

Riikka Silkala

HORTON-DOC
Käsikirjoitus ja kuvakäsikirjoitus

Opinnäytetyö
Tietojenkäsittelyn koulutusohjelma

Marraskuu 2013




MAMK

University of Applied Sciences

KUVAILULEHTI

		Opinnäytetyön päivämäärä 29.11.2013
Tekijä(t) Riikka Silkala	Koulutusohjelma ja suuntautuminen Tietojenkäsittely	
Nimeke Horton-doc: Käsikirjoitus ja kuvakäsikirjoitus		
Tiivistelmä Käsikirjoittaminen on yksi videotuotannon kriittisimpiä vaiheita. Lopputuotannon jouhevuus ja helppous riippuvat hyvin paljolti siitä, miten yksityiskohtaisesti ja ajatuksella elokuvan käsikirjoittaminen on tehty. Tässä opinnäytetyössä perehdytään käsikirjoittamisen ohella toiseen esituotannon tärkeään vaiheeseen; kuvakäsikirjoittamiseen. Etenkin suuremmissa tuotannoissa storyboard eli kuvakäsikirjoitus on luonnollinen jatkumo sanamuotoiselle suunnitelmalle ennen varsinaiseen tuotantoon siirtymistä. Käsikirjoittaminen on monikerroksinen prosessi, jonka eri vaiheita joudutaan usein toistamaan useitakin kertoja ennen lopullista versiota. Fiktiivisen ja ei-fiktiivisen elokuvan käsikirjoittaminen sisältää sekä yhtäläisyyksiä että eriäväisyyksiä. Käsikirjoittamista käydäänkin läpi molempien kannalta, fiktiivisen elokuvan perinteisemmästä tavasta dokumentaarisen elokuvan avoimempaan muotoon. Dokumentaarissa elokuvassa etenkin korostuu käsikirjoituksen joustavuus sen yksityiskohtaisuudesta huolimatta. Hyvä käsikirjoitus ei ole kahle improvisaatiolle, vaan sen mahdollistaja. Kuvakäsikirjoittaminen muuttaa sanoin ilmaistun konkreettiseksi kuvaksi. Tällöin ohjaajan on helpompi välittää oma visionsa muulle tuotantoryhmälle väärinkäsityksiltä välttyen. Kuvakäsikirjoituksen laatiminen myös pakottaa miettimään kohtausten visuaalisuutta ennen itse kuvaustilannetta, jolloin säästetään helposti sekä aikaa että rahaa. Aina ei ole tarve kuvakäsikirjoittaa koko elokuvaa alusta loppuun, vaan voidaan keskittyä vaikeimmin toteutettaviin kohtauksiin. Kuvakäsikirjoittamisen ohessa käydään pikaisesti läpi tärkeimpiä kuvaamisen perussääntöjä, jotka on oleellista huomioida kuvien suunnittelussa. Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on kuvata audiovisuaalisen tuotannon laajasta pohjatyöstä käsikirjoittamisen ja kuvakäsikirjoittamisen vaiheet. Nämä konkretisoituvat Migreeniyhdistyksen tilaamaan, Hortonin oireyhtymää käsittelevään dokumenttiin ja sen esituotantoon.		
Asiasanat (avainsanat) dokumentti, kuvakäsikirjoitus, käsikirjoitus		
Sivumäärä 39 s. + 12	Kieli suomi	URN URN:NBN:fi:amk-2013120820415
Huomautus (huomautukset liitteistä)		
Ohjaavan opettajan nimi Tomi Numento	Opinnäytetyön toimeksiantaja Suomen Migreeniyhdistys	

DESCRIPTION

		Date of the bachelor's thesis 29 November 2013
Author(s) Riikka Silkala	Degree programme and option Business Information Technology	
Name of the bachelor's thesis Horton-doc: screenwriting and storyboarding		
Abstract <p>Pre-production is one of the most critical phases in video productions. When done precisely it eases both filming and post-production. This bachelor's thesis focused in two main areas of pre-production; screenwriting and storyboarding. Theories of them were tested in an actual pre-production of a documentary about cluster headaches.</p> <p>Screenwriting is a vast process consisting of several phases done in repetition. There are a lot of differences and similarities between writing a fictional and a non-fictional story. Both of them were considered in this thesis. When writing a documentary it is crucial to keep in mind that in spite of being detailed a script can also be flexible. In fact, a good script enables improvisation. Storyboard transforms written words into drawn images. Hence, it helps the director to share their vision with the rest of the filming crew without misunderstandings. Storyboarding also saves both time and money, since it forces the producer to think the scenes through beforehand. Usually there is not a need to storyboard the whole production but it is recommended to visualize at least the most difficult scenes to execute. In addition to storyboarding some of the most important rules of shooting that every storyboard artist should keep in mind while storyboarding was described.</p> <p>The purpose of this study was to depict two phases; screenwriting and storyboarding and their influences during the pre-production of an audiovisual film. As theories proved, the script of the documentary continued to change during the process. Yet, it created the basic structure that was quite useful till the end. Storyboard faced fewer changes for most of the situations were shot according to the original script.</p>		
Subject headings, (keywords) documentary, screenwriting, storyboarding		
Pages 39 p. +12 app.	Language finnish	URN URN:NBN:fi:amk-2013120820415
Remarks, notes on appendices		
Tutor Tomi Numento	Bachelor's thesis assigned by Suomen Migreeniyhdistys - Finnish Migraine Association	

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	1
2	KÄSIKIRJOITTAMINEN	2
2.1	Mihin käsikirjoitusta tarvitaan?	2
2.2	Draama.....	3
2.3	Käsikirjoitusprosessin eteneminen	5
2.4	Käsikirjoituksen ulkoasu	8
2.5	Dokumenttielokuva.....	10
2.6	Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen	14
2.7	Haastattelut dokumenttielokuvassa	17
3	KUVAKÄSIKIRJOITTAMINEN	18
3.1	Miksi kuvakäsikirjoitus?.....	19
3.2	Miten kuvakäsikirjoitus syntyy?.....	20
3.3	Tekniikkaa	21
3.4	Kuvaamisen perussääntöjä kuvakäsikirjoituksessa	22
3.5	Siirtymät	24
4	HORTON–DOKUMENTTI	26
4.1	Esitutkinnasta käsikirjoitukseen	26
4.2	Sanoista kuvakäsikirjoitukseen.....	30
4.3	Esituotannon vaikutukset tuotannossa ja jälkituotannossa	32
5	PÄÄTÄNTÖ	35
	LÄHTEET.....	38
	LIITTEET	

1 JOHDANTO

”On tekijän laiskuutta jättää käsikirjoitus tekemättä tai väittää, ettei sitä voi tehdä”

-Jouko Aaltonen

Käsikirjoitus on lähes elintärkeä osa niin elokuvien kuin pienempienkin videoprojektien esituotantoa. Yleisen uskomuksen mukaan dokumenttielokuvaa ei kuitenkaan voi käsikirjoittaa. Tämä on väärää tietoa. Jouko Aaltonen sitaattia lainaten käsikirjoitus voidaan ja pitää tehdä myös faktaperäisissä tuotannoissa.

Käsikirjoituksen ohella yksi tärkeä osa esituotantovaihetta on kuvakäsikirjoituksen laatiminen. Varsinkin suuremmissa tuotannoissa se nousee tärkeään osaan yhteisen vision säilymisessä useiden eri tekijöiden välillä. Kuvakäsikirjoittamiseen löytyy useita erilaisia tapoja sekä pohjia, jotka pohjimmiltaan eroavat toisistaan vain kohtaustietojen yksityiskohtien määrässä. Tässä opinnäytetyössä tarkoitetaan kuvakäsikirjoituksella storyboard-muotoa, jossa kohtaukset havainnollistetaan tekstien lisäksi piirretyillä kuvilla.

Hortonin syndroomaa käsittelevä dokumenttielokuva lukeutuu pituutensa puolesta alle puolituntisiin dokumentteihin, ja se toteutetaan pienellä tuotantoryhmällä. Dokumentti on tyyllilajiltaan sekoitus asiaperäistä tv-dokumenttia ja visuaalisesti luovaa dokumenttia. Haastatteluiden ohella dokumentissa on paljon kuvituskuva.

Visuaalinen ilme onkin tärkeässä roolissa Horton-dokumentissa, sillä sitä käytetään oireyhtymän havainnollistamiseen katsojalle. Juuri oikeiden kuvauksellisten valintojen tekeminen edellyttää niin kuvaussääntöjen tuntemista kuin huolellista kuvakäsikirjoitusta. Kuvakäsikirjoituksen pohjautuessa käsikirjoitukseen vaatii dokumenttielokuvaakin siis käsikirjoituksen.

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on kuvata käytännössä käsikirjoituksen ja kuvakäsikirjoituksen roolia dokumenttielokuvassa. Lisäksi tavoitteena on havainnollistaa selkeästi, kuinka teksti ja kuva nivoutuvat prosessin aikana yhteen käytännön ja teorian kanssa. Dokumenttielokuvan prosessille olennaista on myös se, että teorian opeista joudutaan välillä poikkeamaan.

2 KÄSIKIRJOITTAMINEN

”Käsikirjoittaminen on oikeiden yksityiskohtien valintaa työn alusta loppuun”

-Tove Idström

Käsikirjoitus kirjoitetaan mielen sijaan silmälle ja korvalle; se sisältää liikkuvaa kuvaa, toimintaa, valaistusta, akustiikkaa, huonetiloja ja maisemia. Jokainen käsikirjoituksen kuvallinen, äänellinen, tilallinen tai toiminnallinen yksityiskohta valitaan tukemaan elokuvan sisältöä ja käsikirjoittajan haluamaa väittämää maailmasta. (Hirvonen 2003, 30.) Taidokas käsikirjoittaminen onkin tekniikkalaji, joka vaatii tekijältään draaman peruselementtien osaamista. Tarinan viestin välittämisessä oleellisessa osassa on kontaktin saaminen katsojaan – tunne-manipulaatio, jossa käsikirjoitus johdattelee katsojan tunteita tämän huomaamatta. (Leino 2003, 8 – 11.) Näytelmäelokuvassa käsikirjoituksen pituus on tavallisesti 90 – 120 sivua, joista yksi sivu vastaa elokuvan kestossa yhtä minuuttia (Elokuvantaju 2011b).

2.1 Mihin käsikirjoitusta tarvitaan?

”Hyvin tehty käsikirjoitus on kivijalka, jonka varaan koko myöhempi tuotanto rakennetaan”

-Jouko Aaltonen

Käsikirjoitus on työsuunnitelma elokuvan kuvaamiselle ja leikkaamiselle – mitä yksityiskohtaisempi suunnitelma on, sitä tehokkaammin tuotanto sujuu (Pirilä & Kivi 2010, 59). Huolella tehty käsikirjoitus mahdollistaa myös improvisoinnin ja uusien ilmaisukeinojen etsimisen itse kuvaustilanteessa ilman, että kokonaisuus rikkoutuu tai karkaa käsistä. Käsikirjoitusvaihe on lisäksi halpaa verrattuna kuvausvaiheeseen, joten ongelmat kannattaa ratkaista jo kirjoitusvaiheessa kalliin kuvausajan kuluttamisen sijaan. (Aaltonen 2002, 13.)

Käsikirjoitus kirjoitetaan, jotta tekijä pystyy hahmottamaan elokuvan kokonaisuutena ja kehittämään sitä sisällöllisesti sekä muodon että ilmaisun kannalta (Aaltonen 2011, 103). Hyvin kirjoitettu käsikirjoitus mahdollistaa osaltaan tunteiden ja oivallusten luomisen. Tästä johtuen se onkin elokuvanteon prosessin kriittisin vaihe. (Das 2007,

3.) Lisäksi käsikirjoitus toimii työryhmän kesken elokuvan näkemyksen välittäjänä, rahoituksen hankintamenetelmänä sekä pohjana budjetoinnille ja tuotannon rakentamiselle (Aaltonen 2011, 103).

Tarinankerronnan onnistuneisuus määritellään sen perusteella, miten hyvin tekijän välittämä sanoma välittyy katsojalle. Tästä johtuen käsikirjoituksen kannalta oleellista on herättää vastaanottajan eli katsojan mielenkiinto ja saada se säilymään koko tarinan ajan. Tarinankerronnan alkujuuret ovat Antiikin Kreikan näytelmissä ja Aristoteleen opeissa, joihin nykypäivänäkin käytetyt draaman peruselementit pohjautuvat. Kaksi vuosituhatta käytössä olleet elementit ovat muuttuneet ajan kuluessa hyvin vähän, mikä puolestaan kertoo niiden toimivuudesta. Aristoteleen Runousoppi-kirjaa kutsutaan myös ”käsikirjoittajan raamatuksi”, sillä se sisältää tärkeimmät elementit, joilla käsikirjoittaja pystyy vaikuttamaan vastaanottajiin ja välittämään heille tehokkaasti sanottavansa. (Leino 2003, 8.)

2.2 Draama

”Draama on elämän jäljittelyä, jossa toimintaa ohjaavat henkilöiden luonteet ja tahto.”

-Aristoteles

”Draama on elämää, josta on leikattu pois kaikki tylsät paikat.”

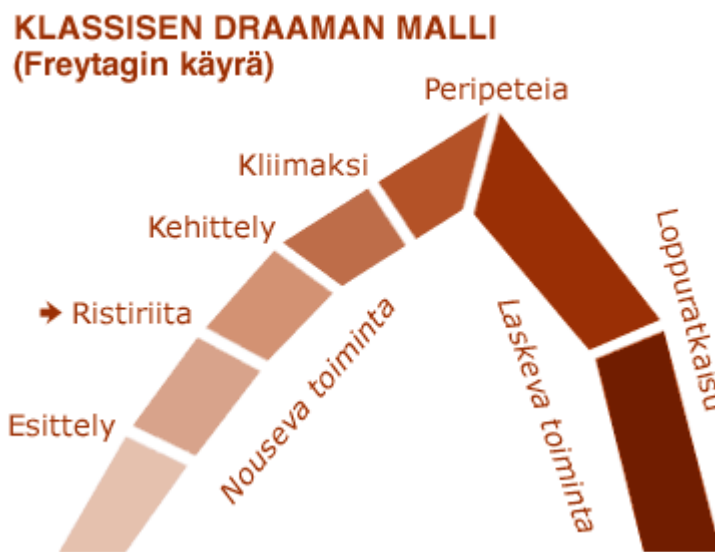
-Alfred Hitchcock

Draama on erittäin tehokas keino herättää katsojassa tunteita. Se on inhimillistä käyttäytymistä jäljittelevää toimintaa, ja perustuu ihmisten synnynnäiseen inhimilliseen kykyyn esitettyihin henkilöihin ja tapahtumiin samastumiseen. Onnistuessaan draamallinen rakenne synnyttää ns. etenemisliikkeen, jolloin katsoja tulee imaistuksi ohjelmaan mukaan. Hän kiinnostuu ja haluaa tietää, nähdä ja kokea lisää. (Aaltonen 2002, 46 – 47.)

Draamassa on oltava alku ja loppu. Katsojan mielenkiinnon säilyttämiseksi tarinassa on oltava jännite, joka kasvaa tarinan edetessä. Draaman kaari kuvaa tätä nousevaa jännitetasoa. Katsojan mielenkiinto herpaantuu helposti, mikäli jännityksen kohottaminen tarinassa ei onnistu. Samalla käsikirjoittaja epäonnistuu myös katsojan tuntei-

den johdattelemisessa. (Leino 2003, 8.) Elokuvan lähtökohdista riippumatta sen dramaturginen rakenne vaikuttaa lopputulokseen yksittäisistä tekijöistä eniten. Yksinkertaisesti ilmaistuna hyvä elokuva on kiinnostava ja huono puolestaan pitkästytävä. Jouko Aaltosen sanoin ”dramaturgia on asioiden esittämistä niin, ettei katsoja pitkäs-ty”. (Pirilä & Kivi 2010, 27.)

Onnistunut tarinan kehitys mukailleekin usein draaman kaarta (kuva 1). Klassisen draaman malli koostuu viidestä vaiheesta. Gustav Freytag on jaksottanut draaman viiteen vaiheeseen, joissa vastavoimiin perustuva toiminta muodostaa käyrän. Vaiheet ovat ekspositio (esittelyjakso), konflikti (ristiriidan ilmaantuminen), komplikaatio (kehittely), kriisi/kliimaksi ja loppuratkaisu. Käyrän mukaisesti toiminta nousee peripeteiaan eli ratkaisevaan käänteeseen asti, ja kääntyy siten laskevaksi loppuratkaisua kohti. (Aaltonen 2002, 63 – 64.)



KUVA 1. Draaman kaari (Elokuvantaju 2011a)

Konfliktit pitävät draaman toiminnan liikkeessä ja lisäävät jännitystä. Varsinkin päähenkilön tulee kohdata konflikteja konfliktien perään. Näiden esteiden välissä tulee kuitenkin pitää pieniä taukoja, ja antaa katsojan hengähtää, jotta jännitettä voidaan kasvattaa taas uudelleen. Konflikti voi olla joko toiminnallinen tai sisäinen. Toiminnallinen konflikti vaatii henkilöltä toiminnallista reagoitua, kun taas sisäinen on henkilössä itsessään. Sisäisen konfliktin kannalta merkittävää on muuttaa henkilön sisäinen ristiriita toiminnaksi, ja siten näkyvämmäksi. (Leino 2003, 12 – 13.)

