

KARELIA–AMMATTIKORKEAKOULU  
Viestinnän koulutusohjelma

Teemu Lindholm

THE WEAPON THEY FEAR – DOKUMENTTIELOKUVAA  
KÄSIKIRJOITTAMASSA

Opinnäytetyö  
Maaliskuu 2013



**OPINNÄYTETYÖ**  
**Maaliskuu 2013**  
**Viestinnän koulutusohjelma**

Länsikatu 15  
80110 JOENSUU  
p. (013) 260 6991 p. (013) 260 6906

Tekijä

Teemu Lindholm

Nimeke

The Weapon They Fear – Dokumenttielokuvaa käsikirjoittamassa

Tiivistelmä

Opinnäytetyön aiheena oli dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen, tuotannon alkamista edeltävä kirjoitusprosessi. Työn teoreettisessa osiossa määriteltiin dokumenttielokuvan totuudellisuutta ja autenttisuutta sekä sen tuotannon vaiheita.

Dokumenttielokuvan kirjoitusprosessissa käsiteltiin ideointia ja aiheen valintaa, synopsiksen laatimista, treatmentin kirjoittamista, taustatutkimuksen tekoa sekä pohdin kuvauskäsikirjoituksen merkitystä osana käsikirjoitusprosessia. Tavoitteena oli selvittää, kuinka paljon ja millä tavoin dokumenttielokuvaa on mahdollista käsikirjoittaa ennen tuotannon alkamista. Työn toiminnallisena osiona kirjoitin treatmentin suunnittelemalleni dokumenttielokuvalle.

Tuloksena esittelen ensimmäiset versiot synopsiksista sekä alustavan treatmentin dokumenttielokuvaan The Weapon They Fear, jonka aiheena on malesialainen heavy metal.

Työn tuloksena ymmärsin myös, ettei dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta ole laadittavissa yksiselitteistä ohjeistusta, koska dokumenttielokuvan tekoprosessi on aina yksilöllinen. Siihen liittyy vahvoja sattuman ja arvaamisen elementtejä, joissa tekijän täytyy luottaa omiin vaistoihinsa.

Kieli  
Suomi

Sivuja 33  
Liitteet 3  
Liitesivumäärä 5

Asiasanat

dokumenttielokuva, käsikirjoittaminen, treatment



**THESIS**  
**March 2013**  
**Degree Programme in**  
**Communications**  
Länsikatu 15  
FIN 80110 JOENSUU  
FINLAND  
Tel. 358-13-260 6991

Author

Teemu Lindholm

Title

The Weapon They Fear – Writing a Documentary Film

Abstract

The major objective of this study was writing a screenplay for a documentary film, in focus the pre-writing process before the beginning of a production. The theoretical part consisted of defining the truthfulness and authenticity of the documentary together with its production stages.

In the writing process the ideation and choosing the subject, synopsis, treatment and research together with consideration of the shooting script as a part of the writing process were discussed. The aim was to clarify, how and to what extent much the documentary film can be written before the beginning of a production. As a functional part of the thesis I wrote a treatment for a documentary film.

As a result of the study I included the first versions of the synopsis together with the preliminary treatment for the documentary film The Weapon They Fear, the subject of which is Malaysian heavy metal music.

During this work I understood, there are no unambiguous guidelines for writing a screenplay for a documentary film, because the production process is always unique. It consists strong elements of coincidence and guessing, in which the author have to trust his/her own instincts.

Language  
Finnish

Pages 33  
Appendices 3  
Pages of Appendices 5

Keywords

documentary film, scriptwriting, treatment

## Sisältö

|  |    |
|--|----|
| 1. Johdanto.....                                 | 5  |
| 2. Dokumenttielokuva .....                       | 8  |
| 2.1 Dokumenttielokuva – faktaa vai fiktiota..... | 9  |
| 2.2 Aihe ja teema.....                           | 11 |
| 2.3 Dokumenttielokuvan tekoprosessi .....        | 11 |
| 3. Dokumenttielokuvan käsikirjoitusprosessi..... | 15 |
| 3.1 Vaihe 1: Ideointi ja havainnointi.....       | 15 |
| 3.2 Vaihe 2: Synopsis.....                       | 17 |
| 3.3 Vaihe 3: Treatment.....                      | 19 |
| 3.4 Vaihe 4: Taustatutkimus .....                | 20 |
| 3.5 Vaihe 5: Kuvauskäsikirjoitus .....           | 26 |
| 4. Pohdinta.....                                 | 30 |
| Lähteet .....                                    | 33 |

## Liitteet

Liite 1: The Weapon They Fear -synopsis 27.9.2012

Liite 2: The Weapon They Fear -synopsis 14.12.2012

Liite 3: The Weapon They Fear -treatment

## 1. Johdanto

Opinnäytetyön aihe on dokumenttielokuvan käsikirjoitusprosessi tarkennettuna tuotannon alkamista edeltävään kirjoitusprosessiin. Työn teoreettisessa osiossa määritellään dokumenttielokuvaa sekä sen tuotannon vaiheita. Tavoitteena on selvittää sitä, kuinka paljon ja millä tavoin dokumenttielokuvaa on mahdollista käsikirjoittaa ennen tuotannon alkamista. Työn toiminnallisena osiona kirjoitan treatmentin suunnittelemani dokumenttielokuvalle.

Elokuvat ja ohjelmat ovat perinteisesti jaettavissa kahteen päätyyppiin, fiktiivisiin ja ei-fiktiivisiin. Fiktioissa tapahtumat, paikat ja henkilöt ovat kuvitteellisia, vaikka voivat perustua todellisuuteen. Ei-fiktiiviset ohjelmat pyrkivät yleisesti ottaen esittämään todellisen maailman sellaisenaan. Lähemmin tarkasteltuna ne jakautuvat vielä erikseen dokumenttielokuviin, tv-dokumentteihin, reportaaseihin, ajankohtaisjournalismiin, tiede- ja kulttuuriohjelmiin, viikottaismakasiineihin ja keskusteluohjelmiin (Saksala 2008).

Tässä opinnäytetyössä käytän dokumenttielokuvista ja -ohjelmista yhdessä nimitystä dokumenttielokuva, joka Aaltosen (2006, 48) mukaan on luovaa, tekijälähtöistä taiteellista ilmaisua, jonka aiheena on todellinen sosiaalishistoriallinen maailma. Dokumenttielokuva terminä tarkoittaa siis tässä tapauksessa samaan aikaan sekä ei-fiktiota että ei-faktaa.

Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen kattaa käytännössä kaiken toiminnan ennen kuvauksia, lukuun ottamatta tuotannollisia ja teknisiä valmisteluita. Fiktioelokuvissa taustatutkimuksen määrä vaihtelee paljon kulloisenkin elokuvan aiheesta riippuen, mutta dokumenttielokuvassa perusteellinen taustatutkimus on äärimmäisen tärkeää. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamiseksi kirjoittajalta vaaditaan erityisen huolellista ennakkosuunnittelua, kuvattaviin kohteisiin tutustumista ja materiaalin keräämistä (Leino 2003, 98).

Pitkän fiktioelokuvan käsikirjoitusta verrataan usein kokonaisen romaanin kirjoittamiseen, mutta millaista on tehdä dokumenttielokuvalla käsikirjoitus. Hyytiä (2004, 66)

korostaa, että kun kyseessä on niin sanottuun originaali-ideaan perustuva käsikirjoitus, käsikirjoittaja on se henkilö, jonka mielikuvituksesta, näkemyksestä ja ammattitaidosta prosessi alkaa. Käsikirjoittaja on prosessin ainoa henkilö, joka aloittaa työnsä tyhjästä.

Osana opinnäytetyötäni laadin dokumenttielokuvan treatmentin. Keväällä 2012 olin ulkomaan vaihdossa, jonka päätin hyödyntää opinnäytetyöprosessissa. Matka suuntautui Malesiaan ja raskaammasta musiikista kiinnostuneena päätin ottaa selvää, olisiko malesialaisesta heavy metalista dokumenttielokuvan aiheeksi. LeVine (2009, 18) määrittelee heavy metalin musiikkigenreksi, jonka ensimmäisenä yhtyeenä on yleisesti pidetty Black Sabbathia. Yhtye yhdisteli ennenkuulumattomalla tavalla hitaita tempoja, raskaita särökitaroita sekä synkkiä, kuoleman innoittamia tekstejä. Koska oma kokemukseni dokumenttielokuvan tekemisestä on vielä verrattain alkuvaiheessa, päädyin valitsemaan ennalta hyvinkin tutun aiheen.

Olen itse aiemmin saanut valmiiksi kolme dokumenttielokuvaa. Viimeisimpänä valmistui noin tunnin mittainen *Findie – Hikeä, Tekoverta ja Kyyneliä* (Suomi, 2012), joka kertoo suomalaisesta omaehtoisesta elokuvasta, sen tekemisestä ja esille tuomisesta. Dokumenttielokuvani ovat valmistuneet samaa kaavaa käyttäen. On ollut olemassa tietty teema, jota olen seurannut. Jälkituotantovaiheessa, kun dokumenttielokuvaa on alettu leikkaamaan, tarina on vasta hahmottunut ja varsinaista käsikirjoitusta on suunniteltu. En ole kuitenkaan ollut täysin tyytyväinen tähän tekotapaan ja siksi halusinkin tutkia dokumenttielokuvan käsikirjoittamisen tarkemmin.

Tämä opinnäytetyö koostuu neljästä luvusta. Ensimmäinen luku käsittää johdannon. Toisen luvun aluksi käsittelen dokumenttielokuvan määritelmiä, autenttisuutta ja totuudellisuutta, aihetta ja teemaa sekä tekoprosessia. Tässä työssä olen päätenyt käyttämään termiä dokumenttielokuva, sillä dokumenttielokuvat ovat harvoin täysin objektiivisia. Niiden tekovaiheessa tehdään monia subjektiivisia ratkaisuja, jotka vaikuttavat usein oleellisesti lopulliseen teokseen. Dokumenttielokuvat eivät ole myöskään fiktiota, koska niissä ei esiinny näyttelijöitä, eikä ohjaaja pyri aktiivisesti kontrolloimaan kameran edessä tapahtuvia asioita. Luvussa kaksi erittelen myös sitä, missä määrin dokumenttielokuva lopulta on faktaa ja kuinka paljon se eroaa fiktiosta.

Kolmannessa luvussa siirrytään dokumenttielokuvan kirjoitusprosessiin, joka yleensä jakautuu ideointiin ja havainnointiin, synopsikseen, treatmentiin, taustatutkimukseen sekä kuvauskäsikirjoitukseen. Leikkauskäsikirjoitus muodostuu leikkausvaiheessa, jolloin dokumenttielokuva lähes aina saa lopullisen muotonsa. Tässä työssä en käsittele myöhempiä tuotantovaiheita, vaan keskityn siihen kirjoitusprosessiin, joka edeltää tuotannon alkamista.

## 2. Dokumenttielokuva

Dokumenttielokuvien käsikirjoittamista käsitellään muun muassa Jouko Aaltosen (2006) väitöskirjassa *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Väitöskirjassaan Aaltonen paneutuu koko dokumenttielokuvan tekoprosessiin. Omassa opinnäytetyössäni keskityn tarkennettuna dokumenttielokuvan käsikirjoittamiseen. Olen kuitenkin käyttänyt opinnäytetyön lähdemateriaalina myös fiktioelokuvien käsikirjoittamiseen painottuneita sekä luovaa kirjoittamista käsitteleviä aineistoja.

