



KAKSI PÄÄTÄ, YKSI VISIO

Luova yhteistyö elokuvan ohjaamisessa

Ville Hakonen
Jan Sandhu

Opinnäytetyö
Joulukuu 2011
Viestinnän koulutusohjelma
Tampereen ammattikorkeakoulu

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU
Tampere University of Applied Sciences

OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

Ville Hakonen & Jan (Jussi) Sandhu

Kaksi päätä, yksi visio - luova yhteistyö elokuvan ohjaamisessa

Joulukuu 2011

38 sivua

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Lopputyön muoto: projekti

Lopputyön ohjaaja: Pertti Näränen

Avainsanat: elokuvaohjaus, fiktio, yhteistyö

Kahdestaan ohjaaminen on suhteellisen vähän käytetty työkeino, joka on kuitenkin muovautunut allekirjoittaneille kahden fiktioprojektin myötä luontevaksi tavaksi synnyttää liikkuvaa kuvaa.

Tässä opinnäytetyössä paitsi esitellään omaa suhtautumistamme kyseistä työmuotoa kohtaan, myös tutkitaan, miksi kaksi ohjaajaa on yhä harvinaisuus suhteessa muihin elokuvanteon luoviin osa-alueisiin. Millaisia psykologisia ja taloudellisia haasteita työnjaon taakse kätkeytyy?

Aihetta lähestytään tekijähaastattelujen, lähdekirjallisuuden ja henkilökohtaisen kokemuksen pohjalta. Opinnäytteen projektiosana toimii lopputyöelokuva "Muutos meitä johtaa" (2011).

THESIS SUMMARY

Ville Hakonen & Jan (Jussi) Sandhu

Two Minds, One Vision - Creative Collaboration In Film Directing

December 2011

38 pages

TAMK University of Applied Sciences [= koulumme virallinen nimi]

Media Programme

Type of Final Project: Project

Thesis supervisor: Pertti Näränen

Keywords: film directing, fiction, collaboration

Abstract:

Using two directors is a rare way of working, which has, nevertheless, molded into a natural way for some to create moving images.

This thesis wishes not only to present different methods of working together, but also to find answers to why collaborative directing is still such an unusual thing compared to other creative aspects of filmmaking. What kind of psychological and financial issues affect it?

The subject is approached through interviews, literature and personal experience. The project part of this thesis is the short film "Change of State" (Muutos meitä johtaa, 2011).

Sisällys

1	Johdanto.....	2
2	Auteurismin jäljet.....	4
3	Yksi kapteeni laivaa kohden	7
3.1	Kaksoisohjaamisen monet kasvot.....	7
3.2	Systeemin rattaissa.....	7
3.3	Ohjaajakaksikoiden yhtäläisyyksistä	10
4	Hakasta Honkoseen – kaksi elokuvaa työstä.....	13
4.1	Hyppy tuntemattomaan	13
4.2	Kamera käy	18
4.3	Erään kohtauksen anatomia	21
4.4	Viimeinen versio.....	26
5	Rahan mahtia vastaan	28
6	Valtasuhteiden psykologiaa	31
7	Yhteenveto	34
	Lähteet	36

1 Johdanto

”Elokuvan ohjaaminen on hyvin yliarvostettu työ, kaikkihan me sen tiedämme. Tarvitsee vain sanoa kyllä tai ei. Mitä muuta ohjaaminen on? Ei mitään.”

- Liliane La Fleur, “Nine” (Marshall 2009)

Kaikista elokuvanteon osa-alueista ohjaaminen lienee näyttelemisen ohella se, mihin mielikuvissamme yhdistetään eniten mystiikkaa ja glamouria. Ohjaaminenhan on suuri, älyllinen ja yli-intiimi työprosessi, jonka kautta yksilö kartoittaa tuskallisen hienovaraisesti sielunsa rippeitä yhteiskunnalle. Elokuvan maailmassa ohjaaja on jumala, ja teos hänen uniikki luomuksensa maailmasta.

Kun luonnostelimme lyhytfiktiota “Helvetin hyvää työtä” vuoden 2009 keväällä, arvelutti uuden vastualueen valloittaminen paljon. Kahden leffanörtin ja aloittelevan leikkausopiskelijan näkökulmasta ohjaamisessa oli jotain alkukantaisen kiehtovaa, mutta samalla työnkuva hehkui uhkaavaa vastuuta ja epäonnistumisen pelkoa. Tuntui nopeasti loogiselta jakaa taakkaa ja ohjata esikoinen kaksissa tuumin; olimmehan jo ensimmäisenä vuonna päätyneet päävastuullisina leikkaajina työskentelemään saman projektin alla.

Viiden opiskeluvuoden saldona olemme ohjanneet yhdessä kaksi elokuvaa; "Helvetin hyvää työtä" (2009) sekä lopputyömme "Muutos meitä johtaa" (2011), jonka myös kirjoitimme kahdestaan. Vaikka parantamisen varaa työnjaossamme epäilemättä vielä onkin, koimme yhteistyön hedelmälliseksi tavaksi toteuttaa itseämme ja aiomme myös jatkaa elokuvien tekemistä duona koulun jälkeen.

Elokuviemme kiertäessä festivaaleja kahteen ohjaajaan on suhtauduttu toisinaan vieroksuen: ettekö joudu raastaviin kompromisseihin - antoiko koulu noin vain luvan moiseen? Miten kestätte toisianne, saati sitten työryhmä teitä? Pitääkö vanha sanonta useammasta kokista saman sopan ääressä paikkansa, vai onko ohjaaminen vain elokuvahistorian myötä leimautunut ylimerkitykselliseksi vastualueeksi ohi muiden? Näkeehän ryhmätyöskentelyä muillakin elokuvan luovilla osa-alueilla leikkaamisesta

käsikirjoittamiseen. Silti kahden ohjaajan yhteistyö tuntuu epätavalliselta työmuodolta, johon vain veriveljet venyvät. Näyttelijä Michael Douglas muistelee kokemustaan Russo-veljesten kanssa työskentelystä elokuvassa “Sinä, minä ja Dupree”:

”Olin hieman epäluuloinen. Eihän sitä koskaan tiedä, miten tiimi toimii. Mutta tiesin, että nämä tyypit ovat veljeksiä; he ovat työskennelleet yhdessä 14-vuotiaista asti. He ymmärtävät toisiaan todella hyvin. – – Ohjaaminen on yksinäisin työ, mitä saatan kuvitella – niin yksinäinen ja täynnä paineita. On varmasti hyvä peilata näkemyksiään johonkuhun toiseen.” (Vanairsdale 2010)

Tarvitseeko elokuva todella kahta ohjaajaa, vai tarvitsevatko epävarmat ohjaajat vain toisiaan? Lähestymme vähän käsiteltyä aihetta Albert Hughesin ja Matti Grönbergin haastattelujen myötä. Molemmilta ohjaajilta löytyy kokemusta kyseisestä työskentelymuodosta; Albertilla on pitkä ohjaushistoria veljensä Allenin kanssa (mm. From Hell – Viiltäjä, Väkivallan kierre) ja Grönbergillä tuore kokeilu Pekka Karjalaisen kanssa elokuvassa “Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri”. Lisäksi tutkimusmetodinamme olemme hyödyntäneet elokuvia, kirjallisuutta ja henkilökohtaisia kokemuksiamme.

Painotamme tutkimustyön animaatio- ja dokumenttielokuvien tarjoamasta kentästä huolimatta näytelmäelokuvaan, koska sitä on luontevampi peilata omia töitämme vasten.



KUVA 1: Kuluttava suhde Brysselin elokuvajuhlilla. Päihittääkö kaksi päätä yhden? (Kuva: Ville Hakonen 2010)

2 Auteurismin jäljet

Ohjaajan statusta elokuvakulttuurissamme on vaikea kiistää. Tulevia uutuuksia markkinoidaan tunnetuilla ohjaajanimillä yhtä paljon kuin pääosatähdillä. Vuoden 2011 kehutuimpiin ensi-iltoihin lukeutunut *Tree of Life* vastaanotettiin ensisijaisesti Terrence Malick -elokuvana, vaikka keskeisessä roolissa nähtiin maailmanluokan supertähti Brad Pitt (Rotten Tomatoes 2011). Festivaalikiertueilla ohjaajista kirjoitetaan kuin rock-muusikoista; kun Lars von Trier hankki itselleen porttikiellon Cannesiin natsikommenteillaan, lehdistö kävi kuumana ja ohjaajan "persona non grata"-leima lyötiin ylpeästi kiinni elokuvan julisteeseen (Jagernauth 2011).

Näin ei tokikaan ole aina ollut. 50-luvulle asti elokuvia markkinoitiin pitkälti näyttelijätähtien tai tuotantoyhtiöiden nimillä. Yleisön senaikaista tuntemusta alasta kuvastaa hyvin Billy Wilderin *Sunset Blvd.*-elokuvassa (1950) katkeroituneen käsikirjoittajan kommentti: "Eiväthän ihmiset edes tiedä, että joku istuu alas ja kirjoittaa elokuvan; he olettavat näyttelijöiden keksivän tarinan edetessään."

