

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestintä / Audiovisuaalinen media

Joni Haverinen

DOKUMENTTIELOKUVAN KUVAUKSEN HAASTEET

CASE: SYNTAGMA ERROR

Opinnäytetyö 2013

TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestintä

HAVERINEN, JONI

Dokumenttielokuvan kuvauksen haasteet

Case: Syntagma Error

Opinnäytetyö

37 sivua + 11 liitesivua

Työn ohjaaja

Lehtori Jori Pölkki

Huhtikuu 2013

Avainsanat

Dokumenttielokuva, kuvaus, kuvakerronta, Canon 5D

Tässä opinnäytetyössä esitellään dokumenttielokuvan kuvaamista ja sen tuomia haasteita. Opinnäytetyön produktiivinen työ on Syntagma Error -niminen dokumenttielokuva. Se kertoo kahdesta kreikkalaisesta nuoresta ja heidän ajatuksistaan ja tunteistaan siitä, millaista on elää nykypäivän Kreikassa ja sen talouskriisin keskellä.

Työssä tutkitaan teoriapohjalta dokumenttielokuvan merkitystä ja sen eri moodeja. Esituotantovaiheessa perehdytään dokumenttielokuvan käsikirjoittamiseen, kuvakäsikirjoitukseen ja kuvaajan suhteeseen niitä kohtaan. Niissä kappaleissa pohditaan asioita, kuten millainen dokumenttielokuvan käsikirjoituksen tulisi olla ja mitä ongelmia tekijöillä oli käsikirjoituksen suunnitteluvaiheessa. Produktiivisen osion kuvauksessa kerrotaan kuvaajan toimenkuvasta ja eri kuvaustilanteiden lähtökohdista ja toteutustavoista sekä siitä, millaisella kameralla elokuva kuvattiin ja mitkä ovat sen hyvät ja huonot puolet.

Loppupohdinnassa tekijä miettii produktiivisen osion tekemistä aina esituotannon hyvistä ja huonoista puolista, aina kuvaustilanteiden ongelmiin ja saavutuksiin.

ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Media Communication

HAVERINEN, JONI

Challenges of Shooting a Documentary Film

Case: Syntagma Error

Bachelor's Thesis

37 pages + 11 pages of appendices

Supervisor

Jori Pölkki, lecturer

April 2013

Keywords

Documentary, video shooting, video expression, Canon 5D

The subject of this thesis was the shooting of a documentary film and the challenges that the process involves. The productive part of the thesis was a documentary film called Syntagma Error. The film tells about two young Greeks and their thoughts and feelings on how it is to live in today's Greece and in the middle of the economic crisis.

The theoretical part of the thesis analysed the concept of 'documentary' and the different moods of documentaries. The examination of the pre-productive part of the project focused on the writing of the script for the documentary, making the storyboard, and on the relation of the cameraman to them. The main consideration was what kind of script the documentary required and the problems the makers had to overcome when creating it. The productive part also described the duties of a cameraman, how shooting situations should be planned and carried out, the type of camera that was used, and what advantages and disadvantages the chosen type of camera had.

The thesis also examined the production work discussing how the different aspects of the pre-production affected the problems and accomplishments of the shooting.

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1 JOHDANTO	6
2 DOKUMENTTIELOKUVA	7
2.1 Dokumenttielokuvan määritelmä	7
2.2 Dokumenttielokuvan moodit	9
3 KUVAAJAN VAIKUTUS ESITUOTANNOSSA	11
3.1 Kohti tuntematonta	11
3.2 Käsikirjoitus	12
3.3 Kuvakäsikirjoitus	14
4 TODELLISUUDEN TALLENTAMINEN	16
4.1 Kuvaajan työ	16
4.2 Dokumenttielokuva ilman käsikirjoitusta	18
4.3 Sukellus pintaa syvemmälle	21
4.3.1 Ihminen kuvauskohteena haastattelutilanteessa	21
4.3.2 Sattumat kuvaustilanteissa	25
5 VÄLINEET JA VALO	27
5.1 Canon 5D havainnointivälineenä	27
5.1.1 Järjestelmäkameran hyvät puolet	27
5.1.2 Järjestelmäkameran huonot puolet	28
5.2 Dokumenttielokuvan valaisu	30
6 MATKALLA OPPIMISEEN	32
LÄHTEET	36