Dokumenttielokuvien katsojassa herättämät kysymykset voivat olla erilaisia fiktiiviseen elokuvaan verrattuna, mutta kaikkiin ohjelmiin pätee tekijän pyrkimys katsojan huomion saamiseen ja ylläpitämiseen. Hyvän ohjelman muodostavat imu ja eteenpäin vievä liike. Elokuvan rakenne mahdollistaa molemmat. (Aaltonen 2002, 50.) Dokumenttielokuvassa draamaa on helppo synnyttää esimerkiksi kohteena olevien henkilöiden eriävistä mielipiteistä. Henkilöillä saattaa olla sama päämäärä, mutta täysin eri keinot päämäärään pyrkimiseksi. (Leino 2003, 13.)

2.3 Käsikirjoitusprosessin eteneminen

Käsikirjoittaminen on osa elokuvanteon prosessia, mutta myös prosessi jo itsessään (Aaltonen 2002, 14). Karkeasti jaoteltuna käsikirjoittamisprosessissa on kaksi tapaa edetä: hahmotteleva ja analyttinen tapa. Hahmottelevalla tavalla tarkoitetaan prosessia, jossa käsikirjoittaja aloittaa kirjoittamisen suoraan pelkän idean pohjalta. Hanka-luudeksi koituu usein rakenteen epäselvyys ja siitä seuraava seiniin törmäily tapahtumien loogisen kuljettamisen kanssa.

Ammattilaisten käsikirjoittajien piirissä suositumpi käsikirjoitustapa on analyttinen, jota kutsutaan myös vaiheittaiseksi tavaksi. Se alkaa ennakkovalmisteluvaiheella, jonka jälkeen siirrytään aloittamaan varsinainen käsikirjoittaminen. Analyttisen tavan käsikirjoitusprosessi etenee havainnosta ideaan ja sen teemaan. Teemasta käsikirjoittaja siirtyy elokuvan aiheeseen ja tarinan keskeisiin henkilöihin. Käsikirjoituksesta on mahdollista tehdä tässä vaiheessa jo karkea hahmotelma, mutta oleellisempaa on tietää, mihin tarina päättyy ja kuinka se alkaa. (Leino 2003, 101 – 102.) Vaiheittain kirjoitettaessa varsinaista käsikirjoitusta edeltävät vielä synopsis ja treatment, joita ammattilaisetkin joutuvat hiomaan useaan otteeseen (Aaltonen 2002, 14).

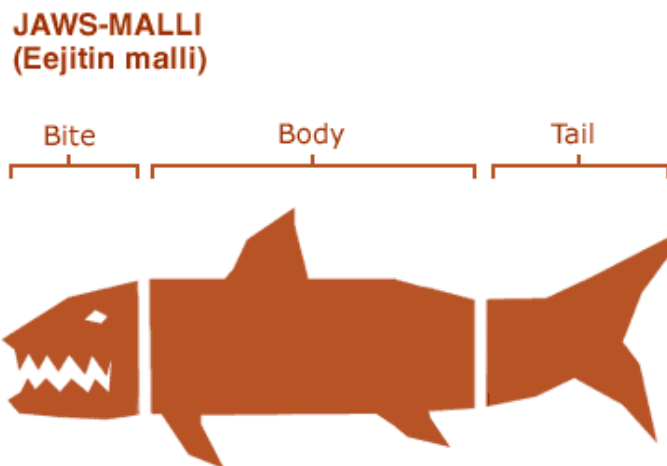
Synopsis on erittäin tärkeä vaihe käsikirjoitusprosessissa. Varsinaisen käsikirjoituksen luonnostelman ohella se on kirjoitus, jonka tuottajat ja rahoittajat lukevat usein ensimmäiseksi. (Leino 2003, 88.) Synopsiskeen tiivistyy elokuvan sisältö. Sen luettuaan tulisi lukijalla olla käsitys elokuvan sisällön ohella myös sen muodosta, lähestymistavasta ja tyylistä. (Elokuvantaju 2011d.) Synopsis auttaa kirjoittajaa miettimään rakennetta ja teemaa ja siten myös huomaamaan, onko aiheesta ollenkaan käsikirjoitukseksi (Leino 2003, 88).

Synopsiksen varsinainen tehtävä on tiivistää elokuva tarinan kannalta. Näytelmäelokuvan synopsiksessa oleellisinta on välittää elokuvan toiminta, kertoa henkilöistä ja sen keskeisestä ristiriidasta. Synopsiksen laadinnassa tulee muistaa jättää kuvalliset ja muut yksityiskohtaiset ratkaisut vielä pois ja keskittyä laajaan kokonaisuuteen. (Elokuvantaju 2011d.) Se koostuu suorasanaisestä tekstistä, jota ei jaeta kohtauksiin. Dialogia ei myöskään kirjoiteta vielä. Optimaalinen pituus synopsikselle onkin yksi liuska. Tällöin ongelmaksi voi muodostua kokonaisen tarinan mahduttaminen pieneen tekstimäärään. Vaikkakin synopsis tulisi usein kirjoittaa käsikirjoitusprosessin alussa, joillakin käsikirjoittajilla on tapana jättää sen kirjoittaminen viimeiseksi vaiheeksi. Tällöin synopsiksen tehtävä muuttuu tarinan hahmottamisen apuvälineestä käsikirjoituksen myyntivälineeksi. (Leino 2003, 88.)

Treatment toimii käsikirjoitusprosessissa synopsiksen ja käsikirjoituksen välivaiheena. Siinä on elokuvan rakenne ja juoni kirjoitettuna, mutta ei vielä eriteltynä tarkkoihin kohtauksiin. Oleellisinta treatmentissä on ilmetä elokuvan alku, keskikohta, loppu ja tärkeimmät käännekohdat (kuva 2). (Elokuvantaju 2011e.) Treatmentissä käsikirjoittaja kiinnittää huomion toiminnallisuuteen ja rakentaa tilanteita kuljettamaan tarinaa eteenpäin. Pääsääntöisesti dialogia ei kirjoiteta vielä, mutta tarvittaessa sitä voidaan käyttää vähäisissä määrin tehokeinona. Treatmentin pituus on tyypillisesti pitkän elokuvan osalta noin 30 liuskaa, tunnin televisiojuttu on mahdollista mahduttaa kymmenenkin sivuun. (Leino 2003, 89.)

Treatmentin tekeminenkään ei aina takaa helppoa prosessia. Se on kuitenkin hyödyllinen vaihe niin rahoittajia kuin käsikirjoittajaa itseään varten. Treatmentin kirjoittaminen vahvistaa tekijänsä näkemystä valmisteilla olevasta tarinasta, joka elää, ja jonka

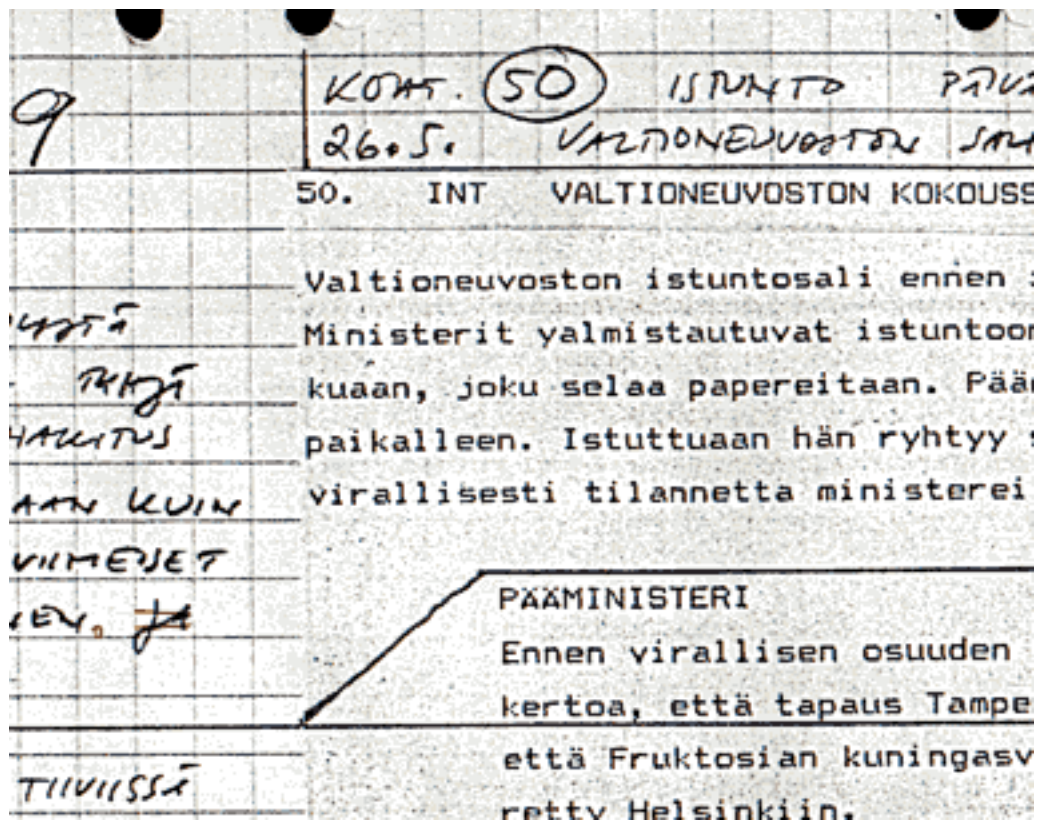
kuuluukin muuttua tekoprosessin aikana. (Leino 2003, 89.)



KUVA 2. Treatmentissä näkyy elokuvan rakenne (Elokuvantaju 2011e)

Varsinainen käsikirjoitus eli skenario muodostuu kohtauksista ja jaksoista. Valmiissa käsikirjoituksessa tulee olla kuvausten kannalta riittävästi toimintaa, dialogia, äänitaustaa, ympäristöä ja esineistöä kuvailevaa informaatiota. Lyhyissä tuotannoissa, kuten mainoselokuvissa, voidaan käyttää kaksipalstaista käsikirjoitusta. Useampisivuisissa käsikirjoituksissa tämä esitystapa on kuitenkin hankalalukuinen, jolloin on parempi käyttää perusformaattia (katso 2.3 Käsikirjoituksen ulkoasu). Kohtauksia ja jaksoja kirjoitetaan ja sijoitetaan suhteessa niiden vaihteluun, muutoksiin ja kontrastiin. Erityisen tärkeää on siirtymien hallinta. Käsikirjoitukseen ei sisälly teknistä ohjeistusta niin kuvaan kuin ääneenkään liittyen. (Pirilä & Kivi 2010, 62 – 63.)

Analyttinen tapakaan ei takaa juonen rakentamisen helppoutta, ja usein tarinan kuljettamista joudutaan hiomaan läpi käsikirjoitusprosessin (Leino 2003, 102). Työskentely vie aikaa, mutta tarjoaa monia hyötyjäkin. Käsikirjoituksen rakennetta on helppo työstää poistamalla epävarmoja elementtejä ja lisäämällä uusia ideoita rakenteen ja kerronnan sujuvuuden siitä kärsimättä. (Aaltonen 2002, 14 – 15.) Vaiheittaisen käsikirjoittamisen tuloksena käsikirjoitus tiivistyy ja jäntevöityy dramaturgisesti toteutettavaksi (Pirilä & Kivi 2010, 59).



KUVA 3. Esimerkki ohjauskäsikirjoituksesta (Elokuvantaju 2011b)

Prosessi ei normaalisti pääty käsikirjoituksen lopulliseenkaan versioon, vaan sen jälkeen on mahdollista tehdä vielä storyboard, ohjauskäsikirjoitus ja leikkauskäsikirjoitus (Aaltonen 2002, 14). Storyboardin eli kuvakäsikirjoituksen tarkoitukseen ja tekemiseen perehdytään tarkemmin seuraavassa pääluvussa. Ohjaajan käsikirjoituksenakin tunnettu kuvauskäsikirjoitus eli ohjauskäsikirjoitus (kuva 3) sisältää kaikki tekniset ohjeet ja viitteet jokaiselle tuotantoporukan jäsenelle kohtauksittain eriteltynä (Pirilä & Kivi 2010, 63). Leikkauskäsikirjoitus on suunnitelma, jonka pohjalta elokuva leikataan. Se voi tulla erityisen tärkeäksi varsinkin dokumenttielokuvassa ennakkosuunnitelmien muuttuessa esimerkiksi puutteellisen tai uuden materiaalin johdosta. (Aaltonen 2002, 146 – 147.)

2.4 Käsikirjoituksen ulkoasu

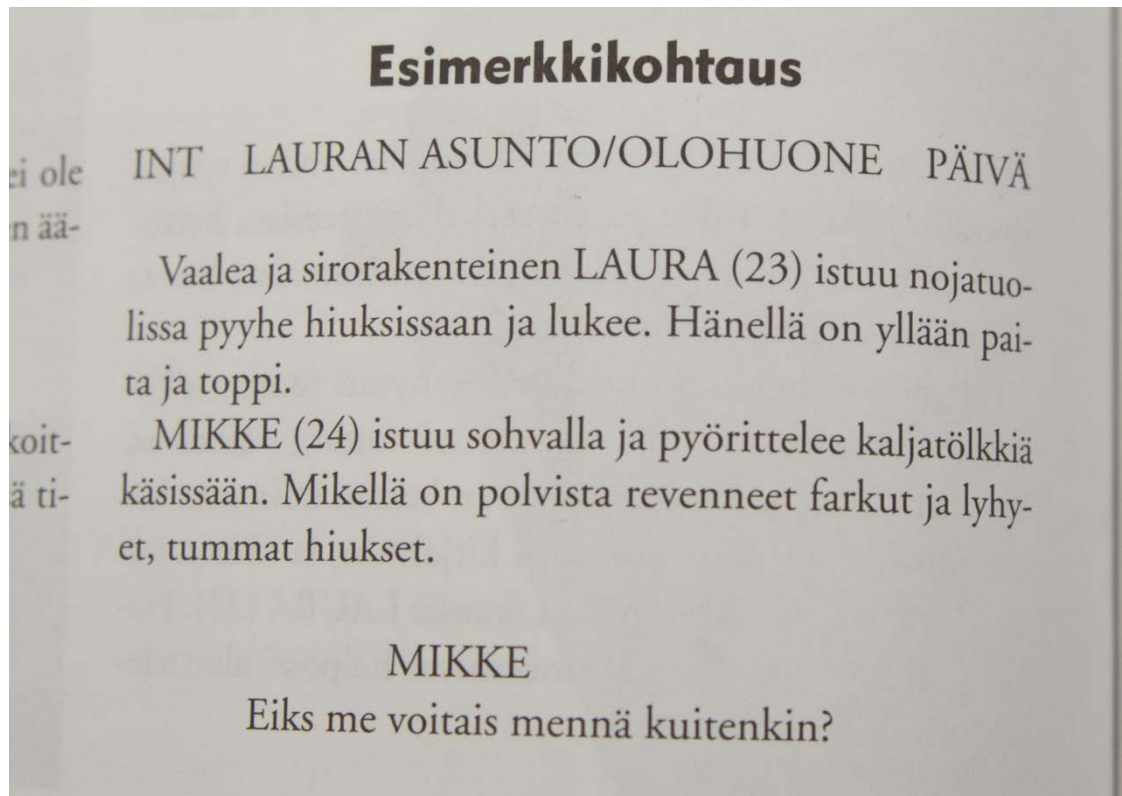
Varsinainen käsikirjoitus kirjoitetaan ulkoasullisesti tiettyyn muotoon, ns. perusformaattiin. Tähän formaattiin kirjoittaminen on lukijan näkökulmasta osoitus käsikirjoittajan ammattitaidosta ja siten myös käsikirjoituksen laadukkuudesta. Perusformaatin osasia ovat kansilehti, henkilöluettelo, kohtausotsikot, parenteesit ja dialogi. (Leino 2003, 90 – 94.)

Leino ja Aaltonen ovat samaa mieltä tekstin selkeydestä, riittävän harvasta rivivälisestä (minimissään 1, mieluiten 1,5) ja marginaaleista (Aaltonen 2002, 126; Leino 2003, 90). Leinon yhden perusformaatin sijaan Aaltonen mainitsee (2002, 126 – 127) kaksi erilaista tapaa palstamäärään perustuen. Yksipalstaisuus on tyypillistä amerikkalaisille käsikirjoituksille. Lukemisen kannalta tämä vaihtoehto on selkeä sekä helppolukuinen, sillä sitä voidaan lukea normaalisti ylhäältä alaspäin. Kohtaukset alkavat erottuvalla, isoin kirjaimin kirjoitetulla otsikolla, jonka jälkeen kuvan sisältö ja toiminta kirjoitetaan koko sivun leveydelle. Repliikit keskitetään omalle, kapeammalle palstalleen puhujan nimen alle. Leinon perusformaatti mukailee tätä yksipalstaista rakennetta (kuva 4).

Palstojen perusteella jaoteltuna toinen tapa käsikirjoittamiseen on kaksipalstainen. Se on enemmän käytetty video-ohjelmien puolella, mutta käyttökelpoinen myös elokuvissa. Kaksipalstainen käsikirjoitus on nimensä mukaisesti jaettu kahteen palstaan; vasemmalle kirjoitetaan kuvassa näkyvä ja tapahtuva, oikealle puhe ja muut äänet.

On käsikirjoittajan oma valinta mihin muotoon käsikirjoituksensa haluaa kirjoittaa, mutta näistä kahdesta yksipalstainen malli on yleisesti hyväksytympi – joidenkin mielestä jopa ainoa oikea, muoto elokuvakuvakäsikirjoitukseen. Molemmilla on kuitenkin etunsa; yksipalstaisella helppolukuisuus, kaksipalstaisella merkintöjen ja suunnitelmien tekemisen helppous. (Aaltonen 2002, 127 – 128.)

