



# **OMALLE TODELLISUUDELLE**

## Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen

Sami Salminen

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2014  
Elokuvan ja television  
koulutusohjelma  
Käsikirjoittaminen

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Käsikirjoittaminen

SAMI SALMINEN:  
Omalle todellisuudelle  
Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen

Opinnäytetyö 61 sivua, joista liitteitä 12 sivua  
Toukokuu 2014

---

Huolimatta henkilökohtaisesta tasosta tämän opinnäytetyön tavoitteena on antaa lukijalleen yleisesti avaimia dokumenttielokuvan ennakkosuunnitteluun. Työssä määriteltiin mitä dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen on. Lisäksi tarkasteltiin minkälaisia rakennevaihtoehtoja ja tyylikeinoja voidaan käyttää. Päällimmäisenä tutkimusmenetelmänä käytettiin henkilökohtaisten dokumenttielokuvien tekijöiden haastatteluja. Tätä täydennettiin kirjallisuuslähteillä ja omien kokemusten analyysillä dokumenttielokuvan demoversion tekemisestä. Tutkimuksessa käytiin läpi elokuvantekoprosessi ideasta valmiiseen leikkausversioon. Käsikirjoituksen merkitystä kokonaisuuden kannalta pohdittiin.

Avoimena itsenään esiintyminen ja toimintansa ennakoiminen käsikirjoituksessa vaatii käsikirjoittamisprosessilta luovia ratkaisuja sekä uudenlaisia metodeja. Tutkimuksessa painotettiin draamallista rakennetta ja elokuvantekijän toimimista tarinan protagonistina. Myös muita henkilökohtaisen dokumenttielokuvan rakennevaihtoehtoja tutkittiin. Tuloksena huomattiin, että oman tarinansa liiallinen käsikirjoittaminen ja ennakointi voi vaikuttaa lopputuloksen aitouteen. Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen on mahdollista, mutta se vaatii uudenlaisia lähestymistapoja.

Omalle todellisuudelle kirjoittaminen avaa ulkopuolista näkökulmaa henkilökohtaiselle dokumenttielokuvantekijälle. Subjektiiivisen perehtymisen kautta elokuvantekijä pääsee tuomaan tietoa ja kokemuspintaa valitsemastaan aiheesta myös katsojalle. Oman itsensä näkeminen objektiivisesti erillisyyttä korostavassa maailmassa avaa elokuvantekijälle parhaimmassa tapauksessa oleellisia asioita elämästä yleensä.

---

Asiasanat: dokumenttielokuvat, käsikirjoittaminen, henkilökohtaistaminen, subjektiiivisuus, mietiskely

## **ABSTRACT**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Film and Television  
Screenwriting

SAMI SALMINEN:  
For Own Reality  
Scriptwriting of a Personal Documentary Film

Bachelor's thesis 61 pages, appendices 12 pages  
May 2014

---

Despite of the personal aspect the objective of this Bachelor's thesis is to give keys of documentary film pre-planning to the reader in general. Scriptwriting in a documentary film is defined in this work. In addition, the structures and stylistic devices are examined. The most important research method was interviews of film makers of personal documentaries. This was complemented with literal sources and an analyze of the writer's own experiences in the making of a demo version of a documentary film. In the research the film making process from an idea to the final cut is reviewed. The meaning of the script in the light of the whole process is also considered.

Performing as one's true self and preceding one's own action in a script demands creative solutions and new methods from the process of scriptwriting. The emphasis of the study was on the dramatic structure and the film maker as a protagonist of the story. Other structures of a personal documentary were also researched. As a result, it was noticed that overly screenwriting one's own story may affect the authenticity of the end result. Writing a script for a personal documentary is possible but it needs the use of new manners of approach.

Writing for one's own reality opens up outside viewpoints for the personal documentary film maker. Through the subjective exploring of one's chosen subject, a film maker gets to bring knowledge and experiences also to the viewer. In the best case scenario, seeing oneself objectively in the world which stresses separateness, clarifies essential things about life in general.

---

Key words: documentary films, screenwriting, personal, subjective, meditation

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	DOKUMENTTIELOKUVALLE KÄSIKIRJOITTAMINEN ON .....	7
2.1	Dokumenttielokuvan rakenteesta ja muodosta .....	7
2.2	Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan lajeja.....	8
2.3	Draamallinen rakenne dokumenttielokuvassa .....	11
2.4	Todellisuuden käsikirjoittaminen .....	15
2.5	Käsikirjoittamisen lähtökohtana elokuvantekijä itse .....	19
3	HENKILÖKOHTAISEN DOKUMENTTIELOKUVAN KÄSIKIRJOITUKSEN KAARI IDEASTA LOPULLISEEN VERSIOON.....	22
3.1	Ensimmäinen versio ja henkilökohtaiseen näkökulmaan päätyminen .....	22
3.2	Toiselle ja kolmannelle kirjoittaminen .....	25
3.3	Käsikirjoituksen merkitys tuotannon edetessä.....	27
3.4	Lopullinen elokuva verrattuna käsikirjoitukseen.....	30
4	VAIKUTTAMISEN KEINOT ELOKUVASSA .....	35
4.1	Omana itsenään esiintymisen merkitys mielipiteen esilletuojana .....	35
4.2	Kertojaäänien sävyt ja keinot.....	37
4.3	Tilanteiden dramatisoiminen ja fiktioelokuvan piirteet dokumenttielokuvassa.....	39
5	POHDINTA.....	46
	LÄHTEET .....	48
	LIITTEET .....	50
	Liite 1. Haastattelurunko .....	50
	Liite 2. Englanninkielinen synopsisversio Ishaya -elokuvan demoversiosta .....	51
	Liite 3. Ensimmäinen jäsennelty ideani. ....	55
	Liite 4. Ensimmäinen keskeneräinen työversio demoversion käsikirjoituksesta .....	56
	Liite 5. Paranneltu demoversion selostusteksti .....	58
	Liite 6. Trailerin kuvakäsikirjoitus ja lopulliset kuvat .....	59

## 1 JOHDANTO

Minulle avoimuus ja henkilökohtaisuus on muodostunut avainasiaksi elämässäni. Henkilökohtainen dokumenttielokuva ja sen käsikirjoittaminen valikoitui opinnäytetyöni aiheeksi, koska tahdon tehdä henkilökohtaisen elokuvan henkilökohtaisesta aiheesta. Yritän tutkimuksessani olla esittämättä kaikkitietävää. Ammennan ja jaan keräämästäni tiedosta kaiken. Näytän myös avoimesti virheitäni ja kerron mitä olen kokemuksieni kautta oppinut.

Tuon tähän työhöni omat näkemykseni henkilökohtaisen dokumenttielokuvani itsenäisen demoversion tekemisestä. Pähkäilemään kanssani henkilökohtaisen dokumenttielokuvanteon ennakkosuunnittelun ongelmia kutsuin ammattilaisia elokuvantekijöitä, joita olen haastatellut opinnäytetyötäni varten. Otin tutkimukseeni mukaan neljä erityyppistä ja -ikäistä tekijää. John Webster kertoo näkemyksiään dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta ja siitä kuinka kaikki äkkiä onkin toisin henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa. Kiti Luostarinen puhui minulle runollisten dokumenttielokuviensa synnystä ja siitä miten käsikirjoittaminen on hänelle tärkeä ajattelun väline. Kauko Lindfors edustaa leikkaajan näkökulmaa ohjaamistaan henkilökohtaisista elokuvista kertomalla. Petri Luukkainen tuo mukaan tuoreen kokemuksensa debytoivana *Tavarataivas* -elokuvansa (2013) ohjaajana ja protagonistina.

Opinäytetyössä lähdän puimaan mikä käsikirjoittamisen merkitys on henkilökohtaiselle dokumenttielokuvalle. Esittelen ensin pintapuolisesti erilaiset muodot ja rakennevaihtoehdot. Sitten syvennyn hieman enemmän draamalliseen rakenteeseen. Matkustan käsikirjoituksen kanssa ensimmäisestä ideasta lopulliseen elokuvaan asti. Lisäksi pohdin elokuvan vaikuttamisen keinoja painopisteenä henkilökohtainen näkökulma.

Oma elokuvani käsittelee itselleni kaikkein tärkeintä asiaa, joka muutti elämäni suunnan täysin. Aihe kulkee käsi kädessä henkilökohtaisen dokumenttielokuvan ohjaamisen ja käsikirjoittamisen kanssa. Molemmissa tavoitteena on katsoa itseään objektiivisesti näennäisen subjektiivisessa maailmassa. Elokuva ei ole koskaan objektiivinen. Se

edustaa aina tekijöidensä subjektiivisia valintoja. Elämä taas vaikuttaisi olevan subjektiivista, mutta todellisuudessa me kaikki olemme hyvin tiiviissä yhteydessä toisiimme hienovaraisellakin tasolla. Elokuvani aihe on valaistuminen.

Tämä opinnäytetyö nojaa neljän elokuvantekijän haastatteluihin saaden lisäarvoa ammattikirjallisuudesta. En analysoi tai käy läpi heidän henkilökohtaisten elokuviensa juonta tai sisältöä juuria myöten. Avaan ja tutkin sen sijaan henkilökohtaisen elokuvantekijän käsikirjoitusprosessin yleisesti, mutta silti syvällisesti. Laajennan käsikirjoittamisen vaikutuksen koko elokuvan tuotannon ajaksi ja sivuan myös henkilökohtaisen dokumenttelokuvan ohjaajan roolia. Nämä ovat lähes poikkeuksetta kaksi erottamatonta osaa.

Me ihmiset olemme lopulta hyvin samankaltaisia keskenämme. Siksi jonkun toisen henkilökohtaisen prosessin seuraaminen antaa aina kosketuspintaa omaan itseän. Tervetuloa seuraamaan minun tulkintaani ja kokemustani henkilökohtaisen dokumenttelokuvan käsikirjoittamisesta.

## 2 DOKUMENTTIELOKUVALLE KÄSIKIRJOITTAMINEN ON

### 2.1 Dokumenttielokuvan rakenteesta ja muodosta

Suurin osa dokumenttielokuvista on sävelletty yhtenäiseksi teokseksi monenlaisia rakennevaihtoehtoja yhdistelemällä. Jouko Aaltonen listaa kirjassaan *Seikkailu todellisuuteen – dokumenttielokuvantekijän opas* (2011) erilaisia elokuvan rakenteita. *Draamallinen rakenne* on perinteinen kolminäytöksiseen malliin ja Aristoteleen runousoppiin pohjautuva vaihtoehto. *Eeppisessä rakenteessa* dokumenttielokuva koostuu erillisistä kohtauksista, jotka sitoutuvat yhteen teeman myötä. Eeppisen rakenteen episodit sinällään voivat sisältää draamallista jännitettä. Yhdistämistä kokonaisuuteen helpottaa vaikkapa ajan kulun kuvaaminen. Rakenteeltaan *esseemuotoiset* dokumenttielokuvat voivat muodostua puhutusta tai vain kuvallisesta esseestä, jonka avulla tekijä argumentoi ja päättelee asioita haluamaansa suuntaan. *Retorinen rakenne* esittää väitteen ja käyttää elokuvansa ajan väitteen perustelulle usein Aristoteleen retoriikan mukaan vetoamalla järkeen, katsojan tunteeseen ja väitteen esittäjän ominaisuuksiin. Kategorinen rakenne luokittelee asiat erillisinä yksikköinä, jotka voivat liittyä teemaltaan yhteen, mutta eivät ole toisistaan riippuvaisia. Rakennerratkaisuja elokuvalla voi lainata myös muista taiteista kuten musiikista. (Aaltonen 2011, 105-119.)

Fiktioelokuvat jaetaan genreihin kuten kauhu, toiminta tai komedia. Elokuvateoreetikko Bill Nichols on jakanut dokumenttielokuvien tyypit vastaavanlaisesti moodeihin. Jouko Aaltonen on kirjoissaan suomentanut sanan *mode* muotoon *moodi*. Nämä moodit ovat selittävä (expository mode), havainnoiva (observational mode), osallistuva (participatory mode), refleksiivinen (reflexive mode), performatiivinen (performative mode) sekä poeettinen (poetic mode). (Aaltonen 2006, 81.)

*Selittävä moodi* nojaa loogiseen argumentaatioon ja sanalliseen kommentointiin. *Havainnoiva moodi* kuvaa arkea huomaamattomalla kameralla ilman tilanteiden lavastamista. *Osallistuva moodi* perustuu elokuvantekijän ja kohteen väliseen vuorovaikutukseen haastatteleamalla ja provosoivillakin keinoilla. *Refleksiivinen moodi* rikkoo ennako-oletuksia ja vallitsevia käytäntöjä kiinnittämällä huomiomme

dokumenttielokuvan rakennetun todellisuuden luonteeseen. *Performatiivinen moodi* tuo esiin elokuvantekijän subjektiiviseen ilmaisuun liittyvät seikat elokuvan aiheeseen nähden ja hylkii mielikuvia objektiivisuudesta vaikuttaakseen katsojaan. Usein kokeellisuuteen yhteydessä oleva *poettinen moodi* painottaa visuaalisia assosiaatioita hyödyntäen rytmiä ja sävyjä. Myös henkilökohtaiset dokumenttielokuvat voivat usein olla poettisia. (Nichols 2010, 31-32.) Esimerkiksi Kiti Luostarisen esseerakenteiset dokumenttielokuvat osuvat poettiseen moodiin, koska ne sisältävät mm. paljon kuvailevia jaksoja. Moodit antavat tekijälle suuntaa siitä, minne luovuuttaan voi kanavoida. Monet elokuvat lankeavat usean eri moodin alle.

## 2.2 Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan lajeja

Henkilökohtaisuus antaa tekijälle mahdollisuuden leikitellä eri elokuvan tyyllilajien ja moodien välillä. Tämä vapaus johtuu siitä, että tekijän näkökulma on vahvasti esillä. Tekijän oma ääni voi kutoa yhteen arkistomateriaalia, suoraa elokuvaa, esseemäistä pohdintaa ja näyteltyjä kohtauksia. (Aaltonen 2006, 77.)

Elokuvaa voisi lähteä tekemään myös ilman lopullista käsikirjoitusta. Kuvaamisen voi vain aloittaa ja antaa muodon kehkeytyä projektin edetessä. Rosenthal mainitsee esimerkkejä tekijöistä, jotka aloittavat projektinsa keskittymällä tiettyyn kohteeseen, mutta huomaavatkin myöhemmin elokuvan kertovan jostain toisesta kohteesta. On kuitenkin tärkeää vetää raja aiheelle projektin päätösvaiheessa. On myös tärkeää esittää yleisölle mieluiten dokumenttielokuvan alkuvaiheessa linjanvedot aiherajauksesta. Henkilökohtaisuuden luonteeseen usein kuuluu siis se, että toimitaan vaistonvaraisesti ja tunnepohjalta ilman selkeää ennakkosuunnitelmaa. Tekijän tulee sallia tämä itselleen, mutta valmiissa elokuvassa kaikki tulee kuitenkin olla esitettynä katsojalle selkeästi. (Rosenthal 2002, 310.)

Päiväkirjamaisuus leimaa usein henkilökohtaisen dokumenttielokuvan kerrontaa. Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan voi jakaa omaelämäkerrallisiin elokuviin ja henkilökohtaisiin esseisiin. Omaelämäkerralliset dokumenttielokuvat voi vielä erotella päiväkirjaelokuvaan ja omaelämäkerrallisiin muotokuvaan. (Aaltonen 2006, 77.) Elokuvantekijän valitsema kerrontatyylili vaikuttaa luonnollisesti elokuvan sävyihin.



Päiväkirjamaisuus on mielestäni yleensä ottaen asiallisempi ja perinteisempi ja essee-elokuvat taas tapaavat kallistua kerronnassaan taiteelliselle ja runolliselle puolelle.

Päiväkirjadokumentit kuvaavat jokapäiväistä elämää ja usein kronologisessa järjestyksessä. Kerronta tapahtuu päiväkirjaelokuvassa preesensissä. Päiväkirjamuoto antaa henkilökohtaisen dokumenttielokuvan tekijälle hyvän formaatin mielipiteiden, ajatusten ja muistelmien ilmaisemiselle. (Aaltonen 2006, 77.) Elokuviissa, joita käsittelen tässä työssä on hyviä esimerkkejä päiväkirjadokumenteista. John Websterin *Katastrofin aineksia (Recipes for Disaster)* (2008) seuraa tekijän perheen elämää vuoden kestävän öljydieetin ajalla. Petri Luukkainen seuraa itseään niin ikään vuoden kestävällä tavaran säännöstelykokeilulla *Tavarataivas* -elokuvassa. Kauko Lindforsin elokuva *Valoa päähän* (2005) nojautuu rakenteeltaan suurimmaksi osaksi videopäiväkirjoihin ja on myös malliesimerkki päiväkirjamuodosta.

Omaelämäkerrallisissa muotokuvissa kerrontatyylillä on usein kuin hallittua mosaiikkia, jossa yhdistellään kertojaääntä, haastatteluja, kotivideoita ja valokuvia. Omaelämäkerralliset muotokuvat käsittelevät toki myös nykyhetkeä, mutta nämä osuudet eivät muodosta elokuvan juonta eivätkä ole yhtä keskeisessä osassa kuin päiväkirjamuotoisessa elokuvassa. (Aaltonen 2006, 77.) Suurin osa Kiti Luostarisen elokuvista esimerkiksi naisvartaloon liittyvistä tuntemuksista naisen näkökulmasta kertova *Naisenkaari* (1997) ja Luostarisen omaa perhettä esimerkkinä käyttävä muistia käsittelevä *Sanokaa mitä näitte* (1993) sisältävät omaelämäkerrallisen muotokuvan piirteitä. Kiti Luostarinen on suomalaisista elokuvantekijöistä yksi ensimmäisiä henkilökohtaisen dokumenttielokuvantekijöitä (Aaltonen 2006, 74).

Kirjailijoiden omaelämäkerrat ja itserefleksiivinen tutkimusprosessi yhteiskuntatieteissä ovat esimerkkejä yhteiskuntamme muutoksesta yhä henkilökohtaista kokemusta korostavampaan suuntaan. Dokumenttielokuvan kehitys henkilökohtaisemmaksi on osa sen luonnollista kehitystä yhteiskunnan ja filosofian painotuksien muuttuessa. Omaelämäkerralliseen dokumenttielokuvaan nidotaan usein tekijän muistoja herättäviä ihmisiä, kuvia, esineitä ja paikkoja. Omaelämäkerrallinen dokumenttielokuva yhdistää muistot ja tuo esiin tekijänsä esittämän totuuden tekohetkellä. Se on henkilökohtaisen dokumenttielokuvan muoto, joka perustuu oman identiteetin rakentamiseen muistin ja muistelemisen avulla. (Teinilä 2004, Wider Screen.)