Sysäys ohjaajalähtöiselle ajattelulle syntyi ranskalaisen *Cahiers du Cinema* -elokuvalehden kirjoituksista, joissa mielipiteitään toivat esiin monet uuden aallon keskeiset tekijät, kuten silloin kriitikon pestissä toimineet François Truffaut ja Jean-Luc Godard. (Bagh 1989, 522/532)

*Cahiers*in kriitikot kokivat, että elokuvan taidemuotona tulisi heijastaa ohjaajansa henkilökohtaista näkemystä maailmasta. Alexandre Astruc – uuden aallon myöhempi tekijä hänkin – esitteli lehdessä filosofisen ajatuksen "kamerakynästä" (*caméra-stylo*), tavasta käyttää elokuvakerronnan kieltä persoonalliseen itseilmaisuuun yhtä vapaasti kuin kirjailija käyttäisi kynää. Koska tuotantoprosessissa on monia tekijöitä suhteessa muihin taiteisiin, on oman jäljen tekeminen haastavampaa ja siksi vahvan taiteellisen johtajayksilön rooli nousee elokuvataiteessa erityisasemaan. (Wikipedia 2011, hakusana "auteur theory")

Kriitikoiden huomion kiinnittivät pitkän linjan ohjaajat, joiden jälki oli vahvasti tunnistettavissa elokuvasta toiseen niin temaattisesti kuin visuaalisestikin. Heistä alettiin

käyttää nimitystä *auteur*, “tekijä”. Truffaut kärjisti ajatuksen provokatiivisesti: “Ei ole hyviä tai huonoja elokuvia, on vain hyviä ja huonoja ohjaajia.” (1954, 15-29)

Uuden aallon elokuvateoreetikoiden ja tekijöiden vaikutus taiteelle on ollut epäilemättä huomattava. Tarkastellessamme elokuvahistoriaa lähestymme aihetta usein juuri yksittäisten tekijöiden kautta. Peter von Bagh (1998, 7) puolustaa “Elokuvan historian” ensisivuilla ohjaajakeskeistä lähestymistapaansa:

”Eikö elokuva ole ryhmätyötä? Tietysti on – ja jos sanon tämän painokkaasti tässä, toivon ettei minun tarvitse toistella asiaa. – – Mutta luotettavin tavamerkki ja kokoava hahmo on ohjaaja. Tämän voi todentaa yksinkertaisesti: katsotaan kaikki ohjaajan teokset, jolloin niiden yhdistävät piirteet ovat luultavasti lukuisammat kuin työryhmän muiden jäsenten eri teoksien väliset yhteiset piirteet. Ohjaaja siis vastaa muita kokonaisemmin hahmotuksesta tai tarkemmin sanottuna esteettisestä hahmotuksesta, sillä tuottaja tai tuotannonjohto pitää usein huolta ulkoisten piirteiden jatkuvuudesta ja samanlaisuudesta.”

Ohjaajan työnkuva vähöksymättä voinee kuitenkin kyseenalaistaa, miksi teosten yhteiset piirteet henkilöityvät jatkuvasti taiteen diskursseissa yksilöihin.

Elokuvahistoriaa tarkastellaan harvemmin puhtaan yhteiskunnallisesti tai ideologisten suuntausten tuotoksina.

Kun kahteen yhdessä työskentelevään ohjaajaan liitetään käsitys auteurismista, on kyseessä yleensä selkeä “tiimiyksikkö” – symbioottisesti työskentelevä, kaksipäinen ohjaaja – huomattavan usein veljespari; Coen, Dardenne, Wachowski. Yksikön jakaantuessa kahdeksi käsitys taiteellisesta johtajasta horjuu.

Auteurismia on toki kritisoitu teorian syntyhetkistä lähtien voimakkaasti; elokuvantekijähän työskentelee koko prosessin ajan suuressa sosiaalisessa verkostossa, joten ajatusta tekijyydestä ei voi siirtää kirjallisuuden piiristä elokuvaan mutkattomasti. Elokuvahistorioitsija Aljean Harmetz (1992, 29) väitti moisen näkemyksen suorastaan “hajoavan studiosysteemin realiteetteja vasten”, sillä muiden osapuolten luovalta panokselta ei voi tuotannossa välttyä mitenkään.



KUVA 2: Työmyyrät ahertavat ”Helvetin hyvää työtä”-elokuvassa. (Kuva: Anne-Mari Musturi 2009)

Omia ohjaustöitämme ruutiassa olemme kokeneet vieraannuttavaksi ajatuksen siitä, että kumpikaan niistä olisi yksinomaan “meidän elokuvamme” – siitäkin huolimatta, että vaikutamme molempien taustalla kirjoittajina, ja niiden estetiikasta voi löytää keskenään selkeitä yhteneväisyyksiä. Tuotantoprosessin alusta loppuun läpikäyneenä elokuva tuntuu selvästi olevan lukuisten tekijöiden summa siinä määrin, että toivoisimme jokaisen työryhmän jäsenen näkevän lopputuloksessa palan itseään – kaikkien meidän yhteistyömme tuloksen.

Samanlainen “anti-auteurismi” kaikuu myös Matti Grönbergin kommenteissa hänen ohjausyhteistyöstään Pekka Karjalaisen kanssa. Kaveruksilla on entuudestaan pitkä yhteistyö takana koomikkoryhmä Kummelin tuotannoissa, missä asioita on aina tehty oman mielen mukaan, tiiviissä ryhmähengessä. Tuntuukin jokseenkin sopivalta että yhteisohjaukseen ajaututtiin ikään kuin puolivahingossa.

”Se oli sellainen kombinaatio joka taloudellisista ja työhygienisistä syistä oli vain järkevää tehdä tällä tavalla. Ei me olla niin titteleiden perään. Rakennetaan kuviot niin, että saadaan ne toimimaan.

— —

Se on vähän niin kuin bänditoiminta. Siinä on omat lainalaisuutensa ja me tunnetaan toisemme hyvin, niin se on myöskin joustavaa ja helppoa. Ei tule mitään eturistiriitoja, tai valtakamppailuja.” (Grönberg 9.12.2011)

3 Yksi kapteeni laivaa kohden

3.1 Kaksoisohjaamisen monet kasvot

Kahden ohjaajan yhteistyötä tarkasteltaessa alkukohta voidaan määrittää jo taidemuodon synnyinsijoille asti vuoteen 1895, kun Lumièren veljekset, Auguste ja Louis, järjestivät ensimmäiset yleisölle nähtävät kaupalliset elokuvanäytökset (Bagh 1998, 15). Vaikka historia muistaa Lumièret ensisijaisesti keksijöinä eikä tarinankertojina, on osuvaa, että ohjaajat olivat nimenomaan läheisesti työtätekevät veljekset – kahden ohjaajan yhteistyömuodoista kenties leimallisin. Kiehtovaa on myös, että vaikka elokuva on suhteellisen lyhyen historiansa aikana kokenut lukuisasti teknisiä ja tuotannollisia mullistuksia, on ohjaajan asema säilynyt työryhmän järkkymättömänä monarkkina.

Kaksoisohjaamisen muotoja on nähty toki useampiakin. On olemassa episodielokuvia, joissa useampi ohjaaja tekee esimerkiksi saman tematiikan alle oman lyhyen kertomuksensa (New York Stories, Pariisi rakkaudella) ja tuotantoja, joissa ohjaaja on jopa kokonaan vaihtunut kesken tuotannon – milloin taiteellisten erimielisyyksien (Alien³, American History X), milloin terveydellisten syiden vuoksi (Tali-Ihantala 1944) tai jopa potkujen ansiosta (Ei paluuta). Nämä tapaukset ovat kuitenkin eriteltävissä aiheemme ulkopuolelle, koska kukin ohjaaja on tällöin ollut ”oma herransa” ja toteuttanut visiotaan yksin.

Elokuvahistoria on nostanut esiin myös muun muassa yhdessä ohjaavia pariskuntia, mutta kahden ohjaajan työstäessä alusta lähtien samaa elokuvaa on syntynyt miltei kirjoittamattomaksi tavaksi olettaa heidän välillään olevan Lumièren kaltainen verisidos. Yllättävää kyllä, syy ei ole välttämättä yksinomaan biologian tai romantisoidun historian; yhä nykyäänkin amerikkalainen tuotantojärjestelmä – tarkemmin ottaen Directors Guild of America – suosii selvästi sisaruksia.

3.2 Systeemin rattaissa

Ohjaaja Robert Rodriguez (Sin City, Hämärästä aamunkoittoon) ravisteli Hollywoodia vuonna 2003 erotessaan Directors Guild of Americasta, johon käytännössä kaikki työtätekevät ohjaajat Amerikassa lukeutuvat (Bowen 2004).

DGA toimii symbioottisessa yhteistyössä tuotantoyhtiöiden kanssa; kiltaan kuulumattomat eivät saa ohjata killan kanssa sopimuksen tehneille tuotantoyhtiöille, eivätkä jäsenet voi allekirjoittaa sopimuksia DGA:n vaikutuspiirin ulkopuolelle. Samaten kilta säätelee alan minimipalkkauksia ja hoitaa näiden oikeuksia samaan tapaan kuin ammattijärjestöt toimivat Suomessa. (Wikipedia: hakusana ”directors guild of america”)

Käytännössä siis urallaan etenevälle ohjaajalle kiltaan siltojen polttaminen on ammatillinen itsemurha – poikkeuksena Rodriguezin kaltainen nimi, joka kykenee ansioillaan löytämään töitä myös DGA:n vaikutusvallan ulkopuolelta; hän on tunnettu monilahjakkuus, joka ohjaamisen lisäksi usein käsikirjoittaa, kuvaa, leikkaa, säveltää ja efektoi omat elokuvansa.

Hämmästyttävää ei siten ollut niinkään Rodriguezin ero kuin syy sen takana: työstäessään sarjakuvafilmaisointia ”Sin City” hän oli halunnut varmistaa uskollisuuden alkuperäisteokselle työskentelemällä yhdessä sarjakuvan isän, Frank Millerin, kanssa. Kilta ei kuitenkaan ollut valmis tukemaan tuotantoa, mikäli elokuva-alalla kokematon Miller työskentelisi Rodriguezin ohella tasaveroisena ohjaajana. (Internet Movie Database 2011)

Directors Guild of American vastaava toimitusjohtaja Warren Adler avasi killan politiikkaa myöntäen suoraan, että yleisesti ottaen linjaus useamman ohjaajan tuotantoihin on ollut kieltävä. Lupia haetaan harvoin ja niitä myönnetään sitäkin harvemmin – silloinkin ohjaajille, jotka osoittavat kykenevänsä työskentelemään selkeänä yksikkönä. ”Ohjaajat eivät saa jakaa töitä, vaan heidän tulee tehdä kaikki yksissä tuumin”, Adler tarkentaa. Millerillä ja Rodriguezilla ei ollut aikaisempaa näyttöä yhteistyöstä, joten lupa evättiin. Poikkeustapauksiksi kilta voi laskea monitarinalliset, selkeästi jaotellut episodielokuvat ja tuotannot, jotka selvästi vaativat monikielisyyttä. (DGA Agency 2003)

Alkuperäinen syy siirtyä yhden ohjaajan politiikkaan vuonna 1978 oli kuitenkin yllättävän käytännöllinen; kilta halusi yksinkertaisesti estää itseään brändääviä tuottajia ja näyttelijätähtiä haalimasta itselleen perusteettomia ohjauskrediittejä. (Engber 2005)

DGA perusteleo nykyisen toimintamallinsa siten, että se turvaa ohjaajalle luovan tilan ja tekee työskentelystä kaiken kaikkiaan selkeämpää muulle ryhmälle. Toimitusjohtaja Adler tarkentaa:

”Laivalla voi olla vain yksi kapteeni. Tulisi olla yksi ihminen, jolta kysyä päätöksiä tuotantoprosessin jokaisessa vaiheessa. Se vähentää hämmennystä ja selkiyttää, kuka on johdossa; koskipa se sitten näyttelijöitä, lavasteita, kuvaamista tai leikkausta.” (DGA Agency 2003)

Hughesin veljekset kuuluvat Directors Guildin seulan läpäisseihin pioneereihin. Albertin mukaan killan asenteesta huokuu peittelemätön vastahakoisuus ohjaajaduoja kohtaan, mutta heidän politiikkansa on edelleen kaikille mysteeri; mitään virallista toimintamallia ei ole paperille kirjoitettu. Lähinnä kyse on jonkinlaisesta luonnetarkkailusta ja pelosta tuotantojen kaatumiseen.