Heavy metalista on tehty useita dokumenttielokuvia. Viime vuosikymmenen kattavin ja perusteellisin lienee Sam Dunnin, Scot McFadyen ja Jessica Wisen ohjaama *Metal – A Headbanger’s Journey* (Kanada, 2005). *Heavy Metal in Baghdad* (Yhdysvallat, 2007) puolestaan kertoo irakilaisen Acrassicauda-yhtyeen tarinaa ja sen ovat ohjanneet Su-roosh Alvi ja Eddy Moretti. Sam Dunn työsti Scot McFadyen kanssa *Metal – A Headbanger’s Journey* –dokumenttielokuvasta saadun kansainvälisen palautteen myötä jatko-osan *Global Metal* (Kanada, 2008). Myöhemmin he ovat ohjanneet myös televisioon tuotetun dokumenttisarjan *Metal Evolution*, jossa perehdytään yhä syvällisemmin heavy metalin historiaan. *Yangon Calling – Punk in Myanmar* (Saksa, 2012) taas on Alexander Dluzakin ja Carsten Piefken ohjaama dokumenttielokuva Kaakkois-Aasiassa sijaitsevan Myanmarin punk-kulttuurista.

Nimitystä dokumenttielokuva käytetään laajalti suomenkielisessä kirjallisuudessa (muun muassa Aaltonen 2006 ja Cedeström 2003). Helke (2006, 18) puolestaan pitää nimitystä dokumenttielokuva kömpelönä ja epäjohdonmukaisena suhteessa kieliin, joista se on käännetty suomeksi. Hän käyttää termiä dokumentaarinen elokuva, joka Helken (2006) mukaan vastaa paremmin englannin- ja ranskankielen muotoja *documentary film* ja *le film documentaire*. Dokumenttaarisuus viittaa sanana vahvemmin autenttiseen to-tuuden tallentamiseen, jota dokumenttielokuva ei ole. Nimitys dokumenttielokuva vas-taakin paremmin sitä käsitystä, jonka mukaan se ei ole määriteltävissä suoraan faktaksi tai fiktioksi.



Grierson on määritellyt dokumenttielokuvan suuntautuvan todellisuuteen, mutta olevan samaan aikaan luovaa ilmaisua. Nykyään monet dokumenttielokuvat käsikirjoitetaan, jolloin pystytään käyttämään hyväksi draamallisia elementtejä ja tekemään elokuvasta katsojajystävällisempi (Leino 2003, 98). Dokumenttielokuvan esittämät tapahtumat, paikat ja henkilöt ovat todellisia, mutta ne esitetään ohjaajan tai ohjaajien näkökulmasta, jolloin tarina muodostuu subjektiiviseksi näkemykseksi. Vastalauseena tälle kehitykselle Lars von Trier on kehittänyt omat dogma-teesinsä, joiden mukaan esimerkiksi tilanteiden ohjaaminen ja valaiseminen ei ole sallittua, musiikkia ei saa lisätä ja leikkauksen on oltava näkyvää.

## 2.1 Dokumenttielokuva – faktaa vai fiktiota

Huolimatta dokumenttielokuvien subjektiivisuudesta, tekijät pitävät todellisuutta ja autenttisuutta tärkeänä ominaisuutena. Dokumenttielokuvassa pyritään jonkinlaiseen totuudellisuuteen, vaikka ei olekaan olemassa yhtä ainoaa totuutta, jonka dokumenttielokuva kertoo. Siitä, onko objektiivista todellisuutta ja neutraalia kieltä ylipäätään olemassa, vai voiko asioista vain esittää erilaisia tulkintoja, mietitään usein myös dokumenttielokuvien kohdalla. Toisaalta autenttisuus ja totuudellisuus liittyvät vahvasti rajanvetoon fiktioelokuvan kanssa. (Aaltonen 2006, 167-168.)

Dokumenttielokuvan kuvaustilanteen järjestämisellä tai lavastamisella on pitkä perinne ja jo elokuvan varhaisina vuosina uutiskuvia tehtiin lavastamalla ne kokonaan. Kameroiden asetteluun, valojen pystyttämiseen ja mikrofonien asetteluun joudutaan pyytämään mukana olevia henkilöitä toimimaan ohjeiden mukaan, esiintymään tai näyttelämään. Perinteisesti dokumenttielokuvien tekijöillä ei ole yhteistä linjaa henkilöiden hyvinkin tarkkaan ohjaamiseen, toimintaohjeiden antamiseen tai jopa repliikkien ehdottamiseen, vaan kysymys onkin lähinnä siitä, että se harvoin onnistuu. Koska dokumenttielokuvissa esiintyvät henkilöt eivät ole näyttelijöitä, heidän mahdollinen näyttelimensä paljastuu nopeasti. Visa Koiso-Kanttilan mukaan lavastamisen oikeutus on tehdä katsojalle selväksi, että tilanne on manipuloitu tai muuten järjestetty, mutta hän vastustaa ”väkisin rakennettua draamaa todellisuudesta”. (Aaltonen 2006, 170-171.)

Dokumenttielokuvan ongelmakohtaksi muodostuu helposti se, että sen totuuspohja sekoitetaan kuvaustilanteen todellisuuteen. Katsojille esitetty dokumenttielokuva on vain

tiivistelmä siitä, mitä kuvaustilanteessa on tapahtunut. Se on tekijän ymmärrys ja näkemys kuvaustilanteesta. (Hampe 2007, 123.) Kamera tallentaa hyvin kapean kuvan todellisuudesta, joten väite kameran valehtelemattomuudesta ei pidä paikkaansa. Kamera on vain väline, jolla todellisuutta pyritään tallentamaan. Lisäksi dokumenttielokuvan katsojan tulkintaan vaikuttaa hänen oma ajatusmaailmansa, johon tekijä ei voi vaikuttaa. Dokumenttielokuvan tekijän muodostama kuva todellisuudesta on kuin valokuva. Se on yksi versio, yksi tulkinta todellisuudesta. (Hampe 2007, 126-128.)

Dokumenttielokuvan totuus pohja on jotakin, johon jokaisen katsojan tulisi kiinnittää huomiota ja jokaisen tekijän tulisi harjoitella tunnollisesti. Fiktioelokuvan tekijöiden siirtyessä dokumenttielokuvien pariin, he helposti ajattelevat, että mikä on todellista ja aitoa on myös totta. Hampe (2007) on vakuuttunut siitä, että eettinen ja moraalinen vastuu erottaa dokumenttielokuvien tekemisen kaikista muista projekteista. Ongelmat totuus pohjan suhteen voivat myös olla osaamattomuuden ja laiskuuden summa. Dokumenttielokuvan tekijän tulee aina perehtyä aiheeseen perusteellisesti. Tekijällä on velvollisuus selvittää aiheen totuus pohja, ja se väistämättä sisältää lukuisia haastatteluita. Jos ei itse teoksessa, niin ainakin taustatutkimusvaiheessa. (Hampe 2007, 11-13.)

Aaltosen (2006, 32-33) mukaan dokumenttielokuva jäljittelee todellista sosiaalishistoriallista maailmaa eli todellisuutta, fiktio puolestaan kuvitteellista, mahdollista maailmaa. Hänen mielestään dokumenttielokuva ei olisi olemassa ilman fiktioelokuva, mutta myöskään fiktioelokuvaakaan ei voi olla ilman dokumenttielokuva. Aaltonen pitää elokuvaa todellisuuden valokuvauksellisena jäljentämisenä, *dokumentoimisena* ja siinä mielessä jokainen elokuva on myös dokumentti.

Dokumenttielokuvan tekoprosessin tapauksessa myös sattumalla on huomattavan iso merkitys. Käytännössä tekijä suorastaan etsii sattumaa. Se vaikuttaa aiheen valintaan. Usein mietitäänkin, löytääkö tekijä aiheen vai aihe tekijän. Sattuma näkyy myös esimerkiksi arkistomateriaalin käytössä. Tekijöillä on tapana heittäytyä arkistoiden pariin samaan tapaan kuin todellisuuteenkin sitä havainnoidessaan ja kuvatessaan. Arkistomateriaalin etsimisessä on paljon samaa kuin kuvaustilanteessa ja myös sen autenttisuuteen on aiemmin käytetty paljon huomiota ja sitä on käytetty visuaalisena todisteena tapahtuneesta. Näin tehdään edelleen, mutta arkistomateriaalia käytetään myös luomaan mielikuvia. (Aaltonen 2006, 117, 182.)

## 2.2 Aihe ja teema

Saksalan (2008) mukaan dokumenttielokuvalla on kaksi sisällöllistä tasoa, jotka pitää pyrkiä selvästi erottamaan toisistaan ja ne ovat teema ja aihe. Teema on perusväittävä, johon katsojalla on emotionaalinen suhde. Vaikka dokumenttielokuvan aihe olisi katsojalle vieras, hänen pitää silti voida tarttua ja samastua sen teemaan. (Saksala 2008, 109.)

Samassa dokumenttielokuvassa voi olla useita aiheita. Aihe on sitä todellisuutta, jota dokumenttielokuva käsittelee. Teema taas on idea, joka yhdistää kaikkia aiheita. Teema on se ydin, joka ilmenee dokumenttielokuvan kaikissa elementeissä, henkilöissä, tarinoissa ja maailmassa. ”Jos aihe on tapa, jolla kirjoittaja rajaa maailmaa käsikirjoitukseksi, niin teema on keino, jolla kirjoittaja rajaa aiheet elokuvaksi.” (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 165; Aaltonen 2011, 58).

Niin fiktio- kuin dokumenttielokuvien aiheita on lukemattomia ja lukemattomista aiheista on jo tehty elokuvia, mutta erityiseksi elokuvan tekee sen näkökulma. Se, miten aihetta tarkastellaan ja käsitellään. Huono dokumenttielokuva on pinnallinen, kun hyvä kykenee sanomaan jotain yleisempää maailmasta ja puhuttelemaan katsojaa syvemmin. Teema on tämä syvällisempi sisältö eli tekijän yleisempi havainto maailmasta. (Aaltonen 2011, 58-59.) Burns (lainannut Aaltonen 2011, 59) kuvaa teemaa elokuvan sydänvereksi. Olsson (Saksala 2008, 19) pitää teemaa draaman tärkeimpänä elementtinä ja dokumenttielokuvan perimmäisenä ajatuksena.

## 2.3 Dokumenttielokuvan tekoprosessi

Dokumenttielokuvan tekotapoja on aivan yhtä monia kuin on niiden tekijöitäkin. Näin ollen tarkkaa määritelmää tai ohjeistusta dokumenttielokuvan tekemiselle ei ole olemassa. Toinen asia on, voiko sellaista edes pyrkiä esittämään. Onko jokainen dokumenttielokuva lopulta yksilö myös siinä suhteessa, että niiden toteutumisen edellytyksenä on muutakin kuin eri henkilöiden tietojen ja taitojen yhdistäminen?

Dokumenttielokuvan tekijästä käytetään yleisesti nimitystä ohjaaja, vaikka joissakin tapauksissa ohjaajana toimii toimittaja (Saksala 2008, 49). Findien tapauksessa toimin itse ensisijaisesti ohjaajana, jolloin vastasin dokumenttielokuvan taiteellisesta kokonai-

suudesta, mutta toimin myös haastattelijana ja tuottajana. Haastattelijan eli toimittajan ja ohjaajan väliseen käsite-eroon ei kiinnitetty missään vaiheessa huomiota, vaan oli luonnollista, että ohjaaja toimi myös haastattelijana.

Ohjaajan, toimittajan, käsikirjoittajan ja tuottajan nimekkeet ovat dokumenttielokuvan tapauksessa hyvin moniulotteisia. Koska dokumenttielokuvaa käsikirjoitetaan lähes koko sen tekoprosessin ajan, erillistä käsikirjoittajaa ei ole. Käytännössä ohjaaja usein toimii myös käsikirjoittajana. Toisaalta ohjaajan vastuulla voi olla myös pelkästään dokumenttielokuvan visuaalinen toteutus, jolloin toimittaja toimii myös käsikirjoittajana. Joissain tapauksissa sekä ohjaaja että toimittaja voivat toimia käsikirjoittajina ja toisiinsa yksi henkilö vastaa kaikkien kolmen tehtävistä. (Saksala 2008, 61).