Alan Rosenthal mainitsee perhe-elokuvat (family films) henkilökohtaisen dokumenttielokuvan muotona kirjassaan *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos* (2002). Hän jakaa perhe-elokuvat kahteen osaan sen perusteella ovatko ne tehty kolmannen osapuolen toimesta vai sisäpiiriin kuuluvan henkilön toteuttamana. Näistä luonnollisesti vain jälkimmäinen edustaa henkilökohtaista dokumenttielokuvaa. Luovat ratkaisut perheen tai suvun jäsenen toimiessa tekijänä ovat monesta syystä monimutkaisempia. Nämä henkilökohtaiset sisäpiiriläisen tekemät suku- tai perhe-elokuvat voidaan jakaa vielä kahteen ryhmään, jotka ovat päiväkirjaelokuva ja perheen historiaa ja sukujuuria analysoivat elokuvat. Suurin haaste henkilökohtaisen elokuvan tekijällä on saada sisäpiirin elokuvista myös yleismaailmallista katsojakuntaa puhuttelevia. (Rosenthal 2002, 308-309.)

Retoriikkaa harjoittavat dokumenttielokuvat ovat oma lukunsa ja niiden henkilökohtaisuus on vielä melko yleisellä tasolla. Laittaisin brittijournalisti Louis Theroux'n dokumenttielokuvat amerikkalaisten kollegoidensa Morgan Spurlockin ja Michael Mooren kanssa osallistuvan moodin kategoriaan. Tässä moodissa tekijä astuu rohkeasti tilanteisiin ja auttaa elokuvaa eteenpäin esimerkiksi suoran provokatiivisen toiminnan avulla (Nichols 2010, 31). Useat henkilökohtaiset dokumenttielokuvat voidaan esittävyytensä tähden luokitella Nicholsin moodeista myös performatiivisiksi, mutta performatiivisuus ei kuitenkaan ole edellytyksenä henkilökohtaisen dokumenttielokuvan ilmaisulle (Aaltonen 2006, 74).

Pidän henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa siitä, että vastauksia etsitään omasta itsestä. Etsin omassa elokuvassani valaistumista ja samalla pohdin itseni kautta mitä se ihmisille tarkoittaa. ”Meidän jokaisen sisällä on lyötymättömien rikkauksien aarreaitta. Suurempi kauneus kuin ihmissilmä on koskaan nähnyt on kätkeyty sydämiimme; suurempi viisaus kuin ihmismielet ovat koskaan tienneet on kätkeyty rinnassamme olevaan salaiseen jalokivikoristeiseen kammioon.” kirjoittaa MSI kauniisti kirjassa *Ascension!* (1996). Hän on nyt jo maallisen kehonsa jättänyt Ascension-opetuksen länsimaihin tuonut amerikkalainen meditaatio-opettaja. Hänen mukaansa valaistuminen on kaikille uskontokuntaan tai maailmankatsomukseen nähden yhtäläillä mahdollista ja samanlainen. Ascension korvaa sanan meditaatio ja tarkoittaa rajoittavien uskomusten

yläpuolelle nousemista. Se ei ole uskonto tai uskomusjärjestelmä vaan perustuu henkilökohtaiseen kokemukseen.

Tarvitsen korkeamman tietoisuuden vakiinnuttamisen saavuttamiseen rahaa, mikä luo draamallisen konfliktin elokuvaani. Yksi liikkeelle paneva voima on kaverini, joka elokuvani demoversiossa hyvästelen lentokentällä. (Liite 2) Hän matkusti Yhdysvaltoihin Ishayoiden Ascension meditaatioreitille. Ja on nyt puolen vuoden jälkeen palannut Suomeen Ascension opettajaharjoittelijana. Minun tavoitteeni on tehdä sama matka, ja palata elämään elokuvantekijänä, joka on omistanut elämänsä tietoisuuden kasvulle. Lähdän paikkaan, jossa on tarjolla opetusta, mutta prosessin ydin on silti vastausten löytäminen omasta itsestä. Maailma itse on suurin opettaja ja me kaikki opettajia toisillemme.

### **2.3 Draamallinen rakenne dokumenttielokuvassa**

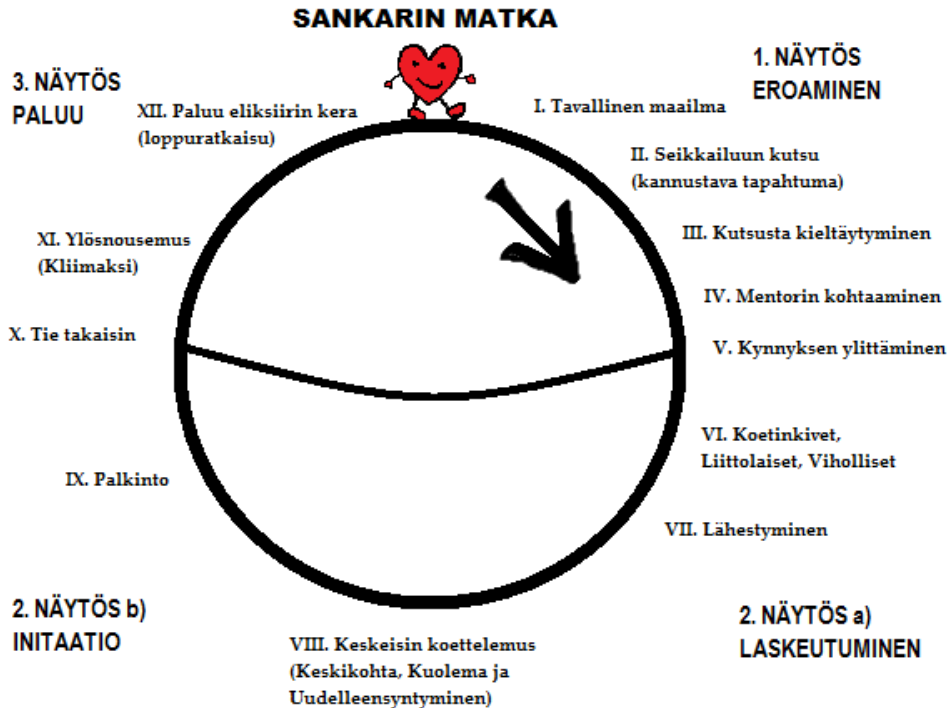
Paneudun seuraavaksi hieman syvemmin draamalliseen rakenteeseen. Aion omassa dokumenttielokuvassani hyödyntää tätä vaihtoehtoa yhtenä tärkeimpänä lähtökohtana. Toinen syy draamalliseen rakenteeseen keskittymiselleni on elokuvat *Katastrofin aineksia* (2008) ja *Tavarataivas* (2013), jotka myöskin ovat koottu rakenteeltaan draamallisiksi. John Webster ja Petri Luukkainen ovat tehneet hyvin toisiaan muistuttavat dokumenttielokuvat, jotka seuraavat tekijää itseään tarinan protagonistina. Luukkainen oli tutkinut Christopher Voglerin *The Writer's Journey – Mythic Structure for Writers* (1998) teosta ennen omalle matkalleen lähtemistä (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013).

Draamalliseen rakenteeseen perustuvassa dokumenttielokuvassa draaman lainalaisuudet ovat yhtä tärkeitä kuin fiktiossa. Omassa tapauksessani ne syntyvät seuraavista elementeistä: Minä olen *päähenkilö*, jolla on *tahdon suuntana* valaistua, mutta aivan absurdisti sille päällimmäisenä näkemänäni *esteenä* on raha, joten *kliimaksina* pääsen esteiden ylitse tavalla tai toisella. Tärkeää draamallisen rakenteen mukaisessa dokumenttielokuvassa on käänteet ja ratkaisuun asettautuminen lopussa. Jännitteen tulee kasvaa elokuvan edetessä ja lopulta purkautua. Draamallinen rakenne usein löytyy kuin itsestään myös elokuvista, jotka ovat pyrkineet suoraan havainnoimalla välttämään

asioihin puuttumista. (Aaltonen 2011, 105-107.) Rakennetta voi suunnitella myös ennakkoon ja ainakin minun on helppo nähdä itseni oman elämäni sankarina ja tiedän suunnilleen missä vaiheessa matkaani olen tällä hetkellä. Lisäksi osaan jossain määrin ennakoida mitä vaikeuksia tulen kohtaamaan, mutta jännittävyys dokumenttielokuvassa piileekin siinä, että en vielä tiedä tarkkaa tapahtumien kulkua.

Mytologiasta kirjoittaneen psykologi Joseph Campbellin ensisijainen oivallus oli, että kaikki tarinat maailmassa ovat rakenteellisilta pääkohdiltaan ja hahmoiltaan yhteneviä. Hän vertaili potilaidensa unia uskonnollisiin myytteihin ja teki havaintoja yhteneväisyyksistä. Campbell ehdotti, että tarinat tulevat syvemmästä lähteestä ihmiskunnan kollektiivisesta alitajunnasta. Christopher Vogler on kehitellyt eteenpäin ajatusta elokuvamaailmaan sopivammaksi. (Vogler 2007, 3-5.) Hän on kirjoittanut sankarin matkasta käytännönläheisen oppaan käsikirjoittajille ja päivittänyt sitä edelleen tuoreilla painoksilla kirjastaan.

Toisinaan elokuvateorioissa sanaa sankari käytetään kuvaamaan päähenkilöä auttavaa hahmoa. Vogler käyttää sanaa sankari kuvaamaan toisten tarpeet itsensä edelle laittavaa kumpaa tahansa sukupuolta edustavaa tarinan protagonistia (Vogler 2007, 29). Aivan kuten valaistumisessakin sankari on, joku joka nousee egon luoman erillisyyden harhan yläpuolelle. Ego on psykologian termi persoonallisuuden osalle, joka erottaa meidät muusta ihmiskunnasta, ja tämä kamppailu yhtenäisyyden saavuttamiseksi on monien sankaritarinoiden juuri sekä samalla jokaisen ihmisen sisäinen kamppailu sisäisine arkkityyppeineen (Vogler 2007, 29-30).



KUVIO 1. Sydämellisen ”sankarin matka” suomentamanani (Vogler 2007, 9).

Useimmat tarinat vievät sankarinsa ulos hänelle tutusta *tavallisesta maailmasta* kohti tuntematonta erikoista maailmaa. Elokuvan on hyvä näyttää sankarinsa ensin tutussa maailmassa, jotta vastakohtaisuus tuntemattomaan nähden näkyisi selkeämmin. *Seikkailuun kutsun* käytyä katsojalle selviää haasteen tai ylikäytävän ongelman panokset. Kutsu esitetään usein sivuhahmon muodossa. *Kutsusta kieltäytyminen* esittää sankarin epäilevänä ja vielä pelokkaana tuntematonta kohtaan. Jonkin tapahtuman tai auttavan hahmon toiminnan seurauksena sankari kuitenkin voittaa nämä pelot. *Mentorin kohtaamisen* tarkoituksena on edistää sankarin matkaa tiettyyn pisteeseen asti, kunnes sankari joutuu kohtaamaan suurimmat haasteet yksinään. Ensimmäisen *kynnyksen ylittämisen* jälkeen tarina lähtee käyntiin, koska sankari on päättänyt astua tuntemattomaan maailmaan. Tämän jälkeen polulla on väistämättä uudet *koetinkivet*, ja sankari saa uudet *liittolaiset* sekä *viholliset*. *Lähestyminen* kohti sisintä luolaa on toinen suuri käännekohta tarinassa. Tuo vaihe kattaa sankarin valmistautumisen suurimman vastavoimansa kohtaamiseen. *Keskeisimmän koettelemuksen* ollessa käynnissä katsoja ei ole varma miten sankarin käy. Se on tarinan jännittävin ja pimeä hetki katsojan näkökulmasta. Tämä osa tarinaa on mytologiasta ammentava tärkeä osa, jossa sankarin on kuoltava tai vaikuttavan kuolleelta, jotta hän voi jälleennousta uudestisyntyneenä. *Palkinto* seuraa tuota jaksoa. Se voi esineen tai vaikkapa rakastetun sijaan olla myös

suurempaa ymmärrystä eli koettelemusta seuraavaa henkistä kasvua. (Vogler 2007, 10-16.)

John Webster (haastattelu 5.9.2013) valaisi minua siitä tosiseikasta, että tämä on vaihe johon monet draamallista rakennetta noudattavat dokumenttielokuvat päättävät kerrontansa. Tarina jää tavallaan kesken ja mielenkiintoisin asia eli se mitä sankari hankkimallaan tiedolla tekee jää näkemättä. Hän kehotti minuakin kiinnittämään tähän huomiota ja mainitsi Vikram Gandhin *Kumaré* (2011) -elokuvan oivallisena esimerkkinä sankarin *tiestä takaisin*. Siinä vaiheessa alkaa kolmas näytös, jossa sankari alkaa kohdata pimeiden voimien kohtaamisen seuraukset (Vogler 2007, 17). Itselläni paluu rahaa ja aikaa maksaneen meditaatioreititin jälkeen tavalliseen maailmaan tulisi olemaan kiinnostava osa elokuvaani.

Aivan taivalluksensa loppumetreillä loppuhuippenuksena sankari kohtaa vielä tietynasteisen toisinnan keskeisimmästä koettelemuksestaan *kliimaksin* muodossa ja tapahtuu *ylösnousemus*. Tällöin sankari osoittaa ansainneensa palkintonsa ja oppineensa läksynsä ja palaa tavalliseen elämäänsä uudistautuneena. Sankari saapuu tuttuun ympäristöönsä *eliksiirin* kera ja osoittaa, että tarinan tuoma opetus ei ollut hyödytön. *Eliksiiri* voi olla vain tieto siitä, että suurimmista koettelemuksista voi selvitä elävänä ja elävöityneempänä. Sankari on tuomittu toistamaan seikkailunsa mikäli sisimmästä kammioista ei tuoda mitään opittua takaisin totuttuun maailmaan. (Vogler 2007, 17-19.)

*Ishaya – Korkeimmalle Tietoisuudelle* -elokuvan demoversiossa (2014) jätin tarinan tarkoituksella kesken. Tavoitteeni oli vain herättää katsojan kiinnostus pian jatkoa saavaa tarinaani kohtaan. Demoversion käsikirjoituksessa (Liite 2) on vasta suunnilleen puolet ensimmäisestä näytöksestä. Näytän tavallisen maailmani ihmisineen ja saan kutsun seikkailuun Ascension-reititin muodossa. Päätän kuitenkin jäädä vielä Suomeen ja suorittaa velvollisuuksiani täällä enkä edes yritä saavuttaa unelmaani heti. Reititille lähtevä ystäväni toimii tavallaan yhtenä mentoreistani. En demoversiossa vielä ylitä kynnystä ja tee lopullista päätöstäni lähteä seikkailuun.

## 2.4 Todellisuuden käsikirjoittaminen

Käsikirjoittaminen dokumenttielokuvassa on ennen kaikkea ajattelun ajoneuvo. Se on työvaihe, joka edeltää varsinaista dokumenttielokuvan tekemistä, mutta muotoutuu läpi prosessin tekijästä ja tekotavasta riippuen. Dokumenttielokuvan käsikirjoitus voi olla toivomuslista kohtauksista tai tilanteista, joita halutaan saavuttaa. Se on tilanteiden ennakkointia. Ja se on myös lähes poikkeuksetta elokuvan rahoittajien asettama vaatimus tuotantotuelle. Kaikki haastatteleman henkilökohtaisten dokumenttielokuvien tekijät olivat edellä mainituista asioista pääosin samaa mieltä.

Sisältöä suunnitteleva käsikirjoitus dokumenttielokuvalla on mahdollinen ja se kuuluu tehdä (Aaltonen 2011, 102). Käsikirjoittamiselle ja ennakkosuunnittelulle muodostuu tiettyjä rajoitteita, kun aihe on läheinen ja päähenkilö elokuvantekijä itse. Siitä huolimatta käsikirjoittaminen elokuvanteossa on mielestäni poikkeuksetta hyödyllistä. Löytyy kuitenkin elokuvantekijöitä, jotka pitävät käsikirjoitusta turhana välimuotona. Jean-Luc Godard ja Alexandre Astruc ovat esimerkkejä heistä, jotka korostavat elokuvaa itsenäisenä ajattelun välineenä (Aaltonen 2006, 126). Kaikkien tekijöiden elokuvat eivät siis ainakaan perinteistä käsikirjoitusta vaadi. John Webster edustaa toista ääripäätä ja on dokumenttielokuvankin käsikirjoittamisen vankka kannattaja. Vaikka elokuvantekijä yrittäisi tietää aiheestaan objektiivisuuden saavuttamiseen vedoten mahdollisimman vähän silti häntä väistämättä odottaa elokuvataiteen asettamat rajoitukset, kuten tallennuskapasiteetti ja objektiivien valinta (Webster 1996, Elokuvantaju).

Nykyään lähes jokainen voi tehdä halutessaan video-ohjelmia, koska laitteisto on entistä kevyempää ja edullisempää. Mattimeikäläinen voi tarttua videota tallentavaan laitteeseen ja lähteä kuvaamaan maailmaansa omin silmin. Yhtä helppoa on tuoda lopputulos toisten silmille Internetin sosiaalisen median palveluiden avulla. Kotikutoinen elokuvanteko ei nojaa käsikirjoittamiseen. Muistan kuitenkin itse käsikirjoittaneeni serkkuni kanssa ensimmäiset sketsimäiset dekkarivideomme 12-vuotiaana listaamalla tapahtumat ranskalaisin viivoin, ja toteuttaneemme improvisoimalla loput. Jotenkin tuohon tapaan toimittiin myös mykkäelokuvakauden Hollywoodissa, kunnes äänielokuvien tulo teki tuotannoista raskaampaa ja kalliimpaa (Aaltonen 2006, 109).

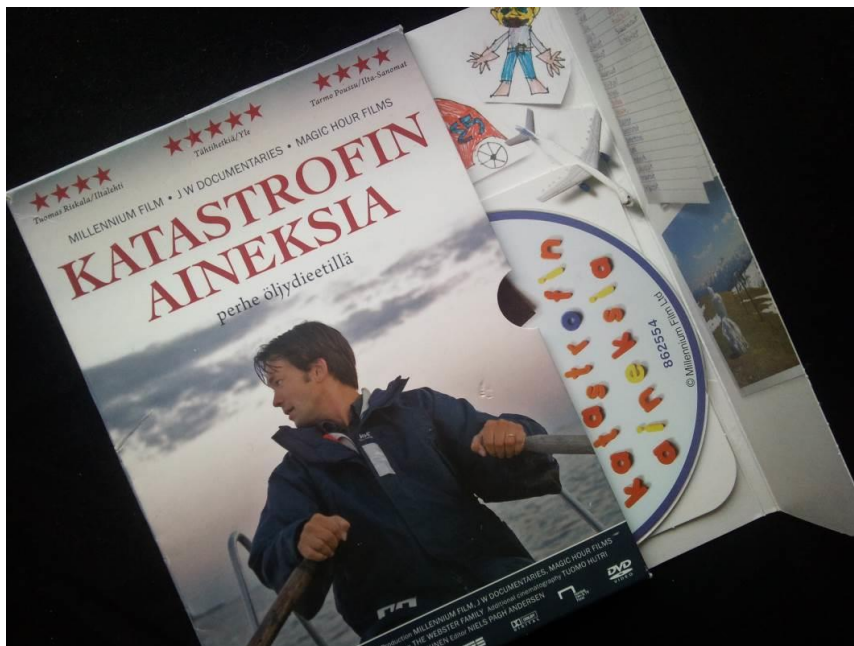
*Cinema verite'n* eli suomennettuna totuuselokuvan kaltaiseen suoraan ilmaisuun ei välttämättä tarvita käsikirjoitusta. Käsikirjoitus tulee tarpeelliseksi kuitenkin viimeistään silloin, kun dokumenttielokuva on tilaustyö ja työryhmässä on useita henkilöitä. Käsikirjoitus on myös avain elokuvan vaatiman rahoituksen hahmottamiseen. Käsikirjoituksesta voi laskea tuotannon vaatimien kuvauspäivien ja -lokaatioiden määrän. Sen pohjalta voi alkaa suunnitella kuvaukseen ja valaisemiseen, arkistomateriaaliin käyttöön sekä efekteihin liittyviä seikkoja. Käsikirjoitusta voi käyttää myös työkaluna dokumenttielokuvan leikkausvaiheessa. (Rosenthal 2002, 14-16.)