Käsikirjoituksen ollessa valmis viimeistellään se kansilehdellä. Käsikirjoituksen nimi kirjoitetaan keskelle sivua isolla, ja sen alapuolelle kirjoitetaan tekijöiden nimet. Käsikirjoitus voidaan lisäksi versioda joko numerolla tai päivämäärällä. (Aaltonen 2002, 130.) Kansilehden jälkeen olisi hyvä olla henkilöluettelo, jossa kerrotaan keskeisten henkilöiden nimet ja ikä. Lisäksi heitä voidaan kuvailla pikaisesti ja kertoa heidän suhteensa toisiinsa. (Leino 2003, 90.) Usein on paikallaan myös lisätä rooliluettelon jälkeen kohtausluettelo. Käsikirjoitukselle on mahdollista ottaa ns. motto, mikäli tarinaan sopiva sitaatti vain löytyy. Tilausohjelmassa käsikirjoituksen alkuun olisi hyvä listata muutamia perusasioita, kuten kohderyhmä, ohjelman tavoitteet, käytötavat sekä ajatuksia ohjelman tyylistä ja toteutuksesta. Dokumenttielokuvan käsikirjoituksessa tulisi myös olla muutaman kappaleen verran tekstiä elokuvan taustoista ja lähestymistavoista. (Aaltonen 2002, 131.)



KUVA 4. Osa kohtausta perusformaattissa/yksipalstaisena (Leino 2003, 94)

Käsikirjoituksen kohtaukset koostuvat kohtausotsikosta, parenteesista ja dialogista. Kohtausotsikossa on kolme kerrottavaa muuttujaa: EXT/INT, paikka ja aika. EXT on lyhenne sanasta exteriööri, jolla viitataan ulkona tapahtuvaan kohtaukseen. INT, interiööri, on vastaavasti sisätila. Paikan ilmaisemisessa on oltava mahdollisimman selkeä, ja paikka ilmaistaan sanan perusmuodossa (esimerkiksi ”auto”). Aika ilmaistaan tyyppillisesti jakamalla vuorokausi päivään ja yöhön. Jako neljään vuorokaudenosaan on kuitenkin yleistymässä.

Parenteesi tulee heti kohtausotsikon alle. Siinä kerrotaan toiminta ja kuvaillaan lyhyesti ensimmäistä kertaa näkyvän paikan lavastusta tai henkilön olemusta. Kohtausta ei saa koskaan aloittaa dialogilla, mutta se on mahdollista lopettaa siihen. Dialogissa tulisi myös huomioida pitkien monologienvälttäminen. Dialogi kirjoitetaan parenteesin alle sisennettynä. (Leino 2003, 90 – 95.)

2.5 Dokumenttielokuva

”Dokumentaarinen elokuva ammentaa menneestä ja muistista, heijastaa syntyvää ja samalla etsii uusia muotojaan.”

-Kanerva Cederström

Dokumentti on ei-fiktiivinen elokuva, joka esittää todellista maailmaa. Elokuvan henkilöhahmot ovat tai ovat olleet olemassa, ja kuvatut tapahtumat ja tilanteet ovat todellisia. Vaikka dokumenttielokuva suuntautuukin todellisuuteen, on se samalla luovaa ilmaisua. Elokuvantekijä John Grierson määritteli aikoinaan dokumenttielokuvan ”todellisuuden luovaksi käsittelyksi”. Dokumenttielokuvan on kuitenkin oltava uskottava ja katsojan on voitava luottaa siihen. (Aaltonen 2011, 15 – 16.)

”Kaikki dokumenttielokuvat ovat ei-fiktiivisiä, mutta kaikki ei-fiktiiviset ohjelmat tai elokuvat eivät kuitenkaan ole dokumenttielokuvia”. Dokumenttielokuva määritteleviä käsitteitä ovat luovuus, tekijälähtöisyys ja persoonallinen ilmaisu. Voidaan siis sanoa, että dokumenttielokuva on eräänlaista taidetta. Dokumenttielokuvasta voidaan käyttää myös käsitettä ”dokumentaarinen elokuva”, jolloin korostetaan sen osaa yhteinä elokuvataiteen lajina. (Aaltonen 2011, 20.)

Kerronnallisesti dokumenttielokuva on kahden perinteen leikkauspisteessä. Siinä yhdistyvät draamallinen, tarinallinen perinne ja toisaalta argumentoiva, retorinen perinne. Aikakaudesta riippuen nämä kaksi ovat painottuneet eri tavoin. (Aaltonen 2006, 222 – 223.)

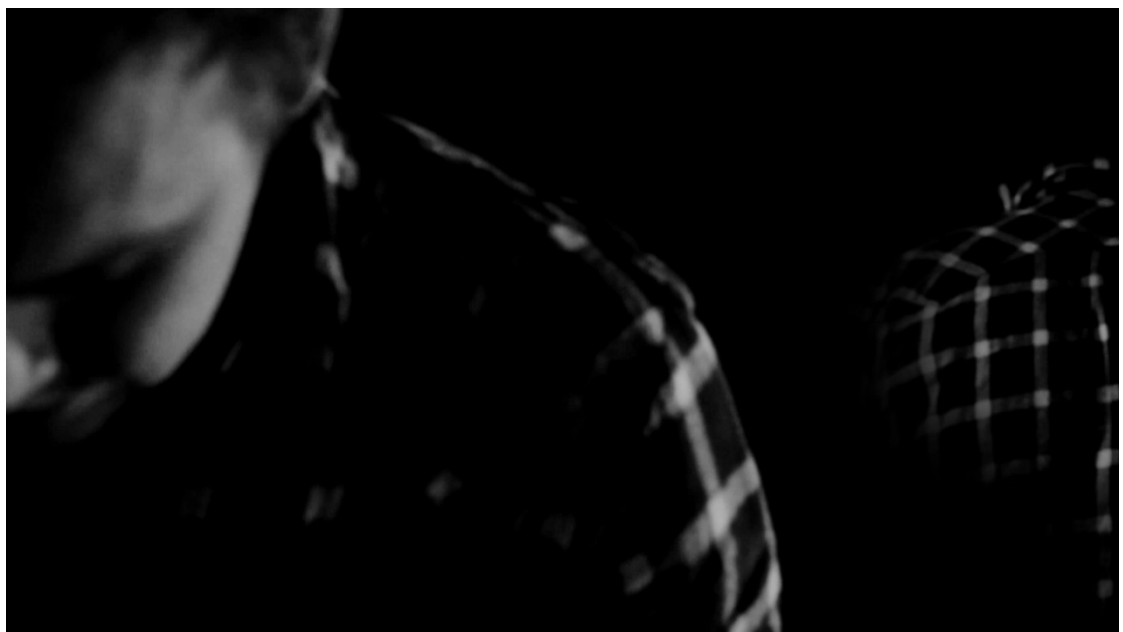
Dokumenttielokuva-nimikkeen alle kätkeytyy monia erilaisia lajeja. Reportaasi ja tv-dokumentti ovat asiakeskeisempiä kuin luova dokumenttielokuva. Niiden lähtökohta on usein journalistinen ja tavoitteena on välittää tietoa luovan dokumenttielokuvan elämyksen sijaan. Tv-dokumentin rakenne keskittyy usein argumentoimaan käsiteltävää aihetta. Toimittaja tekee siihen jäsentelyn tai asiarungon, joka kuvitetaan. (Aaltonen 2011, 20 – 21.)

Dokumenttielokuva on kuvattu vasaraksi ja aseeksi – sillä voidaan vaikuttaa ihmisiin ja muuttaa maailmaa. Dokumenttielokuvaan on liitetty aiemmin vahvasti ajatus objektiivisuudesta ja totuudesta. Sittemmin tästä absoluuttisen totuuden käsityksestä on luovuttu ja nykyään ymmärretään, että totuus on aina jonkun toisen totuus eikä näin

ollen neutraali. Täten myös dokumenttielokuva on tekijöidensä tulkinta totuudesta. Katsojan luottamuksen takia dokumenttielokuvantekijän on pyrittävä esittämään aiheensa rehellisesti ja parhaan tietämyksensä mukaisesti. Katsojalle ei saa valehdella tietoisesti. (Aaltonen 2011, 16 – 17.)

Aikaisemmin dokumenttielokuva oli sidottu kuvattavaan todellisuuteen, siihen mitä kameran kautta tallentui filmille. Tallennettua kuvaa ja ääntä pidettiin todisteena ja totuudellisuuden mittana. Ajan kuluessa sidos on väljentynyt ja dokumenttielokuvalla on käytettävissään mitä erilaisimpia kerronnan ja ilmaisun muotoja. Esimerkiksi tilanteiden järjestäminen, uudelleen esittäminen ja animaatioiden hyödyntäminen ovat nykyaikana hyväksytyjä dokumenttielokuvassa (kuva 5). Dokumenttielokuva voikin hyödyntää lähes kaikkia fiktion kerronnallisia keinoja ja lisäksi sillä on käytössä koko joukko omia ilmaisukeinoja. (Aaltonen 2011, 18 – 20.)

Näitä dokumenttielokuvan retorisia tai argumentatiivisia keinoja ovat esimerkiksi valokuvan tai elokuvan käyttö todisteena, todistajanlausunnot eli haastattelut, positiiviset ja negatiiviset esimerkit, katsojan suora puhuttelu, selostustekstin käyttö, puheen retoristen ominaisuuksien hyödyntäminen, katsojan sosiaaliseen omatuntoon tai sääliin vetoaminen, ”uhrin” perinne ja pelottelu (Aaltonen 2006, 223). Tekijän on olennaista muistaa käyttää näitä keinoja tukemaan väittämäänsä todellisuudesta, meitä ympäröivään maailmaan kohdistuvana tarinana tai väitteenä (Aaltonen 2011, 18 – 20).



KUVA 5. Horton-dokumentin ennaltakirjoitettua kuvitusta

Varsinainen dokumenttielokuvakin on mahdollista jakaa alalajeihin. Näitä ovat mm. seurantadokumentti, tilannekuvaus, henkilökuva, henkilökohtainen dokumenttielokuva, historiallinen dokumenttielokuva ja elokuvallinen essee. Seurantadokumentti pyrkii kuvaamaan ajassa tapahtuvaa muutosta kuukausien tai jopa vuosien aikavälillä. Seurantadokumentilla on mahdollista seurata esimerkiksi lapsen kasvamista aikuiseksi ja kehityksen mukanaan tuomia muutoksia. Tilannekuvaus keskittyy kuvaamaan yhtä tiettyä tilannetta, esimerkiksi yhtyeen konserttia tai vaalitulosten julkistusta. Tällöin itse tilanne tarjoaa kehyksen elokuvan teemoille ja henkilöille. Henkilökuva on elokuvamuotoinen muotokuva, jossa keskiössä on henkilö, hänen persoonallisuutensa, historiansa tai työnsä. Henkilökuva voidaan tehdä sekä elävästä että kuolleesta henkilöstä. Henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa tekijä kertoo oman elämänsä kautta jostakin laajemmasta temasta. Tekijä on vahvasti elokuvassa näkyvillä ja äänessä, jolloin hänen täytyy tietyllä tavalla esineellistää itsensä. Historiallinen dokumenttielokuva tarjoaa katsojalle ikkunan menneeseen. Elokuva pyrkii rakentamaan jo tapahtuneen todistajien haastatteluja, arkistomateriaaleja ja lavastettuja tilanteita hyödyntäen. Tarinan loppu on usein katsojalla jo selvillä, joten elokuvantekijän on keskityttävä historialliseen prosessiin. Elokuvallisessa esseessä toteutuu eräänlainen älyllinen matka. Se on muodoltaan dokumenttielokuvista vapain ja kokeellisin. Kirjallisen esseen tavoin elokuva pohtii, kyseenalaistaa, testaa ajatuksia ja oletuksia argumentoinnilla ja päättyy lopuksi johonkin johtopäätökseen. (Aaltonen 2011, 21 – 25.)

Dokumenttielokuvia on mahdollista jäsenellä myös fiktioelokuvien genrejä vastaavasti. Dokumenttielokuvan lajityypit perustuvat yhdysvaltalaisen elokuvateoreetikko Bill Nicholisin malliin. Dokumenttielokuvan genret ovat nimeltään moodeja ja ne ovat todellisuuden esittämisen tyyppejä. Elokuvantekijän on hyvä tuntea moodit oman tekemisensä hahmottamisen kannalta.

Moodeja on yhteensä kuusi: poeettinen, selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen ja performatiivinen. Poeettisen moodin elokuvat painottuvat visuaalisuuteen, ja ne ovat monesti kokeellisia avantgarde-perimänsä johdosta. (Aaltonen 2011, 25 – 29.) Selittävä moodi on ennen kaikkea argumentoiva (Aaltonen 2006, 223). Selittävän moodin elokuvia ovat usein mm. luonto-ohjelmat ja tv-reportaasit. Havainnoiva moodi on vahvasti tarinallinen, se pyrkii esittämään maailman sellaisena kuin se on. (Aaltonen 2006, 223; Aaltonen 2011, 27.) Mitään ei järjestetä tai lavasteta, kamera on kärpäsenä katossa ja havainnoi ympäristöä neutraalisti. Osallistuvassa moodissa korostuu

elokuvantekijän ja kohteen välinen vuorovaikutus. Elokuvantekijä on aktiivisesti tilanteissa mukana – hän voi osallistua mm. haastattelemalla tai provosoimalla. Refleksiiviseen moodin luonteeseen kuuluu muistuttaa katsojaa elokuvan aikana sen tarjoaman todellisuuden keinotekoisuudesta. Tämä voidaan esittää esimerkiksi näyttämällä tuotantoryhmää tai –laitteistoa kuvassa. Performatiivinen moodi yhdistelee ominaisuuksia muista moodeista. Keskeistä sille on esittäminen, mutta myös dokumentin ja fiktion rajan hämärtäminen. Performatiivisen moodin elokuvat voidaan usein lukea kuuluviksi postmoderneihin dokumenttielokuviin. (Aaltonen 2011, 25 – 29.)

2.6 Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen

”Often preparing a script beforehand can make the difference between a bad film and a good film. Or, at best, a good film and a great film.”

-Trisha Das

Useat dokumenttielokuvantekijät kirjoittavat ainoastaan “paperileikkauksen” kuvaamisen jälkeen varsinaisen käsikirjoituksen sijaan. Tämä tekniikka toimii täysin hallitsemattomissa olevien kuvaustilanteiden, esimerkiksi luonnonkatastrofien, taltioinnissa. Useissa projekteissa kuitenkin elokuvantekijällä herää kysymys sen suhteen, mitä tulisi kuvata. Tähän kysymykseen on saatavilla vastaukset hyvin valmistellusta käsikirjoituksesta. (Das 2007, 3.)

Dokumenttielokuvalla on yhtä monta käsikirjoitustapaa kuin elokuvaakin. Ihmisiin ja elämän sattumiin pohjautuva seurantadokumenttia ei voida kirjoittaa yhtä tarkasti kuin fiktiivisillä aineksilla höystettyä, henkilöhahmopohjaista rakennettua elokuvaa. Eri-laisten dokumenttielokuvien ainoa yhteinen tekijä lieneekin niiden pohjautuminen olemassa olevaan. (Hirvonen 2003, 105 – 106.)

Dokumenttielokuvan käsikirjoitusta ei voida määritellä samoin kuin fiktioelokuvassa. Fiktiosta tuttua, tarkkaan määriteltyä ja yksityiskohtaista mallia ei voida kirjoittaa dokumenttielokuvaan, sillä tekijän on mahdotonta ennakoida tarkasti mitä kameran edessä tulee tapahtumaan. (Aaltonen 2011, 102.) Tekijöiden on kuitenkin tärkeää tietää, mihin dokumentilla pyritään ja mistä näkökulmasta sen aihetta käsitellään (Leino 2003, 98). Tästä johtuen dokumenttielokuvan käsikirjoitus on enemmänkin suunnitelma sen sisällöstä, ja se koostuu hahmotelmista, ajattelusta ja ennakoinnista. Käsikir-

joitus ei sido tekijää, vaan siitä on mahdollista poiketa niin kuvaus- kuin leikkausvaiheessakin. (Aaltonen 2011, 102.) Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisessa onkin yleensä kaksi eri vaihetta: ennen kuvaamista tehtävä käsikirjoitus ja kuvaamisen jälkeen kirjoitettava leikkauksikäsitelmä (Das 2007, 3 – 4).

Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen lisää kuitenkin draamallisten elementtien hyödynnettävyyttä ja elokuvan katsojaystävällisyyttä. Käsikirjoituksen laatiminen vaatii huolellisen ennakkosuunnittelun lisäksi kuvauskohteisiin tutustumista ja materiaalin keräämistä. Käsikirjoituksen tavoitteena on varsinaisessa kuvaustilanteessa saada niin henkilöistä kuin tilanteista irti juuri dokumentin näkökulmaan haluttuja asioita. Suunnittelu- ja kirjoitusvaiheessa käsikirjoittajan tulisikin tuntee aiheensa ja kohteensa niin hyvin, että hän pystyy asettumaan dokumentissa esiintyvien henkilöiden asemaan. (Leino 2003, 98.)

Dokumentin käsikirjoittaminen aloitetaan aihevalinnan jälkeen kattavalla esitutkimuksella, jonka tärkeyttä ei voida tarpeeksi korostaa. Ihan ensimmäiseksi käsikirjoittajan tulisi kiinnostua itse aiheesta, jolloin työskentely on mielekkäämpää ja tarkempaa. Informaation kartoittamisessa esille nousee yksi käsikirjoittajan tärkeimmistä taidoista: oleellisen tiedon erottaminen informaatiomassasta. Informaation lajittelussa tulisikin pitää elokuvan aihe koko ajan mielessä ja kysyä itseltään oleellisia kysymyksiä (esimerkiksi: ”Onko katsojan tarpeellista tietää juuri tätä asiaa? Tuoko kyseinen tieto lisää elokuvan laatuun?”). (Das 2007, 10.)