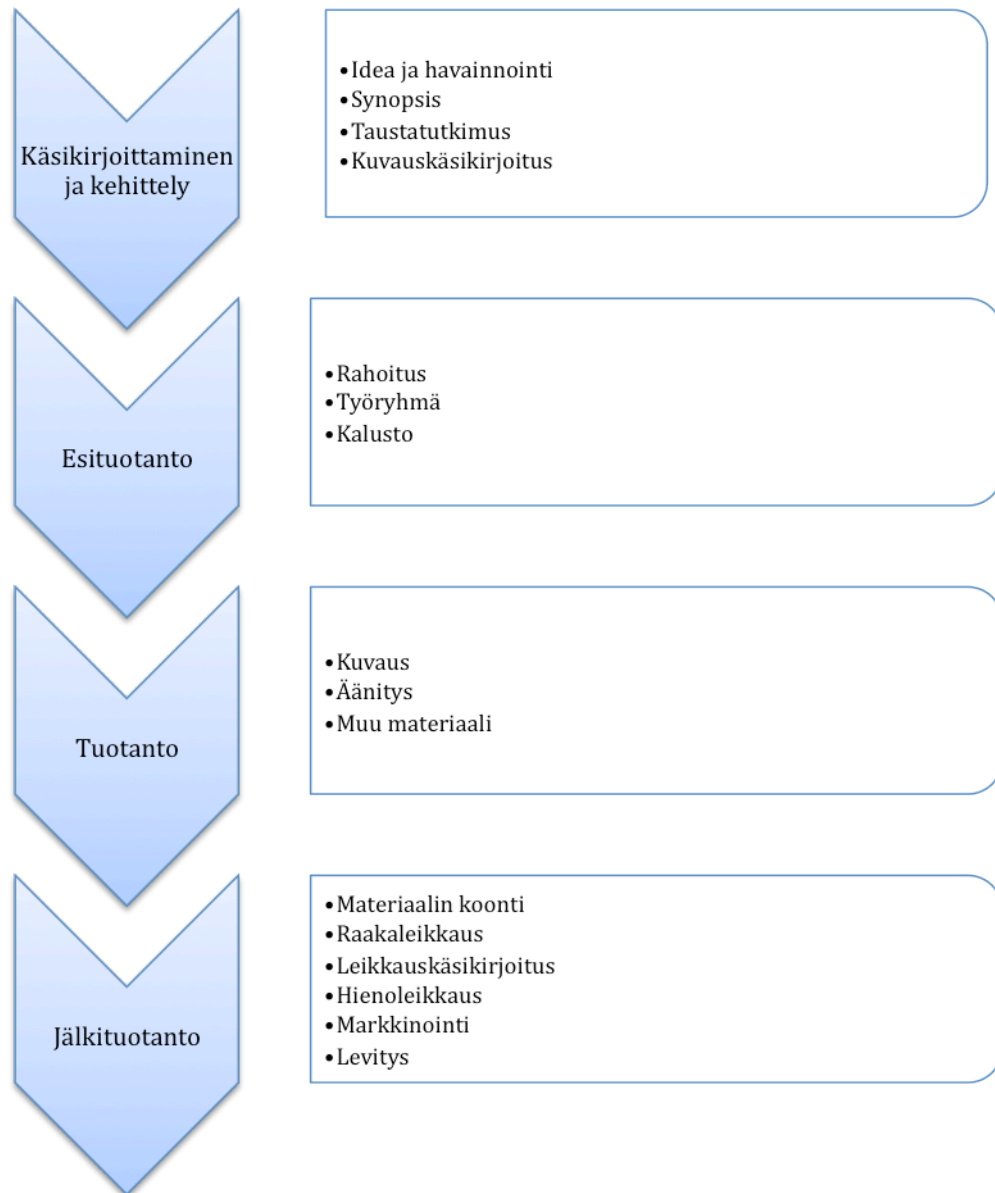
Saksalan (2008) mukaan lopputuloksen kannalta on suositeltavaa, että dokumenttielokuvan parissa ohjaamisen, käsikirjoittamisen ja toimittamisen tehtävistä on vastaamassa useampi henkilö. Tavallisesti dokumenttielokuvan parissa toimii tekijäpari, joka jakaa kolmen edellä mainitun henkilön tehtävät keskenään. Useasti toimittaja keskittyy asiiasältöön ja ohjaaja vastaa rakenteesta sekä visuaalisesta ilmaisusta. Mikäli kyseessä on jokin kuvauksellisempi tai muuten vähemmän puhuttua asiaa sisältävä dokumenttiokuva, toimittajaa ei välttämättä tarvita. Toisinaan kumpikin tekijäparista ottaa täyden vastuun kaikesta, jolloin taustatutkimustyö, haastattelut ja kuvausmatkat jaetaan. Laajemmissa tuotannoissa tekijäparin yhteistyö voi olla välttämätöntä. (Saksala 2008, 49.)

Tästä eteenpäin käytän tutkimuksessani dokumenttielokuvan ohjaajasta, toimittajasta ja käsikirjoittajasta yhteisesti yksinkertaista nimitystä tekijä, sillä näiden kolmen osa-alueista ei ole yleisenä totena pidettyä jakoa, mutta myös siksi, että kuka tahansa näistä kolmesta voi aloittaa dokumenttielokuvan tuotantoprosessin. Dokumenttielokuvan tapauksessa tekijyys keskittyy monesti yhteen henkilöön konkreettisemmin kuin fiktioelokuvassa ja käytännössä tekijä voi niin halutessaan tehdä lähes kaiken itse (Aaltonen 2006, 99). Dokumenttielokuvan sisällöllisten vaatimusten vuoksi tekijällä on oltava sekä kykyä hahmottaa visuaalisia kokonaisuuksia että ymmärrystä (tutkivasta) journalismista. Hyvällä tekijällä on laaja yleissivistys, mutta hän myös tarkkailee maailmaa kriittisesti (Saksala 2008, 64).

Kirjailijalla ja kuvataiteilijalla on omat välineensä lopullisen teoksen suunnitteluun ja luonnosteluun, dokumenttielokuvan tekijällä välineet ovat elävän kuvan ainekset. Dokumenttielokuvan tekijän taas on pystyttävä kirjoittamaan sekä itselleen että toisille, eikä kumpikaan yksinään johda sen dokumenttielokuvan valmistumiseen, jonka idea on alussa ollut olemassa. Ennemmin tai myöhemmin tekijän on mietittävä tyyli, jolla itselleen kirjoitettu teksti saadaan muokattua toiselle tarkoitetuksi tekstiksi. (Cedeström 2003, 103.) Friedmann (2010, 3) mainitsee käsikirjoituksen perusedellytykseksi sen, että sitä ei kirjoiteta luettavaksi, vaan toteutettavaksi. Kuinka tämä sitten vaikuttaa käsikirjoitukseen teknisessä mielessä, eli miltä dokumenttielokuvan käsikirjoitus näyttää?

Aaltosen (2006) mukaan dokumenttielokuvan tekoprosessi myötäilee fiktion tekemisen mallia, joka tavallisesti jaetaan neljään päävaiheeseen. Yleensä tekoprosessi on tapana kuvata lineaarisesti. Tässä mallissa toteutuvat samanaikaisesti suunnitelmallisuus, päämäärähakuisuus ja taloudellisuus. Hyvä ennakkosuunnitelma voi myös mahdollistaa ajan improvisoinnille ja uusien ratkaisujen etsimiselle.

Ennen kuin aloitin opinnäytetyön raportin kirjoittamista, pohdin dokumenttielokuvan prosessia omien kokemuksieni kautta. Kirjasin ylös kaikki eri tekovaiheet ja hahmottelin niiden pohjalta jonkinlaista yleisrakennetta. Melko nopeasti huomasin, ettei fiktiivisen elokuvan kolmiosainen tekoprosessi sovi dokumenttielokuvalle. Päädyin erottamaan käsikirjoitustyön omaksi osa-alueekseen muusta prosessista. Myöhemmin huomasin, että Aaltonen (2006) onkin asiasta täsmälleen samaa mieltä. Laatimani rakennekaavio (kuva 1) dokumenttielokuvan tekoprosessista on seuraavalla sivulla.



Kuva 1: Dokumenttielokuvan tekoprosessin neljä työvaihetta.

### 3. Dokumenttielokuvan käsikirjoitusprosessi

Ideoinnissa ja havainnoinnissa etsitään tekijöitä, jotka vaikuttavat dokumenttielokuvan tekoprosessin käynnistymiseen. Kun idea on löydetty, kirjoitetaan synopsis. Taustatutkimus aloitetaan monesti viimeistään idean löydyttyä, sillä siitä on tiedettävä ainakin perusteet, ennen synopsisen kirjoittamista. Treatment laaditaan yleensä, kun taustatutkimus lähenee loppuaan. Treatment on monesti myös dokumenttielokuvan lopullinen käsikirjoitus, mutta pohdin lisäksi kuvauskäsikirjoituksen merkitystä osana käsikirjoitusprosessia. Neljäs luku käsittää yhteenvedon sekä pohdinnan. Luvun lopuksi erittelen myös jatkotutkimusehdotuksia.

Fiktiivisen elokuvan käsikirjoittaja tietää, että hänen kirjoittamansa käsikirjoitus tullaan tekemään lopulliseksi elokuvaksi lähes sellaisenaan. Dokumenttielokuvan tekijän on puolestaan varauduttava siihen, että kaikki kirjoitus; synopsis mahdollisille elokuvan rahoittajille, treatment, tai itselle kirjoitettu teksti on vain aavistus lopullisesta teoksesta. Dokumenttielokuvan käsikirjoitus, tai luonnos sellaisesta, voi myös olla valokuvia, piirroksia, elokuvaa tai muuta videokuvaa, mutta länsimaisessa elokuvatuotantokulttuurissa, niin kuin kulttuurissa yleisestikin, meihin on sisäänrakennettu vaatimus kirjoittaa. (Cederström 2003, 102.)

#### 3.1 Vaihe 1: Ideointi ja havainnointi

Dokumenttielokuvan tekeminen alkaa yleisesti ideointivaiheella, joka on Sundstedtin (2009, 11) mukaan monesti koko kirjoittamisen hauskin osuus. Dokumenttielokuvan tekoprosessin, työskentelytavan ja lähtökohdan määrittelee sen olennaisin osa, idea. Idea on työn alla olevan aiheen, näkökulman ja teeman yhdistelmä. Idean lähtökohtana on havainto, joka voi olla jokin hyvin pieni yksityiskohta arkisesta elämästä tai jokin abstrakti filosofinen teoria. Käsikirjoittamisessa kaikkein olennaisinta on havainnointi. Havainnointia tukee esimerkiksi sanomalehtien, kirjallisuuden ja ylipäätään kaikenlainen lukeminen, median seuraaminen ja muu kevyehkö taustatutkimus. (Saksala 2008, 64.)

Toisaalta pelkkä kevyehkö havainnointi ei riitä, mikäli tekijä ei odota löytävänsä dokumenttielokuvan ideaa. Tekijän tuleekin kehittää tietoisesti havainnointikykyään (Leino 2003, 83). Käsikirjoittajaksi ja dokumenttielokuvan tekijäksi kasvaminen edellyttää myös havainnoitsijaksi kasvamista. Maailmaa tulee oppia katsomaan omasta näkökulmastaan ja eläytyä muiden näkökulmiin, eikä pelkkä eläytyminen riitä, sillä tekijän tulee kyetä yhdistämään tapahtuma tai tilanne suhteiksi ja asenteiksi. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 166.)