Käsikirjoitus on fiktioelokuvalla kuin arkkitehdin tekemät suunnitelmat, joiden pohjalta talo rakennetaan. Dokumenttielokuvassa tämä vertaus toimii vain tiettyyn pisteeseen asti. Todellisuutta kuvaava elokuvantekijä ei ole arkkitehti vaan pikemminkin sotapäällikkö, joka alkaa suunnittelemaan strategiaansa. Todelliset tilanteet ja ihmiset tuovat dokumenttielokuvaan aina piirteitä, joita ei voi ennalta suunnitella. (Rosenthal 2002, 16.) Asenne ratkaisee kaiken. Ei dokumenttielokuvaa kannata kuitenkaan lähteä kirjoittamaan sotaan lähtö mielessä. Kuulin haastattelemltani elokuvantekijöiltä, että elämä ja ihmiset luovat yhtenäen kauniita yllätyksiä elokuvan hyväksi. Suunnitelmat ja todellisuus saattavat käydä yhteen, tai ainakin muodostaa toisiaan myötäilevät aaltoliikkeet. Käsikirjoittaminen dokumenttielokuvassa on prosessi, joka etenee monien versioiden kautta tiettyyn pisteeseen ja jatkuu vähintään ajattelun tasolla jälkituotantoon saakka dramaturgiaa ja lopullista muotoa työstäessä.

Ennakkosuunnitteluprosessiin tulee mukaan paljon rajaavia seikkoja ja poikkeavuuksia silloin, kun tekijä itse esiintyy elokuvassaan verrattuna toisten henkilöiden elämää seuraavaan dokumenttielokuvaan. Varsinkin ennakkosuunnitteluvaiheessa itseään on vaikea nähdä vain dokumenttielokuvan hahmona. Tämä rajoittaa suunnittelua ja kirjoittamista. Oma kategoriansa on esseedokumentit, jotka perustuvat omalle ajattelulle. Suuri osa esimerkiksi haastattelemani Kiti Luostarisen tekemistä dokumenttielokuvista ovat tällaisia. Tällöin etukäteen kirjoittaminen on olennainen osa tekemistä.



Kauko Lindforsin *Valoa päähän – dokumentti eräästä masennuksesta* (2005) on viiden vuoden ajan kuvattu elokuva, joka seuraa tekijän omaa sairastamista. Se tuo rehellisesti esille uuden näkökulman paljon puhuttuun aiheeseen henkilökohtaisen kokemuksen kautta. Elokuva on toteutettu videopäiväkirjoilla, mutta Lindforsin itsetutkiskelevat puheet muistuttavat silti hyvin paljon Luostarisenkin käyttämiä esseepohdintoja. Petri Luukkainen myöntää Websterin *Katastrofin aineksia* vaikuttaneen hänen elokuvansa *Tavarataivas* rakenteeseen ainakin alitajuisesti (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013). Molempien elokuvien päähenkilöt olivat kuitenkin toisistaan tietämättä käyttäneet kolminäytöksistä rakennetta sankarin matkasta pohjana dokumenttielokuvilleen. John Webster käyttääkin lähes aina kolminäytöksistä mallia käsikirjoitteessaan päähenkilövetoisia dokumenttielokuviaan. Normaalisti hän ennakoi henkilöidensä toimia käyttämällä empatiaa ja tekemällä taustatutkimusta. ”Mutta kaikki oli taas toisin *Katstrofin* aineksissa, että siinä mä en pystynyt seuraan tätä ollenkaan.” (Webster, haastattelu 5.9.2013.) Omana itsenä esiintyminen vaatii siis uusien metodien kehittämistä, jotta itseään voi katsoa ulkopuolelta kuten hahmoa elokuvassa. John Webster on esimerkki ohjaajasta, joka on vienyt itselleen tärkeän aiheen hyvin pitkälle henkilökohtaisessa elämässään. Hän edustaa aatettaan jopa elokuvansa myyntipakkauksessa.



KUVA 1. Öljyttömän elokuvan öljyä karttava ohjaaja pahvisissa kansissa.

Itse olin elokuvani *Ishaya – Korkeimmalle Tietoisuudelle* demoversiota käsikirjoittaessa vielä hieman haparoiva. Aihe on minulle yhtä tärkeä kuin esimerkiksi ilmastonmuutos Websterille. Ensimmäinen jäsennelty ajatus elokuvastani on hyvin toisen näköinen kuin itse lopputulos (Liite 3). Kirjoitin pitkää elokuvaa varten tilanteista ja mahdollisista sivuhenkilöistä alustavan luettelon. Kutsuin tätä synopsikseksi vaikka se täydellisesti sellainen ollutkaan. Irrotin tuosta tekstistä ensimmäisen kohtauksen prologiksi ja laajensin sitä olosuhteiden ja vaatimusten mukaan. Näin syntyi käsikirjoitus demoversiolle (Liite 2). Toisinaan raapustelin paperille kuvaussuunnitelmia jopa kuvauspäivää edeltävänä hetkenä tai iltana. Tämä toimintatapa laskeutuu osittain kokemattomuuden kategoriaan, mutta toisaalta myös alitajuisesti huijasin itseäni toimimaan avoimemmin. Vanhempani esiintyvät elokuvassa varmaankin juuri siksi, että en ehtinyt ylimääräisen ajatteluprosessin takia peruuttaa suunnitelmaani. Käsikirjoitukseen en vanhemmilleni puhumista kirjoittanut. Valitsin hetken mielijohteesta heidät, koska tarvitsin elokuvaani varten jotkut itseni hyvin tuntevat henkilöt, joille kertoa henkisestä kehityksestäni masentuneesta nuorukaisesta tasapainoisemmalle tasolle siirtyneenä.

Olen vasta opettelemassa oman kokemuksen kautta, mitä kaikkea käsikirjoittaminen dokumenttielokuvassa voi olla. John Webster (haastattelu 5.9.2013) ja Kiti Luostarinen (haastattelu 11.10.2013) molemmat tuovat esiin dokumenttielokuvan käsikirjoittamisen kenties tärkeimmän funktion. Käsikirjoittaminen antaa vapauden keskittyä hetkeen kuvaustilanteessa. Pohdittuaan kirjallisesti dokumenttielokuvan teemaa ohjaajalla on paremmat valmiudet tehdä päätöksiä vaihtelevissa kuvaustilanteissa. Käsikirjoittaminen antaa vapauden tehdä valintoja myös ennalta suunnitellun ulkopuolelta. Kuvausvaiheessa tuotannon alettua dokumenttielokuvan käsikirjoituksella ei ole oikeastaan enää mitään merkitystä (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013). Webster vertaa käsikirjoitusta ostoslistaan, josta näkee mitkä kohtaukset ja minkä tyyppiset tilanteet tarvitaan elokuvaa varten. Hän käyttää kohtausluettelon sijaan tilanneluetteloa. (Webster, haastattelu 5.9.2013.) Suurimmaksi osaksi elokuvien leikkaajana työskennelleellä Lindforsilla on oma näkemyksensä dokumenttielokuvien käsikirjoituksista. Hänen mukaansa lopullinen käsikirjoitus muotoutuu vasta leikkauspöydällä. Ennalta tehty hyvä ja mahdolliselta vaikuttava käsikirjoitus on hyvä keino hankkia rahoittajien tuki elokuvalle. Vaikka kuva- ja kuvaussuunnitelmat olisi tehty hyvin, silti todellisuus tuo aina yllätyksiä ja kaikki rakentuu kasaan vasta elokuvan

leikkausprosessissa. (Lindfors, haastattelu 23.10.2013.) Petri Luukkaisen (haastattelu 4.9.2013) mukaan dokumenttielokuva on käsikirjoitettavissa, mutta fiktion verrattuna käsikirjoituksen luonne on vain työväliseen omainen.

Dokumenttielokuvan tekoprosessi voidaan jakaa fiktioelokuvan tavoin neljään vaiheeseen: käsikirjoittaminen ja kehittäminen, esituotanto, tuotanto ja jälkituotanto. Tämä tapa tehdä elokuvia vaikuttaa myös rahoittavan tahon päätöksiin. Linearisesti etenevä oppikirjojen mukainen tapa tehdä elokuvia on tuotannolle ekonomisen. Suomessakin dokumenttielokuvat noudattavat yleensä tätä mallia, mutta jokainen elokuva on silti tuotantotavoiltaan tekijänsä näköinen. (Aaltonen 2006, 108-110.)

## 2.5 Käsikirjoittamisen lähtökohtana elokuvantekijä itse

Henkilökohtainen dokumenttielokuva koskettaa yleensä minä-muotoisesti tekijän omien tai tekijälle läheisten henkilöiden kautta laajempaa yleistä teemaa. Henkilökohtaisuus on ylipäättään yleistymässä ja Suomessakin ollut yli 20 vuotta suosittu tekemisen muoto dokumenttielokuvalle. Tekotavavan haastavuus liittyy itsensä käyttämiseen materiaalina. (Aaltonen 2011, 23.) Minulle henkilökohtaista dokumenttielokuvaa kirjoittamaan lähtiessä ensimmäinen asia on päättää kuinka avoimesti itsestään ja itsensä kautta valitusta aiheesta kertoo. Kuinka rehellisesti tekijä uskaltaa heittää itsensä peliin?

Taiteentekijä purkaa sisintään teoksessaan väistämättä. Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan tekijä voi valita tekevänsä sitä avoimesti ja pyrkiä näin avaamaan katsojalle jotakin yleistä teemasta. Yksi esimerkki on Jaakko Ilkka Virtasen elokuva *Kirjoitan teille täältä maan päältä* (2002). Elokuvasa ohjaaja selvittää suhdettaan vanhempiansa, sekoittelee aikaa ja puhuu edesmenneelle äidilleen saaden vastauksia siskolleen kirjoitettujen kirjeiden pohjalta (Teinilä 2004, Wider Screen). En ole päässyt näkemään kyseistä elokuvaa. Jaakko Virtasen pitämiä luentoja olen päässyt seuraamaan ja tiedän hänen olevan vahva ja mielipiteet jakava persoona. Olen katsellut myös Virtasen uusinta dokumenttielokuvaa *Makula – tarkkan näkemisen alue* (2012). Tuossa moodiltaan mm. performatiivisessa elokuvassa henkilökohtainen taso on Virtasta itseään esittävän näyttelijän kautta läsnä hyvin mielenkiintoisesti. Elokuva selvittää

Yleisradiota ja on muuttunut pääjohtaja Eino S. Revon ajanjaksoa tutkivasta elokuvasta metatason katkeransuloiseksi elokuvaksi elokuvantekijästä, joka yrittää tehdä elokuvaa, mutta kohtaa esteitä 2010-luvun Suomessa.

Itselleni henkilökohtainen muoto omassa elokuvassani on kieltämättä tapa purkaa tuntojani. Elokuvani tekeminen on myös minulle tapa potkia itseäni tekemään konkreettisia toimia unelmani saavuttamiseksi. En kuitenkaan ainakaan tietoisesti myönnä elokuvan olevan minulle terapiaa, koska koen jo elämässäni olevani noussut minua aiemmin häirinneiden mielialaongelmien yläpuolelle. Silti yleinen katsojia kiinnostava taso on pakko saavuttaa myös henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa. Yritän itse saavuttaa tuon tason kertomalla tarinani draamallisessa muodossa niin, että joudun ylittämään itseni ja voitan itse asettamani esteet. Olen myös lähes varma, että tulevan dokumenttielokuvani toisessa näytöksessä kohtaan aallonpohjan ja suuria vastoinkäymisiä. Se mitä vastoinkäymiset konkreettisesti ovat, on vaikea omasta elämästään ennakoida. Ne ovat kuitenkin edessä ja liittyvät pitkälti maalliseen mammonaan ja kenties ihmissuhteisiin. Viimeinen näytös ja matka takaisin tavalliseen maailmaan retriittini jälkeen tulee olemaan esteiden ylittämisen jälkeen entistä palkitsevampia ja myös tarinallisesti tyydyttävämpiä katsojalle. Tämä kaikki on silti vielä ennakoivaa pohdintaa ja saattaa varmuuden tunteestani huolimatta muuttua.

Subjektiiivinen eli paremmin ilmaistuna henkilökohtainen dokumenttielokuva on lajityyppinä rehellinen, koska se asettuu elokuvien näennäisen objektiivisuuden vastakohtaksi. Elokuvathan kuitenkin ovat aina tekijänsä sisäisestä näkökulmasta esitettyjä. Henkilökohtainen elokuva antaa tekijänsä omien ominaisuuksien ja ajatuksien sävyttää kerrontaa yrittämättä olla neutraali ja jokaista osapuolta tyydyttävä. (Aaltonen 2006, 75.) Minä-muodossa puhuminen voi viedä dokumenttielokuvaa avantgarden ja päiväkirjaeseen suuntaan. Toinen ääripää on Bill Nicholsin käyttämä esimerkki Michael Moore, joka luo elokuvassa *Roger & Me* (1989) itsestään vahvan henkilöhahmon. On myös mahdollista jättää tekijän oma persoona etäiseksi. Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan painotukset vaihtelevat puhtaan henkilökohtaisen näkökulman esittelyyn ja katsojien kosiskelulla tietyn näkemyksen kannattajaksi välillä. (Nichols 2010, 60.)

Henkilökohtainen dokumenttielokuva on suhteellisen uusi ilmiö ja on sellaisenaan kehittynyt 1970-luvulta eteenpäin. Sen kehittymiseen ovat vaikuttaneet monet tekijät, joista edellä mainittujen lisäksi uudet elokuvakoulut, kaluston halpeneminen ja nuorten itsenäisten elokuvantekijöiden syvempi sosiaalinen tunnustelu ovat mainitsemisen arvoisia. (Rosenthal 2002, 308.) Henkilökohtainen taso sujahti dokumenttielokuvantekoon 1960-luvulla yhteiskunnallisesti syrjässä olevien ryhmien keskuudesta. Sukupuolen, seksuaalisen suuntautumisen, rodullisen tai muun seikan takia vähemmistöön kuuluvat saivat dokumenttielokuvasta keinon vaikuttaa. Lisäksi amerikkalaisen avantgarden ja ranskalaisen suoran elokuvan kehitys kulkivat käsi kädessä omaelämäkerrallisen elokuvan synnyn kanssa. Se on oma lajinsa, joka sivuaa henkilökohtaista dokumenttielokuvaa. Liikkeenä feminismi oli suuri vaikuttaja henkilökohtaisen dokumenttielokuvan kehittäjänä. Se alkoi kollektiivisilla kokeiluilla naisasioiden parantamiseksi ja jatkui 1970- ja 80-luvuilla entistä henkilökohtaisemmilla elokuvilla. (Aaltonen 2006, 72-73.)

Nykyään dokumenttielokuvat, joissa tekijä on vahvasti sidoksissa kerrontaan, ovat valtavirtayleisönkin suosiossa. Maailmalla on esimerkkejä kameran edessä keikaroivista dokumentaristeista Michael Mooren ja Morgan Spurlockin kautta Louis Theroux'n. Tekijän esiintyminen elokuvassaan ei kuitenkaan mielestäni riitä määrittelemään teosta henkilökohtaiseksi. Toki esimerkiksi Morgan Spurlockin McDonalds herkkujen ahmiminen elokuvassa *Super Size Me* (2004) oman terveyden vaarantamiseen saakka on henkilökohtaista, mutta aihe on kuitenkin yleinen. Tämänkaltaiset elokuvat ovat rakenteeltaan usein retorisia siis pyrkivät esittämään jonkun tekijän osoittaman väitteen todeksi (Aaltonen 2011, 114). Spurlockin ja Mooren kaltaiset elokuvantekijät piilottavat henkilökohtaisuuden luomansa hahmon taakse ja korkeintaan raapaisevat pintaa ihmissuhteiden ja haavoittuvuuden tasolla. Amerikkalaisen Vikram Gandhin ohjaama *Kumaré* (2011) on toisenlainen ja tuore esimerkki täysin hahmon rakentamiseen perustuvasta henkilökohtaisesta dokumenttielokuvasta. *Kumaré* saavuttaa silti äärimmäisen henkilökohtaisen tason. Elokuvassa juuriltaan intialaistaustainen ohjaaja hakee henkistä tietä esiintymällä itse guruna, joka myös ohjaa elokuvaa itsestään. Näin toimiessaan, ja alinomaan toistamalla seuraajilleen sen, että hän on valhetta, hän tavallaan tahtomattaankin tekee sen mitä jokainen todellinen opettaja; kääntää sormen osoittamaan kohti oppilaan omaa sydäntä.

### 3 HENKILÖKOHTAISEN DOKUMENTTIELOKUVAN KÄSIKIRJOITUKSEN KAARI IDEASTA LOPULLISEEN VERSIOON

#### 3.1 Ensimmäinen versio ja henkilökohtaiseen näkökulmaan päätyminen

Petri Luukkainen tarttui aiheeseensa ihailtavasti omalla riskillään ja rahoitus hänen elokuvalleen haettiin vasta kuvausten alettua. Hän kuvailee kuvausten ensimmäisiä päiviä eräänlaiseksi taustatutkimukseksi. Ensimmäisen idea elokuvalle *Tavarataivas* tuli ammatillisen itsensäkehittämistyön tuloksena syksyllä 2010. Luukkaisella oli tapana kirjoittaa ideoita elokuville käsikirjoituksen tai elokuvasyynopsin muodossa kuukausittain. Ensimmäinen idea oli puolen sivun synopsis nimeltään *Tuhat ja yksi tavaraa*. Idean mukaan Luukkainen veisi tavaransa varastoon ja jättäisi itselleen vain 1001 tavaraa. Lopullinen päätös viedäkin kaikki tavarat varastoon tehtiin siis vasta kuvausten jo alettua. Tarkemmin sanottuna varmuus sille, että kaikista tavaroista luovutaan tuli kuvatessa ensimmäistä keskustelukohtausta isoäidin kanssa. Kun tämä varmuus oli saavutettu se olikin kaikki, mitä Luukkaisen elokuva tarvitsi. Tutuuden nimissä täytyy myöntää, että mikäli tavaroiden takaisinhakuprosessi olisi suunniteltu etukäteen se olisi pilannut koko elokuvan idean. Luukkainen itsekin painotti jo ennen haastatteluun suostumistaan, että tässä elokuvassa ei voi puhua käsikirjoittamisesta sanan varsinaisessa muodossa. Kyse on hänen mukaansa ennemminkin pohdinnasta mietinnästä ja suunnittelusta. Luukkainen painottaa, että varsinkin henkilökohtaisissa seurantadokumenteissa liika käsikirjoittaminen tuhoaa aidon materiaalin syntymistä. (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013.)