”He lähettivät eräänlaisen psykoterapeutin katsomaan työskentelyämme ja varmistamaan, toimimmeko todella harmoniassa ja kuka teki mitäkin. Olemme tehneet veljeni Allenin kanssa elokuvia 12-vuotiaasta lähtien, joten tiesimme ettei meillä ollut hätää. Zuckerin veljesten jälkeen olimme toinen ohjaustiimi, joka sai heidän hyväksyntänsä.

Studios eivät välitä kahdesta ohjaajasta, jos he ovat ansioituneita – hehän ovat eräänlainen brändi. Jos kyseiset ihmiset työskentelevät ensimmäistä kertaa yhdessä millään tasolla, se nostattaa paljon kulmakarvoja ja kysymyksiä, mutta en usko että kahden ohjaajan palkkaaminen olisi kuitenkaan studioille kynnyskysymys.” (Hughes 3.12.2011)

Killan linjaus on periaatteessa ymmärrettävä, mutta sen toteutus vähintään kyseenalainen; todistelu duon kykenemisestä ohjaamaan “yksikkönä” on hankalaa ja usein verisidoksella saattaa olla tarpeetonta painoarvoa. Hughesin veljekset ovat jakaneet työtehtävänsä varsin avoimesti koko tuotannon lävitse tekniikkaan ja näyttelijöihin – peittelemättä myöskään järjestelystä seuranneita ongelmatilanteita.

”Usein ylisuunnittelen ja yliajattelen asioita. Kun näen leikkaamossa mitä näyttelijät tekivät, tajuan että hitto, minun ei olisi tarvinnut kattaa niin monta asiaa tai tehdä tuotakaan erityisottoa, koska tunteet välittyvät jo roolisuoritusten myötä. Minun olisi tarvinnut vain pystyttää kamera. Se on tällaisen työjaon varjopuoli.” (Hughes 3.12.2011)

Suomessa yhteisohjaus ei kulje yhtä usein käsi kädessä sisaruuden kanssa, eikä rahoittavilla tahoilla näyttäisi olevan lähtökohtaisesti negatiivista suhtautumista kahden ohjaajan yhteistyötä kohtaan.

Voisiko siis päätellä, että eurooppalaisten antiteesi Hollywoodin “tiimiohjaukselle” on hedelmällinen, keskusteleva ohjausprosessi, jossa ristiriidoista synnytetään uudenlaisia ratkaisuja? Voiko erimielisyys olla voimavara – ja heijastuvatko tällaiset ratkaisut jotenkin lopputulokseen?

3.3 Ohjaajakaksikoiden yhtäläisyyksistä

Erilaisten ohjaajakaksikoiden elokuville on vaikea löytää selkeitä yhteisiä tekijöitä. On selvää, ettei yhdessä ohjaaminen katso erityisemmin elokuvagenreä: tekijöitähän löytyy älyvapaiden komedioiden (Farrellyt, Zucker/Abrahams/Zucker, Weitzit) taitureista aina viiltävän uhkaaviin jännityskertoihin (Wachowskit, Hughesit).

Kovin yleistä useamman ohjaajan elokuville tuntuu olevan silti se erityinen pieteetti, jolla maailmoja on lähdetty rakentamaan; tuotannoissa on selvästi panostettu usein ennakkosuunnitteluun. Ei liene sattumaa, että visuaalisesti hallittujen elokuvien takana ohjaajapari on usein myös käsikirjoituksesta vastuussa. Huomionarvoista on myös se, että tällöin kyseessä on huomattavan usein veljespari ja “team unit”. Näiden elokuvien suhteen tekijöillä näyttäisi olevan alusta lähtien selkeä visio siitä, mitä lopputulokselta halutaan.

Joel Coen (2008) perustelee veljensä kanssa linjassa olemisen esituotannollisen keskustelun määrällä. “Siksi me näytämme niin yksimielisiltä; olemme käyneet läpi esiin nostetut kysymykset aiemmin. Kaikki on jo käsitelty matkan varrella.”

Selkeästi viihteellisempien elokuvien lopputeksteissä ohjaajapari ei ole niin usein vastuussa käsikirjoituksesta, ja tuotantoprosessi ei välttämättä ole yhtä orjallisesti ennakkosuunniteltu.

Syitä komedian syntymiseen kahden ohjaajan yhteistyöstä ei tarvitse hakea kaukaa. Televisiomaailmassa on jopa oletusarvoista, että käsikirjoituksen takana työskentelee useamman hengen kirjoitustiimi. Johnson ja Stevens pohtivat “Script Partners”-kirjassaan (2002, 216), kuinka kirjoitettaessa helppo todiste oikeaan osumisesta on se, että kaikki huomaavat onnistumisen. “Tämä pätee etenkin komediassa. Ei vain ole mahdollista väittää jotain hauskaksi, jos kukaan ei ole samaa mieltä.”

Kulttianiimatiosarja *South Parkin* ohjaajakaksikko Matt Stone ja Trey Parker (2011) työskentelevät isomman käsikirjoitustiimin parissa, mutta vievät ohjausprosessin loppuun kahdestaan. He nostavat esiin ajatusten heijastamisen toisistaan olennaisena osana usein niin hektistä ideointiprosessia, eivätkä koe toisenlaista työskentelytapaa edes mahdolliseksi.

”Kun löimme läpi, sain tarjouksia kokopitkiin komedioihin. Ne eivät tienneet, mitä pyysivät. Ehkä olisin onnistunut tuurilla saamaan pari hauskaa vitsiä läpi, mutta loppupeleissä kaikki ideani kanavoituvat Treyn kautta.” (Stone 2011)

”Voihan sitä ajatella, että okei, tässä bändissä on nyt kyse Eddie Van Halenista; hänhän kirjoittaa kaikki biisitkin. Mutta entä jos David Lee Roth lähtee? Paskat koko bändistä. Ei Van Halenia ole olemassa ilman David Lee Rothia.” (Parker 2011)

Johnson ja Stevens (2002, 216) tuovat ilmi myös ihmisten sisäänrakennetun kilpailuhenkisyiden tiimityöskentelyn eteenpäin ajavana voimana. “Terve kilpailuhenki voi tuoda kustakin esiin myös parhaat puolet. Me kirjoitamme paremmin, koska haluamme tehdä vaikutuksen toisiimme”, he väittävät. Tällaista kokemuksen, lahjakkuuden ja estetiikanymmärryksenkin yhdistymistä he kuvailevat (s. 10) tilanteeksi, missä uusi, “kolmas ääni” ilmestyy luomisprosessiin.

Veljensä Jean-Pierren kanssa elokuvia tehtaileva Luc Dardenne kuvailee päiväkirjassaan (2010, 27) yhteistä kirjoitusprosessia jopa maagisena. “Pidän kädessäni kynää, mutta se kirjoittaa kaksin käsin. Tätä on vaikea selittää, varsinkin kun kirjoitustyössä tuntee itsensä aina jotakuinkin yksinäiseksi.”

Dardennen kokemuksia ei tarvitse epäillä; omaa lopputyöelokuvaamme tuskin olisi saatettu koskaan valmiiksi asti, jos sen olisi joutunut kirjoittamaan yksin.

4 Hakasta Honkoseen – kaksi elokuvaa työstä

4.1 Hyppy tuntemattomaan

Kokemuksemme kahdestaan ohjaamisesta rajoittuu kahteen reiluun 10-minuuttiseen koulutyönä tehtyyn lyhytelokuvaan: ”Helvetin hyvää työtä” (2009) ja ”Muutos meitä johtaa” (2011). Molemmat ovat erikoisiin työyhteisöihin sijoittuvia, fantasianomaisia kuvia komedioita.



KUVA 3: Reidar Palmgren (keskellä) elokuvassa ”Helvetin hyvää työtä”. (Kuva: Anne-Mari Musturi 2009)

Esikoisessa ahkera tehdastyöläinen, Tommi Virtanen, hakkaa työkseen päivät pitkät ”Hakka” -lastenleluja edeten urallaan niin kohisevaa vauhtia, ettei lopulta huomaa asettaneensa menestyksen perheensä edelle. Elokuvassa ”Muutos meitä johtaa” koko kansan rakastama loton virallinen valvoja herra Honkonen joutuu kiperään tilanteeseen väritelevision rantautuessa Suomeen; hän on täysin mustavalkoinen mies, eikä sovi lähetyksen uuteen ilmeeseen. Honkonen ymmärtää lopulta ettei pysty muuttumaan ja hyväksyy itsensä.

Tampereen ammattikorkeakoulun opetussuunnitelmaan kuuluu kaksi käsikirjoituskurssia, Fiktio käsikirjoitus 1 ja 2, joiden puitteissa omia luomuksiaan saa vietyä eteenpäin, mahdollisesti aina tuotantoon asti. ”Helvetin hyvää työtä” oli Janin (jatkossa kutsumanimellä ”Jussi”) yksin käsikirjoittama, kun taas ”Muutos meitä johtaa” luotiin ideointivaiheesta asti yksissä tuumin toisen käsikirjoituskurssin puitteissa.