LIITTEET

Liite 1. Käsikirjoitus

Liite 2. Kuvakäsikirjoituksen versio 1

Liite 3. Kuvakäsikirjoituksen versio 3

1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö kertoo dokumenttielokuvan kuvauksesta ja sen haasteista. Kymenlaakson ammattikorkeakoulussa audiovisuaalista viestintää opiskeleva Juska Salminen otti minuun yhteyttä ja kertoi dokumenttielokuvaprojektistaan, johon tarvitsi kuvaajaa. Hän itse toimisi elokuvassa ohjaajana ja tuottajana. Olen opiskeluvuosiinani enimmäkseen keskittynyt fiktiiviseen elokuvaan. Työskentely dokumenttielokuvan parissa avasi uusia ovia, ja uuden alueen tuomat haasteet ja sitä myötä uudet kokemukset innoittivat minua suostumaan dokumenttielokuvan kuvaajaksi. Olin seminaarityössäni kohdannut fiktiivisen elokuvan haasteita ja siitä oppinut kunnioittamaan niitä, mutta ne myös vievät eteenpäin, ja niiden ylittäminen antaa positiivista tunnetta jatkaa pidemmälle. Siitä syystä isomman, kalliimman ja tuntemattomamman projektin pariin ryhtyminen ei pelottanut, vaan odotin innolla sen tarjoamaa jännittävää matkaa uuden oppimiseen.

Produktiivisen osion työnäytteenä on dokumenttielokuva Syntagma Error. Se vie katsojan nyky-Kreikkaan ja sen talouskriisin keskelle. Maa, joka on tuhansien vuosien ajan vienyt sivistystä eteenpäin, on nyt joutunut ”sivistyksen” tallomaksi. Elokuvassa mennään tutustumaan kriisin pyörteessä oleviin ihmisiin, jotka taistelevat markkinatalouden numeroiden takana. Paul ja Stella ovat kaksi nuorta kreikkalaista, jotka kertovat tunteistaan ja ajatuksistaan. Heidän ympärillään nopeasti murtuvat yhteiskuntarakenteet pakottavat heidät pohtimaan tulevaisuuttaan ja sitä miten säilyttää toivo tämän kaiken keskellä.

Tavoitteenani on saada kuvallisesti kerrottua päähenkilöiden tunteet ja ajatukset niin, että katsojakin tavoittaa ne. Tavoitteenani on myös oppia ja saada lisää kokemusta dokumenttielokuvan kuvaamisesta ja itselleni uuden kuvauskaluston käsittelystä. Vaikka tuotannollamme on pieni budjetti, tavoitteenani on saada aikaan niin kerronnallisestikin kuin visuaalisestikin laadukasta materiaalia, joka pystyisi kilpailemaan kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla. Tässä opinnäytetyössä kerron kuvaajan näkökulmasta dokumenttielokuvan valmistusvaiheista esituotannosta kuvausvaiheeseen. Kirjallisessa osiossa painotan myös itse käsikirjoituksen suunnittelua, koska olin siinä tiiviisti mukana, vaikka se ei yleisesti ottaen kuulukaan niin paljon kuvaajan tehtäviin.

2 DOKUMENTTIELOKUVA

Kaikki suuret sepite-elokuvat suuntautuvat kohti dokumentaaria, kuten kaikki suuret dokumentaarit suuntautuvat kohti sepitettä. Jokainen sana kantaa sisällään osan toisesta. Se, joka täydestä sydämestään valitsee yhden, löytää tien päässä väistämättä toisen (Godard 1984, 156).

2.1 Dokumenttielokuvan määritelmä

Dokumenttielokuva perustuu lähtökohtaisesti todellisiin ihmisiin ja tapahtumiin. Sen jälkeen elokuvantekijä tulkitsee omalla taiteellisella näkemyksellään havainnoimaansa todellisuutta. Kun kuvaaja tallentaa todellista tilannetta, hän taltioi vain pieniä palasia suuresta kokonaisuudesta. Ne palaset ovat suuressa osassa lopullista elokuvaa, joten kuvaajan täytyy tietää, mitkä kuvat ja tilanteet palvelevat parhaiten ohjaajan näkemystä.

Dokumenttielokuvalla on tietty yhteys todellisuuteen. Vaikka se suuntautuu todellisuuteen, se on myös samanaikaisesti luovaa ilmaisukeinoa.