Aineiston kartoittamiseen on hyvä luoda strategia, joka alkaa mahdollisten lähestymistapojen ja lähteiden listaamisella. Hyviä lähteitä ovat mm. painetut tutkimukset, kenttätutkimus ja ennakkohaastattelut. (Das 2007, 11 – 13.) Aiheen kokonaisvaltaisen sisäistämisen kannalta ei käsikirjoittajan parane jäädä pelkkiin päällisiin faktoihin. Aihetta on nimittäin mahdollista käsitellä myös sen pintaa syvempien yksityiskohtien, historian, siihen liittyvien asioiden ja sen kohtaamien haasteiden kannalta. (Desktop Documentaries 2013b.) Lyhyesti sanottuna asialla on siis aina päällimmäisenä olevan huipun lisäksi sydän, juuret, oksat ja haasteet, jotka kaikki yhdessä vaikuttavat siihen (Das 2007, 14 – 15).

Esitutkimuksen aikana kertyy usein paljon materiaalia, josta suuri osa on tarpeetonta tai dokumentin näkökulmaan sopimatonta. Informaation läpikäynnissä ei ole helppoa

oikotietä, vaan se on kahlattava uudelleen läpi eliminoimalla samalla epäkelpoja tiedonpalasia. Ensimmäisen karsinnan jälkeen materiaali tulisi käydä läpi uudestaan yhteensopivien osasten löytämiseksi. Tässä vaiheessa on mahdollista hyödyntää esimerkiksi post-it-lappuja, jolloin jokainen informaatio-osanen kirjataan lyhyesti yhdelle lapulle ja näitä voidaan pyöritellä keskenään sujuvan jatkuvuuden luomiseksi. (Das 2007, 15.)

Varsinaisessa käsikirjoitusvaiheessa tulee käsikirjoittajan pitää mielessään muutama dokumenttielokuvan kannalta elintärkeä käsikirjoituselementti. Kyseiset elementit pätevät suuressa osin myös muihin videotuotantoihin, ja ne jaotellaan visuaalisiin, äänellisiin ja tarinallisiin. Visuaalisia elementtejä ovat mm. grafiikka ja mahdolliset animaatiot. Tekstiplansseja voivat olla esimerkiksi alkutekstit, ohjelman nimi, lopputekstit, tekijöiden nimet, kokonaisuutta jäsentävät välitekstit, haastateltavien nimet ja oleelliset tiedot sekä välttämättömät luvut. Tekstit olisi hyvä kirjata käsikirjoitukseen, jotta ne muistetaan myös myöhemmissä tuotantovaiheissa. Tekstien sisältö sekä ulkoasu ovat kaiken muun ohella tärkeä osa kokonaisuutta.

Dokumenttielokuville tyypillistä on tekstien ohella havainnollistavan ja selventävän grafiikan käyttö. Käyttötarkoituksia on monia: kaaviot, tilastotiedot, havainnollistavat kuviot, symbolit. Kovin yksityiskohtaisen tiedon käyttämisessä on riskinsä, sillä katsojan voi olla vaikea hahmottaa ja varsinkin muistaa liian tarkkoja faktoja. Tärkeämpää on saada välitettyä katsojalle yleinen käsitys asian suuruusluokasta. Animaatiot ovat erinomaisia havainnollistamaan esimerkiksi sellaisia prosesseja, joiden kuvaaminen olisi joko hankalaa, aikaa vievää tai kallista. (Aaltonen 2002, 125 – 126.)

Tarinan kannalta tärkeät kohdat ovat alku, keskikohta ja loppu. Dokumenttielokuvan alun tarkoituksena on luoda audiovisuaalinen koukku, joka samanaikaisesti osoittaa elokuvan ydinväitteen että herättää katsojassa uteliaisuuden. (Desktop Documentaries 2013a.) Keskikohta on monelle käsikirjoittajalle vaikea, sillä se vaatii yhtäläillä katsojan mielenkiinnon säilyttämistä kuin tarinan kehittymistä. Keskikohtaa vaivaamien ongelmien ylittäminen vaatii käsikirjoitukselta tarkkaa rakennetta ja juonen sulavaa liikettä. Hyvä elokuva koostuu sulavasta sarjasta hyviä jaksoja, joissa on jokaisessa alku, keskikohta ja loppu. Aristoteleen sanoin hyvä loppu on sekä väistämätön että yllättävä. Loppu on se osa elokuvaa, jonka perusteella katsojan mielipide usein muodostuu. Elokuvan loppu voi olla suljettu tai avoin. Suljettu loppu tarjoaa valmiit vasta-

ukset eikä siten jätä katsojalle arvailun varaa. Avoin loppu puolestaan tarjoaa katsojalle mahdollisuuden tehdä omat johtopäätöksensä elokuvan tarjoamasta väittämästä. Dokumentissa lopun kirjoittamiseen vaikuttavat vahvasti tosielämän tapahtumat - dokumenttiin taltioidut hetket, eikä sitä ole täysin mahdollista kirjoittaa mieleisekseen. Käsikirjoittajan täytyy päättää lopun mieliala elokuvan johtopäätöksien perusteella. Onnellinen loppu on katsojaystävällinen, mutta ei aina mahdollinen.

Fiktiivisistä elokuvista tuttu vaikuttava loppukliimaksi on mahdollista toteuttaa myös dokumenttielokuvassa, tosin hieman maltillisempaan versiona. Tällöin koko dokumentti toimii pohjustuksena lopputapahtumalle. Esimerkiksi kahdesta nyrkkeilijämaestaria kertova dokumentti voi päättyä dramaattisesti heidän väliseen kamppailuun, jossa toinen vahvistaa tittelinsä toisen menettäessä sen. (Das 2007, 23 – 31.)

Leikkaus on dokumenttielokuvan käsikirjoittamisessa viimeinen vaihe. Monilla on tapana kirjoittaa tässä vaiheessa käsikirjoitus uusiksi helpottaakseen hahmottamista. Jonkinlainen leikkauskäsikirjoitus on joka tapauksessa välttämättömyys elokuvan leikkaamiselle. (Hirvonen 2003, 105.) Dokumentaarisen elokuvan käsikirjoitusvaihe on monella tapaa etsimistä, luonnostelua ja avoimeksi jättämistä (Hirvonen 2003, 104). Dokumentin kirjoittaminen on vaikeaa, mutta myös hyvin antoisaa työtä (Leino 2003, 98).

2.7 Haastattelut dokumenttielokuvassa

”Toimittaja menee hakemaan asiaa, dokumentaristi ihmistä.”

-Jarmo Jääskeläinen

Haastattelu toimii yleensä systemaattisena tiedonhankintamenetelmänä, jonka tarkoituksena on kerätä luotettavaa tietoa. Dokumenttielokuvassa haastattelun tarkoitus on kuitenkin erilainen. Tiedonkeruun ohella se toimii kerronnallisena keinona tunteiden ja kokemusten kautta. Haastattelu voi toimia dokumenttielokuvassa tiedonvälityksen kautta uteliaisuuden ja tietämisen halun täyttäjänä, mutta myös tarinan eteenpäin kuljettajana, tapahtumien selittäjänä, kommentoijana tai todistajana. Hyvin tehty haastattelu voi myös joskus tarjota elokuvalla rakenteen ja pitää elokuvan koossa. (Aaltonen 2011, 307 – 308.)

Haastattelun käyttämisen suhteen tulee kuitenkin olla kriittinen. Liian haastattelupainotteinen elokuva antaa helposti tekijästään laiskan kuvan. Loputtomien puhuvien päiden käyttö uuvuttaa helposti katsojan. Tärkeää onkin miettiä muita kerronnallisia keinoja. Sama asia voidaan mahdollisesti ilmaista katsojalle mielekkäämmällä tavalla toiminnallisen kohtauksen tai spiikin kautta. Varsinkin perusinformaatio välittyy spiikillä tehokkaammin kuin haastattelulla. Haastateltavia tulisi hyödyntää elokuvassa heidän asiantuntemuksensa, kokemustensa ja näkökulmiensa osilta sen sijaan, että he luettelisivat pelkkiä faktoja.

Haastattelujen käyttämisessä tulisi tekijän kysyä itseltään seuraavat kolme kysymystä: Miten haastattelukohtaus vie tarinaa eteenpäin? Mitä tietoa sen avulla saa kerrottua katsojalle? Miten se toimii emotionaalisesti? Vaikkakin haastattelu ajatellaan usein epäelokuvalliseksi keinoksi, se voi toimia erittäin tehokkaana kerrontakeinona tarinan kannalta. Kaikki riippuu siitä, miten sitä elokuvassa käytetään. (Aaltonen 2011, 308.)

Dokumenttielokuvan haastattelu muistuttaa tavallisesti tyypiltään teemahaastattelua eli puolistrukturoitua haastattelua. Se ei ole siis täysin vakioitu kysymysten suhteen kuten strukturoitu haastattelu tai täysin keskustelumainen avoin haastattelu kuten strukturoimaton haastattelu. Puolistrukturoidussa haastattelussa haastattelijalla on kysymysrunko valmiina, mutta itse haastattelutilanne elää haastateltavan mukaan. Tiedon hankkimisen ohella haastattelun tarkoituksena on saada materiaalia elokuvakerontaa varten. Informaation ohella tunteet, kokemus ja hetken ainutkertaisuus ovat tärkeitä painopisteitä. (Aaltonen 2011, 309.)

3 KUVAKÄSIKIRJOITTAMINEN

”The visual, to me, is a vital element in this work.”

-Alfred Hitchcock

“What is a storyboard? The answer may seem self-evident, but the reality is more complex and interesting than just simple, framed drawings.”

-Marcie Begleiter

Kirjallisen käsikirjoituksen lopullisen version pohjalta laaditaan kohtauksittain etenevä kuvakäsikirjoitus eli storyboard. Kuvattavat kohtaukset esitetään sarjakuvamaisina

hahmotelmina, joihin liitetään mukaan teknisiä tietoja kuvakoosta kohtauksen keston. (Pirilä & Kivi 2010, 63.) Lisäksi kohtauksessa tapahtuva liike pyritään visualisoimaan tavalla tai toisella. Kuvakäsikirjoituksen perusideana on suunnitella elokuvan päälinjat, yksityiskohdat ja jokaisen jakson kesto ennen kuvauksia. Kuvakäsikirjoituksen tekee elokuvan ohjaaja, kuvaaja tai molemmat yhdessä (Aaltonen 2002, 138.)

3.1 Miksi kuvakäsikirjoitus?

Kuvakäsikirjoituksen eli storyboardin tarkoituksena on olla mahdollisimman tarkka kuvaus tehtävästä ohjelmasta. Se kertoo paljon kohtausten yksityiskohdista niin visuaalisesti kuin teknisestikin.(Aaltonen 2002, 139.) Pelkkä sanallinen selitys, vaikka miten tarkka olisikaan, voi jättää toiselle paljon arvailun varaan tai synnyttää aivan erilaisen vision hänen erilaisesta taustastaan johtuen. Tällöin lopputulos on helposti aivan muuta kuin alkuperäinen idea. (GoAnimate 2012.) Storyboardin avulla onkin helppo varmistaa, että kaikki asianosaiset ovat samalla aaltopituudella siitä, millaista ohjelmaa ollaan tekemässä (Aaltonen 2002, 139).

Yhteisen vision saavuttamisen lisäksi kuvakäsikirjoitus helpottaa tuotantoa huomattavasti, sillä sitä tehdessään kuvakäsikirjoittaja joutuu käymään läpi kaikki tarvittavat kuvat, niiden järjestyksen ja sen, kuinka visuaalinen toteutus on vuorovaikutuksessa alkuperäisen tekstimuotoisen käsikirjoituksen kanssa. Kuvakäsikirjoitus myös varmistaa, ettei yksikään kuva pääse unohtumaan itse kuvaustilanteessa. Editointivaiheessa se kertoo editoijalle leikkausjärjestyksen, mikäli leikkaaja ei ole sama henkilö kuin ohjaaja tai kuvaaja. Tiivistetysti voidaankin sanoa, että samoin kuin käsikirjoitus, myös kuvakäsikirjoitus on itsessään aikaa vievä vaihe, mutta se säästää aikaa varsinaisessa tuotantovaiheessa. Kuvakäsikirjoittaminen on hyvin halpaa verrattuna kuvauspäiviin, ja sillä on mahdollista nopeuttaa ja helpottaa tuotantovaihetta. (GoAnimate 2012.)

Joidenkin mielestä storyboard on huono vaihtoehto, koska se sitoo yksityiskohtaisuutensa vuoksi tekijöiden käsiä itse kuvaustilanteessa. Kuten itse käsikirjoituksenkin kanssa, tämä ei pidä paikkaansa. Kuvakäsikirjoitus toimii, aivan kuin käsikirjoituskin, lähtökohtana itse toteutukselle. Tarkastakin suunnitelmasta on mahdollista poiketa ja tehdä uusia luovia ratkaisuja. (Aaltonen 2002, 139.)

3.2 Miten kuvakäsikirjoitus syntyy?

Kuvakäsikirjoituksia voi olla erimuotoisia (Aaltonen 2002, 139). Kuvakäsikirjoituksen käyttökohteet ovat myös moninaiset. Sitä voidaan käyttää kokonaisten kohtausten, yksittäisten kuvien tai mainostaulujen hahmottamiseen. Elokuviissa ja isommissa videotuotannoissa on käytössä yleensä editoriaalinen kuvakäsikirjoitustapa, jossa käydään läpi isompia kohtauksia tai mahdollisesti jopa koko elokuva. (Begleiter 2001, 15 – 16.)

Kuvakäsikirjoituksessa kohtaukset jaetaan kuviksi. Ohjaaja, kuvaaja tai molemmat miettivät millaisella kuvallisella dramaturgialla kohtauksen sisältö on tehokkaimmin välitettävissä katsojalle. Mietinnän kohteena oleviin asioihin lukeutuvat mm. kuvan rajaaminen laajasti tai tiukasti, kameran liike tai liikkumattomuus ja kuvan kesto. Mietinnän jälkeen kuvat luonnostellaan joko valmiiseen storyboard-pohjaan tai tyhjän paperin vasempaan reunaan elokuvaruudun muotoisena. (Aaltonen 2002, 138.)

Piirrosten tarkkuudella ja näytävyydellä ei ole niinkään väliä, tärkeintä on ajatuksen välittyminen lukijalle. Hyvin piirretty kuva välittää halutun tunnelman ja idean luonnollisesti selvemmin. Mikäli ohjelma tai mainoselokuva joudutaan myymään tilaajalle storyboardin avulla, kannattaa sen viimeistelyyn ilmeeseen panostaa. (Aaltonen 2002, 139.)

Jokainen kuva numeroidaan alkaen ykkösestä. Kuvien oikealle puolelle kirjataan kuvakoko, mahdolliset kameran liikkeet ja lyhyehkö kuvaus kuvassa tapahtuvasta toiminnasta. Kuvakoot käsitellään tarkemmin seuraavassa alaluvussa. Lisäksi kuvakäsikirjoitukseen voidaan merkitä kuvan arvioitu kesto. Äänelliset rakenneosaset, kuten repliikit, voidaan kirjoittaa toiminnan alapuolelle hieman sisennettyinä tai erottaa kokonaan omaksi palstakseen paperin oikeaan reunaan kuvan teknisten tietojen viereen. (Aaltonen 2002, 138 – 139.)



KUVA 6. Esimerkkikuva storyboardista (Elokuvantaju 2011c)

3.3 Tekniikkaa

Tuotantoryhmälle jaetaan yleensä alkuperäisestä kuvakäsikirjoituksesta kopioituneet versiot. Jotta kuvat pysyvät selkeinä, tulee kuvakäsikirjoituksessa olla selkeät kontrastierot. Tästä johtuen mustavalkoiset kuvat ovat vakio, vaikkakin suuremman budjetin tuotannoissa myös värikuvat ja – tulosteet ovat käytössä. Perinteisen käsin piirtämisen lisäksi on nykyään tarjolla monia ohjelmia, joilla kuvakäsikirjoittaminen onnistuu ilman piirtotaitoa tai kynään tarttumista.

Perinteinen tapa kuvakäsikirjoituksen tekemiseen on piirtää kevyesti karkea luonnos, joka viimeistellään mustilla viivoilla ja harmaasävyisillä varjostuksilla. Optimaalisinta jälkeä saadaan aikaiseksi kovuusasteikolla 4B – 2H väliin sijoittuvalla grafiittikynällä. Vahamaiset värikynät tuottavat myös hyvää jälkeä yksityiskohtien tekoon. Mikäli kuvakäsikirjoituksen tekemisessä ei ole puutetta ajasta, saa siihen lisättyä näyttävyyttä käyttämällä pastelliliituja, vesivärejä tai hiiltä. Näistä suosituksista huolimatta jokaisella kuvakäsikirjoittajalla on oma tekniikkansa ja omat työvälineensä, jotkut käyttävät jopa tusseja. (Begleiter 2001, 21.)

Aina kuvakäsikirjoittaminen ei ole yhtä suoraviivaista kuin edellä on kuvattu. Dokumentin tekijät suosivat usein still-kuvien käyttöä osana käsikirjoitusta, viitteenä haetavasta visuaalisesta tyylistä ja korvaavat sillä varsinaisen kuvakäsikirjoituksen. Elokuville, joissa on harkitumpi rakenne (esimerkkinä rakennetut tai näytellyt dokumentaariset elokuvat) voidaan puolestaan käsikirjoitusvaiheessa kirjoittaa ja visualisoida jo pidemmälle. Yhtäläillä elokuvissa, joiden teksti sisältää ns. kirjallisia kuvia, on mahdollista viitteellisesti liittää tekstistä nousevia kuva-aiheita. (Hirvonen 2003, 103.)