Ensimmäisestä ideasta kuvausten alkuun kului kaksi tai kolme viikkoa. Etenemään lähdettiin ilman suurempaa käsikirjoitusrakennetta. Luukkaiselle valkeni, että tavaroiden takaisinhakuprosessi on elokuvan tärkein osa. Hän vältti tietoisesti käsikirjoittamista, koska pelkäsi ja huomasi näyttelevänsä ja tiedostavansa kameran läsnäolon mikäli kohtaukset oli suunniteltu tarkasti etukäteen. Luukkainen kertoo alusta asti ymmärtäneensä, että elokuvasta tulee henkilökohtainen, mutta lopputuloksen henkilökohtaisuuden määrä kuitenkin yllätti hänet. (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013.) Elokuvaan olisi ollut mahdotonta etukäteen käsikirjoittaa Luukkaisen elämässä tapahtuvat muutokset parisuhteen, isoäidin ja muun henkilökohtaisen elämän suhteen.

Luulen, että jos nämä olisivat hypoteettisesti olleet mahdollista olla tiedossa etukäteen, varmasti osa olisi jäänyt kuvaamatta.

Dokumenttielokuvien käsikirjoittamista puoltava ja sen merkitystä korostava John Webster on Luukkaisen kanssa samaa mieltä ja vie analyysinsä askelta pidemmälle. Elokuvan peruskysymys tai premissi tulee olla sellainen, johon tekijällä ei matkalle lähtiessä ole vastausta. Mikäli vastauksen tietää etukäteen elokuvan tarina on hänen mukaansa kuollut. *Katastrofin aineksia* -elokuvassa hän ei itselleen tyypillisellä tavalla lähtenyt ennakoimaan omaa tai vaimonsa käytöstä. Hän teki siis samoin kuin Luukkainen omassa elokuvassaan. Aivan ensimmäinen käsikirjoitusversio *Katastrofin aineksia* -elokuvalle olikin kaikkea muuta kuin henkilökohtainen dokumenttielokuva, jonka päähenkilöinä olisi Websterin perhe. Se kertoi Grönlannin ensimmäisistä asukkaista 1200-luvun alussa. Websterin lähtökohtana oli tehdä hauska ja puhutteleva elokuva, joka on suunnattu länsimaiselle keskiluokkaiselle yleisölle. Moraalisten pohdintojen kautta Webster kuitenkin tajusi, että muutos tulee aloittaa omasta itsestä, mikäli on sitä mieltä, että kaikkien muidenkin tulisi muuttua. Webster muotoili ideansa jatkokehittelyä kohdanneen ongelman näin: ”Suureksi yllätykseskseni vaimoni ei ollutkaan yhtään ilahtunut tästä ideasta.” Ongelman ratkaisuksi otettiin kolmen kuukauden koeaika, jota jatkettaisiin siinä tapauksessa, että projekti ei ole vielä täysin repinyt perhettä riekaleiksi. Myös rahoittajat olivat tietoisia tästä riskistä ja kolmen kuukauden koeaika siis sisältyi myös lopulliseen elokuvaan. (Webster, haastattelu 5.9.2013.)

Sekä Webster että Luostarinen tuovat esiin sen mikä monelle nykykatsojalle ja elokuvantekijälle on sanomattakin selvää: Objektiivista elokuvaa ei ole olemassakaan. Ero on Luostarisen mukaan siinä, että ollaanko avoimesti subjektiivisia ja puhutaanko minä-muodossa vai ei (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013). Webster huomauttaa, että tekijän täytyy hyväksyä se, että hän voi tuoda julki vain osan totuudesta siis oman näkökulmansa, joka on elokuvakerronnan lainalaisuuksien vaatimana hyvin kapea. Objektiivinen näkökulma sopii hänen mukaansa hyvin kirjalliseen ilmaisuun, kuten artikkeleihin, mutta elokuvakerronnassa se jää aina vain näennäiseksi objektiivisuudeksi ja aiheuttaa sudenkuoppia. Elokuva on katsojalleen ajassa tapahtuva tunne-elämys. Jos sekoittaa liikaa toisistaan eroavia ja vastakohtaisia näkökulmia, se ei Websterin mukaan vain yksinkertaisesti toimi. (Webster, haastattelu 5.9.2013.)

Kun Kiti Luostarinen lähtee kirjoittamaan dokumenttielokuvan käsikirjoituksen ensimmäistä versiota, hän tekee päinvastoin kuin haastattelemi miehet. Ensimmäinen versio on tällä kirjalliseksi ihmiseksi itseään kuvaavalla elokuvantekijällä hyvin rönsyilevä ja mahdollisesti jopa kaksikymmentä liuskaa pitkä. Taustalla on yleensä noin kymmenen vuoden kestoinen perehtyminen aiheeseen ja monta täyttä muistikirjaa elokuvan teemasta. Hänellä käsikirjoittamisprosessi etenee siis karsimalla taustatutkimusmateriaalista olennainen ja vielä karsimalla siitä olennaisesta olennainaisempi toisille näytettävää versiota varten. Varsinkin esseedokumentaarit vaativat Luostarisen mukaan laajan aineiston, josta voi sitten tämentää näkökulmaansa ja johon voi myös tarvittasessa palata. (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013.)

*Naisenkaari* (1997) elokuvassaan Luostarinen ei edes koskaan harkinnut muuta näkökulmaa kuin henkilökohtaisen näkökulman. Elokuva on runollinen kuvitettu essee. Hän perustelee henkilökohtaisen näkökulman sillä, että ei halunnut nauraa naisvartaloon liittyvien kahleiden kustannuksella kenellekkään toiselle. *Sanokaa mitä näitte* (1993) lähti kiinnostuksesta muistiin. Luostarinen pyrki etsimään väylää aiheesta puhumiselle, mutta totesi ettei löytäisi sen parempaa esimerkkiperhettä kuin omansa. Luostarinen on tehnyt myös elokuvan *Kuoleman kasvot* (2003), joka sisältää henkilökohtaista pohdintaa ja samoja metodeja esseekerronnassa. Luostarinen kertookin jokaisen elokuvan aiheen määrittelevän hänelle muodon. (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013.)

Kauko Lindfors kertoo löytävänsä dokumenttielokuviensa aiheet kämmenenmitan päästä itsestään. Hänen ensimmäinen henkilökohtainen dokumenttielokuvansa *Uskon vasta kun pää näkyy* (1994) käsittelee lapsettomuutta. *Valoa päähän* -elokuvaa (2005) Lindforsin omat lapset katsovat nykyään perhealbumin lailla, koska näkevät itsensä ja perheensä viiden vuoden ajalta. Omilla kasvoilla esiintyminen ja erittäin henkilökohtainen lähtökohta tuntui masennusta käsittelevässä elokuvassa luontevalta ainakin kuvausvaiheen ajan. Lindfors kertoo, että *Valoa päähän* -elokuvan ensimmäinen käsikirjoitusversio oli hyvin kaukana lopputuloksesta. Ensimmäinen idea eli sivun mittainen synopsis oli muuttunut Lindforsin mukaan siksi niin paljon, että prosessi oli niin poikkeuksellisen pitkä. Ainut elementti, joka ensimmäisestä versiosta jäi, oli tuntojen purkaminen työmatkoilla kameran edessä. (Lindfors, haastattelu 23.10.2013.)



Ascensoiminen Ishayoiden tekniikoilla on ollut osa jokapäiväistä elämääni nyt yli neljä vuotta. Aihe nousi pintaan siis sisältäni. Aiheen sisällä oleminen tuo minulle elokuvantekijänä helpon pääsyn sinne missä tarinani tapahtuu, koska tunnen ihmiset ja olen tehnyt taustatutkimusta aiheesta silkasta mielenkiinnosta. Alkuperäisen suunnitelmani mukaan (Liite 3) olin mukana kuitenkin melko passiivisena keskustelijana muiden samaa harjoitusta tekevien ihmisten kanssa.

### **3.2 Toiselle ja kolmannelle kirjoittaminen**

Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen on fiktion verrattuna hyvin erilaista. Vaikka käsikirjoittaminen saattaa joskus tuntua tekijälleen epämiellyttävältä siitä on aina kiistatonta hyötyä. Käsikirjoittamisen yksi funktio on välittää tekijän visiot ja toiveet toiselle osapuolelle esimerkiksi työryhmälle. Yleensä ennen työryhmää kirjoitetaan kolmannelle osapuolelle eli rahoittajalle.

Kauko Lindforsin mukaan dokumenttielokuva antaa käsikirjoitukselta paljon anteeksi. Siihen voi kirjoittaa esimerkiksi ”toivomme saavamamme seuraavanlaisen kohtauksen”, mutta rahoittajalle kirjoittaessa tulee tekstin olla silti mahdollisimman aukotonta ja selkeää. Hän suosittelee kirjoittajan olevan rehellinen rahoittajille kirjoittaessa ja painottaa, että tekstin tulee olla toisista käsikirjoituksista erottuvaa. Rehellisyydellä Lindfors tarkoittaa sitä, että käsikirjoitus on todellisuudessa toteutettavissa. (Lindfors, haastattelu 23.10.2013.)

Kiti Luostarinen taas pitää käsikirjoittamista itselleen ja muille samana asiana. Hän myöntää, että rahoittajien version on oltava selkeä ja ilman arvoituksellisia lauseita valtavan hakemusmäärän takia. ”Kyllä mä kirjoitan sitä yhtä paljon itselleni kuin rahoittajille, mutta tottakai sitten rahoittajille on tärkeää kirjoittaa aika selkeästi, koska niillä on siellä vino pino hakemuksia ja ei niillä riitä aika ja halu arpoa mun arvoituksellisia lauseita, että mitä mä ehkä tarkoitan.” Hän yrittää kirjoittaa mahdollisimman selkeästi mitä kuvissa näkyy ja ilmaista lukijalle millaista pakettia ollaan ostamassa. Selkeydestä huolimatta Luostarinen kertoo kirjoittavansa vähintään

kerran jokaiselle sivulle kaiken olevan vielä alustavaa ja kaiken voivan vielä muuttua. (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013.)

Petri Luukkainen joutui kirjoittamaan tuotannon puolivälissä käsikirjoitusversion rahoittajille, koska haki rahoitusta *Tavarataivas* -elokuvalle vasta tuolloin. Hän kertoo uudelleen rahoittajilta millainen käsikirjoituksen tulisi olla, mutta saaneen vain vähän neuvoja. Aikaisemmin Luukkainen oli tehnyt vain tv-sarjoja, joiden käsikirjoittaminen rajoittui ideoinnin ja teemojen haun kautta konseptien kehittelylle. Hän kirjoitti rahoittajille tulleeeseen versioon sen mitä oli jo tapahtunut kohtauksiksi purettuna. Tämän jälkeen hän kertoo ”lähinnä maalailleensa” mitä sen jälkeen saattaisi tapahtua ja toivoneensa loppuun jonkinlaista konfliktia. (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013.) Luukkainen selvästi piti tätä vain muodollisuutena, koska epäilee lukiko kukaan edes tuota käsikirjoitusta.

Webster on samaa mieltä Lindforsin kanssa siitä, että käsikirjoituksen tulee erottua joukosta. Hän mainitsee, että käsikirjoituksen tarkoitus on jäsentää miltä elokuva tulee näyttämään ja kertoa mikä elokuvassa on tärkeää. Hyvänä keinona tämän esiintuomiselle Webster mainitsee kuvien käytön ja sanoo, että nykyään pelkkä teksti ei enää riitä. Lisäksi demojen ja trailereiden tekeminen on oivallinen ja Websterin mukaan välttämätön keino erottua. Tekijällä tulee olla erittäin selkeä visio siitä miltä elokuva tulee näyttämään ja kyky esittää visionsa myös toisille mahdollisimman selkeällä tavalla. (Webster, haastattelu 5.9.2013.)

Aion noudattaa jokaista neuvoa, jonka olen eri tahoilta ja lähteistä saanut lopullista käsikirjoitustani viimeisteltäessä. Aiheen tutkiminen tässä opinnäytetyössä on ollut minulle kyllä arvoista valmentautumista käsikirjoittamista varten. Valmistuneet demoversio ja traileri osoittavat myös toisille millaiset mahdollisuudet elokuvallani on. Liitän nämä audiovisuaaliset liitteet käsikirjoitukseeni ja aion panostaa visuaalisuuteen myös sanojen ja kuvien tasolla. Arvostan suuresti kaikkea apua, jota minulle on tähän mennessä tarjottu ja olen avoin pyytämään sitä lisää.

### 3.3 Käsikirjoituksen merkitys tuotannon edetessä

Kiti Luostarinen kertoo, että hänen käsikirjoituksensa eivät enää muutu sen jälkeen kun rahoittajat ovat ne nähneet ja tuotantopäätös on tehty. Luostarinen kuvaa käsikirjoitusta portaiden ensimmäisinä askelmina. Hän kertoo siirtävänsä käsikirjoituksen kuvausten ajaksi sivuun ja palaavansa siihen mahdollisesti vasta voiceoveria uudelleen työstäessään jälkituotantovaiheessa. Tämä ei tietenkään estä muutoksien tekemistä matkan varrella. Hänelle käsikirjoitus on kehikko, joka valmistaa tekijän kohtaamaan teemansa ja aiheensa. Luostarinen kertoo havainneensa elämän ja ihmisten olevan poikkeuksetta monisyisempiä kuin mitä kotona kirjoituspöydän ääressä voisi keksiä. (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013.)

Kauko Lindfors on leikannut itse omat henkilökohtaiset dokumenttielokuvansa ja näin ollen käyttänyt omaa ”leikkaajan mieltään” käsikirjoituksen tavoin. Nähtyään materiaalin hän kertoo tietävänsä mitä missäkin on ja järjestelevänsä sen päivien mukaan. Ainoa mitä hän leikkausvaiheessa enää kirjoittaa on muistiinpanoja tosiasioista, jotka vaativat vielä tarkistamista esimerkiksi päivämääristä. Hän kuitenkin voisi kuvitella kirjoittaneensa ohjaajana ulkopuoliselle leikkaajalle puretun leikkauskäsikirjoituksen ja kertoo jopa harkinneensa ulkopuolista leikkaajaa *Valoa päähän* leikkausvaiheessa. Syynä ulkopuolisen leikkaajan harkitsemiselle oli henkilökohtaisen materiaalin kuormittavuus. Tuossa vaiheessa elokuvan budjetti oli kuitenkin jo käytetty ja ohjaaja pysyi päätöksessään seurata kuvaruudulta itseään leikkausversioissaan, jotka toimivat hänelle leikkauskäsikirjoituksena. Kauko Lindfors antaa esimerkkejä reportaasihjelmien leikkauskäsikirjoituksista, joita hän on saanut ohjaajilta toimiessaan reportaasien leikkaajana. Niissä ohjaaja on purkanut kuvatun materiaalin kohtauksiksi ja yhtenäiseksi käsikirjoitukseksi. Näissä käsikirjoituksissa käytetään sitä materiaalia mitä on eikä siis arvailla mitä saattaisi tapahtua. Hän pitää leikkaamiensa reportaasityyppisten lyhyiden dokumenttien leikkauskäsikirjoituksia leikkaajaa nopeuttavana ja hyödyllisenä työkaluna. (Lindfors, haastattelu 23.10.2013.)

Kiti Luostarinen purkaa elokuvan rakenteen leikkausvaiheessa paperilapuiksi leikkaamon seinälle. Leikkaaja on lukenut alkuperäisen käsikirjoituksen ja Luostarisen tekemän lappukäsikirjoituksen pohjalta he alkavat yhdessä työstämään rakennetta uudelleen. Tämä muistuttaa palapelin rakentamista, ja prosessi etenee leikkausprosessin

edetessä. Lapuille on koottu kohtaukset sekä puheet ja siitä voi helposti karsia ja muutella. Alkuperäisestä käsikirjoituksesta tulee leikkausvaiheessa Luostarisen mukaan merkityksetön. (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013.)

Luukkaisen *Tavarataivas* tarvitsi lappurakenteisiin nojaavaa käsikirjoitusmetodia jo kuvausvaiheessa. Luukkainen kertoo rekentaneensa lappujen avulla kuvauskäsikirjoituksia siitä millaisia kohtauksia aletaan rakentamaan. Hän tuli kuitenkin myöhemmin huomanneeksi liian tarkkaan suunniteltujen kohtausten olevan ilmaisultaan epätodenmukaisia. Esimerkkinä hän käyttää ensimmäistä kohtausta mummolassaan. Siihen Luukkainen teki kuvaajiansa varten käsikirjoituksen perustuen tavanomaiseen mummolassa vierailuunsa. Ensin hän soittaisi ulkoa isoäidilleen ja sitten he istuisivat pöydän ääressä keskustellen jne. Hän asetti itsensä kolminäytöksisen rakenteen eri osiin jo tapahtuneen perusteella ja pohti päätöstä seikkailulleen. ”...jossain puoles välis pitäis tulla joku tappelu no se on varmaan kesällä ja talvi niin sit siel on joulou niin se on sit niinkun se grande finale ja sit siin on varmaan niinku joku huippukliimaksi kun mä tapan joulupukin tai jotain...” Luukkainen kiteyttää. Lopulta kuitenkin parhaaksi ratkaisuksi *Tavarataivas* -elokuvassa osoittautui se, että kuvataan pitkiä ennalta sovittuja aikoja ilman keskeytystä. Tämän jälkeen voitiin ottaa jälkikäteen ns. etablaatiokuvia ja rakentaa elokuvallisempia kuvia kuvatun materiaalin tueksi. Kuvaaja saattoi esimerkiksi pyytää Luukkaista ottamaan tiskiharjan käteensä uudelleen, jotta saatiin rakennettua toisenlainen kuva harjan ottamisesta varastolla. (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013.)

Luukkainen kirjoitti jälkituotantovaiheessa useita eri versioita leikkauskäsikirjoituksesta. Hän käytti apunaan myös ulkopuolisia dramaturgeja. Ensimmäisen version leikkauskäsikirjoituksesta hän kirjoitti leikkaajan katsottua kaiken materiaalin. Näin Luukkainen antoi leikkaajalle mahdollisuuden omaan mielipiteeseensä ennen ohjaajan muokkaamaa mielipidettä. Ensimmäinen versio oli kuitenkin hyvin kaukana lopullisesta elokuvasta, koska ohjaaja koki olleensa vielä liian sisällä kokemuksessaan. Hän kertoo ettei kyennyt näkemään oleellista materiaalia vielä siinä vaiheessa. Luukkainen kokee tarinan protagonistina ja ohjaajana toimimisen erittäin haastavaksi tehtäväksi. Yritettyään painia leikkauskäsikirjoituksen kanssa yksinään suunnilleen kaksi kuukautta, hän pyysi ulkopuolista apua. Luukkainen

arvostaa tätä leikkaajalta ja muilta ulkopuolisilta saamaansa apua dramaturgiaa työstäessään. (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013.)