(Jussi:) ”Alun perin se oli varmaan ihan epävarmuutta. Ei ollut mitään kokemuspohjaa ja ohjaaminen pelotti, mutta toisaalta oli liian mustasukkainen luovuttamaan omaa tekstiä toisen toteutettavaksi. – – Koulumaailma on niin helvetin armoton siinä suhteessa; sua arvioidaan heti ensimmäisen ohjaustyösi pohjalta, vaikka se olisi kuinka harjoitusmielessä tehty. Mokailla ei saa. On vaikeaa hypätä siihen peliin mukaan.”

(Ville:) ”Tuntui tärkeältä, että [Helvetin hyvää työtä] tehtäisiin ja Jussi ohjaisi sen itse – käsikirjoitus suorastaan huusi tulla tehdyksi. Halusin päästä lähinnä leikkaamaan ja potkimaan Jussia perseelle, että se luottaisi alkuperäiseen tekstiin ja visioonsa. – – Kun sitten lopulta päädyttiin tekemään homma yhdessä, niin vasta monitoria tuijottaessa tajusin, että mua todella innosti olla päättämässä myös taiteellisista asioista.” (Ei syytä huoleen -haastattelumateriaalit 2011)

“Helvetin hyvää työtä” tuskin olisi nähnyt päivänvaloa ilman tiettyä perustavanlaatuista yhteisymmärrystä pohjatekstin suhteen. Koska molemmilla oli ollut kokemusta yhdessä leikkaamisesta samoissa projekteissa, ei kynnys kokeilla ohjaamista kaksissa tuumin tuntunut liian suurelta. Lisäksi yhteinen kokemattomuus saattoi osaltaan toimia rohkaisevana, yhdistävänä tekijänä. Luc Dardenne (2010, 216) kokee juuri kanssaohjaajan kanssa samalla viivalla olemisen merkittäväksi. “Koska meillä on veljeni kanssa sama elokuvantekijän kokemus, on minun mahdotonta olla veljeni narri, tai veljeni ruveta minun narrikseni”, hän toteaa.



KUVA 4: Johanna Tolvanen ja Mika Honkanen ”Muutos meitä johtaa”-kulisseissa. (Kuva: Anssi Rautio 2010)

“Muutos meitä johtaa” oli meille puolestaan hyvin erilainen prosessi; olimme yhden elokuvan viisaampia ja täten valmiita ottamaan palautetta avoimemmin vastaan kussakin työvaiheessa. Käsikirjoittaminen jatkui yhteistyönä aina kuvausten kalkkiviivoille asti, ja versiot poikkesivat toisistaan merkittävästi.

"Honkonen"-työnimellä kulkenut käsikirjoitus lähti yksinkertaisesta havainnosta; miehestä, joka vaikutti olevan täysin harmaa niin sisältä kuin ulkoiselta olemukseltaankin. Jälkimmäisellä käsikirjoituskurssilla, jota koulumme ohjauksen lehtori Arto Koskinen johti, painotettiin samaan aikaan aristoteelistä draaman kaarta muistuttaen, kuinka tarinan päähenkilöllä tulisi aina olla selkeä tahdon suunta.

Kaksi ajatusta yhdistyivät yhdeksi molempia innostavaksi: harmaa mies olisi elokuvamme passiivinen päähenkilö, ja konfliktit tulisivat häntä ympäröivistä olosuhteista.

Jo ensimmäisessä versiossa hahmon sisäinen kaari alkoi hahmottua karkeasti; työtään varten elävä mies ymmärtää oman arvonsa ja hyväksyy itsensä. Tarina lähti kuitenkin varsinaisesti avautumaan vasta pidemmän hahmokehittelyn kautta, kun Honkoselle

löydettiin teemaan sopiva työpaikka. Mustavalkotelevision myötä päähenkilön harmaudesta tuli entistä oleellisempi osa tarinaa, minkä lisäksi teema sai yhteiskunnallisemman tason.

Noin puolivälissä käsikirjoittamisrupeamaa tarina sai jopa yliotteen päähenkilöstä, kun tekniikan murrosta ja ajankuvaa korostettiin teemallisesti. Tämän jälkeen kirjoitustyön aikana tutkittuja elementtejä alettiin puristaa riisutummaksi, pienemmillä ehdoilla toimivaksi kokonaisuudeksi.

(Jussi:) ”Tuntuu siltä, että kuunneltiin vähän liiankin herkästi muiden ihmisten kommentteja ja muovattiin kässäriä niiden pohjalta rajusti, mikä ajoi keskivaiheilla väsymykseen; pahimmillaan juttu ei enää tuntunut omalta. Toisaalta kaikki suunnat tuli käytyä läpi, mikä toi luottamusta kuvauksissa siihen, että nyt tehdään parasta mahdollista versiota tästä tarinasta, mikä meillä on kerrottavana. Ja olihan se loppupeleissä myös innostavaa, että se teksti herätti niin monessa ajatuksia, kun palautetta tuli roppakaupalla.

--

En usko, että yksin olisi jaksanut pompotella tekstiä niin moneen suuntaan. Voi olla, että teksti olisi jäänyt käsiskurssille, sillä tuotannon starttaaminen keskeneräisen tarinan kanssa oli aika iso rasite.” (Ei syytä huoleen -haastattelumateriaalit 2011)

“Honkosen” kirjoittaminen oli myöhemmän ohjaustyön tavoin jatkuvasti keskustelevaa ideoiden heittäilyä; mitään ei haluttu tyrmätä tuoreeltaan, kaikkea tuli kokeilla.

Onnistuneet ideat tunnisti nopeasti, sillä ne innostivat molempia heti; kenties vaikeinta oli päästää niistä irti isomman kokonaisuuden edessä.

(Jussi:) ”Tarinalle tuntui meistä olevan pitkään oleellista, että päähenkilö löytää sielunkumppaninsa vasta elokuvan loppukohtauksessa. Siitä ei haluttu päästää irti, ja vasta kun yksi tuutoriopettajista esitti konkreettisen vaihtoehdon toteuttaa tarina toisin – sielunkumppani antaa sysäyksen kolmannelle näytökselle paljastamalla olemassaolonsa – ymmärsimme, että olimme fakkiutuneita vanhaan ideaan liian pitkäksi, ja

samalla ruokkineet sitä uskoa toisillamme.” (Ei syytä huoleen - haastattelumateriaalit 2011)

Pitkän käsikirjoitusprosessin aikana on luonnollista että tekstiin kasvaa kiinni. Vaarana tässä piilee, että huomaamattaan ajautuu luomustaan liian lähelle ja näkökulma siihen täysin sumenee; ei näe enää metsää puilta. Johnson ja Stevens (2002, 215) arvioivat ongelmien jopa kärjistyvän kahden kirjoittajan yhteistyössä:

”Luova suhde on maailman vaikein, sillä kirjoittajat ovat jääräpäitä – maailman pahimpia kontrollifriikkejä. Haluamme asiat niin kuin ne haluamme. Siksihän kirjoitamme; luodaksemme universumeja, joissa meillä on hallinta. Siltikin, onnistuaksemme yhteistyössä meidän on opittava päästämään irti.”

He muistuttavatkin, että erimielisyydet ovat välttämätön osa luomisprosessia (s. 219). Liian myötäilevä työprosessi voi siis syödä luovuuden.

Muuta esituotantoa siivitti molemmissa projekteissa tietty kaoottisuus; aika loppui kesken, haluttuja harjoituksia ei ehditty järjestää. Niiden myötä esituotannossa ei ollut myöskään selkeää ohjauksellista työnjakoa, vaan molemmat ohjaajat vastasivat yhdessä taiteellisesti kriittisiin kysymyksiin.

(Ville:) ”Se on jännä, et juuri mistään ei kuitenkaan jouduttu tinkimään. Me otettiin aika jyrkkä linja mielestäni sen suhteen, mitä leffaan pitää saada ja mikä ei kelpaa. Se oli ehkä myös tiettyä vastuun kantamista toiselle; ei kehdannut alkaa löysäilemään, koska se ei ollut yksin sun juttusi.” (Ei syytä huoleen -haastattelumateriaalit 2011)



KUVA 5: Avustajajoukko odottaa ohjeistusta. (Kuva: Nina Forsman 2009)

4.2 Kamera käy

Päätös kuvausten ohjauksellisesta työnjaosta tehtiin “Helvetin hyvää työtä”- esituotannossa jo varhain; Ville keskittyisi tekniikkaan, Jussi näyttelijöihin. Ongelma oli se, että ohjaajat tekivät sopimuksen jaosta keskenään valottamatta tilannetta muulle työryhmälle.

”Työjako ei ollut missään vaiheessa täysin selkeä työryhmälle (tarinasta vastaa Jussi ja tekniikasta Ville) -> vei turhaa aikaa, kun kysymyksiä kysyttiin ’vääriltä ihmisiltä’.” (Helvetin hyvää työtä -palautemuistio 29.6.2009)

“Muutos meitä johtaa” oli workflow’ltaan huomattavasti soljuvampi tuotanto; esituotannon puutteita saatiin jopa kompensoitua ajankäytöllisesti kuvauksissa, kun ohjaajat pystyivät jakautumaan kahdeksi ja keskittymään eri osa-alueisiin. Suurin osa taiteellisesti kriittisistä keskusteluista oli käyty läpi käsikirjoitusvaiheessa aiemmin. Hughes kritisoi Directors Guild of American politiikkaa juuri tämän suhteen:

”Yksi kapteeni laivaa kohden? En usko siihen. – – Kummallakin on omat vahvuutensa, ja niiden tiimoilta voidaan kommunikoida. Voit sanoa, ettet pidä kameranliikkeestä tai tästä ilmaisusta, mutta loppupeleissä osastoa

johtavalla ohjaajalla on veto-oikeus, viimeinen sana. Sen sopimuksen takana teidän molempien on seisottava, sillä muutoin keskustelu jatkuu loputtomiin. Tätä noudattaen työnjaon saa toimimaan, vaikka se olisikin toisinaan mutkikasta ja epämukavaa.” (Hughes 3.12.2011)



KUVA 6: ”Muutos meitä johtaa” sijoittui vaihtoehtoiselle 70-luvulle. (Kuva: Anne-Mari Musturi 2011)

Omaa työnjakoamme kuvannee parhaiten se, että kuvauspaikalla Jussi seisoi kameran vieressä, lähellä näyttelijöitä, kun taas Ville istui monitorin edessä kuulokkeet korvillan. Vaikka varsinaista keskinäistä sopimusta ”osastojen lopullisista johtajista” ei missään vaiheessa tehty, oli ”Muutos meitä johtaa”-kuvauksissa Hughesin kuvausta vastaava työhierarkia löytänyt selvästi uomansa ja osastojen välinen kommunikaatio tuntui hedelmälliseltä.