Ideointivaiheessa tekijän tulee arvostaa itsestään selvän löytämistä, mutta usein juuri se on kaikista vaikeinta. Luovuus syntyykin avoimuudesta ja uteliaisuudesta kaikkea uutta kohtaan, sillä parhaat ideat ovat näkyvillä tälläkin hetkellä. Käytännössä luovuus ei ole mystiikkaa, vaan työnteon tulos. Uusia ideoita synnytetään yhdistelemällä vanhoja ideoita. (Koski, Tuominen & Kärkkäinen 2004, 36-39, 44.) Yleensä tekijä keksii uusia ajatuksia liittyen asioihin, jotka hän jo valmiiksi tuntee tai jotka ovat hänelle tärkeitä (Koski ym. 2004, 58). Dokumenttielokuvan tekijältä vaaditaan uteliaisuutta ja kriittisyyttä sekä sisäistä tarvetta ihmetellä. Tekijän on koettava, että juuri tämä tarina on kerrottava. (Saksala 2008, 50.) Kuten Lahtinen (2008, lainannut Joensuu 2008, 97) on esittänyt, monelle kirjailijalle materiaalia kerätessä ja romaania suunnitellessa tärkeimmät työvälineet ovat alitajunta ja muisti. Sama pätee pitkälti myös dokumenttielokuvan tekijöihin.

Käytännössä oleellisinta kaikissa luovissa prosesseissa on intohimo ja sen aikaansaama innostus. Mikäli tekijällä ei ole intohimoa, hän ei kestä uuden oppimiseen ja uusien ideoiden synnyttämiseen liittyviä vaikeuksia, joita voivat olla esimerkiksi oman mielen hämmennys sekä muiden ihmisten esittämät epäilykset. (Koski ym. 2004, 50.) Intohimo on tekijän tärkein väline lannistumista, ikävystymistä, turhautumista ja hämmennystä vastaan (Curran Bernard 2007, 39). Intohimo ei siis ainoastaan auta tuottamaan ideoita dokumenttielokuville, vaan se auttaa myös tekijää pääsemään tekoprosessissa loppuun asti.

Tärkeää idean löytämisessä on sen puhutteleminen tekijälle itselleen. Dokumenttielokuvan idea löytyy usein tekijän omasta lähipiiristä tai siihen vaikuttaa tekijän oma elämäntilanne (Aaltonen 2006, 112-113). Fiktio- ja ei-fiktioelokuvia yhdistää ennen kaikkea niiden merkitys tekijälleen. Kirjoitetuissa teksteissä on aina henkilökohtaista latausta. Elokuvan tekeminen on tekijälleen aina matka omaan sisimpäänsä. Ennen kuin mitään



muuta ehtii tapahtua, tekijän tulee kysyä itseltään, miksi hän haluaa tehdä juuri tämän elokuvan (Rabiger 1992, 36; Rosenthal 2002, 10). Usein vastaus on se, että tekijällä ei ole muuta vaihtoehtoa. Idea on kummitellut tekijän mielessä vuosien ajan. Se vetää tekijää puoleensa. Ideassa käsittelee erilaisia inhimillisiä kokemuksia, joista tekijä tuntee pakottavaa tarvetta päästä kertomaan. Tämän lisäksi tekijän tulee miettiä, onko ideassa hyvän tarinan aineksia. (Rosenthal 2002, 10.)

Kun idea on saatu muodostettua, tekijän kannattaa ensimmäisenä pohtia sen järkevyyttä. Onko se toteutettavissa? Liittyykö ideaan vahvoja ja kiinnostavia henkilöitä, jotka kannattelevat tarinaa? Onko idealla laaja vai kapea kohdeyleisö? Mikä lähestymistapa olisi idealle sopiva? Tällaisilla kysymyksillä tekijä saa helposti nostettua ideasta esiin oleellisen ja tutkittua, vaikuttaako se lupaavalta. (Rosenthal 2002, 11-12.)

Dokumenttielokuvan idea saattaa myös vaihtua kesken suunnitteluprosessin. Toisinaan tekijä tapaa taustatutkimusvaiheessa henkilön, jonka kautta tekijälle aukeaa uusi idea. Henkilö ei esimerkiksi sovikaan suunnitteilla olevaan teokseen, vaikka olisikin hahmona mielenkiintoinen. Tällöin tekijä saattaakin vaihtaa ideaansa niin, että kyseinen henkilö on uuden idean päähahmo. Saattaa käydä myös niin, että tekijän edellisen elokuvan kautta löytyy mielenkiintoinen idea, eikä sitä tarvitse sen kummemmin etsiä tai miettiä. Toisaalta tekijä saa harvoin valita ideansa täysin itse, sillä asiaan vaikuttaa sekä tuottaja että rahoittajat. Joissakin tapauksissa idea dokumenttielokuvaan voi tulla myös tuottajalta. (Aaltonen 2006, 111-112.) Idean työstäminen jatkuu vielä taustatutkimusvaiheessa ja samalla lopullinen rajaus asettuu kohdilleen. Sundstedt (2009, 22) toteaaakin, että idea on vain idea, sillä sen jälkeen alkaa vasta se todellinen kirjoitustyö.

### **3.2 Vaihe 2: Synopsis**

Ennen taustatutkimuksen aloittamista käsikirjoittajan on hyvä tehdä itselleen selväksi, mitä on tekemässä. Idea voi käsikirjoittajan mielessä tuntua päivän selvältä, mutta vasta kun sen kirjoittaa synopsisen muotoon, idea joutuu testiin. Käytännössä synopsis tarkoittaa lyhyttä ja iskevää esittelyä omasta aiheesta ja tarinasta tulevaksi elokuvaksi (Vacklin ym. 2007, 173). Synopsiksessa ei kannata kuvata konkreettisesti yksittäisiä kohtauksia tai erityisen yksityiskohtaisesti muitakaan dokumenttielokuvan osa-alueita, vaan lähinnä yrittää herättää lukijan mielenkiinto ja antaa kuva dokumenttielokuvan

sävystä (Sundstedt, 2009, 59-60; Hampe 2007, 189). Dokumenttielokuvan tekijälle synopsis voi toisaalta olla vain välineellinen. Usein se tehdään, jotta saadaan rahaa taustatutkimukseen ja muihin esituotannon vaiheisiin (Aaltonen 2006, 117; Rosenthal 2002, 33). Synopsiksia voi kirjoittaa prosessin aikana useita, sillä monesti se muuttuu käsikirjoituksen kehittyessä (Vacklin ym. 2007, 173).

Kokemukseni mukaan idea paljastaa todellisen luonteensa, vasta kun se on puristettu tekstiksi. Mikäli idea vaikuttaa edelleen toteuttamiskelpoiselta, tekijä voi jatkaa prosessissa taustatutkimuksen pariin. Mikäli idea paljastuu synopsiksen muodossa liian köykäiseksi, raskaaksi, ontoksi, suureksi, pieneksi tai muuten huonoksi suunnitelmissa olleelle dokumenttielokuvalla, tekijän tulisi palata aiheen pariin, purkaa se auki ja miettiä aiheeseen uusia näkökulmia. Toisaalta näin voi käydä myös jo aiemmin. Syystä tai toisesta hyvältäkin vaikuttanut dokumenttielokuvan idea saattaa jäädä toteuttamatta.

Synopsiksen laatimisen kohdalla tekijän tulee kehittää projektille nimi. Se ei välttämättä ole lopullinen, mutta myös projektinimeen tulee panostaa siinä määrin, että se herättää mahdollisissa tuottajissa kiinnostusta. Malesian heavy metalista kertovaan dokumenttielokuvaan mietin projektinimeä useita päiviä. *Heavy Metal in Malaysia* viittaa mielestäni liikaa aiempaan *Heavy Metal in Baghdad* (Yhdysvallat, 2007) – dokumenttielokuvaan. Päädyin lopulta aivan toisenlaiseen ratkaisuun ja valitsin dokumenttielokuvan projektinimeksi *The Weapon They Fear*, joka on saksalaisen heavy metal –yhtyeen *Heaven Shall Burnin* kappale, jossa nostetaan esiin sananvapauden ongelmia.

Yksi Malesian keskeisimpiä ongelmia on sananvapaus ja juuri sen vuoksi myös paikallinen heavy metal –kulttuuri on pakotettu toimimaan vailla julkista huomiota. Reda Zine (2002, lainannut LeVine 2009, 25) on sanonut muslimimaiden nuorten soittavan heavy metalia, koska heidän elämänsä on heavy metalia. Tällä hän tarkoittaa, että heavy metallin erilaiset esteettiset ominaisuudet, joihin kuuluu musiikin tylyys, vihainen sävy sekä tekstien sisältö kietoutuvat yhteen muslimiyhteiskuntien elämänlaadun kanssa.

Liitteessä on opinnäytetyöhöni toiminnallisena osana eri vaiheissa laatimiani synopsiksia (liitteet 1 ja 2). Ensimmäisen laadin vierailtuani Malesiassa ja aloittaessani kirjoittamaan tätä raporttia. Toinen synopsis on valmistunut joulukuussa, jolloin aloin kirjoit-

taa dokumenttielokuvalla treatmentia. Synopsis oli hyvä keino käydä aihe vielä lävitse kertaalleen, mutta loppujen lopuksi synopsisista tuli hyvinkin samankaltaisia. Pitäydyn alkuperäisessä suunnitelmassani, eikä synopsisista näin ollen ole tarpeen enää muuttaa.

### 3.3 Vaihe 3: Treatment

Treatment on eräänlainen synopsisin ja kuvauskäsikirjoituksen välimuoto, proosamainen kuvaus tarinasta. Treatmentin ei tarvitse olla laadukasta kaunokirjallisuutta, vaan lähinnä siitä pitää pystyä selkeästi ja helposti näkemään kokonaisuuden suuret linjat ja teemat sekä muoto ja sisältö (Hampe 2007, 194; Vacklin ym. 2007, 174). Tekijä voi joutua kirjoittamaan useamman version treatmentista. Sillä voi käytännössä olla monia eri muotoja, ne voivat olla eri mittaisia ja sisältää eri asioita. Treatmentin sisältö on riippuvainen sen lukijasta. Rahoittajille kirjoitettu treatment sisältää enemmän tietoa dokumenttielokuvan taloudellisista seikoista, kun esimerkiksi muulle tuotantoryhmälle suunnatun treatmentin paino on teknisessä toteuksessa, tai haastateltaville lähetetty treatment sisältää edellä mainittujen sijaan kuvailevan kertomuksen ajatuksista dokumenttielokuvan taustalla. (Curran Bernard 2007, 153.)

Treatmentin rakenteen tulee heijastella lopullisen teoksen rakennetta, eikä dokumenttielokuvan myöhempiä käännekohtia kannata paljastaa liian aikaisin myöskään treatmentissa. Ihmiset, paikat ja tapahtumat tulisi esitellä samassa järjestyksessä kuin ne esitellään itse teoksessa. (Curran Bernard 2007, 154-155.) Treatmentin pituus riippuu siitä, kuinka paljon tekijä on ehtinyt tutustua dokumenttielokuvan aiheeseen ennen treatmentin kirjoittamista, mutta yleensä treatmentin pituus vaihtelee viiden ja kahdenkymmenenviiden sivun välillä. Kirjoittamani treatment on raportin liitteenä (liite 3).