John Webster ei koskaan kirjoita erikseen enää leikkauskäsikirjoitusta ja sanoo, että käsikirjoituksen merkitys loppuu kuvausten alkaessa. Normaalisti hän tekee suuren määrän taustatutkimusta ja tutkii päähenkilöään käsikirjoittamisen keinoin. *Katastrofin aineksia* -elokuvassa Websterillä oli kuitenkin käsikirjoituksena vain dokumenttielokuvan synopsis ja treatment. Toimiessaan samanaikaisesti osatuottajana, ohjaajana, kuvaajana, äänittäjänä, päähenkilönä, aviomiehenä ja isänä hän koki itselleen tyypillisen ennakoivan käsikirjoittamisen mahdottomaksi. Websterin vaimo toimi myös hyvänä todellisuuden mittarina, koska hän ei pitänyt alunperinkään kameralle esiintymisestä ja olisi inhonnut mikäli kameralle olisi alettu esittää jotakin, mitä he eivät oikeasti ole. ”Muissa leffoissa mä tiedän mahdollisimman paljon siitä aiheesta, jotta mä voin ennakoida tilanteita, mut tässä mä en oikeestaan voinut ennakoida tilanteita, koska sit mä en niinkun eläis sitä elämää heidän kanssaan.”

Webster päätyi kehittämään oman metodin kuvausten aikana, joka tavallaan korvasi käsikirjoittamisprosessia. Siihen kuului se, että asioita ei mietitty koskaan liian pitkälle. Kuvausten aikana heti idean saatuaan Webster kertoi idean tuottaman aatteen vaimolleen, ja he tallensivat vuorotellen toistensa reaktiot pieniä kameroita edestakaisin heitellen. Tällä tavalla aiheuttamalla reaktioiden ketjureaktion hän pystyi synnyttämään ja tallentamaan spontaaneja reaktioita aidoissa tilanteissa. ”Se oli ainoa tapa, jolla mä koin, että mä pystyn oleen oikeesti siinä tilanteessa sellaisena niinkun ihan vaan minänä, enkä ohjaajana.” (Webster, haastattelu 5.9.2013.) Myös asioiden viivyttäminen kuten Petri Luukkainen (haastattelu 4.9.2013) sitä kutsui on henkilökohtaisen dokumenttielokuvantekijän perisyntejä. Webster kiteyttää asian näin: ”...varmaankin meidän semmonen yleishokema vois olla - Älä sano tota ääneen odota mä haen kameran” (haastattelu 5.9.2013). Spontaaniuden saaminen vaatii kuitenkin välitöntä toimimista ja viivyttelyn tekemistä juuri oikealla hetkellä. Luukkainen (haastattelu 4.9.2013) kertoo kokemuksestaan näin:

”Mä tajusin, mä olin menossa johonkin - - että nyt kun mä astun tosta ovesta sisään niin täst tulee ongelmia. Niin sit mä olin sillain, että no okei mä en tee sitä. Sit mä nään seuraavana päivänä noi kuvaustyypit ja sit mä sanon

niille (mä kävin laittaa niille webmailia) että hei nyt mä oon huomannu, että täs olis semmonen tilanne, että nyt kun mä lähen vuokraan videon niin eihän ne anna mulle, kun ei mul oo henkkareita tai mikä nyt ikinä... Ehkä nyt vähän joku isompi juttu. Ja sit mä en tavallaan tehnyt sitä mä viivyttelin tavallaan sitä ennen kun se tilanne tulee. Välillä ne meni ihan hyvin. Monesti sit mä ehdin ylikelata sen jutun jo...”

Virallinen tuotanto pidemmässä elokuvassani ei ole vielä alkanut. Demoversio ja erillinen traileri ovat jo valmistuneet. Matkani kohti unelmaani on kuitenkin edelleen käynnissä. Toisinaan koen tilanteita, jolloin toivoisin kameroiden olevan paikalla. Kohtaamiseni puolen vuoden retriitiltä palanneen ystäväni kanssa kävinkin jo kuvaamassa uuden kuvaajani omalla kalustolla nollabudjetilla. Pidän toisaalta suunnitelmallisuudesta, mutta tuo tapahtuma oli pakko tallentaa silloin kuin se tapahtui ja spontaanisti. Kirjoitin silti kohtaukselle etukäteen erillisen käsikirjoituksen, jonka tapahtumat toteutuivat kiitettävästi.

### 3.4 Lopullinen elokuva verrattuna käsikirjoitukseen

Kuten jo aiemmin mainitsin Kauko Lindfors harkitsi hetkellisesti ulkopuolisen leikkaajan pestäamista *Valoa päähän* –elokuvalle. Ainoa keino leikata materiaalia, jossa hän itse esiintyy oli etäännyttää itsensä itsestään ulkopuoliseksi. Hän kertoo kehittäneensä taidon katsoa itseään kuten vierasta ihmistä. Lindfors selventää leikkauskokemustaan:

”...Oikeesti niinkun ekan viikon jälkeen kun mä aloin tehdä sitä niin mun naama ärsytti mua todella paljon. Että eihän tota tyyppiä kukaan jaksa kattoo. Sit oli pakko niinkun tehdä joku semmonen etäisyys. Ja sit mä niinkun huomasin aina välillä kun mä leikkasin, että mä arvostelin sitä tyyppiä ja mä haukuin sitä ja haukuin sitä valehtelijaks ja ryhdistäydy nyt ja siis niinkun se oli tosi omituinen tilanne olla siinä ja leikata jotain, joka on itse ja kuitenkin on täysin vieras. Että se tavallaan skitsofreenisyyden määrä oli jossain vaiheessa ihan valtava...” (Lindfors, haastattelu 23.10.2013.)

Kaikki muut haastatteleman ohjaajat käyttivät ulkopuolista leikkaajaa henkilökohtaisissa elokuvissaan. Kaikki kolme myös yhtyvät Kauko Lindforsin kokemukseen siitä, että ainakin leikkausprosessin alussa itsensä katseleminen leikkaamon monitorista on hankalaa ja joskus jopa vastenmielistä. Kiti Luostarinen sanoo, että esimerkiksi *Kuoleman kasvot* –elokuvan kohdalla hän olisi ensin leikannut itseään pois enemmän kuin elokuvalla olisi ollut hyväksi. Hän pitää itsepäistä leikkaajaa siinä mielessä hyvänä asiana. (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013.) Petri Luukkainen kertoo alun totutteleminen jälkeen toisinaan katsoneensa itseään kuin huonosti näyttelevää näyttelijää elokuvassa ja hävenneensä tuon näyttelijän puolesta. Hän kertoo tottuneensa materiaalin katsomiseen lopulta ja alkaneen katsomaan itseäänkin kuin ”karjaa vain”. (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013.)

Kävin elokuvani *Ishaya – Korkeimmalle Tietoisuudelle* demoversion parissa läpi vastaavan prosessin. Minulla ei ollut itseni lisäksi tuottajaa ja hidastin ohjaajanvelvollisuuksiani, koska itseni katseleminen oli aluksi kummastukseksi kovin kivuliasta. Ulkopuolinen leikkaaja oli myös minulle ensisijaisen tärkeä. Valitsin henkilön, jonka kanssa olin työskennellyt jo aiemmin ja johon pystyin luottamaan. Leikkaajani oli vastikää oppinut Ascensionin taidon, joten myös tämä vaikutti päätökseeni. Antamani ohjeet hänelle ja äänien jälkityöiden tekijälle viivästyivät oman henkilökohtaisuuden kynnyksen ylittämisen tähden. Olen kuitenkin nyt jo tottunut kuvaani monitoreissa ja ääneeni kaiuttimissa. Kykenen jo katsomaan itseäni jokseenkin objektiivisella tavalla.

John Webster kertoo kehittäneensä leikkaajansa kanssa humoristisen tavan etäännyttää itsensä:

”Siinäkin leffassa se me alotettiin, että me ei puhuttu Johnista vaan me puhuttiin Websteristä. Mäkin puhuin Websteristä, että piti saada se etäisyys siihen katteluun. Mut sit loppuvaiheessa ei puhuttu Websteristä me puhuttiin *that fucker*, että saatiin se etäisyys siihen. Oli pakko saada se. Mut se vaatii just sen, että oli katellut Nielsin kans läpi ja niinkun nauranut ja tajunnut ja nauranut ja hävennyt kaikkia niinkun idioottimaisuuksiaan. Ja tajunnut sen, että miten katsoja näkee tän Websterin.”

Hän kertoo katsojan silmin katsomisen auttavan suunnattomasti elokuvan lopullisen järjestyksen ja tarinankerronnan hahmottamista. (Webster, haastattelu 5.9.2013.)

*Valoa päähän* -elokuvassa ei ollut varsinaista käsikirjoitusta, jota voisi verrata lopulliseen teokseen. Se elokuva eli leikkausversioineen viimeiseen päivään asti. Lindfors kertoo hyödyntäneensä elokuva-alan ulkopuolisia tuttaviaan koyleisönä. Heidän kauttaan hän sai perspektiiviä sille, onko asiat ja tunnesisällöt tuotu tarpeeksi selkeästi esille. (Lindfors, haastattelu 23.10.2013.)

Lindforsin aiemmassa henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa *Uskon vasta kun pää näkyy* oli tapahtumien luettelointiin ja rakenteellisesti tehtyihin haastattelurunkoihin perustuva käsikirjoitus. Kehyskertomuksena elokuvassa on Lindforsin pariskunta ja heidän lisäksi muut haastateltavat pariskunnat syventävät kokemusta lapsettomuudesta. (Lindfors, haastattelu 23.10.2013.)

Tulkitsen Petri Luukkaisen kertoman perusteella, että hän tavallaan huijasi itsensä tekemään henkilökohtaista dokumenttielokuvaa. Alkuperäinen suunnitelma ei ollut olla niin henkilökohtainen kuin lopputulos oli. Uskon, että tämä henkilökohtaisempaan näkökulmaan prosessin edetessä, kasvaminen oli Luukkaiselle hyvä keino toimia. Hän kertoo lopputuloksen yllättäneen itsensä: ” Enhän mä kuitenkaan idiootti ollut kun mä lähen kuvaan, että kyl mä aattelin että siitä tulee varmaan henkilökohtanen, mutta että ett’ siitä tuli kyllä paljon paljon henkilökohtasempi...” Hän jatkaa, että ”tavaraleikki” muodostui lopulta tarinan sysääväksi voimaksi ja Luukkaisen oma tarina osoittautui vetävämmäksi voimaksi. Luukkaisen mukaan hänen kirjoittamansa ensimmäiset pidemmät kaaret ovat ulkopuolisesti lopulliseen elokuvaan nähden pysyneet samana. Elokuvan sisältö poikkeaa kuitenkin suunnitelmista huomattavasti. (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013.)

John Webster on törmännyt samaan ilmiöön uransa aikana useasti. Elokuvan perussisältö on ollut samanlainen kuin käsikirjoituksessa, mutta todellinen elämä ja erilaiset henkilöt ovat muuttaneet kerrontatavan. Hän kertoo *Katastrofin aineksia* -elokuvan lopullisen leikkausversion olleen melko lähellä treatmentia. Websterin mukaan elokuvan perusristiriidan ymmärtäminen tarpeeksi aikaisessa vaiheessa auttaa



tekijää laatimaan käsikirjoituksesta lopputulosta vastaavan. (Webster, haastattelu 5.9.2013)

Webster kertoo tehneensä ”useita lähtöjä” nyt työn alla olevaan elokuvaansa. Hän kertoo erään idean kariutuneen siitä yksinkertaisesta syystä, että hän ei tekijänä uskonut siihen. Eikä elokuvansa hahmona olisi pysynyt sitoutumaan ideaan täysin. Hän vertaa henkilökohtaisen dokumenttielokuvan tekoa metodinäyttelijään, joka syventyy hahmoonsa myös varsinaisen näyttelemisprosessin ympärillä. Hän painottaa katsojan kyllä huomaavan mikäli tekijä tai elokuvan hahmo ei usko asiaansa. (Webster, haastattelu 5.9.2013.)

Webster huomauttaa myös, että usein kannattaa luottaa omaan ensireaktioonsa materiaalia katsoessa. Katsellessaan leikkaajansa kanssa materiaalia tuoreeltaan läpi ensimmäistä kertaa, he kiinnittävät huomiota kohtauksen emotionaaliseen sisältöön. Sama asia, joka koskettaa tekijöitä tunteellisesti, tulee myös todennäköisesti koskettamaan myöhemmin katsojaa. (Webster, haastattelu 5.9.2013.)

Kiti Luostarinen sanoo, että käsikirjoituksen vastaavuus lopulliseen elokuvaan verrattuna riippuu paljon elokuvasta. Hän arvelee, että *Sanokaa mitä näitte* vastasi käsikirjoitustaan niin paljon osittain myös siksi, että se oli tekijänsä ensimmäinen pitkä elokuva. Luostarinen ei suonut itselleen vielä sellaista taiteellista vapautta, kuten nykyään suo. Hän kertoo esimerkkinä viimeisimmän elokuvansa kotikylänsä ihmisistä kertovan *Kotona kylässä* (2010) sisältäneen kahdeskymmenesosan alkuperäisestä kertojiaanestä ja olleen muutenkin suunniteltua pelkistetympi. (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013.)

Itse en näyttänyt oman demoversioni työkopiota tai käsikirjoituksia kuin harvoille ja valituille. Olen aikeissa kuitenkin näyttää valmiin työn mahdollisimman suurelle yleisölle. Kypsyminen valittujen silmien alla ja luottavien korvien lähellä oli minulle kuitenkin tärkeää, jotta tiedän miten suhtautua yleisön reaktioon. Demoversioiden ensisijainen tarkoitus on hankkia resursseja pidemmän elokuvan tekemiselle, mutta uskon demoversion internetlevityksen edesauttavan rohkeuttani ja antavan kollektiivista tukea projektilleni.

Ensimmäisen ideani otsikko oli *Tahdon olla Ishaya*. (Liite 3) Sana Ishaya muodostuu sanskritin sanoista Isha (Kristus tai tätä edustava tietoisuudentaso) ja ya (jollekin tai jonkun oppilas). Toiveeni elämäni pyhittämisestä tietoisuudelle on edelleen sama. Nyt käsikirjoitus on kuitenkin muuttunut henkilökohtaisen matkani avoimemmaksi tarkasteluksi. Aluksi ei ollut suinkaan itsestäänselvää, että toisin heikkouksiani esille. Pyrkimyksenäni on mielenkiinnolla seurata itseäni kuten dokumenttielokuvantekijä seuraisi kohdettaan. Valmis demoversio on myös avoimempi kuin sen jo jokseenkin avoin käsikirjoitus (Liite 2). Yksi esimerkki muutoksista demoversion käsikirjoituksen ja valmiin demon välillä on maininta synkistä päiväkirjateksteistä. En loputa edes yrittänyt istuttaa niitä lyhyeen kerrontaan. Korvasin ne videopätkällä menneisyydestä. Siinä meneillään on itsetuhoinen ja vauhdikas vaihe. Tämä oli sellainen seikka, jossa liika suunnitelmallisuus olisi saattanut aiheuttaa itsesensuuria. Kuten jo aiemmin mainitsin en myöskään käsikirjoittanut itseäni keskustelemaan isäni tai äitini kanssa. Käsikirjoituksessa lukee vain, että kuvaan itseäni kertomassa menneestä depressioistani ja taustastani.

## 4 VAIKUTTAMISEN KEINOT ELOKUVASSA

### 4.1 Omana itsenään esiintymisen merkitys mielipiteen esilletuojana

Kiti Luostarisen tavoite henkilökohtaisissa dokumenttielokuvissaan on aina ollut kääntää peili katsojaan. Esimerkiksi *Sanokaa mitä näitte* -elokuvassa Luostarinen on itse kertojana ja elokuvassa haastatellaan hänen perhettään. Hän pyrkii kuitenkin siihen, että kenenkään henkilön tarina ei ole draamallisesti niin täydellinen, että siihen samastuttaisiin sanan varsinaisessa merkityksessä.

”...mun veljen tarina, niin mä en aseta tavoitteeksi, että se olisi niin jotenkin täysi ja syvnevässä skaalassa menisi tähän persoonaan niin, että ihmiset rupeisi ajattelemaan hänen elämäänsä niinkun monissa dokumenteissa tapahtuu, että samaistutaan totaalisesti, mennään niinkun fiktiossa sinne päähenkilön tunteisiin ja elämään ja kokemuksiin ja koetaan hänen kautta iloa, surua, kuin... että tavallaan se että kuinka hänelle sitten käy.”  
(Luostarinen, haastattelu 11.10.2013.)

Tämän kuultuani ja katseltuani kyseisen elokuvan toiseen kertaan ymmärrän hänen tarkoituksensa ja huomaan, että tämänkaltainen etäännyttäminen toimii ja vie kokemukset omaan elämäni.

Sekä Webster, Luukkainen että Lindfors ovat sitä mieltä, että kysymys itsenään elokuvassa esiintymisen ja samaistumisen vaikutuksesta on monitulkintainen. Tekijän itsensä näyttäisi olevan vaikea arvioida itsenään esiintymisen vaikutuksen voimakkuutta. Webster (haastattelu 5.9.2013) painottaa, että leikkaajan merkitys korostuu erityisesti ohjaajan ollessa elokuvansa hahmona. Hänen mielestään suurin vaikeus henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa on erottaa itsensä elokuvantekijänä ja vain ihmisenä. Hän ylistää *Katastrofin aineksia* -elokuvan leikanneen Niels Pagh Andersenin ammattitaitoa ja huumorintajua. Hän kertoo, että Andersen kykeni ”... nauraan mulle päin naamaa, kun mä olin erityisen tyhmä.”

Luukkaisen mielestä itsenä esiintyminen ei ainakaan ole helpoin tapa tuoda mielipidettään esiin. Hän pohtii, että mikäli esiintymisen taustalla on jokin selkeä agenda, omilla kasvoillaan esiintyminen saattaa olla hyvä tyylikeino. Luukkainen ottaa esimerkeiksi Morgan Spurlockin ja Michael Mooren. Luukkainen pitää asiaa tyyllilajikysymyksenä enemmän kuin helpottavana keinona. Tekijän persoonan läsnäolo on hänen mielestään oleellinen seikka. (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013.)

Kauko Lindfors on Luukkaisen kanssa samoilla linjoilla ja mainitsee, että dokumenttielokuvan henkilön persoona vaikuttaa oleellisesti lähestyttävyyteen. Hänen mukaansa oikeisiin ihmisiin on ylipäätään helpompi samaistua kuin esimerkiksi fiktiivisiin henkilöihin tai vastavaloon kuvattuun dokumenttielokuvan henkilöön. Tämä pätee varsinkin niissä tapauksissa, kun henkilö paljastaa itsestään joitakin heikkouksia. Tuolloin Lindforsin mielestä henkilöstä tulee entistäkin aidompi. Ottaessani esiin sen, että itse pystyin masennuksesta kärsineenä samaistumaan Lindforsin kokemuksiin *Valoa päähän* -elokuvassa, hän mainitsee saaneensa myös sellaista palautetta, että masennuksesta tietämättömät ihmiset ovat kiittäneet, että asia tuodaan niin selkeästi esille. Katsojat ovat siis saaneet uutta tietoa sen kummemmin samaistumatta Lindforsin hahmoon. (Lindfors, haastattelu 23.10.2013.)