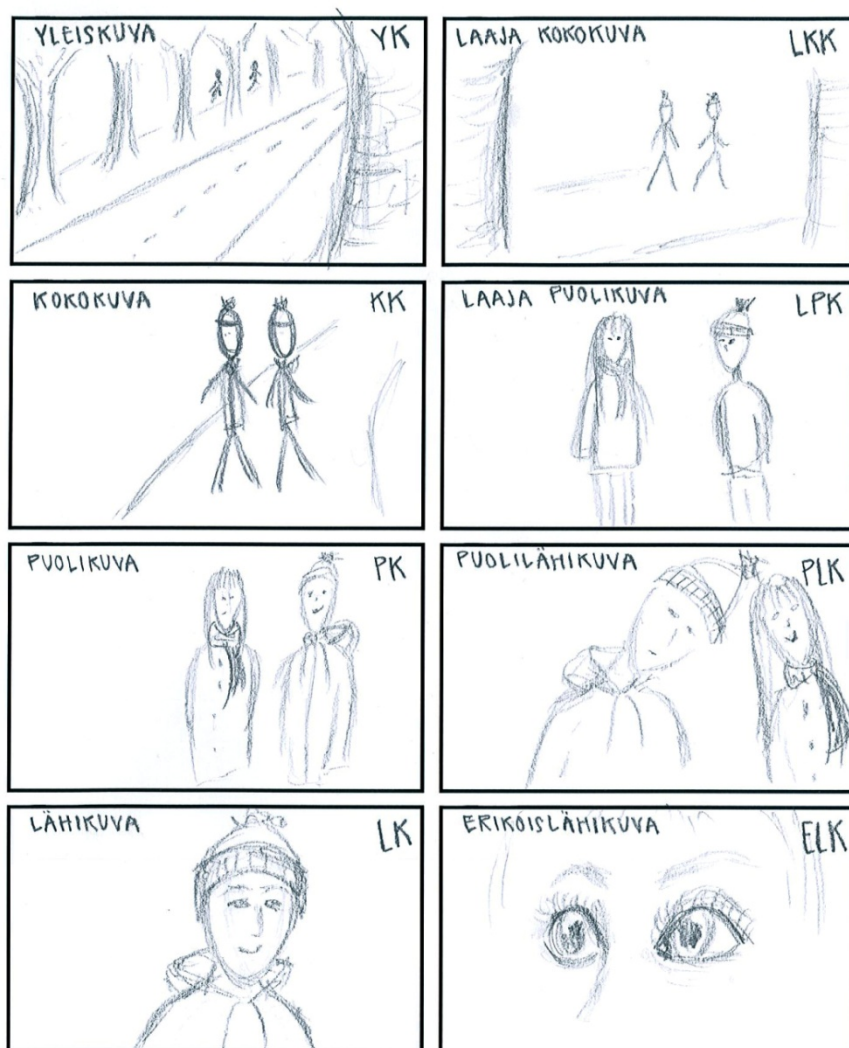
3.4 Kuvaamisen perussääntöjä kuvakäsikirjoituksessa

Kuvakäsikirjoituksessa käytetään tavallisesti ns. kahdeksan kuvan järjestelmää (kuva 7). Kuvakoot luetellaan seuraavasti laajimmasta tiiveimpään: yleiskuva (YK), laaja kokokuva (LKK), kokokuva (KK), laaja puolikuva (LPK), puolikuva (PK), puolilähikuva (PLK), lähikuva (LK) ja erikoislähikuva (ELK). Storyboardissa käytetään suluisia olevia lyhenteitä kuvaamaan kuvakokoa. (Aaltonen 2002, 139.)

Jokaiselle kuvakoolle on omat ohjeensa rajaamisen suhteen. Yleiskuva on mahdollisimman laaja kuva, joka esittelee miljöön. Yksityiskohtat eivät vielä erotu tässä otoksessa. Laaja kokokuva esittää kuvauskohteen (yleensä ihminen) ympäristössään niin, että hänen ylä- ja alapuolelleen jää runsaasti tilaa. (Mediakompassi 2006.) Laajasta kokokuvasta on käytössä myös nimitys ”suuri kokokuva”, SKK (Korvenoja 2005, 49). Kokokuvassa kohde näkyy edelleen kokonaan, mutta laajan kokokuvan turhat tilat on karsittu niin ylhäältä kuin alhaalta.

Laaja puolikuva rajautuu ihmisellä reiden puolivälistä ylöspäin. Pään päälle ei jää turhaa tilaa, ja alas lasketut kädet näkyvät kuvassa kokonaan. (Mediakompassi 2006.) Tämä suurena puolikuvanakin (SPK) tunnettu kuvakoko tekee kohteen vartalosta keskeisen kuvaelementin, mutta myös taustan sommittelu on edelleen muistettava (Korvenoja 2005, 49). Puolikuvassa näkyy nimensä mukaisesti puolet kuvattavasta kohteesta. Ihmisellä rajaus tapahtuu suurin piirtein navan kohdalta. Tässäkään kuvassa ei pään päälle saa jäädä turhaa tilaa. Puolilähikuvassa kuva on edellistä tiukempi – rajaus tapahtuu kainaloiden tai rinnan kohdalta. Lähikuva rajataan olkapään kaaren ja päälakeen väliin. Päälakea on myös mahdollista leikata. Erikoislähikuvassa tuodaan esille jokin yksityiskohta, esimerkiksi henkilön silmät. (Mediakompassi 2006.)

Rajaus, sommitelma ja kompositio ovat kuvan rakentamisen keinoja. Kuva koostetaan käyttämällä rajauksen lisäksi sommittelun apuna kaikkia kamerateknisiä ja optisia keinoja, joilla voidaan vaikuttaa kuvan sisäiseen rakenteeseen. Rajaaminen toimii kuvan rakentamisessa perustana. Rajauksessa tehdään päätös kuvassa näkyvien ja sen ulkopuolelle jäävien asioiden välillä. Sommittelussa valitun rajauksen sisällä olevat osatekijät pyritään jäsentämään miellyttävästi, mutta kiinnostavasti. Näitä osatekijöitä ovat mm. muodot, viivat ja värisävyt. Kompositio on kuvan rakentamisessa viimeinen vaihe, ja siinä osatekijät järjestetään toimivaksi kokonaisuudeksi. Lyhyesti ilmaistuna rajaus määrää sen, mitä kuvassa näkyy; sommittelu sen, mitä kuvassa näkyy ja kompositio sen, miksi se näkyy. (Korvenoja 2005, 60 – 61.)



KUVA 7. Kuvakoot

Kultainen leikkaus eli kolmasosasääntö jakaa kuvaruudun yhdeksään samankokoiseen ruudukkoon, joiden leikkauspisteet ovat sommittelun kannalta oleellisia (kuva 8). Katsojan silmä kulkeutuu luonnollisesti näihin pisteisiin, jolloin kuvaajan kannattaakin

sijoittaa sommitelman tärkein osio juuri leikkauspisteeseen. Kultainen leikkaus toimii aloittelevalla kuvaajalla hyvänä lähtökohtana sommittelulle. (Korvenoja 66 – 67.)

Henkilökuvan rajaamiseen pätevät edellä mainitut perussäännöt, mutta siinä on myös omia sääntöjä huomioitavaksi. Aloitteleva kuvaaja sijoittaa usein luonnostaan henkilön kasvot kuvan keskelle, mikä ei ole visuaalisesti kovinkaan kaunista katsottavaa. Henkilökuvan rajauksessa huomioon otettavia asioita ovat etenkin pään päälle jätettävä tila, silmälinja ja katseen suunta ja kuvassa olevan henkilön molempien silmien näkyminen kuvassa. Silmälinja on helppo suunnitella kolmasosasäännön mukaisesti, jolloin kuvasta tulee helposti tasapainoinen. Oikeaoppisen rajauksen mukaisesti silmät sommitellaan yleensä kuvaruudun ylimmän ja keskimmäisen kolmanneksen rajaviivan tuntumaan. Perinteisen säännön mukaisesti katseen suuntaan tulisi jättää enemmän tilaa kuin kuvattavan henkilön taakse, mutta kaikissa tilanteissa tämä ei päde. Tällöin voidaan noudattaa myöhemmin lisättyä sääntöä tilan jättämisestä katsesuunnan sijaan kontaktisuuntaan, joka siis voi olla eriävä katseen suunnasta. (Korvenoja 2005, 62 – 63.)



KUVA 8. Kultaisen leikkauksen huomiopisteet

3.5 Siirtymät

Yksi kuvakäsikirjoituksen kannalta hankalampi osuus on epästaattisten eli kameran liikkeitä sisältävien kuvien hahmotteleminen. Näistä siirtymistä käytetyimpiä ovat

panorointi, tilttäus, seuraaminen, käsivara, zoomaus ja nosto/lasku. Panoroinnissa (eng. pan) kamera pysyy paikallaan ja kiertyy vaakatasossa. (Korvenoja 2005, 114.) Panorointia käytetään usein liikkeen tai toiminnan seuraamiseen. Kuvakäsikirjoituksessa se kuvataan pitkällä, panorointialueen kattavalla kuvalla, jonka alareunassa on avonainen nuoli osoittamassa panorointisuuntaan. Nuolella voidaan myös havainnollistaa kuvan sisällä kohteen liikkumista paikasta a paikkaan b, eli sijainti kohtauksen alussa vaihtuu sijaintiin kohtauksen lopussa. Seuraaminen (eng. tracking shot) eroaa panoroinnista kameran liikkumisella. Kamera liikkuu sivusuunnassa joko vasemmalle tai oikealle. Liike kuvataan suljetulla tasapaksulla nuolella.

Tilttäyksessä (eng. tilt) kamera pysyy panoroinnin tapaan paikallaan, mutta sen kiertoliike on nyt ylös/alas. Kuvakäsikirjoituksessa tilttäus kuvataan pystysuunnassa koko kuva-alueen kattavana suorakulmiona, jonka toisessa reunassa kulkee nuoli osoittamassa tilttäussuuntaan. Noston ja laskun (eng. boom shot) kuvamerkinästä tilttäuksen erottaa nuolen levenevä loppupää. Nosto/lasku – kuvassa nuolen varsi on tasapaksu. Tässä siirtymässä kamera liikkuu joko nostettuna tai laskettuna haluttuun suuntaan. (Begleiter 2001, 62.)

Zoomaus (eng. zoom) vaikuttaa polttovälin vaihtumisen lisäksi niin kuvakokoon kuin tilavaikutelmaan syvyysuunnassa. Tiivistettäessä tilavaikutelma pienenee ja avattaessa vastaavasti laajenee. (Korvenoja 2005, 114.) Zoomaus kuvataan kuvakäsikirjoituksessa kahdella sisäkkäisellä ruudulla, jotka rajaavat sisälleen näkymän tiiviissä ja laajassa kuvakoossa. Zoomauksen suunta kuvataan nuolilla, jotka lähtevät alkuperäisestä kuvakoosta ja osoittavat siirtymän loppukokoon. Kun zoomaus yhdistetään vastakkaiseen syvyysuuntaiseen liikkeeseen (esimerkiksi zoomattaessa sisään eli tiivistettäessä kuvaa, kameraa siirretään taaksepäin), saadaan aikaiseksi näyttävä efekti (eng. zolly/Vertigo shot/a Dolly with counter zoom). Tämä Hitchcockin Vertigon tunnetuksi tekemä siirtymä voidaan kuvata esimerkiksi kahdella vierekkäisellä ruudulla, jossa toisessa on näkymä otoksen alusta ja toisessa otoksen lopusta. Etualalla olevan kohteen tulisi siis pysyä molemmissa kuvissa muuttumattomana, kun taas tausta joko laajenee tai pienenee.

Käsivaralta (eng. handheld) kuvattaessa on helppo luoda vaikutelma henkilöahmon silmin nähtävästä tilanteesta. Vaikutelman kannalta oleellista on kameran liike-reagointi tilanteen kulkuun ihmistä vastaavalla tavalla. Esimerkiksi lyöntiä väistettäes-

sä kamera väistyy pois tieltä, ja lyönti menee ohi. Käsivaraotoksen siirtymää kuvitettaessa kuvitustapa riippuu kameran liikkeestä. Edellä mainittujen siirtymien kuvaaminen pätee, mikäli liike on vastaava. Käsivarakuvaukselle tyypillinen heiluminen voidaan kuvata kahdella päällekkäisellä ruudulla, jotka eivät ole täysin samalla kohdalla sekä heilumissuuntaa kuvaavilla nuolilla ruutujen ulkopuolella. (Begleiter 2001, 63 – 64.)

4 HORTON–DOKUMENTTI

”Dokumenttielokuva ei voi olla objektiivinen, mutta siinä voi olla totuus.”

-John Webster

Horton –dokumentin aiheena on Hortonin syndrooma (eng. cluster headache), jota kuvataan pahimmaksi lääketieteen tuntemaksi kivuksi. Tästä huolimatta sarjoittainen päänsärky on erittäin huonosti tunnettu myös lääkäreiden keskuudessa, mikä olikin yksi painavimmista syistä dokumentin tekemiselle. Sarjoittaisen päänsärlyn kohtaukset ovat sanoinkuvaamattoman voimakkaita eikä niitä pysty kuvittelemaan ilman kokemuspohjaa. Dokumentissa kohtauksia pyrittiin havainnollistamaan elokuvamaisilla, vahvoilla visuaalisilla ja rakenteellisilla ratkaisuilla, jotka vaativat kattavaa ennakkosuunnittelua ja tarkkaa käsikirjoitusta.

4.1 Esitutkinnasta käsikirjoitukseen

Dokumenttielokuvan suunnittelu aloitettiin visuaalisen ilmeen suunnittelulla. Pohjaa siihen tarjosivat dokumentin ”isän”, Jesse Haajan, rahoitusta varten suunnittelemat grafiikkapohjat. Kuvassa 9 on esimerkkinä dokumentin nimikegrafiikka. Dokumenttielokuvan ilmeestä haluttiin tehdä grafiikoita mukailleen kauhuelokuvamainen ja synkkä, mutta asiallinen.

Visuaalista ilmettä testattiin ja hiottiin loppuun dokumentille pikaisesti tehdyllä trailerilla, jonka päätarkoituksena oli muistuttaa sosiaalisessa mediassa etenkin Hortonia sairastavia tulossa olevasta elokuvasta. Traileria käytettiin hyväksi myös haastateltavien hankinnassa. Hieman alle minuutin mittainen video koostui välähdyksittäisistä mustavalkoisista kuvituskuvista, yhdestä punaisella tehostetusta kohtauksesta sekä tekstigrafiikoista (kuva 10) loppua kohden kasvavan taustamusiikin ohella. Video

pyrki tiivistämään sarjoittaisen pääsäryn kohtauksen alusta loppuun. Kohtauksen piikkiä kuvattiin punaisella efektivrillillä ja loppumista puolestaan mustavalkoisesta kuvasta värilliseen siirtymisellä kuvan 11 mukaisesti.



KUVA 9. Dokumenttiprojektin nimikegrafiikka

Trailerin jälkeen aloitettiin virallisesti käsikirjoituksen suunnitteleminen. Lähtökohtana sille käytettiin Jessen päiväkirjamaista kirjoitusta, joka kuvaili elämää Hortonin eli ”Pedon” kanssa. Kirjoituksesta saatiin hyvä pohja, ns. ”punainen lanka” dokumentin rakenteelle. Dokumentin ollessa Suomessa ensimmäinen Hortonista kertova päätettiin siitä tehdä sisällöllisesti tiivis ja kattava paketti, joka tarjoaisi katsojalle perustiedot sairaudesta. Tämä tarkoitti informaation keräämistä ja yhteen kokoamista, mitä vaikeutti osittain juuri informaation vähäisyys.

Dokumentin synopsis oli osittain jo olemassa ennen varsinaisen projektin alkua, sillä elokuvan perusidea oli esitettyä hyvin selkeästi sponsoreille lähetetyssä informaatiopakettissa. Liitteessä 1 on tämän paketin sisältämä synopsis. Näkökulman selkeyttämisen kannalta dokumentin pääkohdat kirjoitettiin kuitenkin vielä erilliseksi synopsisiksi.