Mielestäni dokumenttielokuvan treatment on varsin hyödyllinen työkalu, jonka avulla voi tarkistaa kirjoitusprosessin edistymistä. Yleensä taustatutkimus on alkanut ja tekijä kenties on löytänyt henkilöitä ja kuvauspaikkoja, joita dokumenttielokuvassa voi tuoda esiin. Oleskellessani Kuala Lumpurissa pääsin tutustumaan paikallisiin muusikoihin ja muihin alan toimijoihin. Kävin myös useissa konserteissa ja pääsin näkemään, millaisissa paikoissa heavy metal –musiikkia voi Malesiassa esittää.

Esimerkiksi Heaven Shall Burn –yhtye teki Kaakkois–Aasian kiertueen oleskellessani Malesiassa. He esiintyivät hyvin pienellä paikallisella Doppel Kafe –klubilla Central Marketissa ilman liikkuvia valoja tai muita tehosteita. Yleisöä saapui paikalle alle satakunta henkeä. Ruotsalainen *Arch Enemy* taas on Heaven Shall Burniakin suurempi nimi Euroopassa. He esiintyivät Kuala Lumpurissa noin kuukautta myöhemmin, mutta eivät millään paikallisella klubilla, vaan Chin Woo –stadionilla. Pääsylipun hinta oli yli kolminkertainen Heaven Shall Burniin verrattuna. Paikallisten yhtyeiden lisäksi pääsin siis vertailemaan eurooppalaisia mittasuhteita Malesian maaperällä.

### 3.4 Vaihe 4: Taustatutkimus

Kulloinkin käynnissä olevan projektin mukaan tekijällä saattaa olla aikaa taustatutkimuksen tekemiseen muutamia päiviä tai mahdollisesti useita vuosia. Tässä ajassa tekijästä tulisi kuoriutua dokumenttielokuvansa aiheen asiantuntija. Se on harvoin erityisen helppoa, mutta joka kerta yhtä lumoavaa. (Rosenthal 2002, 50.) Dokumenttielokuvaa ei kannata tehdä ilman huolellista taustatutkimusta, sillä onhan tekijän tavoitteena aina tuottaa aiheesta jotain uutta tietoa tai näkemystä, eivätkä ne synny pintaraapaisulla. Taustatutkimuksia ei myöskään ole kahta samanlaista (Rabiger 1992, 39).

Taustatutkimuksessa olennaisinta ja haastavinta on valintojen tekeminen. Mitkä tietolähteet ovat aiheen kannalta tärkeitä ja mitkä pitäisi hylätä? Mistä löytäisi oikeita ihmisiä ja milloin lakkaisi etsimistä uusia haastateltavia? Miten aihetta tulisi rajata? Taustatutkimuksen tekeminen vaatii kärsivällisyyttä ja mielikuvitusta sekä viitseliäisyyttä tarkistaa alati lisääntyvä tietomäärä eri lähteistä. Selkeä näkökulma auttaa rajaamaan aihetta jo taustatutkimusvaiheessa, jolloin leikkausvaiheessa voidaan keskittyä dokumenttielokuvan rakenteeseen (Saksala 2008, 82-83.)

Eräs kylmä fakta liittyen taustatutkimuksen tekemiseen on Rabigerin (1992, 51) mukaan se, että mikäli tekijä ei löydä etukäteen dokumenttielokuvansa teemaa eli väittämää, sitä ei tule löytymään myöskään kuvausten aikana. Dokumenttielokuvasta tulee todellinen tutkimus vasta, kun sillä on jotakin sanottavaa. Dokumenttielokuvalla on lähtökohtaisesti oltava jotain sanottavaa, jokin kommentti vallitsevasta todellisuudesta. Dokumenttielokuva ilman väittämää on kuin toimintaelokuva ilman aseita ja räjähdyksiä. Mikäli tekijä lähtee kuvaamaan dokumenttielokuvaa sillä olettamuksella, että hän tulee löytä-

mään jotakin sanottavaa, tekijän energia tulee kulumaan muiden ihmisten vakuuttelemiseen. Leikkausvaiheessa materiaalilla ei tässä tapauksessa tule olemaan näkökulmaa. Rabiger (1992) painottaakin taustatutkimuksen kiteyttämistä erityiseen, käytännölliseen ja konkreettiseen näkökulmaan.

Usein taustatutkimusta tehdään paljon, vaikka harvoin sitä tuodaan näkyville itse elokuvassa. Taustatutkimuksen yhtenä tehtävänä onkin perehdyttää tekijä idean maailmaan, auttaa ymmärtämään ja niin sanotusti pääsemään sisälle ideaan. (Aaltonen 2006, 119.) Aivan kuten fiktioelokuvan kirjoittajankin, myös dokumenttielokuvan kirjoittajan on yritettävä nähdä omin, ainutlaatuisin silmin, koska jokaisen tarina on aina se suurin (Sundstedt 2009, 15). Rosenthal (2002, 51) jakaa taustatutkimuksen neljään yhtä tärkeään osa-alueeseen, joiden parissa tekijä käytännössä on kaikissa samanaikaisesti: 1. kirjallinen tutkimus, 2. valokuvat ja muu arkistomateriaali, 3. haastattelut sekä 4. kuvauspaikkojen etsintä.

Dokumenttielokuvan tekijän tulisi lukea ideastaan niin paljon kuin vain ikinä se on mahdollista. Kirjallisen materiaalin tutkimus voi käytännössä tarkoittaa muun muassa erilaisten tietokantojen, kirja- ja julkaisuluetteloiden sekä painettujen lähteiden läpikäymistä. Tekijä lukee monenlaisia aineistoja, kuten esimerkiksi kirjoja, asiakirjoja, aikakauslehtiä, ammattilehtiä, artikkeleita, päiväkirjoja, kirjeitä jopa kokousten tai oikeusistuntojen pöytäkirjoja. Aineisto saattaa olla liian teknistä, monimutkaista tai ammatikieltä, jolloin tekijän tulisi etsiä joku auttamaan. (Rosenthal 2002, 51.) Myöskään taustatoimittajan käyttämistä ei sovi väheksyä, sillä parhaimmillaan taustatoimittajan esille tuoma tieto ja valinnat linjaavat tarinaa ratkaisevasti (Saksala 2008, 60). Kirjallisen materiaalin ei tarvitse olla pelkästään faktapohjaista, vaan tekijän kannattaa lukea muutakin ideaa käsittelevää aineistoa (Aaltonen 2006, 120). Erityisen tärkeää on joka tapauksessa etsiä aina alkuperäinen lähde (Rosenthal 2002, 51).

Taustatutkimuksen tekeminen on osittain myös välineurheilua. Kunnolliset kamerat, muistiot ja nauhurit ovat kenttätöissä korvaamattomia. Curran Bernard (2007, 124-125) korostaa järjestelmällisyyden merkitystä taustatutkimusvaiheessa. Hän on laatinut muistilistan siitä, miten tekijän kannattaa käsitellä kirjallisia lähteitä:

- Kirjoita lähde muistiin, artikkeli ilman lähdeviitettä on hyödytön,

- varmista, että sinulla on hallussasi koko artikkeli, mikäli tulostat tai kopioit artikkelin, varmista ettei mitään ole jäänyt puuttumaan,
- vältä kommentoimista, alleviivaukset ja muut merkinnät voivat häiritä myöhemmin,
- ole järjestelmällinen, hyödynnä kansioita,
- ole varovainen internet-lähteiden suhteen, vältä turhaa tietoa. (Curran Bernard 2007, 124-125)

Arkistomateriaali voi olla sekä julkista että yksityistä ja käytännössä sanalla arkistomateriaali tarkoitetaan kaikkea muuta materiaalia, paitsi kuvausvaiheessa kuvattua materiaalia. Arkistomateriaali voi siis olla esimerkiksi kotivideo-, valvontakamera- tai vaikkapa opetusvideokuva. Sen ei tarvitse olla edes kuvaa, vaan arkistomateriaali voi myös olla vaikkapa jokin äänitallenne. (Curran Bernard 2007, 55.) Dokumenttielokuvasta riippuen lähteenä voivat olla muun muassa valtion arkistot (kuten luonnontieteellinen museo tai jokin kansallinen arkisto), kotiseutuarkistot, lehdistöarkistot, elokuva-arkistot tai televisioarkistot. Tekijä voi mahdollisesti käydä läpi myös paikallisten kirjastojen arkistoja, yksityiskokoelmia, perhealbumeita, ullaakoita tai vanhoja, tutkittavan alan kuvaamia videoita. (Rosenthal 2002, 52-53.)

Kaiken aikaa tekijän tulee katsoa videoita, valokuvia ja muuta kuvallista materiaalia sillä ajatuksella, jos jokin sopisi kuvituskuvaksi dokumenttielokuvaan. Monet laadukkaat arkistot ovat kopioineet tietokantoihin verkkoon, jolloin tekijä voi käydä materiaaleja läpi myös kotoa käsin. (Rosenthal 2002, 52-53.) Mikäli aiheen maailma painottuu teknologiaan tai esimerkiksi johonkin verkossa toteutuneeseen ilmiöön, tekijän kannattaa viettää enemmän aikaa verkossa kuin kirjastossa. Eri alojen asiantuntijoita kannattaa hyödyntää ja kysyä esimerkiksi historioitsijoiden apua. (Aaltonen 2006, 120.) Kokeuksen myötä tekijä oppii yhä nopeammin havaitsemaan, mikä aiheessa on kiinnostavaa ja pääsemään ripeämmin oleellisten asioiden äärelle. (Saksala 2008, 81.) Honkasalo (2004, lainannut Aaltonen 2006, 121) on todennut, että dokumenttielokuvien tapauksessa on usein se ristiriita taustatutkimuksen kanssa, että mikäli taustatutkimusvaiheessa löytää jotain hyvää, niin ei ole lainkaan varmaa, saako sitä lopulta taltioitua lopulliseen dokumenttielokuvaan.

Pelkästään kirjastoissa, internetissä ja puhelimen välityksellä toimiminen ei kuitenkaan riitä, kun tehdään visuaalista tarinaa. Mahdollisten haastateltavien ja kuvauspaikkojen etsimiseen on varattava riittävästi aikaa. Tärkeä osa taustatutkimusta ovat myös ennakkotutkimusmatkat ja –haastattelut. (Saksala 2008 82.) Koska oma ideani käsittelee malesialaista heavy metal –musiikkia, hankin ensimmäiseksi perustiedot sekä Malesiasta että heavy metalista. Historian käännekohtiin perehtyminen sekä syy– ja–seuraus –suhteiden selvittäminen auttaa ymmärtämään nykyhetkeä. Varsinkin mikäli dokumenttielokuva käsittelee jonkin ulkomaan tapahtumia, on erityisen tärkeää tutkia maan historiaa ja kulttuuria. Tämä helpottaa oleellisesti maan nykyhetken politiikan ja kansalaisten asenteiden ymmärtämistä. Esimerkiksi islam tuo Malesian heavy metal –kulttuuriin aivan oman lisänsä. LeVine (2009, 12) toteaaakin, että muslimimaiden kansojen, kulttuurien ja poliittisten suuntausten, ja eritoten näiden maiden nuorison ymmärtämiseksi, tulee seurata muusikoita ja heidän kannattajiaan yhtä paljon kuin uskonnollisia johtajia ja heidän seuraajiaan.