Kaikki haastattelemani dokumentaristit myöntävät, että omat asenteet ja mielipiteet vaikuttavat aiheen valintaan, elokuvan sisältöön ja käsittelytapaan sataprosenttisesti. Kiti Luostarinen mainitsee tekijän elämänsäasenteen ja tavan ja tunteen, jolla katselee toisia ihmisiä sävyttävän elokuvantekoa. Luostarisen mukaan dokumenttielokuvantekijän tärkeimpiä ominaisuuksia on tiedostaa mitä itse ajattelee. Elokuvantekijän on ymmärrettävä, että katsoja on syytön siihen mitä ohjaaja kameran eteen asettelee. Luostarinen mainitsee, että jokainen luovaa työtä tekevä tavallaan käy läpi jotakin sisäistä traumaansa ja lohduttaa sisäistä lastaan tekemällä taidetta. (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013.) John Webster pitää myös varmana sitä, että jokaisella elokuvantekijällä on jokin trauma, joka vaikuttaa aiheen valintaan. Hän muistuttaa myös, että elokuvanteko vie yleensä paljon aikaa ja tekijä valitsee aiheensa sen mukaan, mihin tahtoo aikaansa kuluttaa. (Webster, haastattelu 5.9.2013.) Lindfors kertoo automaattisesti valitsevansa sellaisen aiheen, joka kiinnostaa ja on häntä lähellä (haastattelu 23.10.2013). Luukkainen painottaa, että omat asenteet ja mielipiteet ovat yhtä kuin tekotapa. Ne eivät ole hänen mukaansa irrallisia. ” Että ehkä enemmänkin se,

että jos yrittää piilottaa omia asenteitaan tai aiheitaan niin voi ehkä päästä sitten johonkin epämääräiseen limboon sitten, mikä ei helpota sitä tai oo sen lopputuloksen kautta sit niin hyödyllinen.” Luukkainen summaa. (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013.)

Olen oman kokemukseni kautta havainnut Ascension-harjoituksen äärimmäisen tehokkaaksi. Välitän tuon viestini esiintymällä itse elokuvassani ja antamalla omana itsenäni esimerkin, siitä kuinka paljon elämäni on muuttunut ja edelleen muuttumassa parempaan suuntaan. Parempi suunta tarkoittaa sitä, että en enää niin paljon tuomitse kokemuksia hyviksi tai pahoiksi. Vaan annan kokemusten tulla ja mennä. En kuitenkaan tahdo väittää omien ratkaisujeni olevan parempia kuin toisten ihmisten tekemät valinnat. Sen tähden vältän elokuvassani vastakkainasettelua eri meditaatiotekniikoiden tai uskontokuntien välillä ja kerron puhtaasti vain oman näkökulmani. Tämä näkemykseni on linjassa siihen mitä Ishaya opettajatkin ajattelevat: ”Me kunnioitamme kaikkia emmekä tuomitse ketään, sillä tiedämme, että jokainen on syvimmältä olemukseltaan Jumalallisen Liekin kipinä” kirjoittaa MSI (1996, 102).

## 4.2 Kertojaäänen sävyt ja keinot

Selostusteksi voi olla elokuvaa täydentävä osa, joka kirjoitetaan vasta kuvien ollessa käsiteltävänä. Toinen vaihtoehto on olla elokuvan kantavana elementtinä, joka kirjoitetaan ensimmäisen kerran käsikirjoitukseen. Selittävän moodin ”Voice of God” perinne kaikkitietävästä kertojaäänestä luo usein vieroksuvia sävyjä spiikin käyttöön, mutta se voi olla myös parhaimmillaan taidokas ja täydentävä välttämätönkin keino informaation välittäjänä. Katsoja tulkitsee kertojaäänen elokuvan itsenäiseksi ääneksi ellei hänelle ole kerrottu kuka puhuja on. (Aaltonen 2011, 373-377.)

Kiti Luostarisen henkilökohtaisuus hänen dokumenttielokuvissaan on toisiin tutkimuksessani esiintyviin tekijöihin verrattuna erilaista. Hän on kertojaäänenä kirjoittamissaan esseeteksteissä ja esiintyy kuvissa pääosin vain kuvituksena. Tosin ulkopuolinen näyttelijä lukee nykyään kaikki hänen tekstinsä. Luulin ensin, että tämä on harkittu taiteellinen keino ja kenties eräs tapa etäännyttää itsensä dokumenttielokuvastaan. Luostarisen tapauksessa kyseessä on vain se, että äänisuunnittelijat, läheiset ja muut ulkopuoliset tahot sanoivat, ettei hänen äänestään saa

selvää (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013). Luostarinen puhuu kuitenkin omalla äänellään ensimmäisessä pitkässä dokumenttielokuvassaan *Sanokaa mitä näitte* (1993). Tämä on mielestäni hyväkin asia, koska se tuo aitoutta muistista kertovaan elokuvaan, jossa Luostarisen perhe on päähenkilönä. On toki totta, että paikoin puheesta on hankalاهkoa saada selvää, mutta vielä hankalampaa on käsittää kuitenkin Luostarisen muistisairaana äidin puheet, mikä tietenkin on tarkoituskin.

Kauko Lindfors etäännytti itsensä henkilökohtaisesta lyhytdokumenttielokuvastaan *1-7 = 72 = 0* (2008) käyttämällä kertojajäänäna naista, joka kertoo tarinaa miehestä, joka joutuu mielisairaalaan, koska ei ole aiemmin saanut haluamaansa hoitoa (Lindfors, haastattelu 23.10.2013). *Valoa päähän* -elokuva perustuu aitoihin videopäiväkirjoihin, joten Lindfors itse kertojajäänäna on luonnollinen ratkaisu.

Petri Luukkainen koki kertojajäänäna tekemisen itselleen luontevaksi. Luukkainen arvosti saamaansa vähäisintäkin ohjailevaa apua äänittäjältään ja leikkaajaltaan. Hän täsmentää, että luonnollisuus ja autenttisuus tässäkin on avain. Esimerkiksi äänipäiväkirjan näyttelämistä jälkikäteen hän ei hyväksyisi elokuvassaan. (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013.) John Webster pitää oleellisena, että silloin kun tekijä itse tekee kertojajäänäna hänen tulee jossakin elokuvan vaiheessa myös näyttäytyä kuvissa. Näin katsojalle tulee välitettyä informaatio siitä, kuka tarinaa kertoo. Hän spekuloi kuitenkin myös sitä, että toisinaan tekijä ei välttämättä pidä omasta äänestään tai joku muu on sanonut äänen olevan sopimaton elokuvaan. (Webster, haastattelu 5.9.2013.) Kauko Lindfors tuo esiin oleellisen seikan pelkällä ääniraidalla esiintymisen ja kuvissa näyttäytymisen välillä. Kuvat paljastavat enemmän ja tuovat aidot ympäristöt tilanteet ja usein myös tekijän läheiset ihmiset osaksi elokuvan tarinaa. Hän tahtoo lisätä vielä toisen yhtä oleellisen asian ”...tietyllä tavalla se on hankalampi olla vain ääniraidalla, koska silloin sulla pitää olla miellyttävä ääni, hyvä ulosanti ja taito puhua.” (Lindfors, haastattelu 23.10.2013.)

Oman elokuvani demoversiossa pyrin yhdessä vaiheessa välttämään kertojajäänäna viimeiseen asti. Tämän tein siitä yksinkertaisesta syystä, että pelkäsin sen olevan luonnotonta. Opettajilta ja muilta katsojilta saadun palautteen myötä kuitenkin tajusin, että asiat on kerrottava auki katsojalle, joka ei tiedä mitään minulle selkeistä asioista. Kertojajäänäna on tuohon kätevä työkalu. Toinen vaihtoehto on selittävä tekstigrafiikka, jota päädyin myös käyttämään elokuvani demoversion lopussa. Kaivoin siis esiin aivan

ensimmäisen puhtaaksi kirjoitetun version (Liite 4) käsikirjoituksesta, johon olin itseasiassa kirjoittanut kertojääneen perustuvaa vahvasti visuaalista kuvaa ja muokkasin asiasisällön tuoreeseen versioon sopivaksi (Liite 5). Muutin tyylin puhekielisemmäksi sekä sorkin muutamia sanoja, mutta idea on sama kuin alkuperäisessä.

Mielestäni ensimmäisessä käsikirjoituksessani (Liite 4) oli yksi hieno kuva (Kuva 2), jonka halusin toteuttaa. Lisäksi halusin kuvata egyptiläsityylistä kolikkoruukkua, josta puhun ääniraidalla vertauskuvana rahaongelmalleni. Toteutin siis työryhmäni kanssa vielä pitkän elokuvani teaser trailerina toimivan ylimääräisen kaksiminuuttisen demon. Tein myös kuvakäsikirjoituksen traileria varten (Liite 6). Trailerissa päädyin lopulta käyttämään sisällöltään samaa spiikkiä (Liite 5) englanniksi käännettynä. Ensimmäinen kirjoittamani kertojääntä käyttävä versio (Liite 4) on melko alkeellista kerrontaa, jossa kuva ja ääni tuovat saman informaation. Lopullisessa demossa istun laiturilla ascensoimassa ja asetan kertojäänessä lähtökohdan elokuvalle. Trailerissa kertojääni on välimuoto kuvituksen selittämisestä ja uuden informaation antamisesta. Yritänpä selventää mitä tarkoitan. Siinä on kuva minusta ascensoimassa valkoista taustaa vasten (kuva 2). En kuitenkaan enää sano kuvan aikana ”Ascensoiminen tuntuu joskus tältä”, vaan annan katsojan tehdä omat johtopäätöksensä. Mainitsen trailerin ääniraidalla kolikkoruukun lapsuudestani, mutta kuvissa se näyttyy unimaailman kaltaisena ja antaa näin ollen mielenkiintoista sisältöä. Kuvakäsikirjoituksen ja lopullisten trailerin kuvien vertaileminen (Liite 6) selventää asiaa.

### **4.3 Tilanteiden dramatisoiminen ja fikti elokuvan piirteet dokumenttielokuvassa**

Alla oleva kuva minusta ascensoimassa viittaa fiktiiviseen elokuvaan Matrix. Sen pyrkimys on välittää meditaation aikana toisinaan saavutettavaa rauhantunnetta. Fiktiiviset piirteet ja kuvakerronnan keinot dokumenttielokuvissa kiinnostavat minua suunnattomasti. Seuraavassa osiossa on haastattelemieni tekijöiden kokemuksia ja mielipiteitä dramatisoimisesta.



KUVA 2. Värimäärittelemätön kuva Ishaya-trailerista.

Kauko Lindfors esiintyi masennustaan käsittelevässä elokuvassaan *Valoa päähän* täysin todenmukaisesti omana itsenään ”ilman mitään suojaa”. Hän kertoo tuon alkaneen arvella projektin loppuvaiheessa ja johtaneen myös siihen, että Lindfors harkitsi koko projektin peruuttamista. Lindfors myös yllättyi, ja ensialkuun kauhisteli, kuultuaan elokuvansa ensimmäisten TV-esitysten katsojalukujen olleen yli 300 000. Hän ei ole kuitenkaan kuullut minkäänlaista epäasiallista katsojapalautetta sairautensa julkituomiseen nähden. Hän myös muistuttaa, että kuvausten aikana hänellä oli aina mahdollisuus sammuttaa kamera materiaalin muuttuessa liian raskaaksi. Hän toteaa tämän olleen ainoita rajoittavia tekijöitä. (Lindfors, haastattelu 23.10.2013.) Olisi hyvin voinut olla mahdollista, että ulkopuolinen masennuksesta elokuvaa tekevä ohjaaja ei olisi sammuttanut kameraa noina hetkinä. Toisaalta hän olisi myös joutunut tekemään huomattavasti enemmän työtä päästäkseen sisälle päähenkilönsä maailmaan ja saavuttaakseen luottamuksen. Henkilökohtaista elokuvaa tekevällä dokumentaristilla tätä ongelmaa ei ole.

Lindfors esiintyi elokuvassaan täysin omana itsenään ja oli totuudenmukainen. Hän kuitenkin sanoo, että mikäli ollaan elokuvan kokonaishengen mukaisia tilanteita voi dokumenttielokuvissa lavastaa melko pitkällekin. Lindfors kertoo teknisistä syistä johtuen joutuneensa lavastamaan yhden kohtauksen *Valoa päähän* -elokuvaan.



Kohtauksen tapahtuessa oikeasti hän oli unohtanut säätää äänen voimakkuuden oikealle tasolle ja tallentuneen alkuperäisen ja aidon materiaalin ääni oli käyttökelvotonta. Hän kuvasi kyseisen puhelinkeskustelukohtauksen heti uudelleen samassa ympäristössä ja samassa mielentilassa toistaen täysin samat asiat mitä oli juuri aidossa tilanteessa puhunut. Hän kertoo tämän ratkaisun arvelluttaneen häntä ensin, mutta hyväksyneensä sen, koska teki dramatisoinnin heti aidon tilanteen päätyttyä saman tunteen vallassa eikä esimerkiksi jälkituotantovaiheessa paikatakseen jotakin keinotekoisesti. (Lindfors, haastattelu 23.10.2013.)

Kiti Luostarinen pitää dokumenttia elokuvamaailman ”vapauden saarekkeena, jossa vain mielikuviutus on rajana”. Hänen mukaansa mielessä olevat kuvat tulee voida luoda eikä hän pidä sitä lavastamisena tai kohtausten kirjoittamisena. Esimerkkinä voi pitää kuvia *Naisenkaari*-elokuvassa, jossa tyttö katsoo leluja tai nainen istuu alasti ongella laiturin nokassa. Dokumenttielokuva on Luostarisen mukaan subjektiivinen taiteenlaji ja kuvat, jotka elokuvaan rakennetaan ovat toisarvoisia. Tekijänä Luostarinen pyrkii olemaan totuudenmukainen valitsemalleen teemalle eikä pidä esimerkiksi mahdottomana kokonaisen dokumenttielokuvan luomista animaation keinoin. (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013.)

Luostarisen lähtökohta esiintyessään elokuvissaan on olla täysin totuudenmukainen itselleen tekijänä. Hän pyrkii myös siihen, että hänen elokuvissaan esiintyvät henkilöt ovat aitoja. Luostarinen tuo esiin kuitenkin myös näkemyksensä siitä, että mitään objektiivista totuutta ei ole olemassakaan vaan jokaisella ihmisellä on aina oma subjektiivinen näkökulmansa totuuteen. Luostarisen mukaan jokainen kuvaa arvostava dokumenttielokuvantekijä kuitenkin väistämättä joutuu aina jollakin tavalla rakentamaan kuvia keinotekoisesti. Luostarinen itse pitää kuvien rakentamisesta ilman kiirettä ja hyvissä olosuhteissa. (Luostarinen, haastattelu 11.10.2013.) Jokainen haastattelemani elokuvantekijä tahtoo siis parhaan kykynsä mukaan luoda mahdollisimman totuudenmukaisen dokumenttielokuvan.

Petri Luukkainen kertoo, että hänen kokemuksensa mukaan etukäteen dramatisoidut tilanteet, ainakin sellaiset joihin on kirjoitettu repliikkejä, eivät voi koskaan toimia hyvin. Hän vertaa omaa elokuvaansa brittiläiseen elokuvaan *A Complete History of My Sexual Failures* (2008). Elokuvassa päähenkilönä toimiva ohjaaja Chris Waitt pyrkii

tapaamaan kaikki entiset tyttöystävänsä saadakseen vastauksia saamattomuudelleen parisuhderintamalla. Luukkainen kertoo oman kokemuksensa pohjalta pystyvänsä tunnistamaan protagonisteina toimivien elokuvantekijöiden aitouden. Hän väittää Waittin näytelleen elokuvansa alusta loppuun. Luukkaiselle kyseisen elokuvan katseleminen on mahdotonta, koska hän ei kestä katsella tuota näyteltyä tyyliä. (Luukkainen, haastattelu 4.9.2013.) Näin itse kyseisen dokumenttielokuvan vasta tavattuani Petri Luukkaisen ja tarkkailin mielenkiinnolla nimenomaan Waittin ulosantia. Mielestäni Waitt toki esiintyy ja pitää yllä valitsemaansa roolia kameran edessä, mutta tämä on selkeästi tietoinen ratkaisu ja osa katsojista saattaa pitää elokuvasta juuri siksi. Waitt on käsikirjoittanut itsestään hahmon, jolla on tietynlainen tyyli, tietynlaiset vaatteet ja rekvisiitta. Hän selkeästi näyttelee tätä hahmoa, jonka on perustanut omien aitojen ominaisuuksiensa liioittelemiselle. Elokvassa on myös elementtejä koskettavista henkilökohtaisista tilanteista, mutta niitä lähestytään tietynlaisen suojamuurin kautta. Tämä on yksi tapa lähestyä käsikirjoittamista henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa, mutta se ei tietenkään ole niin totuudenmukainen kuin dokumenttielokuvalta yleensä odotetaan.

*Katastrofin aineksia* -elokuvasakaan John Webster ei kirjoittanut tai lavastanut tilanteita lainkaan. Hän oli päättänyt lähteä perheensä kanssa valitsemalleen matkalle ja kulki vain virran mukana. Webster kertoo ettei koskaan kirjoita vuorosanoja kenellekään. Hän ei koskaan myöskään pyydä elokuviensa päähenkilöitä tekemään sellaisia asioita, joita he eivät tavallisesti tekisi. Webster pitää kohtausten dramatisoimista todellisuuden kustannuksella ohjaajan mieltymysten mukaan tietynlaisena laiskuutena ja ihmisten aliarvioimisena. Hän antaa esimerkin yksinkertaisesta dramatisoimisesta, jota saattaisi tehdä. Oletetaan, että henkilöstä haluttaisiin kuva kuntosalilla. He voisivat sopia kuvauspäiväksi sellaisen päivän, jolloin henkilö ei oikeasti kävisi kuntosalilla. Kuvaa ei kuitenkaan kuvattaisi, jos henkilö ei normaalisti harrasta kuntosalilla käymistä, ja tilanne olisi vain ohjaajan päähänpisto. (Webster, haastattelu 5.9.2013.)

Websterin mukaan päähenkilövetoinen dokumenttielokuva on samanlaisten lainalaisuuksien alainen kuin fiktioelokuvakin. Tällä tavalla ajateltuna dokumenttielokuvassa voi siis olla fiktioelokuvan piirteitä. Päähenkilöllä tulee olla jokin tahdon suunta. Voi myös olla, että protagonistia ei tahdo muuttua, mutta ympärillä

oleva maailma pakottaa hänet muuttumaan. Päähenkilö lähtee tavoittelemaan jotakin ja kokee väistämättä matkallaan myös vastoinkäymisiä. Webster tekee päähenkilövetoisia elokuvia, joissa henkilö on tarinan moottori. Empatia on tärkeää dokumenttielokuvan käsikirjoittajalle. Hän antaa esimerkin empatian käytöstä ja tilanteen kirjoittamisesta dokumenttielokuvassaan *Pölynimurikauppiat* (1993): ”Mä voin kuvitella, että jos sulla on päähenkilö, joka ryhtyy pölynimurikauppiaks ja käy sen koulutuksen. Niin ihan niinkun perusempatialla pystyy ajattelemaan, että kyllä se hetki kun sä soitat niinkun yksin ensimmäistä kertaa asiakkaan ovikelloa on tärkeä hetki, koska niinkun sä oot eka kerran sä oot siellä niinkun omillas.” (Webster, haastattelu 5.9.2013.)