KUVA 10. Trailerin visuaalisuutta

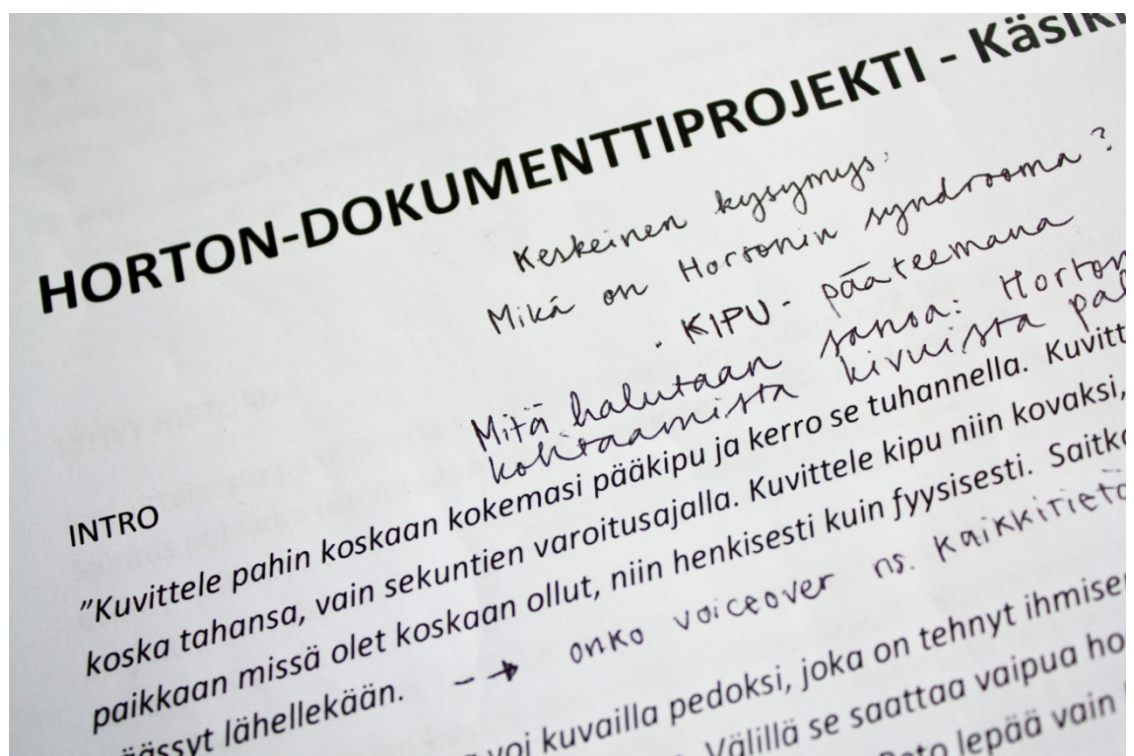
Treatmentissa (liite 3) dokumentin informaatio sisältö jaoteltiin aihealueittain (mm. perustietoa, historiaa, hoitomuotoja). Lisäksi siinä oli mukana jo luonnostelmana dokumentin alku ja loppu. Treatment oli käsikirjoituksen vaiheista kaikkein aikaa vievin, sillä sitä käytiin läpi uudestaan ja uudestaan turhien faktakohtien karsimiseksi ja mahdollisesti puuttuvien osasten löytämiseksi. Treatmentin pohjalta alettiin myös rakentaa kysymysrunkoa niin Hortonia sairastaville kuin dokumentin asiantuntijoina toimiville lääkäreille. Paperimuotoiseen dokumenttiin oli helppo tehdä merkintöjä kaikesta mielestä askarruttavasta tai esimerkiksi elokuvan rakenteellisista seikoista (kuva 12).



KUVA 11. Sävyjen käyttöä tehokeinona

Treatmentiä seurasi varsinaisen käsikirjoituksen ensimmäinen versio, joka oli vielä hyvin suurpiirteinen. Siinä oli kuitenkin eriteltyä voiceoverien, haastatteluiden, kuvituskuvien ja grafiikoiden paikat sekä alku- ja loppukohtaus kuvailtuna mahdollisimman tarkasti. Käsikirjoituksen rakenteeksi valikoitui tässä vaiheessa kaksipalstainen muoto, sillä se sopi paremmin useista visuaalisista ja äänellisistä palasista koostuvaan elokuvaan.

Tämän käsikirjoitusversion jälkeen haastattelukysymykset hiottiin lopulliseen muotoonsa Migreeniyhdistyksen asiantuntijan kanssa ja lähetettiin haastateltaville sähköpostitse (liitteet 2 ja 4). Haastateltavilta henkilöiltä pyydettiin kysymyksiin alustavia vastauksia, jotka he toimittivat puolestaan sähköpostilla. Osalla vastaukset olivat hyvin yksityiskohtaisia, osalla taas yksinkertaisen tiivistettyjä, mutta yhtäkaikki hyödyllisiä käsikirjoituksen kehittämisen kannalta.



KUVA 12. Merkintöjä treatmentissä

Esituotannon seuraavana vaiheena oli lähetettyjen vastauksien läpikäyminen. Haastateltaviksi oli valikoitunut joukko hyvin erilaisia ihmisiä erilaisista elämäntilanteista ja sairaushistorioista. Heidän vastauksistaan etsittiin ensin yhtäläisyyksiä ja sitten eroavaisuuksia. Vastauksia verrattiin käsikirjoituksen faktaosuuksiin ja niitä sijoiteltiin sopiviin kohtiin käsikirjoitusta. Oleellista tässä vaiheessa oli välttää liiallista toistoa ja

liian pitkiä ja raskaita yhtäjaksoisia osuuksia. Dokumentissa pyrittiin hyödyntämään mahdollisimman paljon erinäisiä draamallisia ja visuaalisia keinoja, tekemättä siitä kuitenkaan liian tekemällä tehdyn näköistä.

Hankalaksi käsikirjoittamisen tässä vaiheessa, ennen varsinaista tuotantoa ja kuvauksia, teki tasapainoilu mahdollisimman yksityiskohtaisen, mutta muutoksia kestävän ja tarpeeksi vapaan sisällön kanssa. Asioita piti siis yhtäaikaaisesti sekä lyödä lukkoon, että jättää aukinaisiksi. Se, jos mikä oli haaste.

4.2 Sanoista kuvakäsikirjoitukseen

”Miten suhtautua dokumentaarisessa elokuvassa storyboardiin, visualisoituun käsikirjoitukseen? Miten tehdä sattumasta, odottamattomasta ennalta kuva? En ole vielä nähnyt tällaista.”

-Kanerva Cederström

Selkeimpiä visuaalisia osuuksia oli kertynyt jonkinasteisina hahmotelmina käsikirjoitusvaiheen aikana (kuva 13), mutta varsinaisen kuvakäsikirjoituksen tekemisen aika koitti ennen haastatteluiden ja muiden kuvausten aloittamista. Kuvakäsikirjoittaminen oli haaste jo itsessään piirtämisen kannalta. Kuten storyboardingin luvussa mainittiin, ei kuvakäsikirjoittamisessa kuitenkaan ole oleellista visuaalisen toteutuksen tarkkuus ja jälki, vaan idean välittyminen käsikirjoitusta katsovalle.



KUVA 13. Kuvakäsikirjoitus: pikainen luonnostelma ja viimeistellympi vastine

Kuvakäsikirjoittamisen kannalta dokumentissa tärkeimpiä osioita olivat kuvituskuvat. Haastattelut toteutettiin joko haastateltavien kotona tai muussa ennestään tuntemattomassa paikassa, jolloin niiden kuvallinen käsikirjoittaminen ennakkoon oli mahdollista pääasiallisesti vain kuvan rajaamisen kannalta. Tämä ei ollut kuitenkaan ongelma, sillä pienen tuotantoryhmän johdosta haastatteluissa olivat mukana sekä ohjaaja että kuvaaja-editoija, jolloin molemmilla oli selkeä ja yhtäläinen mielikuva halutusta lopputuloksesta. Tästä johtuen kuvat voitiin suunnitella asetelun, rajauksen ja valaistuksen kannalta pikaisestikin paikan päällä. Mikäli vastaava tilanne olisi tapahtunut suuremman luokan tuotannossa, ei kuvaajalla välttämättä olisi ollut yhtä tarkkaa mielikuvaa halutusta jäljestä ja lopputulos olisi helposti ollut ”vääränlainen”.

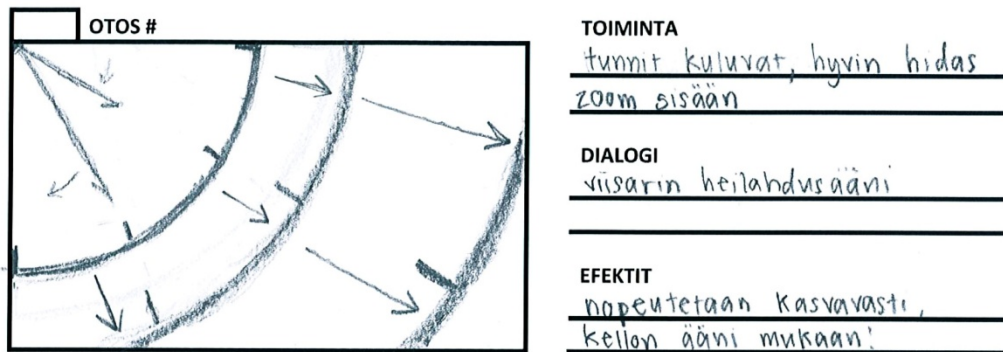
Dokumenttielokuvaan tarvittiin sen pituudesta johtuen hyvin paljon kuvituskuvaa. Osa kuvituskuvista pystyttiin suunnittelemaan ennen varsinaisen tuotannon aloittamista, osa vasta haastatteluiden jälkeen. Tavoitteenamme oli kerätä haastateltavilta sanallisia kuvailuja esimerkiksi kohtausten kivuliaisuudesta eli miltä se tuntuu. Jos haastateltava olisi kuvaillut kipua naulan hakkaamiseksi, olisimme kuvanneet kyseiseen kohtaan kuvituskuvana naulan hakkaamista.

Kuvakäsikirjoituksen toteutus oli lähes yhtä monivaiheinen kuin käsikirjoituksenkin, sillä tottumattomalta kuvakäsikirjoittajalta prosessi koostui ideoiden kehittämisestä sanallisesta kuvalliseen muotoon ensin yksittäisinä ja hyvin suuripiirteisinä hahmotelmina, sitten jo hieman ymmärrettävämpinä kuvasarjoina ja lopuksi virallisina storyboardeina. Yksinkertaisen kuvituskuvan kohdalla prosessi oli huomattavasti helpompi kuin pidempikestoisessa, siirtymiä sisältävässä kohtauksessa.

Kuten luvussa 3 mainittiin, on kuvakäsikirjoittajalla tarjolla monia valmiita storyboard-pohjia. Kokeilemalla on helppo löytää itselleen sopivimmat. Tähän työhön valikoitui lopulta käytettäväksi Marcie Begleiterin *From word to image* – kirjassa esitellyt mallipohjat (kirjan sivut 94 – 95 ja 112 – 119), joita oli helppo muokata tarpeen mukaan. Kyseisten storyboard-pohjien valintaan vaikutti myös se, että ne olivat selkeät ja yksinkertaiset, mutta silti kaiken oleellisen kattavat. Kuvassa 14 näkyy kuvapohja yhden otoksen osalta.

KOHTAUS _____

SIVU _____



KUVA 14. Storyboard-pohjaa

Piirrosjälki oli pitkän tauon jälkeen melko epämääräistä, joten kuvakäsikirjoituksen kuvat eivät olleet kovinkaan yksityiskohtaisia. Otokset olivat hahmotelmia, joita epäselvimmissä tapauksissa selvensivät kuvien yhteyteen raapustetut huomautukset ja selvennykset. Tekniseltä osalta piirtäminen kuvakäsikirjoitukset alkoivat normaalilla lyijykynällä luonnostelemalla. Tämän päälle vahvistettiin ääriviivat ja luotiin varjostukset 2B-kovuusarvoisella grafiittikynällä. Korostukset tehtiin pyyhekumia käyttäen. Grafiittikynä oli erinomainen työväline piirroksissa, sillä se sopi niin tarkkoihin ääri- viivoihin kuin pehmeisiin varjostuksiin. Varjostuksissa sitä oli myös mahdollista levittää pehmeällä paperilla pyyhkien.

4.3 Esituotannon vaikutukset tuotannossa ja jälkituotannossa

Dokumentin varsinainen tuotanto-osio aloitettiin haastatteluilla. Haastattelut toteutettiin pääasiassa haastateltavien kodeissa, joten kuvaukset pyrittiin suorittamaan mahdollisimman pienellä kalustomäärällä. Kuvauskalusto koostuikin kahdesta järjestelmäkamerasta, kaulusmikistä sekä kahdesta valosta. Tämä kokoonpano osoittautui sopivaksi myös kahdesta henkilöstä koostuneen pienen tuotantoryhmän kannalta.

Haastatteluissa toinen kamera (kamera1) toimi ns. kylmänä kamerana kolmijalalla, eli sen kuva pysyi stabiilina paikallaan. Toinen kamera (kamera2) puolestaan oli liikkuvampi ja kuvasi lähikuvaa ja erikoislähikuvaa haastateltavista (Kuva 15, alarivillä

olevat kuvat). Kamera1:n kuva haastateltavasta oli puolikuvaa. Kamera1 myös toimi haastatteluäänien tallentajana kun taas kamera2 tallensi ääntä kokonaisvaltaisesti editointivaihetta varten.

Haastatteluissa käsikirjoitus toimi pohjana haastattelurungolle sekä painotuksille, joita vastauksista haettiin. Ideaalisesti vastauksista olisi merkattu parhaat osiot muistiin jo haastattelun aikana, jotta ne olisi ollut helpompi löytää leikkausvaiheessa. Vähäisellä tuotantoporukalla tämä ei kuitenkaan ollut mahdollista, joten tämä kasvatti leikkausvaiheen työmäärää. Kuvakäsikirjoituksessa oli haastatteluihin liittyen suunniteltuna perusformaatti molemmalle kameralle ja valaistukselle. Tämä sisälsi sekä kuvakoon että kameroiden ja valojen sijaintimahdollisuuksia. Ennakkosuunnitelmia sovellettiin jokaisessa haastattelussa tilanteen ja tilan ehdoilla.



KUVA 15. Haastatteluiden kuvakoot ja raakasävyt

Kun kaikki haastattelut olivat purkissa, piti materiaali käydä uudelleen läpi, ja muokata käsikirjoitusta tarpeen mukaisesti. Kuvamateriaalia kertyi jokaisesta haastattelusta noin kahden tunnin verran ja haastateltavia oli yhteensä yhdeksän. Tämä tarkoitti siis yhteensä noin kahtakymmentä tuntia haastattelumateriaalia. Läpikäymisvaihdetta helpotti se, että jokaiselta kysyttiin samat kysymykset samassa järjestyksessä. Koska käsikirjoittaja oli aktiivisesti mukana kuvauksissakin, jäi haastatteluista muistiin tiettyjä hyviä kohtia, jotka oli siten helpompi kalastella vastausten joukosta.

Trailerin kuvamateriaalia käytettiin osittain myös dokumentin kuvituskuvana. Sen lisäksi kuvattiin lisää kuvituksia naisnäyttelijän ja konkreettisten esineitten kanssa. Nämä kuvituskuvat pohjautuivat haastatteluissa ilmenneisiin kuvailuihin ja faktatietoihin. Kuvituskuvat pohjautuivat paljolti kuvakäsikirjoituksiin (kuva 16), tosin pieniä muutoksia tapahtui matkan varrella. Kuvakäsikirjoituksessa kuvatut tekniset ratkaisut olivat suurin yksittäinen muuttuja. Itse kuvaustilanteessa ei suunniteltu kuvakulma tai siirtymä ollutkaan paras vaihtoehto, vaan sen sijaan sovellettiin uusia ratkaisuja. Ihmistä kuvattaessa paljon riippui kuvattavana olevasta henkilöstä, sillä kipua kuvattaessa tärkeitä olivat pienetkin eleet. Näissä tilanteissa oli tärkeää valmistella näyttelijä tarkoin kuvattavaan ottoon.

Jälkituotannon vaiheeseen kuului materiaalin purkamisen ja läpikäymisen lisäksi sen leikkaaminen ja jälkikäsitteleminen niin kuvan kuin äänen kannalta. Jälkituotanto on tyypillisesti aikaa vievin vaihe, ja sitä se oli tälläkin kertaa. Käsikirjoituksen selkeä rakenne pohja tarjosi leikkaamiselle muotin, mutta kuten todettua, dokumentti tehdään elävästä maailmasta, ja siten se elää myös itse.

Esituotantovaiheessa kirjoitettua käsikirjoitusta jouduttiin muokkaamaan jonkin verran jo tuotantovaiheessa, mutta suurimmat muutokset konkretisoituivat vasta jälkituotannossa leikkausta aloiteltaessa. Huolellisesta esivalmistelusta huolimatta kaikki asiat eivät toteutuneetkaan kuten suunniteltua, ja osa kohdista ei yksinkertaisesti toiminut videolla yhtä hyvin kuin paperilla oli suunniteltu. Haastavinta leikkausvaiheessa oli kuvan, äänen ja grafiikoiden yhdistäminen ja vuorottelu siten, että kokonaisuus pysyi mielenkiintoisena, jouhevana ja etenevänä ilman, että siitä tuli sekava. Kuvan kannalta jatkuvuus oli helppo saada aikaiseksi yhtenäisillä sävyillä. Tämä tarkoitti hyvin tummaa ja vahvakontrastista, paikoitellen jopa mustavalkoista lähestymistapaa sävytykseen.

kello tikittää kiihtyvällä tahdilla, tunnit kuluvat, kello-
taulu lähenee hitaasti

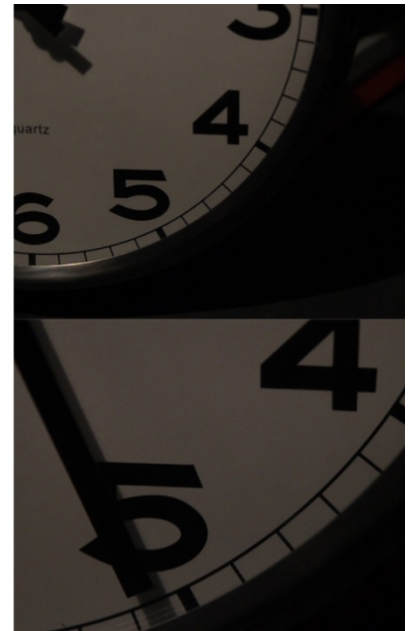


spiikki: ” Kohtausten tois-
tuminen tismalleen samoi-
hin vuorokaudenaikoihin
tiedetään liittyvän tähän...”

TOIMINTA
tunnit kuluvat, hyvin hidas
zoom sisään

DIALOGI
sisään herähdysääni

EFEKTIT
nopeutetaan kasvavasti,
kellon ääni mukaan!