Taustatutkimuksen aikana tehtävien haastatteluiden tavoite on keskustella mahdollisimman monen alan asiantuntijan ja muiden osallisten kanssa. Tekijän pitäisi pystyä esittämään nokkelia kysymyksiä ja arvioimaan, ketkä henkilöt ovat tutkimuksen kannalta tärkeimpiä, parhaiten asioista perillä olevia ja avoimimpia. Nämä henkilöt voivat olla teknisiä asiantuntijoita, viranomaisia tai tavallisia ihmisiä, joilla on kokemusta dokumenttielokuvan ideasta. Henkilöitä tavatessa on hyvä esitellä projektia lyhyesti, mutta välttää tarkkojen yksityiskohtien selostamista. Tekijän tulisi käytännössä juonitella henkilö auttamaan häntä ja pyrkiä kertomaan rehellisesti, miksi yhteistyön saavuttaminen ja dokumenttielokuvan tekeminen on tärkeää. Haastatteluissa etsitään samaan aikaan sekä tietoa ideasta että mahdollisia henkilöitä esiintymään kameran edessä. (Rosenthal 2002, 53.)

Malesian pääkaupungissa Kuala Lumpurissa on toiminut vuosikymmeniä levyliike, jota on pitänyt alusta asti sama perhe. Tämä liike on ollut suosittu Malesian heavy metal –piireissä. Levyliikkeen omistajien ja työntekijöiden haastatteleminen voisi olla esimerkiksi yhdestä taustatutkimuksen tekemisen muodosta, kun ideana on paikallinen heavy metal –musiikki. Todennäköisesti heitä kannattaisi haastatella myös lopullisessa dokumenttielokuvassa.

Dokumenttielokuvan päähenkilön etsintä muistuttaa paljon fiktioelokuvan roolitusta. Mikäli kyseessä on preesensissä tapahtuva tarina, etsitään henkilöä, jonka elämäntilanteeseen on tulossa jokin muutos. Tämän lisäksi henkilön täytyy olla suostuvainen yhteistyöhön ja myös niin sanotusti toimia kameran edessä. Tarinan keskittäminen yhteen päähenkilöön helpottaa katsojan samastumista dokumenttielokuvaan. Useamman päähenkilön tapauksessa tekijän on hyvä miettiä keskinäistä dramaturgiaa, eli miten henkilöt eroavat toisistaan ja täydentävät toisiaan. Päähenkilön tai –henkilöiden valitsemisen lisäksi tekijän tulisi tutustua tulevan dokumenttielokuvansa henkilöihin. (Aaltonen 2006, 122-124.) Tämä on myös oleellinen osa käsikirjoittamista.

Dokumenttielokuvan taustatutkimus on tehtävä niin perusteellisesti, ettei haastatteluissa tule enää esille mitään merkittävää uutta tietoa. Haastateltaville kannattaa soittaa tai heitä kannattaa tavata etukäteen, keskustella ideasta ja kysyä mitä muuta heille tulee siitä mieleen. Mikäli haastateltava saa kuvaustilanteessa jonkin oivalluksen, se täytyy vain dokumentoida. Monesti juuri nämä oivallukset ovat dokumenttielokuvien mielenkiintoisinta katseltavaa, eikä sen lisäksi enää tarvita muuta kuvitusta. (Saksala 2008, 82, 87.)

Hampe (2007, 169-170) on koonnut tiivistetyn listan tavoitteista, joihin taustahaastattelulla kannattaa pyrkiä: 1. oman tietämyksen lisääminen idean suhteen, mikä on tekijän tärkein tavoite, 2. vaihtoehtoisten tiedonlähteiden etsintä, jokainen haastateltava saattaa tietää jonkun, joka tietää ideasta lisää tai jonkin kirjan tai elokuvan, joka kannattaisi katsoa, 3. dokumenttielokuvaan sopivien henkilöiden arviointi, hyvässä dokumenttielokuvassa tulee olla myös luontevia haastateltavia, 4. vastakkaisten kantojen ja asemien oppiminen, ideasta on lähes aina löydettävissä sellaisia puolia, joita tekijä ei ole tullut aluksi ajatelleeksi, 5. visuaalisen todistusaineiston tunnistaminen, jokainen haastattelu on mahdollisuus löytää materiaalia, jota voi kuvata dokumenttielokuvaan, 6. todisteiden kerääminen, materiaalin järjestely on helpompaa, kun se on kirjoitettu paperille tai muuten tallennettu.

Haastateltaviin ja dokumenttielokuvassa esiintyviin henkilöihin täytyy jossain määrin kiintyä ja heitä täytyy ymmärtää, mutta samaan aikaan on pidettävä ammatillinen etäisyys. Tekijät kokevat haasteelliseksi sen, että he tapaavat monia ihmisiä ja useille tulee lähes luvanneeksi haastattelun dokumenttielokuvassa, mutta haastattelua ei sittenkään



koskaan kuvata, kun tekijä tuleekin löytäneeksi parempia haastateltavia. Toisaalta vielä pahemmalta tuntuu, kun pitää vielä leikkausvaiheessa jättää pois jokin haastattelu, johon tietää ihmisen valmistautuneen perusteellisesti. Dokumenttielokuvan tekijän täytyy vain pitää mielessä, että kohteliaisuuden takia ei pidä tehdä huonoa ohjelmaa. (Saksala 2008, 50, 82.)

Oleskellessani Kuala Lumpurissa etsin paikallisia yhtyeitä, joiden kanssa voisi keskustella ajatuksesta tehdä dokumenttielokuva malesialaisesta heavy metalista. Tutustuttuani muutamiin paikallisiin muusikoihin törmäsin kysymykseen, kuinka läheisiä meistä voisi tulla. Samaan aikaan minulla oli myös vahva dokumenttielokuvan tekijän mentaliteetti päällä, joten elin ja hengitin jatkuvasti omaa ideaani. Parhaimmillaan tai pahimmillaan onnistuin etäännyttämään itseni tavallisesta kanssakäymisestä ja aloin tutustua ihmisiin siitä lähtökohdasta, että millä tavalla he voisivat olla hyödyllisiä dokumenttielokuvassa. Keskustellessani pohdin, sopiiko tämä henkilö haastateltavaksi vai olisiko hänestä muulla tavoin hyötyä projektille.

Ymmärrettävästi tällainen ajattelu alkaa vaikuttaa myös omaan henkilökohtaiseen elämään. Mitä pitemmälle taustatutkimus eteni, sitä hankalampaa oli vaihtaa dokumenttielokuvan tekijän roolista takaisin tavalliseksi omaksi itseksi. Heräsin myös miettimään, missä vaiheessa tulee vastaan tekijyyden eettinen raja. Tuntevatko malesialaiset muusikot itsensä koe-eläimiksi, jotka ovat vain osa jotakin prosessia? Tällaisen ajattelun kautta havahduin siihen, että ihmisiin täytyy tutustua siinä määrin kuin se itsestä tuntuu luonnolliselta.

Taustatutkimuksen jälkeen tekijän olisi hyvä antaa itselleen tauko, ja jättää materiaalit ja ajatukset vellomaan mielessä vapaasti. Tämä auttaa erottamaan oleellisen turhasta tiedosta. Usein taustatutkimuksen aikana päätyy löytämään uusia reittejä ja suunnitelmia, jolloin uusia ja odottamattomia materiaaleja voi ilmaantua esiin. Tässä vaiheessa on hyvä miettiä uudelleen alkuperäistä ideaa. Aiemmin tekijä on voinut vain epäillä, mistä dokumenttielokuva kertoisi, mutta nyt tekijä voi vielä, mikäli tarpeen, suunnata keskeisiä kysymyksiä ja tutkimusta ennen kuvauskäsikirjoituksen laatimista. (Rosenthal 58, 58.) Useissa tapauksissa dokumenttielokuvan treatment kirjoitetaan vasta taustatutkimuksen päätyttyä. Tällöin se on omaa versiotani huomattavasti lähempänä lopullista teosta, eikä muuta kirjallista suunnitelmaa välttämättä enää vaadita. Toisaalta tekijä on

taustatutkimuksen jälkeen jo niin syvällä omassa ideassaan, että vähänkin pitempi kirjoitusprosessi ennen kuvausvaiheen alkua tuntuu lähinnä ajan haaskaukselta. Itselläni kuvauskäsikirjoituksen tekeminen on konkreettinen osa käsikirjoitusprosessia.

### 3.5 Vaihe 5: Kuvauskäsikirjoitus

Dokumenttielokuvien tekijät ja tuottajat käyvät jatkuvaa keskustelua siitä, voiko dokumenttielokuvaa käsikirjoittaa tai onko se ylipäättään tarpeellista. Tästäkin huolimatta lähes kaikki kuitenkin tekevät käsikirjoituksen (Aaltonen 2006, 128.) Dokumenttielokuvien tekeminen on tiimityötä ja jo käytännön syistä suunnitelmat on hyvä laittaa paperille kaikkien asianosaisten käytettäväksi. Dokumenttielokuvan kuvauskäsikirjoitus sisältää kaiken siihen asti tehdyn työn, suunnitellun sisällön, rakenteen ja tarinan kuljetuksen. (Saksala 2008, 88, 90.)

Käsikirjoittamisen eri vaiheet –synopsis, treatment, kuvauskäsikirjoitus ja leikkauskäsikirjoitus – ovat ennen kaikkea työkaluja, joiden avulla tekijä hahmottaa, millaista dokumenttielokuvaa on tekemässä. Niiden avulla myös kommunikoidaan muiden tuotantoprosessiin osallistuvien henkilöiden, kuten tuottajan, tilaajan ja leikkaajan kanssa. Tekijä, joka ei kykene siirtämään ajatuksiaan kirjoitettuun muotoon on hankala yhteistyökumppani. Kuvauskäsikirjoitus – mikäli sellaista edes syntyy – on tekijän tajunnanvirtaa, filosofointia dokumenttielokuvan tavoitteista ja pahimmillaan leikkaajakin saa käsiinsä irtonaista materiaalia ja suusanallisen kuvailun tekijän taiteellisista pyrkimyksistä. (Saksala 2008, 88.)

Saksala (2008, 82-83) huomauttaa, että erilaisia dokumenttielokuvia tulee myös käsikirjoittaa eri tavalla. Mikäli aiheena on esimerkiksi monimutkainen kausaalinen historiallinen ilmiö tai muu laajempi kronologinen tapahtuma, ilman tarkkaa kuvauskäsikirjoitusta ei välttämättä tulla toimeen. Jos taas seurataan esimerkiksi yksittäistä henkilöä tai pientä kollektiivia, kuvauskäsikirjoitus voi vaikeuttaa työskentelyä. Tällaisessa tapauksessa treatmentin kaltainen tiivistelmä on riittävä. Saksalan (2008) mukaan tarinan voi tuolloin tiivistää kolmeen kohtaan, joissa määritellään, mistä lähdetään liikkeelle, miten edetään ja milloin tarina todennäköisesti päätettäisiin.

Kuten Leino (2003, 98) esittää, dokumenttielokuvassa ei välttämättä ole selkeää toiminnallista juonta, joka kattaisi koko tarinan. Sen sijaan dokumenttielokuvassa korostuvat yksittäiset kohtaukset, joissa on toimiva päähenkilö, ristiriitoja ja esteitä. Kuvauskäsikirjoituksessa on hyvä kertoa etukäteen, mitä kustakin henkilöstä ja tilanteesta halutaan tuoda esille. Tarinan ytimen on käytännössä oltava mahdollisimman pelkistetty, konkreettinen ja liikuttava yleisellä tasolla, jotta sen käsittely avautuu mahdollisimman laajalle katsojakunnalle (Vacklin ym. 2007, 168).