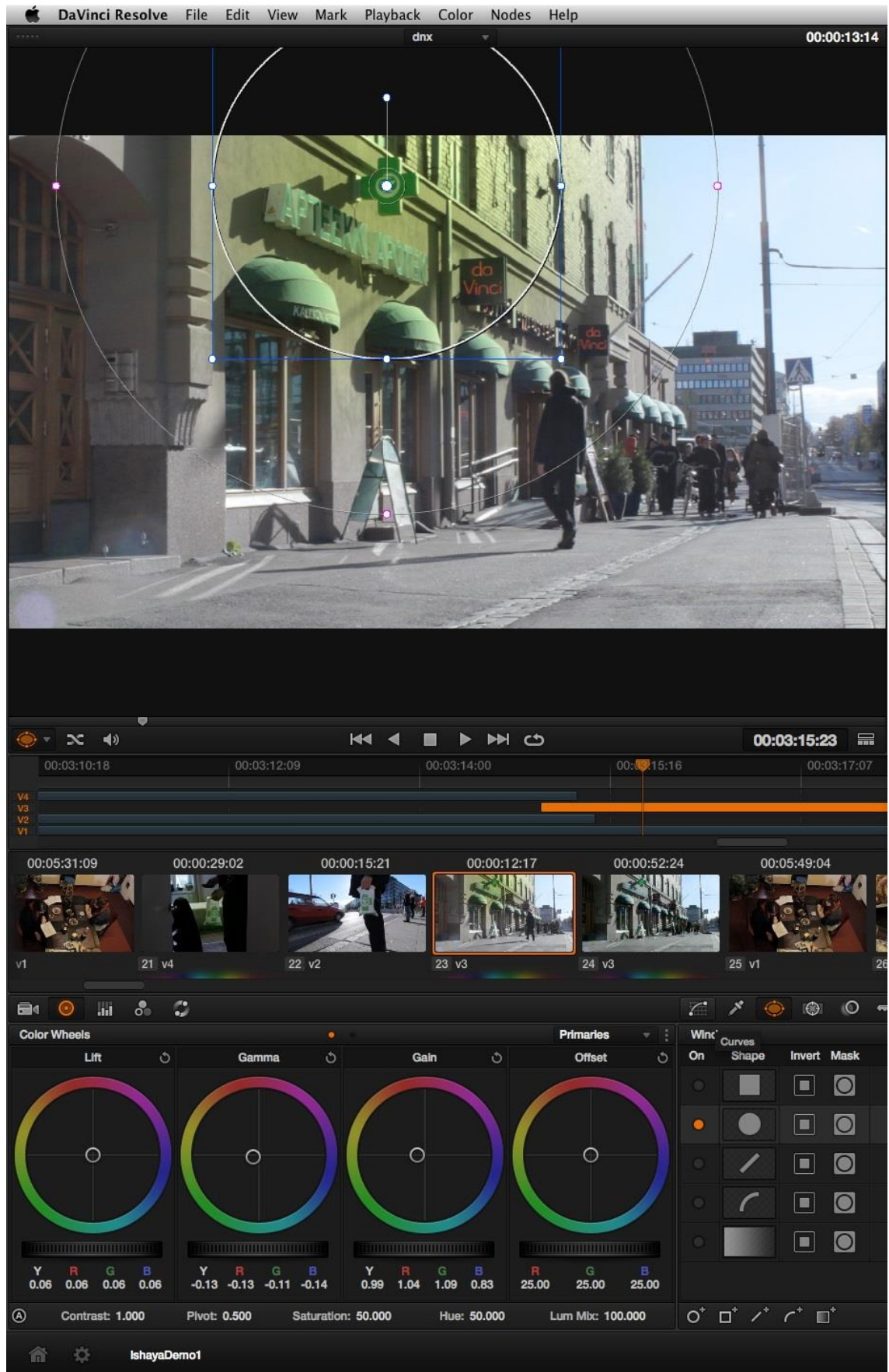
Omassa elokuvassani *Ishaya – Korkeimmalle Tietoisuudelle* päätin tuoda itseni ja menneisyyteni esille enkä tahtonut ainakaan tietoisesti alkaa sensuroimaan mitään. Olin säilyttänyt käyttämättömiä jo vanhentuneita mielialalääkkeitä kaapissa. Lääkkeiden käytön lopetin jo vuosia sitten, mutta en ollut vienyt niitä vielä pois. Tajusin, että tämä on loistava konkreettinen ja aito kuva dokumenttielokuvalle, joten kirjoitin sen myös käsikirjoitukseeni (liite 2). Vien lääkkeet kuvissa pois, joiden ajankohta jää hämärän peittoon. Myöskään se fakta, että en ole käyttänyt mielialalääkkeitä tai mitään muutakaan lääkettä neljään vuoteen lensi demoversiossa leikkauspöydän alle. Kohtaus välittää kuitenkin itse asian, mutta värittää ja manipuloi kuvia aivan konkreettisellakin tasolla. Tässä tarjoan totuuden siis henkilökohtaisten valintojeni perusteella ja toivon, että katsoja ymmärtää sen.

Lääkkeiden poisvienti oli elämässäni niin suuri askel, että päätin herkutella kohtauksella viimeiseen asti. Kirjoitin alunperin itseni fiktioelokuvan tavoin kaatamaan lääkkeitä lautaselle ja juomaa lasiin niin, että katsoja luulisi minun hautovan itsemurhaa. Kuvasimme kuvat tähän kohtaukseen ja raapustin ohjeistukseksi suunnitellun kuvalistan englanninkieliselle kuvaajalleni. Jo kuvaustilanteessa huomasimme kuitenkin, että tämänkaltainen dramatisoiminen ei vain yksinkertaisesti toimi. Se olisi ollut myös tosiasioden vääristelyä ja katsojan harhaanjohtamista. Lopullisessa versiossa päätin upottaa kuvat keskusteluun äitini kanssa ja rytmittää ne puheeseeni, jossa luen lääkärinlausunnosta depressioni päällimmäisiä oireita.

Hauska piirre kaiken tämän ennaltasuunnittelun ja manipuloinnin lomassa oli todellisuuden vastaisku. Vietyäni lääkkeet apteekkiin kuvaajani pyysi minua ottamaan

toisenlaista kuvakokoa noudattavan otoksen lääkepussin kanssa. Vastasin hänelle, että se ei käy, koska palautin lääkkeet ihan oikeasti jo tuo sai luvan olla se ainoa aito ja oikea otoksemme.

Manipuloin todellisuutta toisellakin tavalla elokuvassani. Sivujuonteena seuraan ystäväni lähtöä Amerikkaan. Annan yleisön olettaa, että odotin lentokentällä koneen nousuun asti ja meditoin odotellessani. Todellisuudessa lähdin heti kotiin jatkamaan ascensoimista ja aamu-uniani. Palasin myöhemmin kuvaajan kanssa ottamaan tarvitsemiani kuvia minusta lentoasemalla. Seurasin sumuisena aamuna lentokoneen lähtöä, mutta ystäväni oli ollut jo viikon Yhdysvalloissa. Tämän hyväksyn, koska tunteeni oli sama. Ystäväni onnistuminen unelmassaan oli minulle tärkeä osa tarinaa ja näin sain välitettyä oikean tunnelman elokuvakerronnan keinoin.



KUVA 3. Apteekkikohtauksen lopullinen rakenne näkyy värimäärittelyohjelmassa.

## 5 POHDINTA

Hyvän elokuvan tunnistaa siitä, että sen kuvasto ja ilmiöt pulpahtavat esiin alitajunnasta keskellä kaunista arkea. Ruokaostoksilla pakkaan aina hedelmät paperipussiin, mikäli niitä on helposti tarjolla ja ajattelen John Websteriä muovittomassa elokuvassaan. Toisinaan mieleeni juolahtaa *Tavarataivas* -elokuva, jos mietin omia turhia tavaroitani, jotka väijyvät nurkissa. Kiti Luostarisen tyyliteltyt kuvat, esimerkiksi tekijän vierellä oleva luuranko *Kuoleman kasvot* -elokuvasta, palaavat joskus alitajuntaani ja katalysoivat koko elokuvan aihetta käsittelevän ajatusprosessin. Lindforsin dokumenttielokuva eräästä masennuksesta henkilökohtaisine kuvineen vaikutti varmasti omaan ratkaisuuni puhua avoimesti omasta masennuksestani elokuvassani.

Tämän opinnäytetyön tarkoitus oli opettaa minua henkilökohtaisen kokemuksen kautta. Toivon, että jakamalla kokemukseni saan annettua jotakin hyödyllistä myös toisille. Tämänluontoinen prosessi on myös henkilökohtaisen dokumenttielokuvan ydin. Voin vasta vain haaveilla, että oman elokuvani aihe syöpyisi jonkun toisenkin mieleen ja vaikuttaisi hänen henkilökohtaiseen elämäänsä. Tavoitteeni ei ole käännättää ketään tietoisuuden polulle vaan omalla toiminnallani esittää esimerkki. Jokainen saa sen jälkeen valita itse muovipussinsa, mikäli niin tahtoo.

Koen, että minulla on nyt entistä paremmat valmiudet henkilökohtaisen dokumenttielokuvan tekijänä. Olen vahvistanut polkuani kirjoittajan tiellä tutkittuani kirjallisuutta, harhailtuani omassa henkilökohtaisessa käsikirjoittamisessani ja tavattuani henkilökohtaisesti tekijöitä. Tämä prosessi on opettanut minulle rohkeutta toteuttaa ideoitani ja unelmiani. Toisten onnistumisen näkeminen on rohkaissut itseäni yrittämään paremmin. Olen toistaiseksi saanut elokuvaidealleni pelkästään kannustavia kommentteja.

Seuraava askel kirjoittajan matkallani on kirjoittaa vihdoin ja viimein viimeistä edeltävä versio käsikirjoituksestani, jonka avulla voin etsiä tuottajaa ja tuotantoyhtiötä projektilleni. Vaikka pitkä elokuva ei koskaan valmistuisikaan osaan olla tyytyväinen jo saavuttamaani demoversion valmistumiseen. Löydän kukoistuksen säteitä pienistä asioista ja tunnen jo voittaneeni pieniä esteitäni.

Henkilökohtaisesti itseään ulkopuolisen silmin tutkiva elokuvantekijä on oleellisten asioiden äärellä. Sydämellä tehty elokuvanteko auttaa tekijäänsä aina käsittelemään joitakin suljettuja asioita. Henkilökohtaisen dokumenttielokuvan tekijä on usein rehellinen tästä seikasta. Juuri tuo rehellisyydestä kumpuava haavoittuvuus antaa avaimet katsojallekin saada jotain omaan elämäänsä. Toisen etenemätöntä itsehoitoa voi olla ikävystyttävää katsella. Ratkaisun siementen ollessa läsnä alusta asti, todellisen elämän sankarin seikkaulun seuraaminen voi olla paljon mielenkiintoisempaa kuin sepitetyt tarinat.

Rahaa tai ei tiedän sisimmässäni rationaalisesti olevani jo perillä päämäärässäni. Tavoitteeni valaistumisesta on itseasiassa läsnä jo tässä hetkessä aivan kenellä tahansa ihmisellä. Kaikki on tässä aivan kirjaimellisesti. Minun ei oikeasti tarvitse mennä minnekkään, mutta tahdon silti rikkoa ruosteisen häkkini viimeisimmätkin kalterit ja juosta kohti vapautta entistä voimakkaampana. Täydellisyyttä tavoitellessa usein unohdamme sen tosiseikan, että kaikki on jo täydellistä.

## LÄHTEET

### Kirjallisuus:

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like Kustannus Oy.

MSI, 1996. Ascension! Ascensionin taidon esittely niin kuin Ishayat opettavat sen. USA: The Ishaya Foundation Publishing Company.

Nichols, B. 2010. Introduction to documentary. Second edition. Bloomington: Indiana University Press.

Rosenthal, A. 2002. Writing, directing, and producing documentary films and videos. Third edition. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Vogler, C. 2007. The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers. Third Edition. Chelsea: Michael Wiese Productions.

### Verkkolähteet:

Teinilä, I. 2004. Matka muistiin ja minuuteen. Oma elämä dokumenttielokuvana. Wider Screen. Luettu 23.4.2013.

[http://www.widerscreen.fi/2004/2/matka\\_muistiin\\_ja\\_minuuteen.htm](http://www.widerscreen.fi/2004/2/matka_muistiin_ja_minuuteen.htm)

Webster, J. 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Elokuvantaju. Luettu 23.4.2013.

[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster\\_dokumenttielokuvan.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp)

### Haastattelut:

Lindfors, K. leikkaaja, elokuvaohjaaja. Haastattelu 23.10.2013. Haastattelija Salminen, S. Litteroitu. Helsinki.

Luostarinen, K. elokuvaohjaaja. Haastattelu 11.10.2013. Haastattelija Salminen, S. Litteroitu. Helsinki.

Luukkainen, P. elokuvaohjaaja. 2013. Haastattelu 4.9.2013. Haastattelija Salminen, S. Litteroitu. Helsinki.

Webster, J. elokuvaohjaaja. 2013. Haastattelu 5.9.2013. Haastattelija Salminen, S. Litteroitu. Helsinki.



Lähteenä käytetyt elokuvat:

A Complete History of My Sexual Failures. 2008. Ohjaus: Chris Waitt. Tuotanto: Warp X, Em Media, Madman Entertainment, Screen Yorkshire. Tuotantomaa: Iso-Britannia.

Kuoleman kasvot. 2003. Ohjaus: Kiti Luostarinen. Tuotanto: Kiti Luostarinen Production Ky. Tuotantomaa: Suomi.

Kumaré. 2011. Ohjaus: Vikram Gandhi. Tuotanto: Future Bliss Films, Disposable Television. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Makula – tarkan näkemisen alue. 2012. Ohjaus: Jaakko Virtanen. Tuotanto: Jaakko Ilkka Productions Oy. Tuotantomaa: Suomi.

Naisenkaari. 1997. Ohjaus: Kiti Luostarinen. Tuotanto: Epidem Oy, Yleisradio. Tuotantomaa: Suomi.

Recipes for Disaster. 2007. Ohjaus: John Webster. Tuotanto: Magic Hour Films, JW Documentaries, Millennium Film. Tuotantomaat: Suomi, Tanska.

Sanokaa mitä näitte. 1993. Ohjaus: Kiti Luostarinen. Tuotanto: Kinotuotanto Oy. Tuotantomaa: Suomi.

Super Size Me. 2004. Ohjaus Morgan Spurlock. Tuotanto: Kathbur Pictures, The Con, Studio On Hudson. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Tavarataivas. 2013. Ohjaus: Petri Luukkainen. Tuotanto: Unikino. Tuotantomaa: Suomi.

Valoa päähän. 2005. Ohjaus: Kauko Lindfors. Tuotanto: Angry-La Visual Design Ky. Tuotantomaa: Suomi.

## LIITTEET

### Liite 1. Haastattelurunko

- Mikä on suhtautumisesi dokumenttielokuvan käsikirjoittamiseen?
- Millaista on käsikirjoittaminen toisia varten esim. rahoittajalle?
- Kuinka tarkka oli ensimmäinen käsikirjoitusversio?
- Miten päädyit henkilökohtaiseen käsittelytapaan? Harkitsitko muita näkökulmia kerronnalle?
- Miten käsikirjoitus muuttui projektin edetessä?
- Miten paljon draamallisia tilanteita voi mielestäsi lavastaa tai kirjoittaa dokumenttielokuvaan?
- Millaisia fiktioelokuvan piirteitä käsikirjoituksissasi on ollut?
- Onko katsojan tarkoitus samastua dokumentin tekijään? Helpottaako esiintyminen oman mielipiteen esiin tuomista?
- Miten omat asenteet vaikuttavat aiheen valintaan, sisältöön ja käsittelytapaan?
- Kirjoititko erikseen leikkauskäsikirjoituksen? Mikä on käsikirjoituksen merkitys leikkausvaiheessa?
- Miten koet esiintymisen valheellisesti dramatisoidussa tilanteessa?
- Millainen ja kuinka todenmukainen on roolisi kameran edessä/ esiintyjänä elokuvassasi?
- Miten kameran edessä oleminen eroaa ääniraidalla esiintymisestä?
- Milloin on parempi palkata näyttelijä kertojajääneksi?
- Miten lopullinen teos eroaa suunnitelmista ja käsikirjoituksesta?
- Millaista on sellaisen materiaalin, jossa itse esiintyy käsittely verrattuna tavalliseen materiaaliin?
- Kuinka paljon todellisuutta voi mielestäsi käsikirjoittaa?

# Synopsis

## Ishaya – For Highest Consciousness



(Photo: Akira Seppänen)

The word Isha in Sanskrit means "Christ", "Lord" and "Highest Consciousness". The ending on the word, -ya, means "for" or "of". So the word Ishaya, means "for or of the highest consciousness", "for or of the Lord", "for or of Christ", etc.

I need 10 000 euros to receive enlightenment. The film is a personal documentary of my own struggle towards higher consciousness.

My path is followed in the film. It has inner dialogue, conversations with

2 (4)

other meditators and concrete actions to acquire the money.

My intention is also show at the end what happens when I return from the possible Retreat.

Background:

I have practiced Ishaya's Ascension techniques every day already for the 4th year. I am very active in my practice circa 3-6 hours a day divided to 3 eyes closed ascending times. I also aim at ascending eyes open as much as possible.

I plan to take the Ishaya monks novitiate vows and attend a half year Advanced Ascension Retreat & Training program. That is held in Missouri, United States. The program starts every year 1<sup>st</sup> of October.

After the Retreat program I would be also a teacher of Ascension if I wanted so. The six months full board costs roundly 10 000 euros. In the documentary the subject of money is one of the main points. And how great of an obstacle to fulfill my dream I feel the financial side is.

3 (4)



Ishaya teachers ascending in my short documentary – The Art Of Ascension as Taught by The Ishayas. (Cinematography: Susanna Kurikkala)

### 1. Square One

I'll start the shoot by capturing the departure of my friend [REDACTED]. He attends the same course in Missouri that I want to attend after a year.

In fact I got an offer from The Ishaya Foundation where they would have supported me to raise a campaign to get the fund needed this year. That would have been possible in a couple of weeks.

I decided that I still stay in Finland and carry out my obligations towards school and fulfill more earthly desires or dreams first.

We discuss with my friend [REDACTED] about

4 (4)

the reasons why I still decided to stay here. And how I momentarily were absolutely certain that it would be possible to have the money (10 000 €) in just a few days. I might discuss with [REDACTED] a long time ascender too or some other ascenders.