(Ville:) ”Mun työkuva kuulostaa varmaan siltä, että astun kuvaajan varpaille. Toimin jonkinlaisena välilinkkinä tarkkailemassa visuaalisuuden ja näyttelijöiden välistä vuorovaikutusta. Leikkaajan valvova silmä, tavallaan. Me halutaan välttää viimeseen asti sitä tilannetta, että kätemme olisivat sidottuina jälkitöissä. Ei ole mitään hyötyä katteesta, josta ei löydy variaatioita. HHT:ssa tiesin, että tulisin myös leikkaamaan, joten en halunnut kusta omiin muroihin.

— —

Näyttelijäohjaukseen puutun harvoin, ja silloinkin annan kommentit välillisesti Jussin kautta. Tietenkin kun jutut näyttää erilaisilta monitorista ja setissä, niin on hyvä että siinä on koko ajan kahenlainen

seula minkä läpi asiat menee.” (Ei syytä huoleen -haastattelumateriaalit 2011)

Grönbergin ja Karjalaisen työnjako Herra Heinämäessä oli hyvin samanlainen. Yksinkin aiemmin ohjannut Grönberg koki taakan jakamisen ennen kaikkea helpottavaksi ja kuvakatetta hyödyttäneeksi työskentelytavaksi:

”Kun ennen on ollut yksin vastuussa siitä tilanteesta, niin sitä on saattanut jälkikäteen ajatella että ’ai niin, toi juttuhan ei tullut kuvauspaikalla mieleen’. Nyt mä ehdin miettimään hyvin tarkasti ne kuvat – me ei kuvattu yhtään liikaa eikä liian vähän, kaikki tuli käytettyä.” (Grönberg 9.12.2011)

Ongelmalliseksi karkeassa työnjaossa osoittautui nopeasti se, että rajanveto tekniikan ja tarinan osa-alueiden välille on toisinaan mahdotonta; koska kaiken on tuettava kokonaisvaltaisesti yhtä näkemystä, juontavat tekniset ratkaisut väistämättä juurensa tarinan sisällöstä. Esimerkiksi valaisua suunnitellessa on otettava huomioon hahmojen suhde kohtaukseen, mikä usein on kuvauspaikalla näyttelijöiden työpanoksen myötä muuttuva tekijä. Pedantistihan voisi jopa ajatella, että jokainen pikseli kuvassa on taiteellinen valinta, joka tukee temaattisesti kokonaisuutta.

Sen raastavampaa on myöntää, miten paljon kuvauksissa on itsestä riippumatonta ja oman vaikutusvallan ulkopuolella. Yksi “Muutos meitä johtaa”-elokuvan keskeisistä käännteistä tapahtuu eestinlaivalla, jonka hankkiminen oli esituotannon raskaimpia haasteita. Lokaatio löytyikin vain päiviä ennen kuvauksia.

(Jussi:) ”Paikan päällä kuvauspaikat oli pakon sanelemia; harva paikka näytti autenttiselta, kun tehtiin 70-lukua. Sähköjä ei saanut mihin vaan, aurinko paistoi koko ajan eri suunnasta, koska laiva kääntyili. Mutta ne kohtauksethan oli tarinan kannalta välttämättömiä...” (Ei syytä huoleen -haastattelumateriaalit 2011)

Ajatusleikki on olosuhteiden armoilla puurtavalle työryhmälle epäreilu, mutta mahdollisesti myös avaa esituotannossa käytävien keskustelujen asemaa. Kaksi ohjaajaa eivät voi asettua turvallisesti yhden rajatun reviirin sisäpuolelle, vaan heidän on

toimittava aina tietoisina toisistaan, ymmärtäen haetun lopputuloksen motiivit muidenkin kuin omasta näkökulmastaan. Vaikka Albert Hughes kokee selkeän osastojaon veljensä kanssa vahvuudeksi, hän myöntää sen myös synnyttävän toisinaan ongelmia.

”Kameran täytyy työskennellä näyttelijöiden kanssa... joskus haluamme erityisiä kuvia, jolloin on välttämätöntä luovia – eikä Allen ymmärrä tekniikan päälle, vaan ajattelee kaiken olevan mahdollista. – – Jos ohjaajat eivät ole synkronissa sen suhteen, miten eri osa-alueet toimivat, tulee ongelmia.” (Hughes 3.12.2011)

Tämä jatkuva vuorovaikutus pätee toki koko työryhmään; elokuva syntyy yhteistyönä, joten yksittäisten tekijöiden on oltava riittävässä määrin samalla linjalla siitä, mitä ollaan tekemässä.

"Muutos meitä johtaa"-esituotannossa järjestettiin muun muassa elokuvailtoja, joiden pohjalta ydintyöryhmä saattoi purkaa ajatuksiaan. Visuaalista tyyliä ja mustavalkoisuuden toteutustapaa hahmoteltaessa Gary Rossin "Pleasantville" ja Roy Anderssonin "Toisen kerroksen lauluja" tarjosivat havainnollistavia esimerkkejä, kun taas ajankuvaa ja sisällöllistä tematiikkaa ruodittiin muun muassa Sidney Lumet'n elokuvan "Network - kasvot kuvaruudussa" ja George Clooneyn "Good Night and Good Luck" myötä.

(Jussi:) ”Me ei kaihdettu referenssejä kyllä missään vaiheessa. Fiilisteltiin Honkosen hahmoa paljon musiikin kautta. Tuskin käsiskään olisi saanut alleen tiettyä kulmaa, ellei meidän kirjoitusprosessia olisi siivittäneet Kuusumun profeetta ja Michael Nymanin Fish Beach...” (Ei syytä huoleen -haastattelumateriaalit 2011)

4.3 Erään kohtauksen anatomia

Työnjakoa havainnollistavaksi esimerkiksi puramme osiin “Muutos meitä johtaa”-elokuvan loppupuolella nähdyn lyhyen kohtauksen, joka puhkaisee elokuvan suurimman draamallisen jännitteen; Honkonen on juuri paljastanut mustavalkoisuutensa kansallisessa televisiossa ja kohtaa nyt antagonistin – työnantajansa Nymanin.

Jo käsikirjoitusvaiheessa linjanveto oli, että jännite tulisi laukaista päähenkilön osalta varsin pienillä elementeillä. Honkosen ei tarvitsisi sanoa mitään. Ajatus lottopallojen kanssa pelaamisesta oli kuitenkin juurtunut osaksi kerrontaa jo varhaisista versioista lähtien.

Kohtaus säilyi kuvausversioon saakka käsikirjoituksessa varsin muuttumattomana.

Käsikirjoitus:

INT. LOTTOSTUDIO - ILTA

Nyman ja Honkonen kävelevät toisiaan vastaan.
Seisahtuvat vastakkain. Hiljaisuus.
Honkonen kaivaa taskustaan oranssin lottopallon.

NYMAN

Minä--

Honkonen heittää pallon Nymanille ja poistuu.
Nyman katselee lottopalloa. Numerosta 18 on maalattu
hymynaama (8D).

Yhteistyö kuvaaja Anne-Mari Musturin kanssa sujui esituotannossa pitkälti niin, että elokuvan yleisestä visuaalisesta ilmeestä ja oleellisimmista ongelmakohdista keskusteltiin perusteellisesti yhdessä, minkä jälkeen Anne-Mari työsti kuvallista itsekseen. Sen myötä palaverattiin uudestaan - keskusteluita epäilemättä sävytti se, että molempien ohjaajien lisäksi kuvaaja oli taustaltaan leikkauslinjalainen, joten jälkituotannon kattaminen oli vahvasti tapetilla.

Kuvalista:

23. KOHTAUS

99 / 23.1

LPK->PLK

Ajo kohti Honkosta ja Nymania, jotka sivuprofiilissa kävelevät toistensa luo. Loppukomppiksessa PLK Nymanista joka katsoo palloa.

100 / 23.2

ELK

Nyman kääntää kädessään palloa, hymynaama tulee esiin.

Honkosen ja Nymanin kohtaaminen tuntui kuitenkin staattisen huippukohdan jälkeen luontevalta ratkaista yhdellä yksinkertaisella ajolla laajasta puolikuvasta puolilähikuvaan. Sen sijaan, että kohtaus katettaisiin erilaisilla kuvavaihtoehdoilla, voitaisiin niihin menevä aika ennemmin käyttää samassa kuvan näyttelijäilmaisujen varioimiseen.

Honkosen puolesta kohtaamisen funktio oli selvä, mutta Nymanin motiivit arveluttivat meitä; kokisiko hän vuosien suhteen jälkeen kuitenkin suoranaista vihaa uskollista työntekijää kohtaan, vai olisiko kohtaamisessa jopa jossain määrin anteeksipyytävä lataus? Käsikirjoituksessa Nymanin repliikki “minä--” oli tällä tavoin jätetty auki lukijan tulkinnalle.

Nymania näytellyt Reidar Palmgren toi kuvauksiin siirryttäessä hahmoon paljon omaa näkemystään tämän taustoista ja suhteesta päähenkilöön. Keskustelimme siitä, kuinka Nyman olisi kahden tulen välissä; ministeriö kasaa paineita niskaan, mutta toisaalta Honkonen on studiossa arvostettu kasvo – todennäköisesti myös ollut työlistoilla Nymania pidempään. Vaikka Nyman olisikin siis elokuvan antagonisti, hän oli joutunut toiminnassaan itselleen epämieluisaan asemaan. Kohtausta kuvattaessa epämääräisen moniselitteinen “minä”-repliikki vaihdettiin Reidarin ehdotuksesta selkeämpään, turhautuneeseen “Honkonen”-huudahdukseen.

