina, oman *allekirjoituksen* elokuviinsa omaavina henkilöinä.

Markku Pölösen haastattelussa puimme persoonallisuutta ja mitä on olla persoonallinen. Pölösen mukaan persoonallisuus on varmasti ainakin sitä mitä asioita päästä läpi sisälleen kaikesta tästä tarjonnasta, miten kokee maailman tällä hetkellä juuri nyt ja että mitä vaikutteita ottaa mistäkin.

Esimerkiksi taiteellisesti laajasti sivistynyt henkilö, jolla on paljon tietoa taiteen eri lajeista ja se harrastaa niitä, niin saa varmasti vaikutteensa sieltä.

Jos joku ohjaaja tulee tahtomattaan kertoneeksi samantyyppisiä tarinoita, häntä saattaa esimerkiksi riivata jokin aihe, rakkauden mahdottomuus, palaamisen riemu, mikä tahansa. Ja jos joku ohjaaja tekee toistuvasti täysin kylmiä ja tunneköyhiä elokuvia niin se ilmentää myös siinäkin omaa persoonansa, koska elokuva on silloin myös hänen persoonansa kuva. Elokuvuolella monesti saatetaan ajatella että persoonallisuutta on olla jotenkin kummallinen. Pölönen, Markku. Ohjaaja. Haastattelu. Joensuu 1.11.2011.



Kuva8 ”Kuvataiteen puolellahan on semmoisia graafikoita, jotka ovat koko ikänsä yrittäneet saada onnistunutta sipulia tehdyksi” Markku Pölönen (edessä).

”Roland Barthes kirjoitti esseen ”La Morte de l'auteur” (Auteurin kuolema), jossa hän esitti näkemykseen että taiteilija oli erilaisten lainausten risteyspaikka, jolta ei voinut edellyttää mitään alkuperäistä, sillä ihmisessä ei ollut mitään omaa ja ainutlaatuista.” Railo, Tuula, 2000.

Taiteilija on erilaisten lainausten risteyspaikka, koska kaikki ihmiset todellakin ”lainaavat” asioita omaan persoonallisuuteensa. Mielestäni persoonallisuus voi muuttua esimerkiksi jonkin tunnetasolla järjestyttävän kokemuksen myötä. Elokuvaohjaajalla on etuoikeus tuoda esille tunnepitoisia tarinoita, joita voidaan pitää persoonallisina.

## 7 Yhteenveto

Uuden aallon aikana katsojat, kokijat todella innostuivat elokuvista, ja toivottivat tervetulleiksi uusien ohjaajien esikoiset. Kukaan ei kammoksunut auteur-ohjaajien taiteellista ja persoonallista otetta työhönsä – päinvastoin se oli kiinnostavaa.

Päästäksemme henkisesti takaisin tällaiseen tilanteeseen on meidän tutkittava ja luotava keskustelua elokuvan kentällä. Se kenttä on laaja ja sinne mahtuu monia erilaisia mielipiteitä. Tässä opinnäytetyössäni olen avannut mielipiteitä yhteen suuntaan. Olen valmis muuttamaan suuntaani jos joku tarjoaa minulle jotain vielä parempaa.

Suurin ongelma ehkä nykyään on kulttuurikansan erottaminen muusta yhteiskunnasta. Puhutaan kulturelleista ja boheemeista henkilöistä. Kulttuuri ja taide on ja pysyy kuitenkin meidän kaikkien yhteisenä asiana, ja jokainen toteuttaa/kuluttaa tai tekee/koee sitä omalla tavallaan. En tiedä miten pitkältä ajalta tällainen vastakkainasettelu on peräisin, mutta mielestäni poispääsy tekotaiteellisesta marginaalista voi olla lähellä vain silloin jos emme käytä termiä ”tekotaiteellinen” ja ”marginaalinen”, ja tekijät ymmärtävät olevansa myös kokijoita.