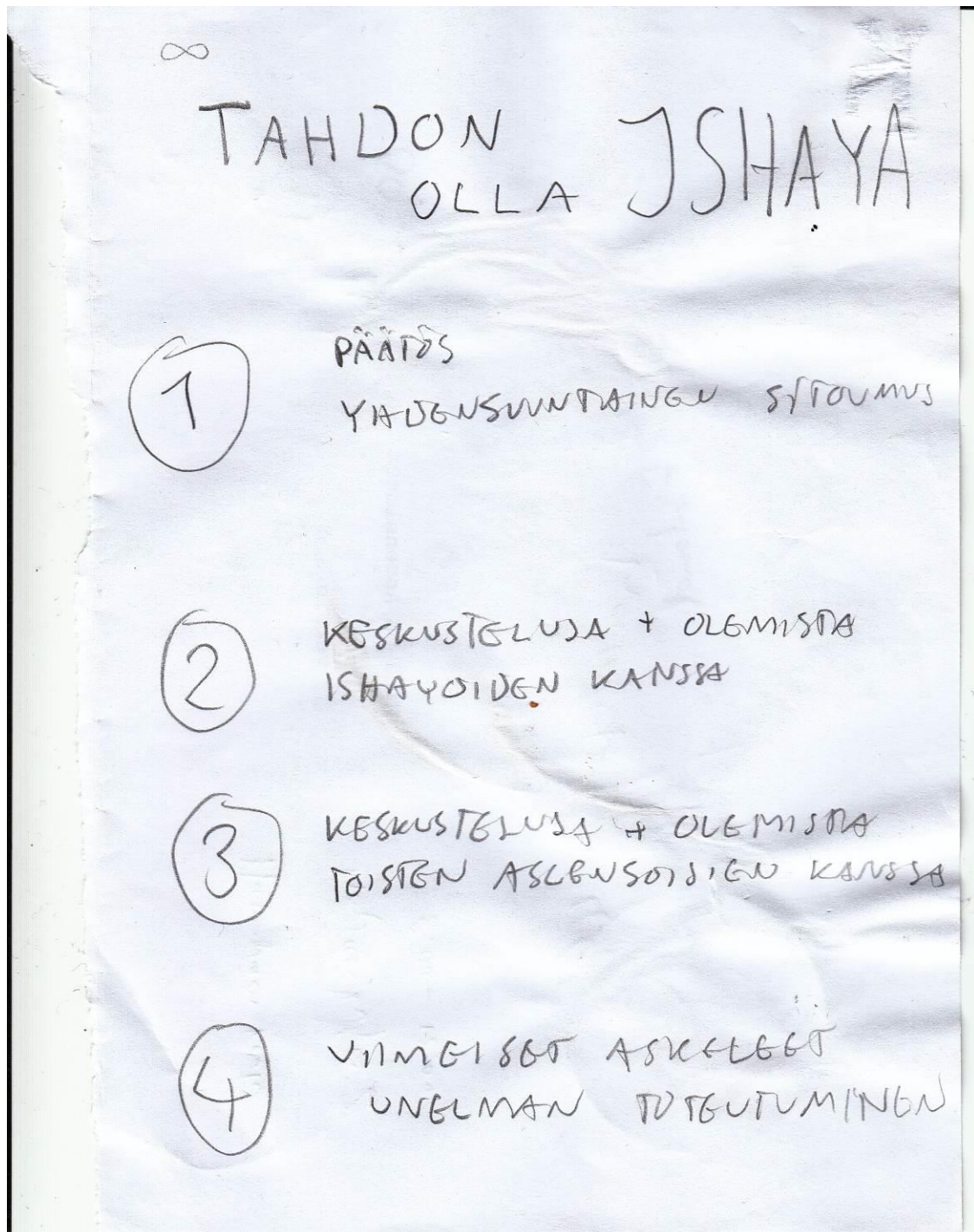
In this part I will also shoot the departure of my friend [REDACTED] at the airport.

2.

I film myself giving some background of my life. I tell of my depression. I show my out dated medication that I have kept in a closet for 4 years. I stopped taking them after I learned Ascending.

I speak of my journal texts at my darkest moments that still kept on coming after learning the practice.

Liite 3. Ensimmäinen jäsenelty ideani.



## Liite 4. Ensimmäinen keskeneräinen työversio demoversion käsikirjoituksesta

1(2)

1

VIDEO	AUDIO
<p>Kuvissa näkyy asunto. Tarkastelemme kastelemattomuudesta kärsinyttä huonekasvia. Sami leikkaa kasvin terveen latvan irti. Hän laittaa latvan ruukkuun, jossa on vettä.</p> <p>Sami tekee yoga-asanoita joogamatolla.</p> <p>Sami istuu tuolille ja sulkee silmänsä.</p>	<p><u>SAMI</u> Joskus kohtelin elämäni, kuten hoitamaton huonekasvia.</p> <p>Sitten törmäsin opetukseen, joka muutti elämäni. Tämä opetus tavallaan katkaisi itsesyytösten ja masennuksen kuivaamat juuret elämältäni ja antoi minulle mahdollisuuden kasvattaa uudet juuret hedelmälliseen maaperään.</p> <p><u>SAMI</u> Kun olin lapsi unelmanani oli kerätä ruukku täyteen kolikoita ja matkustaa rahoilla Egyptiin. Ruukku kuitenkin tyhjentyi aina kun tarvitsin rahaa, johonkin muuhun.</p> <p>Nyt olen vastaavassa tilanteessa. Yritän kerätä rahaa unelmaani varten.</p> <p>Tahdon osallistua Edistyneeseen Ascension Retriitti ja Harjoittelu ohjelmaan. Aion sulkea silmäni puoleksi vuodeksi ja pyhittää elämäni tietoisuuden kasvuksi.</p> <p><u>SAMI</u> Olen ascensoinut nyt yli kolme vuotta. 2-3 kertaa päivässä alkuun 20 min kerrallaan, mutta nykyään kaksikin tuntia vierähtää mukavasti silmät kiinni ascensoiden.</p> <p>Kun kerroin eräälle hyvälle kaverilleni meditoivani. Ensimmäinen kysymys oli olenko kokenut ihmeellisiä kokemuksia kuten kehosta irtautumista.</p> <p>Nyt voin sanoa kerran kokeneeni kehosta irtautumisenkin, mutta erikoisten kokemusten hakeminen ei kuitenkaan ole Ascension harjoitusten tarkoitus.</p>



2 (2)

2

VIDEO	AUDIO
<p>Kamera zoomaa sisään Samin valkoiseen paitaan. Zoomaamme ulos valkoisesta ja olemme "Matrix" valkoisessa studiossa. Sami jatkaa Ascensointia täysin samanlaisessa asennossa kuin aiemmassa kuvassa.</p>	<p><u>SAMI</u> Usein Ascensoidessa koettu rauha tuntuu tältä.</p>

---

## Liite 5. Paranneltu demoversion selostusteksti

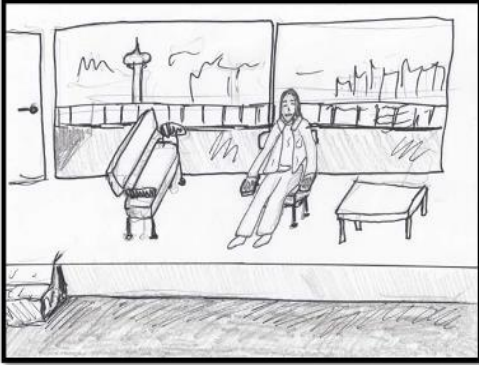
1

VIDEO	AUDIO
<p>Kuvassa Sami istuu laiturilla ja Ascensoi silmät kiinni.</p> <p>Sami Ascensoi sängyllä timelapsessa.</p>	<p><u>SAMI</u> Lapsena yritin kerätä ruukun täyteen kolikoita ja matkustaa rahoilla Egyptiin. Ruukku kuitenkin tyhjjeni aina kun otin rahaa johonkin hyödylliseen kuten karkkiin</p> <p>Nyt oon vastaavassa tilanteessa. Yritän kerätä rahaa unelmaani varten.</p> <p>Tahdon osallistua meditaatio retriitille. Aion sulkea silmäni puoleksi vuodeksi ja pyhittää elämäni tietoisuuden kasvulle.</p> <p>Ajattelen Ascension ajatuksia. Teen sitä niin paljon kuin mahdollista. Nytkin. Myös silmät auki.</p> <p><u>SAMI</u> Oon ascensoinut nyt neljä vuotta. Kahdesta kolmeen kertaan päivässä alkuun 20 minuuttia kerrallaan, mutta nykyään kaksikin tuntia menee helposti.</p> <p>Ascensoida voi missä asennossa tahansa. Mahdollisimman mukavasti ja ilman kovaa yrittämistä.</p> <p>Yks ystävänä kysyi kerran olenko kokenut ihmeellisiä kokemuksia kuten kehosta irtaantumista</p> <p>Olen... Harvoin..</p> <p>Yleisin kokemus on kuitenkin se, että tavallisia stressaavia ajatuksia kulkee edelleen mielessä Ascension asenteiden rinnalla. Nämä asenteet ovat kuitenkin oman kokemukseni mukaan niin voimakkaita, että ne auttavat negatiivisuuden hälvemisessä.</p>

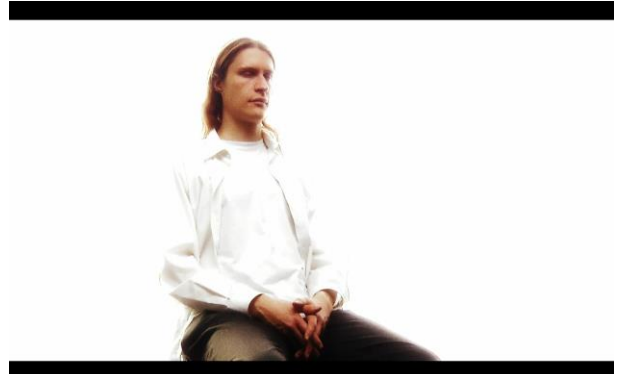
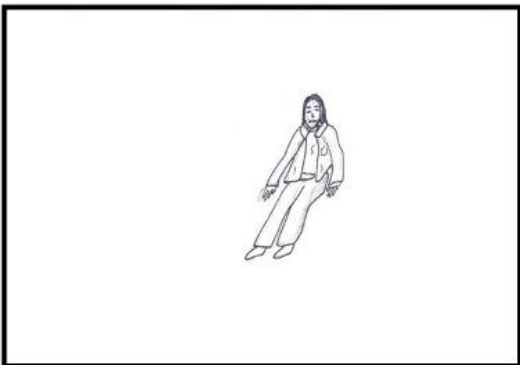
## Liite 6. Trailerin kuväkäsikirjoitus ja lopulliset kuvat

1 (3)

KUVA 1: YK -&gt;, AJO ETEEN + ZOOM IN

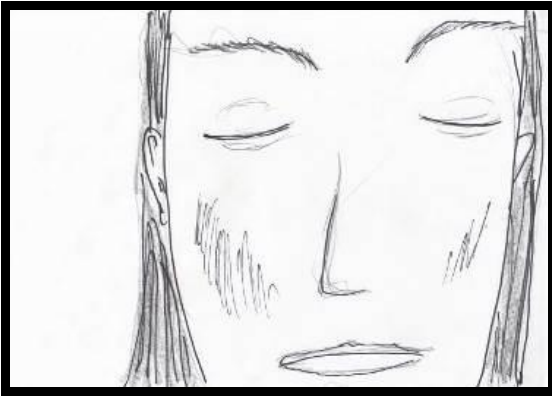


KUVA 1: -&gt;ELK AJO ETEEN + ZOOM IN, KUVA 2: , ELK -&gt; YK, AJO TAAKSE

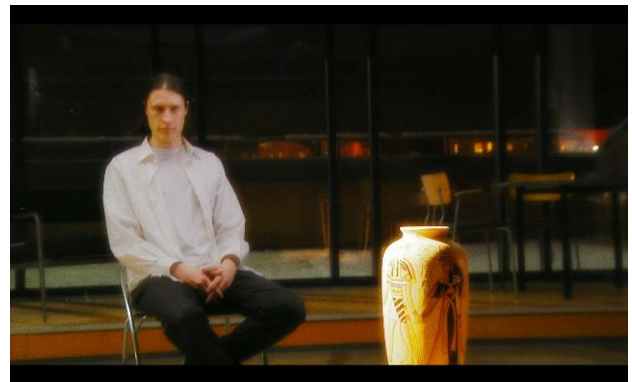
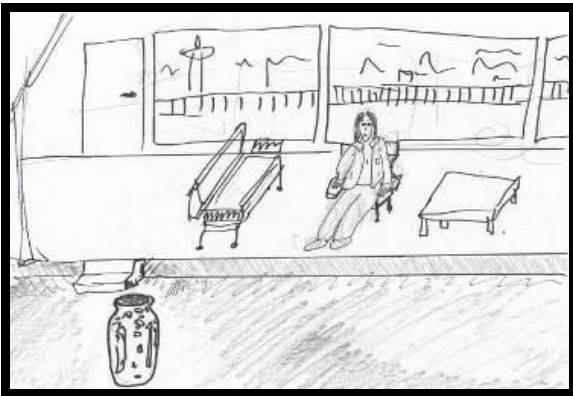


KUVA 3: ELK, AVAA SILMÄT

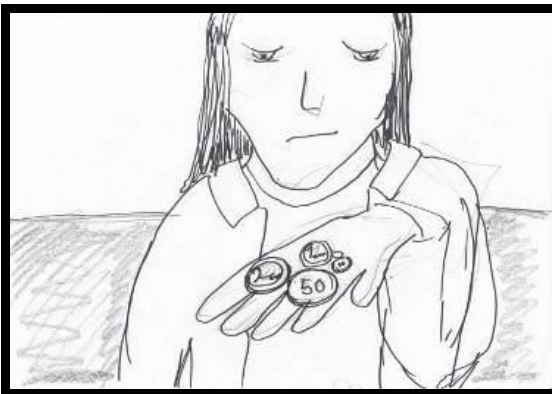
2 (3)



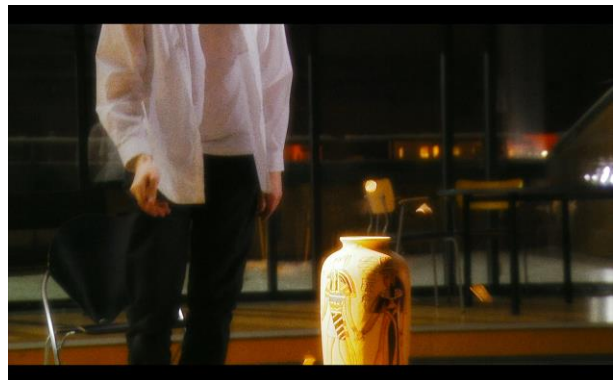
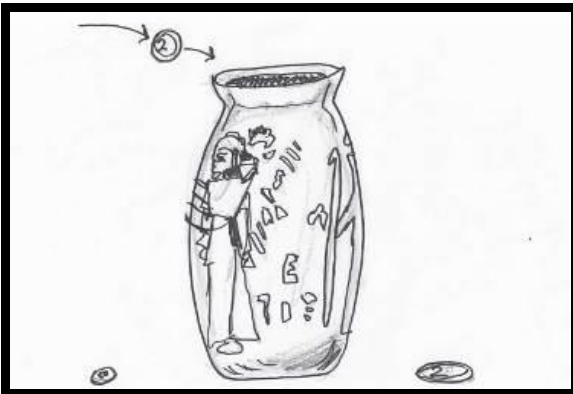
KUVA 4: YK, NÄKEE RUUKUN, NOUSEE TUOLILTA KÄVELEE RUUKKULLE KAIVAA RAHAA



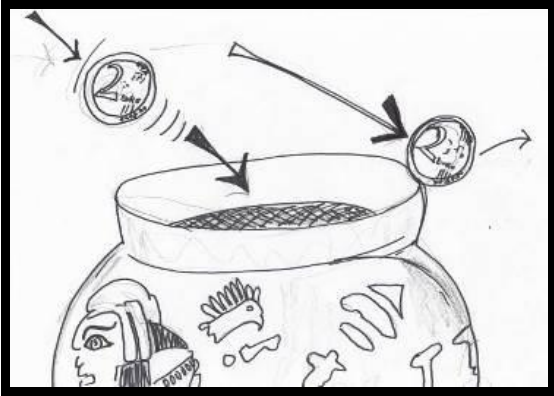
KUVA 5: PLK, KATSOO RAHOJA JA HEITTÄÄ RUUKKUUN



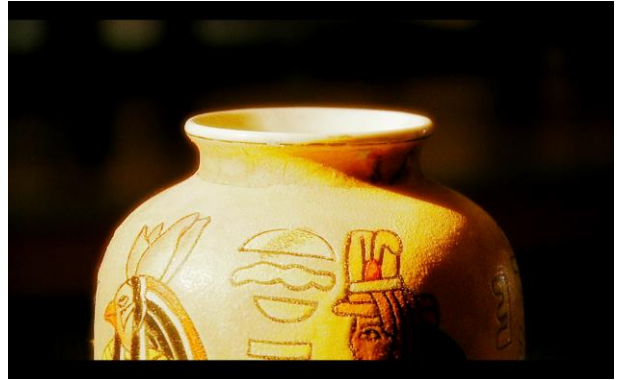
KUVA 6: YK RUUKKU, RAHAA LENTÄÄ RUUKKUUN JA OHI



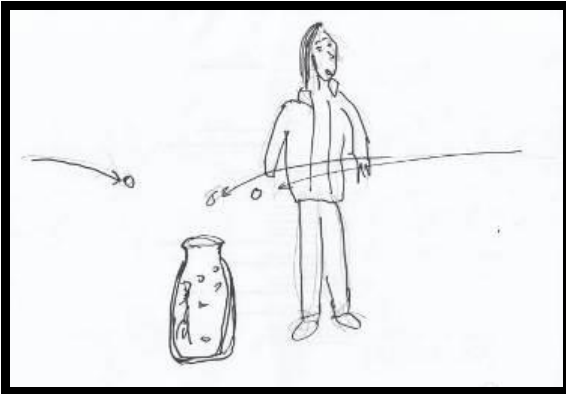
KUVA 7: LK RUUKKU, KOLIKOITA LENTÄÄ SISÄÄN



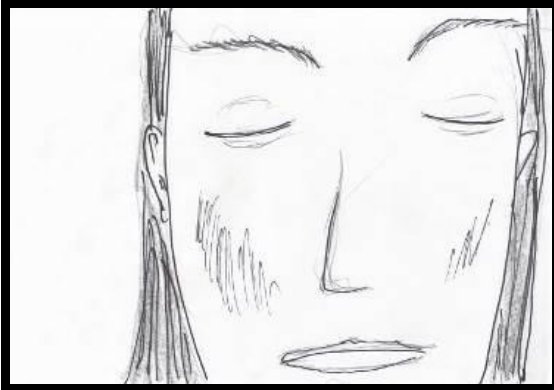
3 (3)



KUVA 8: YK, KUVAN ULKOPUOLELTA LENTÄÄ KOLIKOITA RUUKKUUN



KUVA 9: ELK, AVAA SILMÄT



KUVA 10: YK, SILMÄT ON AUKI RUUKKU ON POISSA