Kuvaustilanteessa Jussi yleensä katsoi tilannetta kameran vierestä ja Ville monitorin, mutta kameran liikkua kiskoja pitkin molemmat ohjaajat tarkkailivat ottoja tällä kertaa monitorin takaa. Huomiopisteet painoutuivat kuitenkin edelleen eri tavoin; ajosta otettiin viisi ottoa, joista jokaisen välissä Ville ohjeisti erikseen kameraryhmää ja Jussi näyttelijöitä.

(Jussi:) ”Ville hajoili johonkin lamppuun taustalla, jota mä en edes huomannut. Jokin kyllä häiritsi. Reidarin ilmaisussa ei tuntunut olevan vikaa, ehkä mä olin epävarma siitä riittääkö paukut draamallisesti tai jotain.”

(Ville:) ”Me säädettiin ihan helvetin kauan sitä lamppua. Se jäi häiritsevästi Reidarin pään taakse tehden sille sellasen sädekehän.”

(Jussi:) ”Näin jälkeinpäin funtsittuna se repla menee ekassa otossa parhaiten. Näyttelijöitä alkoi selkeästi hajottamaan se tekninen säätö.”

— —

(Ville:) ”Kuumottaa tosi paljon, jos kohtaamisen pitää onnistua yhdellä

kuvalla. Siinä alkaa kiinnittää huomiota epäoleellisuuksiin.” (Ei syytä huoleen -haastattelumateriaalit 2011)

Kun lamppu saatiin kohdilleen, päätettiin ottaa vielä yksi otto: sama kuva ilman repliikkejä. Versio tuntui silloin epätyytyttävältä, mutta päätyikin lopulta leikkauspöydässä lopulliseen versioon.

(Jussi:) ”Siinä se ongelma varmaan koko ajan oikeasti oli, että pelkkä repliikki sai kohtauksen falskaamaan. Mutta kumpikaan ei nähnyt sitä silloin, ja tossa tilanteessa ruokittiin vaan toistemme epäluuloja.”

– –

(Ville:) ”Editissä tajuttiin, että tarinan kannalta kaikki oli jo sanottu. Nymanin repla oli itsessään tosi antiklimaattinen. Kävi tuuri, kun otettiin vielä se yksi variaatio.” (Ei syytä huoleen -haastattelumateriaalit 2011)

Hughes painottaa voimakkaasti lisäottojen merkitystä myös tapana tulla ongelmatilanteissa toista vastaan; joskus on yksinkertaisesti helpompaa jättää valinta jälkituotantovaiheeseen ja kokeilla toteuttaa molempien ajatus.

”Ohjaajien tulisi tällöin kohdella toisiaan niin kuin näyttelijöitäkin; jos he ehdottavat sinulle jotain, voit luvata siitä uuden oton - sillä ehdolla, että saat ensin sen, mitä itse haluat juuri nyt. – – Jos kyseessä on sama kuva eikä muutos ole valtava, on helppo kuvata molemmat versiot ja tutkia asiaa tarkemmin leikkaamossa. Se on reilua ja nopeaa.” (Hughes 3.12.2011)

Toisaalta jos lähtökohta yhdessä ohjaamiselle oli omissa projekteissamme alun pitäen ollut epävarmuus omista taidoista, saivat kuvaustilanteessa viimeistään omat varovaiset ideat toteutuksen suhteen myöskin tuulta alleen toisesta ohjaajasta. Samalla tavalla kuin käsikirjoitusprosessissakin, molempien allekirjoittaessa jonkin toteutuksellisen näkemyksen sitä uskalsi kokemattomuudestakin huolimatta puskea eteenpäin entistä itsevarmemmin.

Havainnollistavana esimerkkinä voisi mainita ”Muutos meitä johtaa”-elokuvan keskellä nähtävän unikohtauksen, jonka toteutuksellinen suunta oli vielä käsikirjoitusvaiheessa hämärän peitossa. Tarinallisesti kohtauksen funktio oli konkretisoida passiivisen päähenkilön kokemia pelkoja koomisen absurdiksi painajaiseksi.

”Unijakson toteutus ei vielä ole täysin selvillä ja alamme rakentaa sitä kunnolla sitten, kun tarkempi kuvasuunnitelma on lyöty lukkoon. On kuitenkin keskusteltu esimerkiksi jumppapallojen käyttämisestä isoina ”lottopalloina” sekä läpinäkyvän ”vesiliukumäkiputken” käyttämistä lottokoneen arvontaputkena, jota pitkin Honkonen putoaa. Unimaailmassa mittasuhteet saavat olla reilusti vääristyneitä ja tila saa olla abstrakti.” (”Muutos meitä johtaa”-lavastussuunnitelma, Salla Lehtikangas 2010)



KUVA 7: Herra Honkonen keskellä kaotista unikohtausta. (Kuva: Anne-Mari Musturi 2011)

Koska kaikki luotiin tyhjästä ja rekvisiitta oli usein hankalasti saatavaa, työryhmä kyseenalaisti monen unielementin tarpeellisuuden moneen kertaan. Tavarankertyessä alkoi kuitenkin syntyä myös ohjauksellista dialogia ja jopa uusia ajatuksia siitä, miten rekvisiittaa voisi käyttää.

(Ville:) ”Kuvausporukka oli että ‘mitä ihmettä tässä nyt taas tehdään’ ja piti vähän toivottaakin että ‘uskokaa nyt, tässä on jotain, ehkä tätä ei koskaan käytetä, mutta tässä on jotain, mikä kuuluu tähän maailmaan.’

--

Jos jostain asiasta halua pitää tosi vahvasti kiinni, niin siitä on tärkeää pitääkin kiinni. Me ollaan Jussin kanssa tää alunperin käsikirjoitettu ja ideoitu, niin veikkaanpa että me ollaan myös oikeat ihmiset kertomaan, mikä siihen leffaan kuuluu.” (Ei syytä huoleen 2011)

4.4 Viimeinen versio

Elokuvan “Helvetin hyvää työtä” leikkaamisessa tehtiin selkeä työnjako: Ville ottaisi ohjat leikkaajana, jolloin Jussi toimii ohjaajana yksin. Kokemattomuus kulminoitui tässä kohtaa maksimiin; pelkäsimme näyttää keskeneräistä työtä ulkopuolisille ja varjelimme leikkausta jopa työryhmän sisäisiltä silmiltä lähes viimeiseen asti. Kun “Muutos meitä johtaa” oli käsikirjoitusvaiheessa, tehtiin päätös leikkaamisen ulkoistamisesta kolmannelle osapuolelle – etupäässä siksi, että materiaalille saatettaisiin olla liian sokeita jälkituotantovaiheessa.

Molemmissa elokuvissa käsikirjoitusmuoto säilyi yllättävän muuttumattomana kuvallukoon asti; “Helvetin hyvää työtä” ei tiukan kuvausaikataulunsa vuoksi edes mahdollistanut kokeiluja, ja “Muutos meitä johtaa” oli puolen vuoden kirjoittamisen jälkeen löytänyt uomansa varsin muuttumattomaan muottiin. Elokuville tehtiin lähinnä dialogitiivistyksiä, ja nekin olivat pieniä.

“Muutos meitä johtaa” ei hierarkialtaan eronnut normaalista ohjaajan ja leikkaajan välisestä työskentelystä. “From Hell”-elokuvan jälkituotannossa – missä työskenteli kaksi leikkaajaa – Hughesin veljekset jakoivat aikansa niin, että Allen vietti leikkaamossa marraskuun ja Albert joulukuun. Tämän jälkeen materiaalia alettiin työstää yksissä tuumin. Albert muistelee prosessia:

”Hän (Allen) työsti kuukauden ajan “ilmaisuversiota” välittämättä teknisistä puitteista, minkä jälkeen minä työstin kuukauden “teknistä versiota” – missä otossa on paras kamerakulma, mitkä leikkaantuvat keskenään parhaiten... ja kolmannessa versiossa me väittelimme.

Yleensä painotamme vaa’an näyttelijätyön puolelle. Jos ilmaisu on täysi kymppi ja kameratyöskentely seiska, valitsemme luultavasti sen oton – mutta jos onkin toinen otto, missä näyttelijäsuoritus on ysi ja kamera

täysi kymppi, minä valitsisin sen oton, vaikka hän ei välttämättä tekisi niin, ja tällaisten asioiden tiimoilta me keskustelemme.

– –

Koska voimme eritellä näyttelemisen ja tekniikan toisistaan, se on mahdollista. Muuten asiat voisivat olla vaikeampia. Jos painottaisimme molemmat näyttelijäsuorituksia, olisi hankalaa työstää leikkausta yhdessä – erimielisyyksistä keskusteleminen veisi paljon enemmän aikaa.” (Hughes 3.12.2011)

Hughesin kuvailema prosessi kuulostaa kiistatta kiehtovalta, mutta oma aikataulumme ei olisi siihen venynyt – voinee myös olettaa, että budjettisyyistä moinen järjestely on suhteellisen harvinaista herkkua. Lisäksi lyhytelokuvan muoto ei tässä suhteessa oikein kestä vertailua kokopitkään; From Hellinkin tapauksessa leikkausvaiheessa roskakoriin päätyi mahdollisesti yhtä paljon tavaraa kuin meillä oli kuvattuna.

Jälkikäteen tarkasteltuna leikkauksen ulkoistaminen tuntui jossain määrin mutkikkaammalta työskentelymuodolta kuin kahdestaan leikkaamossa työskentely. Syynä voi olla myös se, että molemmilla ohjaajilla oli koulutustaustaa leikkaajina, mikä oltiin pidetty mielessä vahvasti käsikirjoitusvaiheesta asti: näkemys lopullisesta elokuvasta oli syntynyt jo kauan sitten, joten leikkausvaiheessa uusi silmäpari tuoreine näkemyksineen oli ohjaajien näkökulmasta pitkälti jo käytyjen vaihtoehtojen toistoa.

Salanimellä Roderick Jaynes elokuvansa leikkaavat Coenin veljekset jakavatkin työn leikkausvaiheessa varsin lineaarisesti: toinen valitsee mieleisensä otot kustakin kuvasta, ja toinen työstää niitä eteenpäin. (Billington 2010)

5 Rahan mahtia vastaan

Usean ohjaajan tuotannoissa ongelmallisin osuus kohdistuu luonnollisesti sen taloudellisuuteen. Onko millään muotoa kannattavaa raottaa muutenkin pientä budjettipussia useamman osapuoliskon kesken?