Auteur-teoriaakin on siis muokattu ja muokataan edelleen. Ranskalainen elokuva koki uuden aallon aikana vain hetkellisen kukoistuksensa. Jo vuonna 1965 puhuttiin Cahiers du Cinéma lehdessä taas ranskalaisen elokuvan kriisistä. Avuksi yritettiin luoda uusia teorioita ja suunnitelmia pikavauhdilla, mutta miksi mikään niistä ei toiminut, tai saanut aikaan samanlaista liikehdintää kuin uusi aalto ja auteur-teoria? Ehkä syynä oli elokuva-alan yhdistäminen liikemiesajatteluun ja elokuvan mieletön kaupallistaminen.

Mielenkiintoista kylläkin että yksi suunnitelmista, jota pidettiin erityisen utopistisena, oli muun muassa Claude Chabrolin ja Marin Karmitzin ehdotelma joka tähtäsi ”audiovisuaalisten keinojen omien olomuotojen valkokankaaseen”: eräänlaiselta osuustoimipohjalta lähtien katsoja voisi toimia elokuvan tuottajana, jolloin toteutuisi 1) Ilmainen sisäänpääsy elokuvanäytäntöihin, 2) Kulttuurin todellinen desentralisaatio (hajautuspolitiikka, päätöksenteko ja vastuu hajotetaan eri tasoille) ja 3) Jokaiselle mahdollisuus tulla ammattilaiseksi.” Toiviainen, Sakari, 1995. Mikä hienointa, tämä utopistinen suunnitelma on toteutunut 2000-luvulla jo ainakin osittain. Suomessakin on tuotettu elokuvia (lähinnä lyhytelokuvia), joiden rahoitus perustuu kokijoiden eli

katsojien lahjoituksiin tekijöille. Valmiit elokuvat siirretään julkiseen mediaan joka on kaikkien lahjoittajien saatavilla - internettiin. Utopiat ovat mahdollisia kun vain jaksamme viedä niitä eteenpäin.

Mikä siis loppujenlopuksi on auteur-ohjaaja? Mystinen, yliluonnollinen persoona, joka neroudessaan ja luovuuden vimmassaan purskauttaa ulos jotain ainutlaatuista, järjestyttävää, tunteellista, vallankumouksellista?

Auteur-ohjaaja. Persoonallinen ohjaaja. Luova ohjaaja. Taiteellinen ohjaaja. Jako on siis jossain määrin tehtävä elokuvan kentällä. On ohjaajia jotka tyytyvät nostamaan kuukausittain palkkansa ja raahautuvat viikolla töihin joka päivä kahdeksaksi tunniksi kertomaan näyttelijöille mitä kohtauksia tänään kuvataan. On ohjaajia jotka haluavat toteuttaa elokuvia, koska heillä on tai heille annetaan siihen mahdollisuus. On ohjaajia jotka haluavat saada työstään arvostusta, kunniaa, rahaa. On ohjaajia jotka haluavat jakaa tarinan tai mielipiteen muiden ihmisten kanssa. Ja nämä kaikki määritelmät sekoittuvat enemmän tai vähemmän toisiinsa. Puhuttaessa ihmisten luonteesta ei ole olemassa säännöstöä, koodia tai järjestelmää joilla pystyisimme lokeroimaan ihmisiä esimerkiksi heidän persooniensa vuoksi.

Auteur-teoria antaa meille tietyt säännöt miten voi saada auteur-ohjaajan tittelin. Ohjaajan täytyy olla oman tarinansa kirjoittaja tai vaikuttaa vahvasti tarinan luomisprosessiin. Auteur-ohjaajilla on vahva tietämys myös muista elokuvan kentällä työskentelevien työnkuvista ja mahdollisuus työskennellä hyvin lähekkäin muiden elokuvan taiteellisten henkilöiden kanssa.

Ohjaajan työ todella on työtä. Erilaista kuin monet muut työt, mutta kuitenkin työtä jossa on mahdollisuus kasvaa ja kehittyä. Työtä joka sisältää *vastuun*. Auteur-ohjaajat ottavat työstänsä täyden vastuun ja se on mielestäni olennaisin osa koko auteur - ajattelua. Ohjaaja joka ei ota vastuuta työstään on pelkkä viihdetyöläinen.