Curran Bernard (2007, 47, 52) ja Rosenthal (2002, 26) taas korostavat lähestymistavan valinnan merkitystä, eli sitä, miten tekijä aikoo tarinan esittää. Onko tekijän tavoitteena luoda puolen tunnin mittainen erikoisjakso vai kymmenen tuntia kestävä sarja? Onko tyyli kenties humoristinen? Mitä tuotannollisia elementtejä tekijä aikoo käyttää, elävää kuvaa, lavastettuja tilanteita, selostustekstiä tai animaatioita? Lähestymistapaa kannattaa oikeastaan miettiä jo valitessa aihetta, mutta ajankohtaiseksi lähestymistavan valinta muodostuu vasta kuvauskäsikirjoitusvaiheessa. Lähestymistavan valinnan lisäksi tekijän täytyy harkita yksityiskohtaisempiakin ratkaisuja, kuten haastatteleeko tekijä henkilöitä yksin, jonkun kanssa, sisällä, ulkona vai epävirallisesti? Onko tekijä esillä kuvassa haastattelutilanteissa? Jos ei, niin leikataanko kysymyksetkin pois? Aivan kaikkia yksityiskohtia ei kuitenkaan välttämättä tarvitse päättää etukäteen. (Curran Bernard 2007, 52.)

Dokumenttielokuvan rakenteen miettiminen jakaa kuvauskäsikirjoituksen tapaan mielipiteitä. Taustatutkimuksen ja treatmentin jäljiltä tekijälle on muodostunut jonkinlainen mielikuva siitä, millaista dokumenttielokuvaa ollaan tekemässä. Rakenteen määrittäminen on joillekin hyvin tärkeä osa ennakkosuunnittelua, mutta toiset haluavat edetä päinvastoin ja katsoa vasta leikkausvaiheessa, mitä kuvatusta materiaalista voi saada aikaan. Nykyään dokumenttielokuvien tekoon ei ole mahdollista käyttää niin paljoa aikaa kuin tekijä haluaisi, siksi ennen kuvauksia yleensä tiedetään dokumenttielokuvan lähestymistapa ja perusrakenne. (Saksala 2008, 91.)

Vacklinin ja muiden (2007) mukaan tärkeintä oikeastaan minkä tahansa elokuvan tekemisessä on esitellä katsojalle jonkinlainen konflikti, sillä toiminta draaman sisällä perustuu konfliktiin, jonka tuottaa henkilöiden tai voimien vastakkaisuus. Konfliktin avulla tarinaan synnytetään jännitteitä. Konfliktissa tulisi olla vastakkain erilaiset maailmankuvat, intohimot ja halut. Ensimmäisissä kohtauksissa tarina voi viedä mihin suuntaan

tahansa ja se voi loppua miten tahansa. Kun ensimmäinen tilanne, henkilöt ja konflikti on esitelty katsojalle, mahdollisten lopputulosten määrä laskee huomattavasti ja katsoja alkaa arvailla tarinan lopputulosta. (Vacklin ym. 2007, 77-79)

Webster (1996) on todennut, että katsellessamme vaikkapa elokuvaa emme käsittele sitä järkipäisesti tai loogisesti vaan tunnepohjaisesti. Myös dokumenttielokuva tarjoaa katsojalleen mahdollisuuden ymmärtää ideaansa kokemalla emotionaalisesti toisen henkilön maailman. Tähän perustuu dokumenttielokuvan voima, sillä sen voi saavuttaa henkilökohtaisten kokemusten lisäksi ainoastaan elokuvan kautta ja tunnepohjaiset kokemukset ovat mieleenpainuvampia kuin järkipäiset. (Webster 1996.)

Olssonin (1982) malli dokumenttielokuvan draaman kaaresta perustuu klassisen draaman kaareen. Tämä malli on yleisesti lainattu dokumenttielokuvien tekijöiden keskuudessa: 1. alkusysäys (herätetään katsojan mielenkiinto), 2. esittely (mistä dokumenttielokuvassa on kysymys?), 3. syventäminen (kytketään katsoja tunnesidokseen haasteltavien kanssa), 4. ristiriidan kärjistyminen, 5. ratkaisu (ristiriita ratkeaa) ja 5. häivyttäminen. (Saksala 2008, 92-93.)

Tervo (2003, 201) puolestaan painottaa aloituksen merkitystä. Hän mainitsee esimerkeinä kiinnostavista aloitustavoista muuan muassa: 1. yhden ihmisen järjestyttävä tarina, jossa katsoja jää seuraamaan tarinaa ja haluaa tietää, mitä ja miksi tapahtui, mistä se johtui, mikä ja kuka sen aiheutti?, 2. konkreettinen tai kuohuttava esimerkki ohjelman aiheesta, 3. ristiriita, joka saa katsojan seuraamaan ohjelmaa ja katsomaan, mihin ristiriita päättyy sekä 4. väite, joka ihastuttaa, vihastuttaa tai kuohuttaa.

Saksala (2008, 100-108) esittelee joukon muita yleisesti käytettyjä dokumenttielokuvan draaman kaaren rakenteellisia lähtökohtia: 1. kronologia (asioiden käsitteleminen aikajärjestyksessä), 2. etsimismotiivi (katsojalle esitetään alussa jokin ongelma tai mysteeri, johon etsitään ratkaisua), 3. retorinen rakenne (alussa tuodaan esiin väite, jota tarkastellaan todistaen tai dialogia käyttämällä), 4. konflikti (kaksi näkökantaa tai eturistiriitaa asetetaan kärjistetyksi vastakkain), 5. prosessirakenne (koostuu useamman tapahtuman ketjusta, jotka muodostavat tapahtumasarjan), 6. Barthesin paradoksi (halutaan samanaikaisesti sekä kertoa tarinaa että pidätellä kertomista), 7. matkakuvaus eli road-movie (sisällön muodostavat sekä matkan kohteet että matkaaminen itsessään), 8. sonaatti ja

muita sävellyksiä (musiikin muotorakenteiden käyttäminen rakenteellisina elementteinä) ja 9. suuri pieni ihminen (lähtökohdaksi tarvitaan jokin sellainen elementti, jossa ihminen nousee esiin).

Yksi keino katsojan samastumisen helpottamiseksi on perinteisesti ollut selostustekstin (englanniksi voice over tai speak) käyttö. Sen avulla tekijä kertoo katsojalle, mistä dokumenttielokuvassa on kyse, mutta se myös jakaa informaatiota, kertoo, kommentoi ja vie tarinaa eteenpäin. Henkilöstä, joka puhuu tekstin, käytetään dokumenttielokuvien lopputeksteissä monesti nimityksiä, kuten lukija, kertoja sekä selostaja. Selostustekstiä on toisaalta kritisoitu ja pidetty vanhanaikaisena. Sitä käytettäessä kuvasta tulee helposti puheelle alisteinen ja sitä on pidetty epäelokuvallisena ja leimallisesti journalismin keinona. Kaikesta huolimatta selostusteksti on edelleen runsaasti käytetty kerronnan keino ja dokumenttielokuvan henkilön käyttö selostustekstin puhujana on melko tavallista. (Aaltonen 2006, 224-225.) Käytännössä dokumenttielokuvaa käsikirjoitetaan aina viimeiseen äänileikkausvaiheeseen asti, jolloin kuva on leikattu alustavaan rakenteeseen ja dokumenttielokuva alkaa syntyä yhdessä äänen kanssa, mitä on mahdotonta kirjoittaa tai suunnitella tuotantoa edeltävässä käsikirjoitusvaiheessa (Hirvonen 2003, 105; Saksala 2008, 109).

#### 4. Pohdinta

Ajatus dokumenttielokuvan käsikirjoittamisprosessiin perehtymisestä lähti siitä, että en ollut omista aiemmissa teoksissani huomionnut kuvausvaihetta edeltävää käsikirjoittamista riittävästi. Aiheen ympärillä tuntuu olevan vahva mystisyyden tuntu, sillä dokumenttielokuvien tekijät harvoin puhuvat käsikirjoittamisesta julkisuudessa. Voi olla, että asiaan liittyy samantapaista ajattelua kuin siihen, ettei taikurikaan koskaan paljasta temppujaan.

Dokumenttielokuvan määritelmiin perehtyessäni törmäsin siihen, että lajityypin itsensä sijaan useimmat olivat kiinnostuneempia määrittelemään dokumenttielokuvalla alalajeja. Näiden alalajien määritelmille on olemassa lukuisia versioita, mutta harvat pyrkivät alleviivaamaan dokumenttielokuvan eroa muista elokuvan lajeista. Määrittelyä kirjoittaessani huomasin jääneeni pohtimaan myös dokumenttielokuvan totuudellisuutta, onko se faktaa vai fiktiota? Tähän kysymykseen en tutkimukseni aikana löytänyt yksiselitteistä vastausta, ja voi hyvin olla, ettei sellaista olekaan. Dokumenttielokuva liikkuu faktan ja fiktion rajapinnalla luottaen katsojan tulkintakykyyn.

Miksi koen dokumenttielokuvan fiktiivistä elokuvaa kiinnostavammaksi? Hampe (2007, 163) selittää asiaa sillä, että todellisen maailman tapahtumat ovat usein paljon mielenkiintoisempia – ja yleensä jännittävämpiä ja hämmästyttävämpiä – kuin mikään, mitä käsikirjoittaja voisi keksiä. Niinkin kekseliäitä kuin fiktioelokuvat voivat olla, todellisuus on silti aina tarua ihmeellisempää. Fiktioelokuvankin käsikirjoittaminen lähtee aina jostakin todellisuuden huomiosta, mutta idea viedään nopeasti toiseen ympäristöön.

Tämän tutkimuksen myötä ymmärrän yhä paremmin myös sen, että dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta ei ole laadittavissa yksiselitteistä ohjeistusta sen vuoksi, että dokumenttielokuvan toteutus on aina yksilöllinen prosessi. Siihen liittyy vahvoja sattuman ja onnekkaan arvaamisen elementtejä, joissa tekijän täytyy luottaa omiin vaitoihinsa. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamiseen perehtyminen edellyttääkin kirjoittamisen lisäksi mahdollisimman laajan yleissivistyksen hankintaa, hyviä sosiaalisia taitoja, luontaista uteliaisuutta sekä taipumusta kiinnostua helposti erilaisista asioista.

Taustatutkimuksen teko jatkuu koko dokumenttielokuvan käsikirjoitusprosessin ajan. Se toimii synopsiksen pohjana, edellyttää treatmentin ja/tai kuvauskäsikirjoituksen tekemistä ja jatkuu aina kuvausvaiheeseen saakka. Käytännössä koko dokumenttielokuvan käsikirjoitusprosessi on taustatutkimuksen tekoa. Käsikirjoitusprosessi alkaa synopsiksen laatimisella ja kestää aina äänileikkaukseen asti. Dokumenttielokuvaa käsikirjoitetaan siten lähes koko tekovaiheen ajan.

Saksala (2008, 61-62) on huomauttanut osuvasti, että dokumenttielokuvan tekijä on koko käsikirjoitusprosessin ajan hyvinkin yksin ja vaarana voi olla, että valmiista teoksesta muodostuu etukäteen liian tiukka mielikuva. Tällöin jotain arvokasta jää yleensä saavuttamatta. Tekijän pitäisi pystyä käsikirjoitusprosessin jälkeen välittämään ajatuksensa muille tekijöille sekä ottamaan heidän kommenttinsa ja ehdotuksensa vastaan avoimesti. Dokumenttielokuvan tekeminen alkaa yksittäisen henkilön toimesta ja kasvaa loppua kohden yhä suuremman tekijäjoukon kokonaisuudeksi. Dokumenttielokuvan tekijän tulee siis kyetä sekä äärimmäisen itsenäiseen työskentelyyn, mutta myös toimimaan osana työryhmää – ja mahdollisesti myös johtamaan sen toimintaa.

Lähtökohta tämän tutkimuksen toiminnallisena osana kirjoittamalleni treatmentille oli koota yhteen kaikki ajatukset tulevasta dokumenttielokuvasta. Varsinaista tarinarunkoa siihen ei ole kirjoitettu, vaan enemmänkin sarja kysymyksiä ja huomioita, joiden avulla voin keskittyä myöhemmässä taustatutkimusvaiheessa olennaiseen ja pyrkiä löytämään malesialaisen heavy metalin olemuksesta sellaisia asioita, joita kannattaa tuoda esille.