Hollywoodissa palkkaus jakaantuu DGA:n listojen mukaisesti statuksen perusteella, mikä takaa sen jäsenille automaattisesti projektin koon mukaan määräytyvän minimipalkkauksen. Tämä aiheuttaa ongelmia kokopäivätyönään elokuvia työstäville partnereille, jotka poikkeuksetta niputetaan yhteen.

”Olemme valittaneet vuosia siitä, miten meillä molemmilla on talot ja lapset – ja pum... meille maksetaan käytännössä yhteensä yhden ohjaajan palkka. Ja sillä meidän pitää molempien maksaa erikseen ohjaajakillan jäsenmaksut saadaksemme täydet oikeudet. Niin mutkikasta kuin se onkin, kaksikolle fiksuinta on alkaa myös tuottajiksi tai osakirjoittajiksi ohjaamistyön ohessa, jotta täyden palkan saisi lopulta haalittua kasaan.”
(Hughes 3.12.2011)

Suomessa elokuvaprojektit asetetaan samalle viivalle ohjaajien lukumäärästä riippumatta. Rahoitustahojen tukipäätökset kasautuvat pääasiassa käsikirjoituksen ja tekijöiden luotettavuuden mukaan. Rahaa liikkuu sen verran vähän joka tapauksessa, ettei useaa ohjaajaa nähdä mitenkään periaattellisena haittana. Harvinaisempaa se toki on.

Suomen elokuvasäätiön tuotantoneuvoja Kaisu Isto (2011) ei näe syytä, miksi säätiö suhtautuisi kahden ohjaajan projekteihin yhtään eri tavalla kuin yhden. “Ehkä tämä asia on ohjaajalähtöinen – sellaisia projekteja ei ole edes vireillä.” Hän rinnastaa ohjaajaduot käsikirjoitustiimeihin, joita ei säätiössä eritellä hakuvaiheessa yksittäisistä kirjoittajista ollenkaan. (Isto 2011)

Herra Heinämäen tapauksessa taloudelliset asiat hoidettiin tyystin omien sopimusten nojalla.

”Pekan firma on laittanut riskirahaa siinä mielessä, että jos tämä menee hyvin niin voittoprosentti on isompi, jos huonosti niin voi olla että voitto on vähän pienempi. Mulla oli taas niin, että oli könttäpalkka ja sitten jos break-evenin jälkeen jotain jää, niin tietyllä prosentilla jaetaan se vielä. Eli ihan normaali käytäntö mun tapauksessani. En usko että tämä mitenkään eroaa normaalista kuviosta mitä käytetään elokuva-alalla palkkauksessa.

--

Mutta tässä on pitkä historia meillä, että ollaan aina tehty vähän omalla tavalla näitä asioita. Mehän ei olla tultu minkään koulun kautta.”

(Grönberg 9.12.2011)

Suomen elokuvakouluissa kahden ohjaajan projekteja ei kuitenkaan opetuksen taholta millään muotoa sorsita – itse asiassa päinvastoin. Taideteollisen korkeakoulun elokuvaohjauksen professori Jarmo Lampela muistuttaa koulun järjestävän lukuisia kurssiharjoituksia, joilla yhden kokonaisuuden sisällä saatetaan kokeilla jopa kolmen tai neljänkin ohjaajan kohtauksia. Metodia on sovellettu myös yhteistyössä Teatterikorkeakoulun ja Uumajan yliopiston kanssa ilmeisen hyvin tuloksin. (Lampela 2011)

Myöskään omia projektejamme ei kyseenalaistettu Tampereen ammattikorkeakoulun toimesta missään vaiheessa. On toki ymmärrettävää, että opetuksen rakentuessa lähtökohtaisesti perinteiselle työhierarkialle kurssin toteutusmuotoa on huono lähteä muuttamaan. Siksi vaihtoehtoisten toimintamallien tutkiminen osana opetussuunnitelmaa onkin erityisen merkityksellistä.

Ratkaisevaa on myös opiskelijoiden aktiivisuus; ”Helvetin hyvää työtä” toteutettiin kurssien ulkopuolisena projektina, jolloin koulu ei osoittanut tukeaan rahallisesti, mutta toisaalta vapauksia oli enemmän, sillä lopputuloksen ei lähtökohtaisesti tarvinnut täyttää koulun ennalta määrittämiä kriteerejä. ”Muutos meitä johtaa” kävi lopputyöprojektina läpi tarkemman seulan suuren osan budjetista tullessa koulun sisältä.

Talkoohenkisissä opiskelijatuotannoissa meille oli erityisen tärkeää, ettei ammatikseen työskenteleviä näyttelijöitä pidettäisi turhaan setissä. Meillä ei myöskään ollut varaa

järjestää erillisiä harjoituksia, joten käytännössä työnjakomme osoittautui tässä kohtaa ekologiseksi; Jussi pystyi olemaan koko kuvausten ajan näyttelijöiden kanssa käyden läpi kohtauksia ja käsikirjoitusta, kun puolestaan Ville pystyi paneutumaan teknisen ryhmän kanssa fyysiseen tuotantoon.

(Jussi:) ”Ja sit toisaaltahan se oli ihan hemmetin siistiä, et me tehtiin kaikki ihan kengännauhabudjetilla ja jokainen taiteellinen ratkaisu tuntui olevan niin kiven alla. Välillä oli ihan helvetin vaikeaa, mutta samalla se ryhmäytti meitä paljon tiiviimmin, ja se duuni tuntui oikeasti arvokkaalta.” (Ei syytä huoleen -haastattelumateriaalit)

Hughes kommentoi samansuuntaisesti, kuinka juuri rajoitteet pitävät luomisprosessin tehokkaasti liikkeessä; liika taiteellinen vapaus voi olla lahjakkaallekin tekijälle lopulta vain haitaksi.

“Ilmestyskirja. Nyt”-elokuvan tekemisestä kertovassa dokumentissa “Hearts of Darkness: A Filmmaker’s Apocalypse” (1991) Francis Ford Coppola kiteyttää vapauden tuoman ristiriidan hyvin: "Olimme viidakossa, meillä oli liikaa ihmisiä, rahaa ja kalustoa, ja pikku hiljaa me tulimme hulluiksi."

Albert Hughes jopa linjaa, ettei luovalla taiteilijalla tulisi koskaan olla täyttä hallintaa.

”Opimme toisessa elokuvassamme (Dead Presidents) sen, että jos joku ei taistele sinua vastaan tai anna ankaraa kritiikkiä, et kohta enää tiedä minkä puolesta itse taistelet. Toisessa elokuvassamme meille annettiin kaikki. Esituotanto meni pilveä pössytellessä ja ihmetellessä miksi tämä tuntui niin kummalliselta. Siksi, koska kukaan ei sanonut meille ei. Ja silloin sitä ei myöskään enää itse välitä.” (Hughes 3.12.2011)

On siis hyvinkin mahdollista, että taiteelliset esteet – puhuttiinpa sitten kahden ohjaajan yhteistyöstä tai resursseista yleisesti ottaen – eivät välttämättä aina olekaan lähtöisin meistä riippumattomista suurista tuotantorattaista.

Ongelma on kenties psykologinen; luovan yhteistyön tiellä ovatkin pahimmassa tapauksessa vain omat egomme.

6 Valtasuhteiden psykologiaa

Jännittäviä kertomuksia epästabiileista egomaanikko-ohjaajista valuu korviimme tämän tästä. Aki Kaurismäki kiitti Cannes-palkintopuheessa itseään, Cecil B. DeMille tavoitteli realismia siinä määrin, että laittoi näyttelijänsä ampumaan toisiaan oikeilla aseilla ja Hitchcock vertasi tunnetusti näyttelijöitä karjaan. Kuulemme myös kauhutarinoita ohjaajista, jotka syyttävät muuta työryhmää käsikirjoittajista kuvaajiin elokuvansa tarvelemisestä, polttavat sillat takanaan ja tuhoavat jokaisen työtoverinsa psyykkeen taiteen nimissä.



KUVA 8: Ohjaajat neuvottelevat Beethovenin musiikin käytöstä elokuvassa. (Kuva: Ville Hakonen 2011)

Kiehtova huomio kahden ohjaajan yhteistyötä tutkiessa on ollut, että muiden työryhmäläisten kommentit tuntuvat olevan tavallista myönteisempiä; heihin liitetään usein määreitä nöyrästä maanläheisyydestä – yksi yhdistävä tekijä tuntuu olevan myös, että he eivät ansioituneinakaan ole luoneet kovin aktiivisesti itsestään brändiä, vaan usein jopa välttelevät julkisuutta.

”Meillä ei ole ikinä ollut tässä meidän tiimissä sellaista, että joku olisi sen enempää kuin joku toinenkaan. Me tehdään tätä ihan demokraattisesti – jokainen omien vahvuksiensa mukaan.” (Grönberg 9.12.2011)

”Työstän nyt uutta elokuvaa yksin. – – Pidän työstä, mutta en haluaisi tätä huomiota. Kunhan ystäväni sanovat elokuvasta jotain mukavaa, se riittää.

– –

Olen leikannut joitain elokuvistani, mutta muuttanut nimeni myöhemmin. Koko maailman ei tarvitse tietää. Teen tätä työtä itselleni.” (Hughes 3.12.2011)

Vasta-argumenttina voisi esittää, että tiettyyn pisteeseen astihan itsekeskeisyys on ryhmänjohtajan roolissa pelkästään hyväksi; näyttelijä-ohjaaja Sebastian Schipper (2011) vertaa ohjaajan työtä pelinrakentajan rooliin, jossa ei aina tarvitsekaan pyytää anteeksi käytöstään. “Kyseessä ei ole mikään perhe, ja tiimi ymmärtää sen kyllä.”

Väitettä osaltaan tukee sekä Grönbergin että Hughesin esittämä huomio siitä, kuinka ohjaajaparin ei koskaan tulisi selvittää pienimpiäkään erimielisyyksiään muun työryhmän nähden.