KUVA 16. Tekstistä valmiiseen kuvaan

Haastatteluiden äänen jälkikäsitteilyssä tärkeimmät osiot olivat taustakohinan poisto ja ääniraidan muuntaminen monosta stereomuotoon. Haastattelut kuvattiin rauhallisissa tiloissa, jolloin äänessä oli hyvin vähän taustahälyä, ja hyvästä mikistä johtuen äänen kohinakin oli siedettävissä määrin. Voice over – kohdat eli spiikit viimeisteltiin sanamuodoltaan ja äänitettiin vasta tässä vaiheessa, kun elokuva oli jo leikattu yhteen.

5 PÄÄTÄNTÖ

*”Elokuva syntyy kirjoituksen häviämiseksi, lauseen rauniolle; elokuva johtaa alkupe-
räiseen hiljaisuuteen.”*

-Marguerite Duras

Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen ei ollut ensikertalaiselle helppoa. Huolellinen käsikirjoitus luultavasti vei yhtä paljon aikaa, kuin tuotannossa ja jälkituotannossa olisi kulunut ilman tarkkaa suunnitelmaa. Dokumenttielokuva ensimmäisenä kunnollisena käsikirjoituskohteena oli sekä helpottava että vaikeuttava tekijä. Prosessin helpottavina tekijöinä toimivat mahdollisuus - ja pakko, olemassa olevan tiedon eli faktojen käyttämiseen, jolloin osa sisällöstä oli jo ennakkoon määrätty. Kaksiteräisen miekan tästä teki kuitenkin juuri se, että faktatiedon käyttäminen rajoitti tekemistä samoissa määrin kuin vapautti.

Horton-dokumentti oli varsinaisesti muodoltaan enemmänkin tv-dokumenttimainen, mutta sitä pyrittiin vapauttamaan toteutuksen osalta käyttämällä enemmän dokumenttaarisen elokuvan elementtejä, joihin tässä opinnäytetyössä perehdyttiin tarkemmin. Käsikirjoituksen kannalta tämä tarkoitti vapaampaa rakennetta ja kuvakäsikirjoituksen osalta visuaalisemman ja taiteellisemman lähestymistavan mahdollisuutta. Kuvituskuvien käsikirjoittaminen antoi aikaa miettiä niitä niin yksittäisinä kohtauksina kuin osana kokonaiskuvaa, jatkumoa.

Kuvakäsikirjoittaminen saattaa helposti vaikuttaa hyvin yksinkertaiselle vaiheelle, mutta sitä se ei ole. Kohtausten työstäminen vie aikaa – ei välttämättä niinkään toteutuksen kannalta, vaan suunnittelun ja miettimisen osilta. Mikä sopii mihinkin? Millaista kuvaa kannattaa käyttää missäkin kohtaa? Millainen visuaalisuus tukee väittämää parhaiten? Nämä olivat kysymyksiä, joita mietittiin lähes jokaisessa kohtauksessa.

Horton-dokumentissa kuvakäsikirjoitus oli vision välittymisen kannalta ylimääräinen vaihe, sillä tuotannon suunnittelu ja varsinainen toteutus kuuluivat saman henkilön tehtäviin. Kuvaustilanteissa improvisaatioon tottuneelle huolellinen valmistautuminen ei kuitenkaan ollut epämieluisa kokemus. Useissa projekteissa ei varsinaista valmistautumis- ja käsikirjoittamismahdollisuutta ole tarjolla, vaan suunnittelu ja käsikirjoittaminen toteutuvat itse kuvaustilanteessa yhdessä tekemisen kanssa. Tällöin huomaa usein jälkeenpäin editointivaiheessa jonkin oleellisen tai sopivan otoksen puuttumisen. Tai kuinka jokin otos olisi ollut parempi eritavoin kuvattuna. Kuvakäsikirjoitus ei toki kokonaan poista tätä mahdollisuutta, mutta se tarjoaa tilanteeseen peruspohjan, jota on helppo parantaa tilanteeseen sopivalla improvisaatiolla.

Pienessä tuotantoryhmässä ei käsikirjoituksen ja kuvakäsikirjoituksen täyttä volyymia päästy todistamaan. Mikäli kyseessä olisi ollut isompi tekijäryhmä, olisi jokaisella tuotantovaiheella ollut mahdollisesti eri tekijä, jolloin tarkan suunnitelman tärkeys olisi korostunut. Tyyllilajinsa puolesta Horton-dokumentti sijoittui ääripäiden, täysin kirjoitetun ja täysin ennalta-arvaamattoman, väliin, mikä puolestaan tarjosi näkökantoja molempiin tuotantoihin.

Dokumentin esituotantovaiheessa pystyttiin mukailemaan dokumenttielokuvan käsikirjoitusprosessia teoriaan perustuen. Kaikki alkoi aiheen kartoituksesta, informaation keräämisestä ja lajittelusta sekä tyyli- ja näkökulmaseikkojen päättämisestä. Teoriasta

poikettiin kuitenkin synopsisin suhteen, sillä se oli valmiina jo aiemmasta taustatutkimuksesta. Tätä synopsisista hyödynnettiin uuden tutkimuskierroksen aloittamisessa ja sen päälle alettiin rakentaa pohjaa lopulliselle käsikirjoitukselle. Treatmentissä keskityttiin vielä faktatietoihin, mutta käsikirjoituksen varhaisvaiheessa tulivat mukaan mietintään draamalliset elementit. Asioiden ja tapahtumien järjestys tuli pitää selkeänä ja johdonmukaisena kiinnostavuutta unohtamatta. Nämä kolme tekijää eivät aina kohdanneet toisiaan, sillä jouhevuuden takia kärsi kiinnostavuus helposti.

Kuten mainittua, kuvakäsikirjoituksessa suurin muuttuja oli tekniset ratkaisut. Tämä luultavasti johtui kokemattomuudesta niin käsikirjoittamisen kuin kuvakäsikirjoittamisenkin saralla. Ennakoiminen ja tarkka suunnittelu olivat jääneet niin vähälle harjoittelulle, että olo lähenteli kalaa kuivalla maalla. Samalla oli kuitenkin jännittävää huomata, kuinka käsikirjoitus heräsi eloon ensin kuvakäsikirjoituksessa ja lopulta kameran linssin läpi nähtynä.

Vaikka dokumentin toteutuksessa poikettiin suunnitelmista monessakin kohtaa, toimi käsikirjoitus jatkuvasti alitajunnassa vararatkaisuna. Kuvatessa se tarkoitti myös sitä, että tekijällä oli selkeä mielikuva siitä, mitä on tekemässä ja missä kontekstissa se tulee ilmi dokumentissa. Tämä antoi ihan erilaisen näkökulman tekemiseen ja selkeytti sitä ylipäänsäkin.

Alussa päätösten tekeminen tuntui vaikealta, jopa ahdistavalta, sillä miten niin varhaisessa vaiheessa voi jo nähdä kokonaisuuden selkeästi. Tämän dokumentin tekeminen kuitenkin todisti teoriasta todeksi ainakin sen, ettei käsikirjoitus todellakaan ole viimeinen sana. Se on alku improvisaatiolle.

LÄHTEET

Aaltonen, Jouko 2003. Käsikirjoittajan työkalut: Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Keuruu: Like Kustannus Oy.

Aaltonen, Jouko 2011. Seikkailu todellisuuteen – Dokumenttielokuvan tekijän opas. Keuruu: Like Kustannus Oy.

Apogee Productions 2011. Kuvakerronta. WWW-sivu.
<http://www.apogee.fi/koulutusmateriaali/videotuotannon-perusteet/kuvakerronta/>.
 Päivitetty ei tietoa. Luettu 8.11.2013.

Begleiter, Marcie 2001. From Word To Image: storyboarding and the filmmaking process. Studio City: Michael Wiese Productions.

Das, Trisha 2007. How to write a documentary script. WWW-dokumentti.
http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/programme_doc_documentary_script.pdf. Päivitetty 2007. Luettu 25.10.2013.

Desktop Documentaries 2013a. Documentary structure. WWW-sivu.
<http://www.desktop-documentaries.com/documentary-structure.html>. Päivitetty ei tietoa. Luettu 29.10.2013.

Desktop Documentaries 2013b. How to write a script. WWW-sivu.
<http://www.desktop-documentaries.com/how-to-write-a-script.html>. Päivitetty ei tietoa. Luettu 29.10.2013.

Elokuvantaju 2011a. Konflikti. WWW-sivu.
<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/konflikti.jsp>. Päivitetty ei tietoa. Luettu 15.11.2013.

Elokuvantaju 2011b. Käsikirjoitus. WWW-sivu.
<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/kasikirjoitus.jsp>. Päivitetty ei tietoa. Luettu 20.9.2013.

Elokuvantaju 2011c. Storyboard. WWW-sivu.
<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/esituotanto/storyboard.jsp>. Päivitetty ei tietoa. Luettu 20.9.2013.

Elokuvantaju 2011d. Synopsis. WWW-sivu.
<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/synopsis.jsp>. Päivitetty ei tietoa. Luettu 20.9.2013.

Elokuvantaju 2011e. Treatment. WWW-sivu.
<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/treatment.jsp>. Päivitetty ei tietoa. Luettu 20.9.2013.

Filmmaker IQ 2010. 500 storyboard tutorials & resources. WWW-sivu.
<http://filmmakeriq.com/2010/10/500-storyboard-tutorials-resources/>. Päivitetty
15.10.2010. Luettu 25.10.2013.

GoAnimate 2012. What Is A Storyboard And Why Do You Need One? WWW-sivu.
<http://goanimate.com/video-maker-tips/what-is-a-storyboard-and-why-do-you-need-one/>. Päivitetty 2.5.2012. Luettu 1.11.2013.

Hirvonen, Elina (toim.) 2003. Käsikirjoittaminen. Juva: Art House Oy.

Korvenoja, Pekka 2005. TV –kameratyön perusteet. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu.

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

Mediakompassi 2006. Kuvakoot. WWW-sivu.
<http://yle.fi/vintti/yle.fi/mediakompassi/mediakompassi/4-6-luokkalaiset/kuvakoulu/kuvan-lumo/kuvakoot.htm>. Päivitetty ei tietoa. Luettu
25.10.2013.

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2005. Elävä kuva – elävä ääni: Oros. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2010. Elävä kuva – elävä ääni: Teos. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

DOKUMENTTIPROJEKTI

Kuvittele pahin mahdollinen pääkipu, jota olet koskaan kokenut. Kerro se sadalla tai jopa tuhannella. Kuvittele, että se voi iskeä milloin ja missä vain, sekuntien varoitusajalla. Kohtausten kipu vie sinut synkimpään paikkaan missä olet koskaan ollut –niin henkisesti kuin fyysisestikin. Saitko kuviteltua? Jos sait, niin lupaan, että et päässyt lähellekään.

Hortonia voisi kuvailla Pedoksi, joka on tehnyt pesän ihmisen aivoihin. Kuten mikä tahansa peto, se välillä nukkuu ja on tyytyväinen. Se myös saattaa vaipua horrokseen, joskus jopa kuukausiksi. Vaikka Petoa ei tuntisi kuukausiin, siellä se on. Pedon luonteeseen kuuluu saalistaa –tämä Peto elää kivulla ja tuskalla, eikä se lopeta ennen kuin on valmis.

Sitä voi anella ja rukoilla lopettamaan, mutta se lopettaa kun on valmis. Pedolla ei ole aikatauluja, se saalistaa saalistaa kun siltä tuntuu. Tätä petoa ei pääse karkuun, eikä sitä voi karistaa juoksemalla. Se saa sinut aina kiinni.

Hortonia sairastaa 0,01 koko maailman väestöstä. Iso osa heistä asustaa maapallon pohjoispuolella, jossa on pimeää suurimman osan vuodesta. Hoitoja Hortoniin etsivät maailmalla pienet asiaan omistautuneet tutkimusryhmät. Suomalaiset ovat selvittämässä Hortonin geenitaustaa ja sitä kautta avautuu tulevaisuudessa mahdollisuus aivan uudenlaisten hoitojen kehittämiseen.

Horton-dokumentin tarkoitus on saada toistaiseksi melko tuntematon, mutta yllättävän yleinen sairaus ihmisten tietoisuuteen. On aivan käsittämätöntä, että vielä tänäkään päivänä edes kaikki neurologit eivät tiedä sairaudesta tarpeeksi muista puhumatta. Ilman tietoisuutta ja ymmärrystä sairaudesta ei sitä voida tutkia tarpeeksi eikä myöskään keksiä uusia hoitokeinoja.

HORTON–DOKUMENTTI, KYSYMYKSIÄ asiantuntija

- Ketkä sairastavat? Perinnöllisyys / muut geneettiset tekijät? Missä iässä tavallisesti ”puhkeaa”?
- Triggereiden vaikutus kohtauksen alkamiseen? Onko sairastavilla tavattu samoja triggereitä?
- Mikä aiheuttaa kivun? Hypotalamus – miten liittyy? Kolmoishermo? Poikkeamia aivoissa?
- Mitä kohtauksen aikana tapahtuu fyysisesti?
- Onko elintavoilla havaittu yhteyttä Hortoniin?
- Milloin tyypillisesti tullaan hakemaan apua – kärsitty pitkäänkin?
- Miten isolla osalla sairastavista Horton kroonistuu?
- Diagnosoinnin helppous/vaikeus? Miten diagnosoimisprosessi tyypillisesti etenee? Milloin tarvitaan aivokuvaa?
- Voiko samassa päässä olla sekä migreeniä, joka on työikäisten tavallisin neurologinen sairaus että Hortonia?
- Miten Hortonin hoito aloitetaan tavallisesti?
- Lääkintä – sopiiko kaikki kaikille, onko kaikille apua olemassakaan? Miten määritellään potilaalle sopiva lääkitys? Joudutaanko lääkitystä muuttamaan usein?
- Miten lääketiede suhtautuu vaihtoehtoihin lääkintätapoihin?
- Onko kohtauksia mahdollista ennaltaehkäistä kotikonstein?
- Miksi Horton on nykypäivänäkin huonosti tunnettu?
- Lääkäreiden tieto Hortonista? Ihmisten yleinen tietous? Ovatko lisääntyneet – ovatko diagnoosit lisääntyneet niiden myötä?

INTRO

”Kuvittele pahin koskaan kokemasi pääkipu ja kerro se tuhannella. Kuvittele, että se voi iskeä missä tai koska tahansa, vain sekuntien varoitusajalla. Kuvittele kipu niin kovaksi, että se vie sinut synkimpään paikkaan missä olet koskaan ollut, niin henkisesti kuin fyysisesti. Saitko kuviteltua? Jos sait, lupaan ettet päässyt lähellekään.

Tätä äärimmäistä kipua voi kuvailla pedoksi, joka on tehnyt ihmisen aivoihin. Kuten mikä tahansa saalistaja, välillä peto nukkuu ja on tyytyväinen. Välillä se saattaa vaipua horrokseen, jopa kuukausien ajaksi. Vaikka peto nukkuu horroksessa, siellä se kuitenkin on. Peto lepää vain herätäkseen uudelleen ja sen luonteeseen kuuluu saalistaa, ja se elää kivusta ja tuskasta.

Peto on armoton. Sitä voi annella ja rukoilla lopettamaan, mutta se lopettaa vasta kun on valmis. Pedolla ei ole aikatauluja, se saalistaa silloin kun siitä siltä tuntuu. Petoa ei pääse karkuun, eikä sitä voi karistaa juoksemalla. Se saa sinut aina kiinni.”

TIUKAT FAKTAT

Hortonin oireyhtymä eli episodinen sarjoittainen päänsärky on neurologinen sairaus, joka aiheuttaa kovimman kiputilan, mitä lääketiede tuntee. Naispuoliset sairastavat ovat kuvanneet sitä huomattavasti synnytystä tuskallisemmaksi, ja neurologit ovat verranneet kipua amputaation ilman puudutusta. Tämä äärimmäinen kiputila esiintyy kohtauksissa, joiden kesto vaihtelee hoitamattomana 20 minuutista kolmeen tuntiin. Kipukohtauksia esiintyy 1-8 kertaa päivässä useiden viikkojen, tai jopa kuukausien kestoisissa jaksoissa. Näitä jaksoja seuraa yleensä useamman kuukauden tauko, remissio. Toisilla Hortonin neuralgiaa sairastavista sarjoja esiintyy tiheämmin ja noin 10–15 prosentilla heistä sairaus kroonistuu, jolloin kipujaksojen välisiä remissioita ei tule lainkaan.

Sarjoittaiseen päänsärkyyn kuuluvan kohtauksen aikana sairastava tuntee toispuoleista ja erittäin kovaa kipua ohimolla, silmäkuopassa tai silmäkuopan yläpuolella. Kivun lisäksi kohtauksessa voi esiintyä toispuoleista nenän tukkoisuutta, tai nenäeritteen vuotoa, silmän sidekalvon verestystä, kasvojen hikoilua, silmäluomen roikkumista, mustuaisen pienenemistä, tai kyynelvuotoa. Kipu on niin kova, että kohtauksen aikana on mahdotonta pysyä paikoillaan.

Treatment

Sarjoittaista päänsärkyä verrataan usein virheellisesti migreeniin. Todellisuudessa siinä on kysymys kymmenkertaisesti pahemmasta kiputilasta. Oikeastaan koko termi ”päänsärky” sairauden nimessä on harhaanjohtava; kyse on jostain paljon pahemmas-
ta. Kivusta jolle ei löydy sanoja.

Kipukohtaukset alkavat tyypillisesti yöllä, lyhyen unijakson jälkeen, mutta niitä voi esiintyä mihin vuorokaudenaikaan tahansa. Kohtaukset iskevät usein kellontarkkuu-
della ja sarjoittaisesta päänsärystä kärsivä voi herätä yöstä toiseen pedon piinaamana
minuutilleen samaan ajankohtana. Tämä tekee kohtausten odottamisesta erityisen
raastavaa. Varsinaisten kipukohtausten välillä moni sairastavista kokee taustakipua.
Jatkuvana myös tämä kuluttaa voimavaroja.