Auteur-teoriaa arvosteltiin liiallisesta ohjaajavetoisuudesta ja ohjaajan nostamista koko elokuvan ainoaksi *tekijäksi*. Auteur-teorian mukainen ajattelu toi kuitenkin paljon uutta ja kokeilevaa elokuva-alalle joten ylilyönnit ohjaajien ihannoimisessa on pientä verrattuna siihen tuotantoon mitä uuden aallon aikana syntyi Ranskassa ja minkälaisen ajankuvan ja kulttuuriperinnön se jätti jälkeensä elokuvillaan.

Auteur-teoriassa on siis monet hyvät ominaisuudet, joita tulisi nostaa aina uudestaan esille pohtiessamme elokuva-alan tulevaisuutta ja elokuvien parissa työskenteleviä henkilöitä. Ongelma ohjaajan ylivallassa poistuu mielestäni luonnollisesti siinä vaiheessa kun auteur-ajattelua laajennetaan koskemaan kaikkia taiteellista työtä tekeviä henkilöitä kohtaan. Meidän ei tarvitse lokeroida ohjaajia auteur tai metteur ohjaajiksi, eikä meidän tarvitse asettaa valta-asetelmia ohjaajan työnkuvan vuoksi. Ohjaaja on työntekijä. Näyttelijä on työntekijä. Kuvaaja on työntekijä. Yhdessä elokuvaprojektin työryhmä voi saada aikaiseksi valtavia muutoksia elokuvan voimalla. Viihteelle on paikkansa, mutta niin on myös elokuville jotka herättävät vuorovaikutusta tekijöissä ja kokijoissa.

Auteur-ohjaaja toimii tarinan puolesta ja haluaa kokeilla rajojaan. Kuka tahansa ohjaaja pystyy tahtomattaankin olemaan auteur, kun vain löytyy kokeilunhalua, uteliaisuutta, intohimoa ja rakkautta elokuvia kohtaan. Kriitikot voivat edelleen lokeroida auteur-ohjaajia omien määritelmiensä ja sääntöjensä mukaisesti, mutta oikeat auteursit rikkovat kaikkia sääntöjä ja haluavat kertoa tarinoita joilla luoda vuorovaikutusta ja herättää tunteita.

## Lähteet

Amount, Jaques & Bergala, Alain & Michel, Marie & Vernet, Marc 1994 - Elokuvan estetiikka. Suomentanut Sakari Toiviainen. Oy Edita Ab Helsinki.

Bagh, Peter von & Tammi, Eero & Timonen, Lauri & Toiviainen, Sakari (toim.) 2010 - *Filmihullu vuodet 1979-1988*, Otavan kirjapaino Oy.

Bogart, Anne 2001. Ohjaaja valmistautuu – Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Suomentanut Annette Arlander. Gummerus kirjapaino Oy

Elokuvaluottaja oppii sovittamaan taiteen talouteen:

<http://www.uta.fi/festnews/fn2001/su/eto.htm>

Hakala, Kaarina. Oliko Suomessa ”uutta aaltoa” 60-luvulla.

<http://personal.inet.fi/koti/kaahakal/esseet/essee7.html>

Luoma, Timo-Pekka. Näyttelijä. Haastattelu. Helsinki 17.11.2011.

Orwell, George 1949 – *Vuonna 1984*. Suomentanut Oiva Talvitie. WSOY:n graafiset laitokset, Juva.

Pyhä laskettelukeskus Internet -sivut: [www.pyha.fi](http://www.pyha.fi)

[http://www.pyha.fi/tapahtumat/?file=target\\_exec&id=1215](http://www.pyha.fi/tapahtumat/?file=target_exec&id=1215)

Pystynen, Meri-Ellen. Tuottaja. Sähköpostihaastattelu. 6.12.2011.

Pölönen, Markku. Ohjaaja. Haastattelu. Joensuu 1.11.2011.