”Työryhmä etsii silloin heikkouksia. He näkevät, kumpi teistä antaa ensin periksi, kumpi on alfauros. – – Ja on täysin luonnollista, että he alkavat silloin kääntyä automaattisesti sen puoleen, kumman kokevat olevan enemmän vallassa. Siinä on oltava varovainen.” (Hughes 3.12.2011)

”Muutenkin se hermostuttaa ja aiheuttaa tiivissä työryhmässä epävarmuutta. Että kuka tätä johtaa oikeasti. Sellaiseen tilaan työryhmää ei saa päästää. Aina jos kohtausten välissä piti keskustella, me menttiin Pekan kanssa sivuun keskustelemaan – vaikka ei olisi ollut mitään erimielisyyksiä, niin jostain painotuksista keskusteltiin sivussa, ja sitten jatkettiin.” (Grönberg 9.12.2011)

Johtokaksikon on siis pysyttävä valtasuhteiltaan tasapainossa työryhmää johtaakseen. Hughes jatkaa tätä ajatusta nostaan tasavertaisen ohjaajakumppanin esiin eräänlaisena “egotarkastajana”, joka estää työkuvan ja menestyksen nousun hattuun.

”Valtava osa ohjaustyötä on eräänlaista psykologiaa, ihmisluonnon ymmärtämistä. Jos eristyy ja lakkaa havainnoimasta ihmisiä ja heidän

käyttäytymistään... mietitäänpä vaikka Scorsesea tai Oliver Stonea, näitä elokuvanteon jättiläisiä, heidän työnsähän nykyään ovat täysin kylmiä, niistä puuttuu inhimillisys. He ovat eristäneet itsensä maailmasta. Mutta jos sinulla on kumppani, hän voi ravistella sinua ja kysyä 'mikä vittu sinua riivaa? Mennään kaljalle, juhlimaan, tapaamaan ihmisiä!'

--

Jos egonne riistäytyvät käsistä ettekä tarkista sen suhteen toistenne selustaa, teillä ei ole kohta enää tilaa toisillenne. Voitte olla teknisesti mestareita, mutta elokuvistanne puuttuu ihmisyyys.” (Hughes 3.12.2011)

7 Yhteenveto



KUVA 9: Ohjauksellinen harmonia on löytynyt. (Kuva: Eero Alava 2010)

”Sinun tulee ymmärtää, ettei kumppanisi yritä sabotoida elokuvaanne.”

- Alexander, Karaszewski, Forman. (Chambers 1997, 42)

Ohjaajan työ on elimellinen osa elokuvaa – siinä määrin kuin on jokaisen muunkin luomisprosessiin osallistuvan työ, aina cateringista katsojaan saakka. Elokuvanteko on intiimiä ryhmätyötä, ja tätä me emme voi kieltää; selviytyäksemme prosessista meidän on tunnistettava toisemme tasavertaisen luovina yksilöinä vastualueiden ohitse. Tämän hyväksyessämme voimme myöskin nähdä kahden ohjaajan työmuodon yhtä luonnollisena kuin tiimityöskentelyn minkä tahansa muunkin luomisalueen saralla.

Tutkimustyötä tehdessämme törmäsimme hämmästyttävän usein huhupuheisiin liittyen elokuvakoulujen ja rahoitussäätiöiden asenteisiin ohjaajaduoja kohtaan. Pienen selvittelyn myötä oli rohkaisevaa huomata, että ilmapiiri on Suomessa kyseistä työmuotoa kohtaan kuitenkin yleisesti erittäin hyväksyvä. Vähintään yhtä hienoa on ollut nähdä, kuinka samat elokuvantekoon liittyvät jännitteet ja kysymykset askarruttavat tekijöitä ajasta ja paikasta riippumatta. Meillä on käsissämme aidosti universaali taidemuoto.

Kahteen ohjaajaan kohdistunut hämmentävä vastaanotto on saanut meidät pohtimaan: eikö loppujen lopuksi huomion pitäisi olla itse elokuvissa eikä tekijöissä niiden takana?

Elokuva on taidemuotona vielä niin lastenkengissä, että rajaamalla sen toteutusmallin tiettyyn muottiin olemme ainoastaan seisomassa sen kehityksen edessä. Kahden ohjaajan yhteistyö voi olla parhaassa tapauksessa korvaamaton tapa työskennellä. Haasteistaan huolimatta se on voimavara, jota tulisi ehdottomasti tutkia ja hyödyntää. Keskeisiä avainsanoja ovat kommunikointi ja kunnioitus – aivan niin kuin ne ovat missä tahansa muussakin elokuvanteon osa-alueessa.

Lähteet

Kirjallisuus ja internet

Bagh, P. 1998. *Elokuvan historia*. 3. painos. Helsinki: Otava.

Bagh, P. 1989. *Elämää suuremmat elokuvat*. Helsinki: Otava.

Billington, A. 2011. *Interview: The Book of Eli Directors Albert and Allen Hughes*.

Firstshowing.net-verkkolehti 14.1.2011. (Luettu joulukuussa 2011)

[<http://www.firstshowing.net/2010/interview-the-book-of-eli-directors-albert-and-allen-hughes/>]

Bowen, K. 2004. Hollywood.com-verkkolehti 9.4.2004. (Luettu joulukuussa 2011)

[http://www.hollywood.com/news/News_April_9_Billy_Bob_Thorntons_Girlfriend_Pregnant_Robert_Rodriguez_Quits_DGA_Howard_Stern_Dumped_for_Good_After_FCC_Fine_More/1748845]

Chambers, L. *Written By*. 1997. Los Angeles: Journal of the Writer's Guild of America.

Dardenne, L. 2010. *Kuviemme takaa: ohjaajaveljesten päiväkirja*. Helsinki: Like.

DGA Agency Update. Volume 5 (kevät 2003). *DGA's Policy on Co-Directing*.

[http://stage.dga.org/dga_members/ai_au_spring03_pg3.php3] (Luettu joulukuussa 2011)

Engber, D. 2005. *Why Not Quit the Directors Guild? What Robert Rodriguez can and can't do*. Slate.com-verkkolehti 8.4.2005. (Luettu joulukuussa 2011)

[http://www.slate.com/articles/news_and_politics/explainer/2005/04/why_not_quit_the_directors_guild.html]

Harmetz, A. 1992. *Round Up the Usual Suspects*. New York: Hyperion.

Internet Movie Database. 2011. Elokuvatietokanta. [<http://www.imdb.com>] (luettu joulukuussa 2011)

Jagernauth, K. 2011. *Lars von Trier Embraces His Persona Non Grata Status In Poster For 'Melancholia'*. Indiewire-verkkoblogi 27.9.2011. (Luettu joulukuussa 2011)

[http://blogs.indiewire.com/theplaylist/lars_von_trier_embraces_his_persona_non_grata_status_in_poster_for_melancho#]

Joel and Ethan Coen discuss their views on directing. 2008. Äänite haastattelusta.

Julkaistu 10.9.2008. [http://www.youtube.com/watch?v=kV_9eL9e2P4] (Katsottu

joulukuussa 2011)

Johnson, C. & Stevens, M. 2002. *Script Partners: What Makes Film and TV Writing Teams Work*. Kalifornia: Studio City.

Masterclass with Sebastian Schipper. 2011. Video luennosta.

[<http://www.youtube.com/watch?v=wheGVX8Bg6U>] (Katsottu joulukuussa 2011)

Rotten Tomatoes: Tree of Life. Arvosteluindeksi.

[http://www.rottentomatoes.com/m/the_tree_of_life_2011/] (Luettu joulukuussa 2011)

Truffaut, F. 1954. *Cahiers du Cinéma 31 (01/1954)*. Une certaine tendance du cinéma français.

Vanairsdale. 2010. Michael Douglas on Solitary Man, Gordon Gekko's Legacy, and the Battle of the Sexes. Movieline.com-verkkolehti 14.5.2010. (Luettu joulukuussa 2011)

[<http://www.movieline.com/2010/05/michael-douglas-on-solitary-man-gordon-gekkos-legacy-and-the-battle-of-the-sexes.php?page=all>]

Haastattelut

Grönberg, Matti. Haastattelu 9.12.2011. YLE, Tampere.

Hughes, Albert. Haastattelu 3.12.2011. Camerimage, Bydgoszcz.

Isto, Kaisu. Haastattelu 12.12.2011.

Lampela, Jarmo. Haastattelu 10.12.2011.

Elokuvat

Alien³. USA 1992. Ohjaus: David Fincher (Vincent Ward). Tuotanto: Brandywine Productions.

Ei syytä huoleen. Suomi 2011. Ohjaus: Turkka Korkiamäki. (Siteerattu myös poisleikattuja haastattelumateriaaleja.) Tuotanto: TAMK.

From Hell. USA 2001. Ohjaus: Allen & Albert Hughes. Tuotanto: Jane Hamsher, Don Murphy, Amy Robinson.

Helvetin hyvää työtä. Suomi 2009. Ohjaus: Ville Hakonen & Jussi Sandhu. Tuotanto: TAMK.

Ivanovo detstvo (Ivanin lapsuus). Neuvostoliitto 1962. Ohjaus: Eduard Abalov, Andrei Tarkovski. Tuotanto: Mosfilm.

Muutos meitä johtaa. Suomi 2011. Ohjaus: Ville Hakonen & Jussi Sandhu. Tuotanto:

TAMK.

Nine. USA/Italia 2009. Ohjaus Rob Marshall. Tuotanto: The Weinstein Company & Relativity Media.

Sunset Blvd. USA 1950. Ohjaus Billy Wilder. Tuotanto: Paramount Pictures.

New York Stories. USA 1989. Ohjaus Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen. Tuotanto: American Zoetrope.

Paris je t'aime. Ranska 2006. Ohjaus Gurinder Chadha, Sylvain Chomet, Joel & Ethan Coen, Gérard Depardieu, Wes Craven, Alfonso Cuarón, Nobuhiro Suwa, Alexander Payne, Tom Tykwer, Walter Salles, Gus Van Sant. Tuotanto: Emmanuel Benbihy, Claudie Ossard.

Six Days to Air: The Making of South Park. 2011. Lyhytdokumentti. Tuotanto: Comedy Central.

Tali-Ihantala 1944. Suomi 2007. Ohjaus Åke Lindman & Sakari Kirjavainen. Tuotanto: Åke Lindman Film-Production Oy - Alf Hemming