LYHYT HISTORIA

Sarjoittaisesta päänsärystä kärsii 0,01% maailman väestöstä. Heidän joukossaan on
5000 suomalaista. Sairaus puhkeaa useimmiten 20-40 ikävuoden välillä, ja se on mie-
hillä viisi kertaa naisia yleisempi. Sen esiintymistiheys on korkeampi pohjoisella pal-
lonpuoliskolla, jossa on pimeää suurimman osan vuodesta. Erityisesti naisilla sarjoit-
taiseen päänsärkyyn kietoutuu usein myös migreeni, mikä saa aikaan vaikeasti hallit-
tavan vyyhden.

Hortonin neuralogia ei ole suoraan periytyvä, mutta sairastavien lapsilla on todettu 5-
18-kertainen sairastumisriski. Lääketieteessä ensimmäiset kirjalliset viittaukset sarjoit-
taiseen päänsärkyyn ovat peräisin 1600-luvulta. Vuonna 1745 Gerard van Swieten
esitti sarjoittaisesta päänsärystä nykyisiä diagnostisia kriteerejä vastaavan kuvauksen,
ja täydellisti sairautta kuvasi ensimmäisenä neurologi William Harris vuonna 1926.
Huolimatta sairastavien suuresta määrästä sarjoittainen päänsärky on vielä nykypäi-
vänäkin erittäin huonosti tunnettu. Edes kaikki neurologit eivät tiedä asiasta tarpeeksi.
Tämä johtaa usein pitkittyneisiin diagnooseihin ja liian usein sairastava jää sairautensa
kanssa yksin.

MISTÄ ON KYSYMYS

Sarjoittaisen päänsärlyn syntymekanismi on vielä tänä päivänä tutkijoille osittain hä-
märän peitossa. Kivun aiheuttavan toimintahäiriön tiedetään kuitenkin sijaitsevan vä-
liaivojen hypotalamuksessa. Hypotalamuksen tehtävänä on säädellä muun muassa

Treatment

ihmisen biologista kelloa eli vuosi- ja vuorokausirytmiejä, sekä hormonieritystä. Kohtausten toistuminen tismalleen samoihin vuorokaudenaikoihin tiedetään liittyvän tähän. Lisäksi sarjoittaista päänsärkyä sairastavien melatoniinin, kasvuhormonin, sekä kortisolin erityksessä on havaittu poikkeamia. Kohtauksen aikana hypotalamuksen ohella aivojen kolmoishermon ylin, otsa-, silmän- ja nenänseudulle ulottuva haara ja autonominen hermosto aktivoituvat poikkeavalla tavalla. Tämä paikallistaa kivun silmänseudulle ja aiheuttaa kipukohtaukselle tyypillisiä, toispuoleisia liitännäisoireita, kuten kyynelvuotoa tai nenän tukkoisuutta.

Kipujakson aikana kohtauksen saattaa laukaista jokin ulkopuolinen tekijä, eli triggeri. Triggerit ovat yksilöllisiä ja voivat vaihdella suuresti sairastavasta toiseen. Yleisimpiä niistä tunnetaan kuitenkin alkoholi, äkilliset muutokset unirytmissä, liiallinen fyysinen rasitus, kiihtymys, tai muutokset ilmanpaineessa esimerkiksi lennettäessä. Sarjoittaista päänsärkyä sairastavista moni tupakoi, mutta tupakoinnin ja kohtausten välillä ei ole kyetty osoittamaan suoraa yhteyttä.

KIPU

Pedon aiheuttama kipu eristää ihmisen ympäröivästä maailmasta. Kipu on kokemuksena jotain, mitä ei voi jakaa kenenkään kanssa. Kukaan muu ei tiedä, kuinka pahalta pedon läsnäolo tuntuu. Peto vie pimeään paikkaan, jossa todellisuus ja ajantaju hämärtyvät. Tuosta pimeästä paikasta ei voi paeta, eikä sieltä voi kukaan pelastaa.

HOITOMUODOT

Tavallisista reseptivapaista särkylääkkeistä ei ole sarjoittaista päänsärkyä sairastavalle mitään hyötyä. Akuutin kohtauskivun lääkehoidossa käytetään migreenilääkkeenä tunnettuja triptaaneja joko injektioituna tai nenäsumutteena, sekä kipupuolen sieraimen laitettavaa lidokaiinipuudutetta. Kohtauksia voidaan lievittää myös happihoidoilla, jossa potilas hengittää maskin kautta sataprosenttista happea. Kohtauksen katkaisemiseen voidaan käyttää lisäksi kortisonia suurina annoksina, takaraivohermon puuduttamista, sekä verisuonia supistavaa ergotamiinitartraattia. Kotikonsteista kohtauskipua voi joillain potilailla lievittää kylmä ulkoilma, aromaattiset öljyt sierainten alla, suuret annokset kofeiinia, kylmät kääreet, sekä runsas vedenjuonti. Myös hyvästä peruskunnosta on todettu olevan hyötyä. Tämä johtuu hyväkuntoisen elimistön kasva-
neesta happipitoisuudesta.

Treatment

Kohtauskivun hoidossa on valitettavasti kysymys enemmän oireiden lievittämisestä ja kohtauksen keston lyhentämisestä, kuin kivun täydellisestä poistamisesta. Kohtauskivun lääke- tai happihoidon tehossa on myös suuria potilaskohtaisia eroja, ja liian paljon on niitä, joille näistä hoitomenetelmistä ei ole apua. Äärimmäisen vaikeiden, kroonisten sairastavien tapauksissa kipujen hoidossa voidaan joutua turvautumaan aivokirurgisiin toimenpiteisiin.

Kipujaksojen ennaltaehkäisyyn voidaan käyttää estolääkitystä. Estolääkkeistä tunnetuimpia ovat kortisoni, migreenin estolääkkeet, melatoniini, kapsaisiini, natriumvalproaatti, litium, sekä verenpainetaudin hoidossa käytettävä verapamiili. Lääkehoito tehoaa parhaiten sairauden alkuvaiheessa. Tästä johtuen sairauden nopea ja oikea diagnosointi olisi ensiarvoisen tärkeää.

Sarjoittaisen päänsäryn hoitoon voidaan käyttää myös luonnonmukaisia hoitokeinoja. Luonnonmukaisissa hoidoissa keskitytään erityisesti kipujaksojen estämiseen ja niiden keston lyhentämiseen. Osa sairastavista kykenee luonnonmenetelmien avulla viettämään lähes kivutonta elämää. Tunnetuimpia näistä hoidoista ovat niin sanottu D3-vitamiiniterapia, sekä luonnonyrtilit lakritsijuuri ja vuohenkukka. Jotkut sarjoittaista päänsärkyä sairastavista ovat löytäneet apua sairauteensa psykedeelistä hallusinogeenistä, kuten psilosybiinistä ja LSA:sta. Tehokkuudestaan huolimatta nämä hoitomuodot ovat kuitenkin vaikeita ja ne ovat myös ristiriidassa Suomen huumausainelainsäädännön kanssa.

LOPPUSANAT

Vaikka sarjoittainen päänsärky on vielä nykylääketieteelle parantumaton sairaus, voi sen kanssa oppia elämään. Helppoa se ei ole, ja kipujakson aikana jokainen kohtaus tarkoittaa äärimmäistä taistelua petoa vastaan. Sairastava ei ole kuitenkaan yksin; pieni, mutta asialleen omistautunut ryhmä Hortonia sairastavia ja tutkijoita tekee jatkuvaa työtä uusien hoitokeinojen löytämiseksi ja monia sairaiden elämänlaatua parantavia hoitokeinoja on jo löydetty.

HORTON-DOKUMENTTI, KYSYMYKSET sairastava

1. OMA TARINA

- Ensimmäinen kerta, muistoja ensimmäisestä kohtauksesta?
- Miten pitkään kohtaukset jatkuneet/jatkuivat?
- Sairauden diagnosointiprosessi, tuntemukset diagnoosin saannista ja kokemukset tähän liittyen?
- Mahdolliset vaikeudet saada diagnoosia, kauanko diagnoosin saaminen kesti?
- Onko itsellä tiettyä ”nimitystä/kutsumanimeä” taudille?

2. KIPU

- Onko selkeää triggeriä?
- Autonomiset oireet? Vaihtaako kipu puolta? Säteileekö muualle?
- Kuinka kipua voi kuvailla, metaforat, mitä näet, tunnet ja koet kohtauksen aikana?
- Mitä mielessä liikkuu kohtauksen aikana?
- Kipu ja aika, kauanko kohtaukset kestävät, hämärtyykö käsitys ajasta kohtauksen aikana, tuntuvatko minuutit pitkiltä?
- Tulevien kohtausten pelko, sekä kipujakson aikana että remissio- vaiheessa?
- Olotila kohtauksen jälkeen?
- Tuleeko sairaus usein, esimerkiksi päivittäin mieleen?
- Omien kohtauksien kesto ja remissiot? Krooninen vai episodittainen? Milloin kipu yleensä tulee?
- Ovatko kohtaukset kehittyneet iän myötä?
- Mikä auttanut jaksamaan kohtauksen aikana?
- Etukäteen ennakoimisen mahdollisuus/vaikutus kohtaukseen?
- Jälkioireita?

3. HORTONIN SOSIAALINEN ULOTTUVUUS

- Vähäinen tietämys sairaudesta, kuinka tämä näkyy sairastavan arjessa?
- Elämää sairauden kanssa, vaikutus arkielämään (menojen suunnittelu, asioiden välttely kipukautena?)
- Kokemukset terveydenhuollon ammattilaisten kanssa (esimerkiksi ensiavussa)?
- Arki kipujakson aikana, onko muiden asioiden ajatteleminen mahdotonta?
- Horton ja läheiset, vaikutus esimerkiksi perhe- ja parisuhteisiin?
- Kuinka läheiset kokevat sairauden?
- Sosiaalinen stigma, onko sairaudesta vaikea puhua esimerkiksi työtovereille, mahdolliset julkisissa tiloissa sattuneet kohtaukset?
- Tunnetko menettäneesi jotain sairastumisen seurauksena?

Kysymykset, sairastava

- Jos on lapsia, miltä tuntuu mahdollinen sairauden siirtyminen omiin lapsiin?
- Vertaistuen vaikutus?

4. HOITO

- Oma hoitohistoria? (lääkkeiden vaihtaminen, kokemuksia?)
- Esto- vai kohtaushoitoa?
- Onko helpottavaa hoitomuotoa löytynyt?
- Kuinka käytössä oleva hoitomenetelmä auttaa, kohtaukset, kipujaksojen estäminen/ katkaisu?
- Vaikeudet sopivan hoitomuodon löytämisessä?
- Onko kokemusta kotikonsteista?

5. TULEVAISUUS

- Tulevaan kohdistuvat odotukset, toivomukset ja mahdolliset pelot?
- Onko suhtautumisesi Hortoniin muuttunut ajan kuluessa?
- Mitä neuvoja antaisit vasta diagnoosin saaneelle?

HORTON - PETO

"Sairauden (=kauhuelokuvan) näköinen dokumentti"

1. PROLOGI/INTRO

(Mustavalko) Alkaa mustasta (/todella tummasta), pieni valopilkku ilmestyy ja alkaa hitaasti kasvaa/lähentyä.

Pikaisina välähdyksinä trailerin tyylisiä pätkiä.

Tarpeeksi lähellä ollessaan paljastuu yksin olevaksi, kovasta tuskasta kärsiväksi naiseksi. Edelleen hyvin tummaa, vain nainen erottuu, kamera lähestyy kasvoja.

introspiikki: "Kuvittele pahin koskaan kokemasi pääkipu ja kerro se tuhannella. Kuvittele, että se voi iskeä missä tai koska tahansa, vain sekuntien varoitusajalla. Kuvittele kipu niin kovaksi, että se vie sinut synkimpään paikkaan missä olet koskaan ollut, niin henkisesti kuin fyysisesti. Saitko kuviteltua? Jos sait, lupaan ettet päässyt lähellekään."

Tätä äärimmäistä kipua voi kuvailla pedoksi, joka on tehnyt ihmisen aivoihin. Kuten mikä tahansa saalistaja, välillä peto nukkuu ja on tyytyväinen. Välillä se saattaa vaipua horrokseen, jopa kuukausien ajaksi. Vaikka peto nukkuu horroksessa, siellä se kuitenkin on. Peto lepää vain herätäkseen uudelleen ja sen luonteeseen kuuluu saalistaa, ja se elää kivusta ja tuskasta. Peto on armoton. Sitä voi annella ja rukoilla lopettamaan, mutta se lopettaa vasta kun on valmis. Pedolla ei ole aikatauluja, se saalistaa silloin kun siitä siltä tuntuu. Petoa ei pääse karkuun, eikä sitä voi karistaa juoksemalla. Se saa sinut aina kiinni."

+taustamusiikki

(Peto ym. kutsumanimet häilyvinä kuiskauksina)

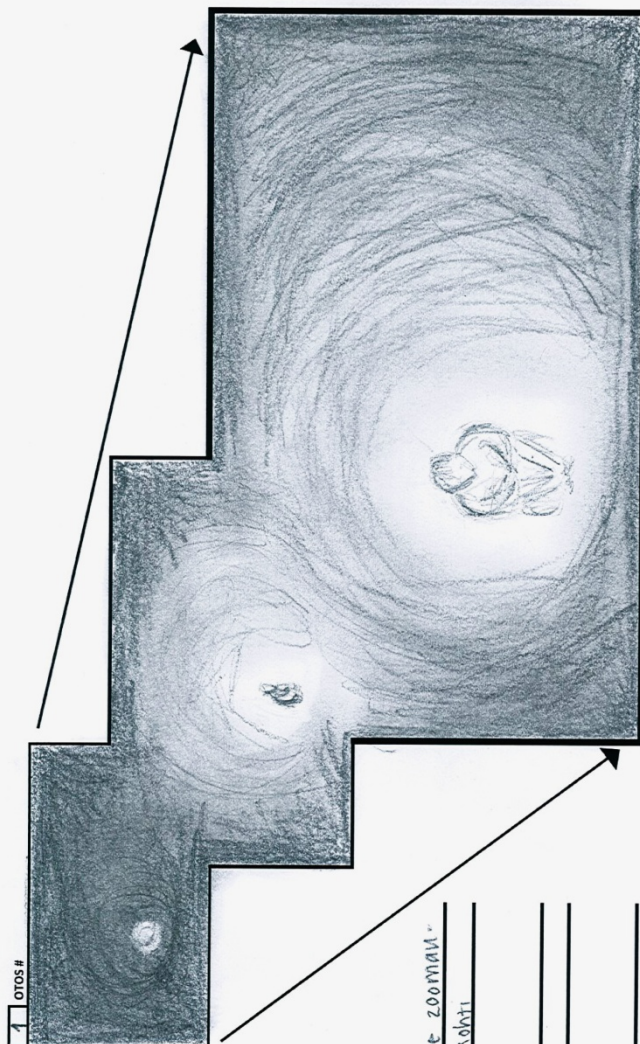
2. HORTON

graffa

taustamusiikki jatkuu, hiljenee ennen faktaosuutta

KOHTAUS alkuvuori

SIVU 1



1 OTOS#

TOIMINTA

alkaa mustasta lähtee zoomiin*
tunnon valopistettä kohti

DIALOGI

- (introsäni)

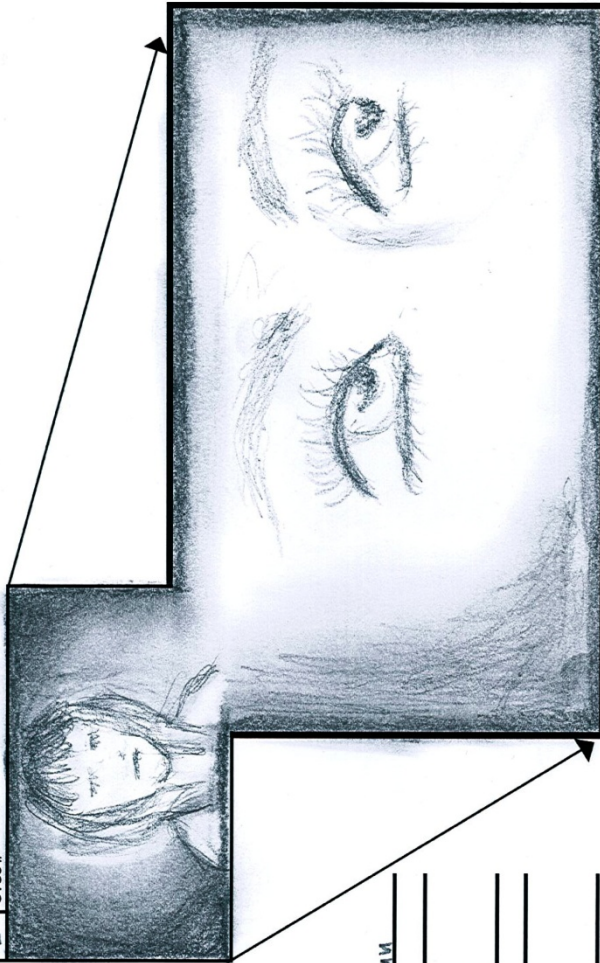
EFEKTIIT

chroma-tensta

KOHTAUS alku (jätteen)

SIVU 2

2. OTOS #



TOIMINTA

istuvu edellisestä: zoomautuu
ylk:sta ELK:aan.

DIALOGI

=(korvautuu introäänellä)

EFEKTIT