Railo, Tuula 2000 – *Tekijän problematiikka – Ohjaaja elokuvan tekijänä ranskalaisessa auteurpolitiikassa*. Pro Gradu tutkielma. Taidekasvatuksenlaitos Jyväskylän yliopisto.

Salmi, Hannu (toim.) Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:9, uudistettu painos 1995 – *Elokuvahistorian lukukirja*. Vammalan kirjapaino Oy.

Suoranta, Juha (toim.) Lapin Yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja C 11 1995 – *Kuluttaminen & yksilön kulttuurin kuolema – Pier Paolo Pasolinin herättämiä ajatuksia perinteestä, kielestä, sukupuolisuudesta ja kasvatuksesta*. Lapin Yliopisto Rovaniemi.

Toiviainen, Sakari 1995 – *Elokuvan hengenveto – ranskan uusi aalto ja sen perintö*. Painatuskeskus Oy Helsinki.

YLE, Elävä arkisto: <http://yle.fi/elavaarkisto/index.html>

- 1.Francois Truffaut kohtaa Hannu Karpon
- 2.Aki Kaurismäki sanojen tuolla puolen
- 3.Risto Jarva puhuu (mm. yhteenvedossa kontaktin tärkeydestä)

Vierimaa, Timo 2005 – *Markkinalähtöinen elokuvatuotanto – Strategisen markkinoinnin käyttö suomalaisen elokuvan tuottamisessa*. Tampereen ammattikorkeakoulu, viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö, tuotannon suuntautumisvaihtoehto.

Weston, Judith 1996 – *Näyttelijän ohjaaminen – Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan*. Suomentanut Päivi Hartzell. Gummerus kirjapaino Oy.

Wikipedia: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Etusivu>



1. Auteur
2. Taide-elokuva
3. Hollywood
4. Metteur en scene

Wiktionary: <http://fi.wiktionary.org/wiki/Etusivu>

1. Taide-elokuva

KUVALUETTELO:

Kuva1: Tech-Revolution foorumi: <http://www.tech-revolution.com/forum/forum.php>

Kuva2: Coffee coffee and more coffee:

[http://www.coffeecoffeeandmorecoffee.com/archives/2010/05/truffaut\\_true\\_f\\_1.html](http://www.coffeecoffeeandmorecoffee.com/archives/2010/05/truffaut_true_f_1.html)

Kuva3: Robin Good: <http://www.masternewmedia.org/how-to-market-a-film-dvd-online/>, kuva: Nobbo.

Kuva4: Kuvakollaasi:

a) Obvious:

[http://obviousmag.org/en/archives/2008/08/what\\_is\\_contemporary\\_art\\_good\\_for.html](http://obviousmag.org/en/archives/2008/08/what_is_contemporary_art_good_for.html)

b) E-bay: <http://uk.ebid.net/for-sale/5010792983233-legends-black-white-latte-marilyn-monroe-mug-red-lips-50041164.htm>

c) 53 Deluxe: <http://www.53deluxe.com/wp-content/uploads/2011/06/marilyn-monroe011.jpg>

d) Avenue 7: <http://www.avenue7.com/Product/Truffle-Shuffle/Truffle-Shuffle-Marilyn-Monroe---Ladies-Marilyn-Oversized-P/5dc8d358-70d2-43ee-bbe3-ac0875eb0585>

Kuva5: Kuvaaja: Anne-Mari Musturi

Kuva6: Kuvaaja: Anne-Mari Musturi

Kuva7: Kuvaaja: Anne-Mari Musturi

Kuva8: Karjalainen:

[http://www.karjalainen.fi/karjalainen/Uutiset\\_maakunta/markku\\_p%C3%B6l%C3%B6nen\\_karjalaisen\\_taiteelliseksi\\_johtajaksi\\_6702747.html](http://www.karjalainen.fi/karjalainen/Uutiset_maakunta/markku_p%C3%B6l%C3%B6nen_karjalaisen_taiteelliseksi_johtajaksi_6702747.html)

LIITE:

Kaunis kuolema DVD