Treatmentin avulla voin myös etsiä omaan projektiini toista tekijää, jonka kanssa voimme syventää tietojamme malesialaisesta heavy metalista ja alkaa tarkemmin suunnitella dokumenttielokuvan kuvausta ja rahoitusta. Kaakkois-Aasiaan sijoittuvan dokumenttielokuvan tekeminen on sellainen projekti, jonka takana on hyvä olla tiivis tekijäpari. Kun olen löytänyt projektiin tekijäkumppanin ja olemme saaneet projektille alustavaa rahoitusta, pääsee todellinen taustatutkimus alkamaan.

Sen lisäksi, että tämä opinnäytetyö on toiminut itselleni tehokkaana ammatillisen osaamisen lisääjänä, se on myös synnyttänyt ajatuksia jatkotutkimus- ja kehittämideoista. Tämä laatimani raportti on vain osatotuus, sillä dokumenttielokuvan tekijän toimintaan vaikuttavat ammattitaidon ohella aina ulkoisetkin tekijät. Mielenkiintoisia jatkotutki-

muksia saisi esimerkiksi haastatteleamalla tekijöitä käsikirjoittamisesta, tutkimalla perusteellisesti kuvaus- ja leikkausvaiheen suunnittelutoimintaa sekä perehtymällä dokumenttielokuvan tekemiseen kokonaisuutena käsikirjoittamisen näkökulmasta. Näin voitaisiin myös pyrkiä laatimaan kokonaisvaltaisempi kuva dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta.



## Lähteet

- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Helsinki: Like.
- Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen – Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.
- Cedeström, K. 2003. Hetken ja sattuman kirjoitusta. Teoksessa Hirvonen, E. (toim.). 2003. Käsikirjoittaminen. Helsinki: Art House.
- Curran Bernard, S. 2007. Documentary storytelling. Oxford: Focal press.
- Friedmann, A. 2010. Writing for visual media. Boston: Focal press.
- Hampe, B. 2007. Making documentary films and videos. New York: Holt Paperbacks.
- Helke, S. 2006. Nanookin jälki. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.
- Hyytiä, R. 2004. Ennen kuin kamera käy. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.
- Joensuu, J. (toim.). 2008. Luova laji. Jyväskylä: Atena.
- Koski, J., Tuominen, S. & Kärkkäinen, I. 2004. Kuinka ideat syntyvät. Porvoo: WSOY.
- Leino, T. 2003. Sanoista eläviä kuvia. Keuruu: Otava.
- LeVine, M. 2009. Heavy metal islam. Helsinki: Johnny Kniga.
- Nichols, B. 2001. Introduction to documentary. Bloomington: Indiana University Press.
- Rabiger, M. 1992. Directing the documentary. London: Focal press.
- Rosenthal, A. 2002. Writing, directing, and producing documentary films and videos. Carbondale: Southern Illinois University Press
- Saksala, E. 2008. Asiaa ruudussa. Helsinki: Like.
- Sundstedt, K. 2009. Kirjoita elokuvaksi. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Tervo, K. 2003. Asiaohjelman käsikirjoittaminen. Teoksessa Hirvonen, E. (toim.). 2003. Käsikirjoittaminen. Helsinki: Art House.
- Vacklin, A., Rosenvall, J. & Nikkinen A. 2007. Elokuvan runousoppia. Helsinki: Like.
- Webster, J. 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta.  
[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster\\_dokumenttielokuvan.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp) 14.11.2012.

### **The Weapon They Fear –synopsis, 27.9.2012**

Dokumenttielokuva tutkii heavy metal –musiikin tilaa Malesiassa. Lähtökohtana on selvittää tee–se–itse –toiminnan merkitystä. Malesiassa on väkilukuun suhteutettuna muslimimaista eniten aktiivisia heavy metal –yhtyeitä. Vallanpitäjät suhtautuvat asiaan melko ahdasmielisesti, ja heavy metal –kulttuuri eläkin maan alla.

Kuinka heavy metal –muusikot, –yhtyeet ja muut toimijat saavat sanansa kuuluviin? Millaisissa paikoissa heavy metalia soitetaan? Mikä saa heidät tekemään raskasta, synkkää ja aggressiivista musiikkia? Missä määrin heavy metal –musiikin kaltaisen vaihtoehtokulttuuri uhkaa vallitsevaa järjestystä?

”Me soitetaan hevimetallia, koska meidän elämä on hevimetallia.” –Reda Zine

### **The Weapon They Fear –synopsis, 14.12.2012**

The Weapon They Fear tutkii heavy metal –musiikin tilaa Malesiassa, jossa on väkilukuun suhteutettuna muslimimaista eniten aktiivisia heavy metal –yhtyeitä. Vallanpitäjät suhtautuvat asiaan melko ahdasmielisesti, siksi heavy metal –kulttuuri onkin elänyt maan alla ja toiminut punk–musiikista paremmin tunnetulla tee–se–itse–asenteella. Työ on viimein tuottamassa tulosta, sillä vuoden 2012 marraskuussa Massacre Conspiracy esiintyi ensimmäisenä heavy metal –yhtyeenä kansallisella televisiokanavalla.

Kuinka heavy metal –muusikot, –yhtyeet ja muut toimijat saavat sanansa kuuluviin Malesiassa? Minkälaisissa paikoissa heavy metalia voi kuulla? Mikä saa tekemään raskasta, synkkää ja aggressiivista musiikkia?

”Me soitetaan hevimetallia, koska meidän elämä on hevimetallia.” – Reda Zine

## The Weapon They Fear –treatment 14.12.2012

### The Weapon They Fear

#### Tiivistelmä

Malesia on noin 30 miljoonan asukkaan valtio Thaimaan ja Indonesian välimaastossa Kaakkois-Aasiassa. Väestö koostuu mala-jeista, kiinalaisista ja intialaisista. Uskontoja ovat islam, konfutselaisuus, buddhalaisuus, taolaisuus, kristinusko, hindulaisuus, sikhiläisyys ja luonnonuskonnot. Miten Malesiasta on tullut näin monikulttuurinen maa?

Kuinka heavy metal on levinnyt Malesiaan saakka? Mistä malesialaiset ovat saaneet käsiinsä heavy metal –musiikkia? Mikä on siinä on puhutellut malesialaisia niin voimakkaasti, että he ovat omaksuneet parhaimmillaan hyvin synkän ja aggressiivisen musiikin? Millaista on olla malesialainen heavy metal –musiikin kannattaja? Kuuluuko monikulttuurisuus Malesialaisessa heavy metalissa?

Massacre Conspiracy –yhtye rikkoo Malesian raja-aitoja lisäämällä heavy metal –musiikin suosiota varsinkin nuorison keskuudessa. Maaliskuussa 2012 he voittivat kansainvälisen Hard Rock Rising –kilpailun Malesian osakilpailun. Huhtikuussa 2012 yhtye esiintyi ensimmäisen kerran akustisesti ja saman kuun lopussa he esiintyivät ainoana malesialaisena yhtyeenä Kaakkois-Aasian suurimmalla heavy metal –festivaalilla Jakartassa, Indonesiassa. Mikä saa ihmiset kaikkea muuta kuin kaamoksellisesta pimeästä, kylmästä ja synkästä ympäristöstä tekemään aggressiivista ja tummanpuhuvaa musiikkia?

Malesiassa on epävirallisesti eniten aktiivisia heavy metal –yhtyeitä koko muslimimaailmassa. Millaisia ajatuksia irakilaisen Acrassicauda –yhtyeen tarina malesialaisissa herättää? Entä millaisia mahdollisia riskejä malesialaisilla heavy metal –yhtyeillä

on? Mitä yhtyeiltä vaaditaan, jotta ne pystyvät järjestämään itselleen konsertteja? Miten he markkinoivat tulevia esiintymisiään, kun ei ole laajalevikkisiä lehtiä, jotka julkaisisivat mainoksia tulevista konserteista? Mistä heavy metalista kiinnostuneet ihmiset löytävät konsertteihin, ostamaan levyjä tai ylipäätään kuulevat uusista yhtyeistä?

Mistä ajatus yhtyeen perustamiseen saa alkunsa? Miten muusikoiden lähipiiri on reagoinut heavy metal –musiikin soittamiseen? Millaisissa paikoissa yhtye esiintyy? Minkälaisia vaikeuksia muusikot ovat kohdanneet alkuvaiheessa? Mikä malesialaisia nuoria ahdistaa, että heidän täytyy purkaa ajatuksiaan huutamalla? Millaisia aiheita yhtyeiden kappaleet käsittelevät? Kuinka suuri merkitys tee–se–itse –asenteella on?

Massacre Conspiracy voitti marraskuun lopussa Shout! Awards –kilpailun vuoden tulokkaan palkinnon ja voiton myötä he esiintyivät ensimmäisenä heavy metal –yhtyeenä Malesian kansallisella televisiokanavalla. Voittaja valittiin yleisöäänestyksen perusteella. Yhtye markkinoi omaa ehdokkuuttaan vahvasti sosiaalisessa mediassa. Kuinka tärkeä työkalu sosiaalinen media malesialaiselle heavy metalille on? Millainen suhde esimerkiksi Massacre Conspiracylla on omiin kannattajiinsa sosiaalisessa mediassa?

## Päähenkilöt

Massacre Conspiracy on kuuden malesialaisen nuoren muodostama heavy metal –yhtye, jonka tavoitteena on nousta ensimmäisenä Malesian suurimmaksi raskaan musiikin esittäjäksi. Yhtyeen saavutuksiin kuuluu edellä mainittujen esiintymisten lisäksi Planet Rox –kilpailun voitto, jonka myötä Massacre Conspiracy matkusti Quebeciin, Kanadaan esiintymään yhdessä As I Lay Dying –yhtyeen kanssa.

Yhtyeiden lisäksi haastateltavien listalla on heavy metalin kuuntelijoita, konserttien järjestäjiä, soittajien ystäviä ja perheenjäseniä, levyliikkeiden omistajia ja myyjiä sekä muita heavy metalin kanssa toimivia tahoja, kuten lipunmyyjiä ja paitakauppiaita.

#### Toteutustapa

Pelkkien ”puhuvien päiden” sijaan tarkoituksena on kokeilla uudenlaista haastattelutekniikkaa, jossa haastateltava paikallaan istumisen sijaan tekisi kokoajan jotakin, jota hän tekisi muutenkin. Tavoitteena on poistaa ylimääräinen jännite kuvaustilanteesta, taltioida malesialaista arkielämää sekä johdatella haastateltava konkreettisen tekemisen kautta vastauksissaan syvemmälle tasolle.

Dokumenttielokuvassa tullaan myös näkemään runsaasti materiaalia yhtyeiden harjoittelutilanteista, konserttimatkoista sekä kosketusetäisyydeltä esiintymistilanteissa. Dokumenttielokuvassa tullaan tietysti myös kuulemaan runsaasti malesialaista heavy metal –musiikkia.

#### Kohdeyleisö

Heavy metalin kuuntelijoiden ja musiikin parissa toimijoiden lisäksi aihe kiinnostaa varmasti myös kaikenikäisiä matkailijoita, jotka ovat käyneet tai ovat menossa vierailulle Kaakkois-Aasiaan.

#### Tuotantoaikataulu

Taustatutkimus keväällä/kesällä 2013, käsikirjoitus ja kuvausvalmistelut kesällä/syksyllä 2013 ja kuvaukset Malesiassa loppuvuodesta 2013. Leikkaus ja jälkikäsittely talvella 2014. Julkaisu keväällä/kesällä 2014.