Dokumenttielokuvan käsitteen yleiseen käyttöön otti teoreetikko ja elokuvantekijänäkin tunnettu John Grierson, kun hän kuvaili Robert Flahertyn elokuvaa *Moana* (1925). Hän luonnehti tuota teosta dokumentaariseksi todellisuuden luovaksi käsittelyksi. (Aaltonen 2011, 15.) Myös toisenlaista määritelmää on käyttänyt elokuvahistorioitsija Richard Barsam. Hän sanoo, että kaikki dokumenttielokuvat ovat ei-fiktiivisiä elokuvia, mutta kaikki ei-fiktiiviset elokuvat eivät ole dokumenttielokuvia. Hänen mukaansa sellaiset elokuvat ovat faktuaalista elokuvaa. Tältä faktuaaliselta elokuvalta puuttuu Barsamin mielestä luova jäsenyys ja sen myötä todellinen tekijyys. Tarkemmin sanottuna faktuaalinen elokuva tarkoittaa kuvaustilanteen aikana tallentunutta käsittelemätöntä kuvausmateriaalia. Barsamin käsite muuttuu ongelmalliseksi, silloin kun dokumenttielokuvalla ominainen sattuma astuu peliin. (Sedergren & Kippola 2009, 18.)

Dokumentti on terminä erittäin moniulotteinen, minkä myötä sitä on käytetty monissa eri elokuvallisissa kerrontamuodoissa, kuten propagandaelokuvissa, uutisissa, matkaelokuvissa, luontofilmeissä, opetuselokuvissa jne. (Valkola 2002, 54).

Dokumenttielokuvan käsitelmäärittelyssä on kyse elokuvantekijöiden luovasta työskentelystä. Luovuutta käytetään kun valitaan, järjestetään tai kuvasuunnitellaan

otoksia, jotka leikataan ja käsitellään senhetkisen tarpeen mukaan. On selvää, että kaikissa näissä tilanteissa luovuudella muunnellaan todellisuutta. Nykyään dokumenttielokuvan valmistumiseen liittyvät tekniset ja tuotannolliset ulottuvuudet nähdään enemmän hyöty keinoina ja mahdollisuuksina, kuin rajoittavina tekijöinä. (Sedergren & Kippola 2009, 21.) Hyvänä esimerkkinä uusista mahdollisuuksista hyödyntää uudenlaista dokumenttielokuvaa on israelilaisen Ari Folmanin ohjaama dokumenttielokuva *Waltz with Bashir* (2008), joka on toteutettu animaation keinoin. Sen piirrosjälki kulkee häilyvällä rajalla, jossa realismi kohtaa kokeellisemman ilmaisun. Elokuva on ennen kaikkea hieno osoitus siitä, miten sen valittu muoto voi onnistuneesti tukea elokuvan sisältöä. (Jalamo 2009.)

Jouko Aaltosen mukaan (2011, 16) Dokumenttielokuva poikkeaa fiktiivisestä elokuvassa yhdessä olennaisessa asiassa. Se katsastaa elokuvan ulkopuoliseen maailmaan ja esittää jonkin siihen kohdistuvan väitteen. Väitteen esittämiseen tekijä käyttää erilaisia elokuvallisia keinoja apunaan. Teoksen ja katsojan välille syntyy sanaton sopimus dokumenttielokuvan luonteesta, sen esittämiskeinoista ja suhteesta elokuvan ulkopuoliseen maailmaan. Dokumenttielokuvan täytyy olla uskottava ja katsojan on pystyttävä luottamaan siihen.

Michael Rabiger on luetellut kaikkea, mitä dokumenttielokuvalla voi tehdä. Sillä voi muun muassa tutkia, analysoida, havainnoida, tehdä johtopäätöksiä, selittää, opettaa, paljastaa, varoittaa, syyttää, edistää, kokeilla, muistaa, säilyttää, vapauttaa, sokeerata ja protestoida. Lista on loputon. Dokumenttielokuva kohdistuu maailmaan, yhteiskuntaan tai yksittäisiin ihmisiin. (Aaltonen 2011, 16.)

Dokumenttielokuva voi käyttää apunaan melkein kaikkia fiktiivisen elokuvan kerronnallisia keinoja ja lisäksi monia muita omia ilmaisukeinojaan. Tärkeintä on, että näitä keinoja käytetään kertomaan jokin näkökulma todellisuudesta, ympärillämme olevaan maailmaan kohdistuvana tarinana, tai jonain väittämänä. Ilmaisukeinojen monipuolisuus liittyy siihen, ettei uusi dokumenttielokuva suhtaudu todellisuuteen yksiselitteisesti. Elämä esitetään koko ajan muuttuvana, mutkikkaana prosessina, jossa on monia näkökulmia ja ääniä. Myös dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi ovat osa tätä todellisuutta. (Aaltonen 2011, 18.)

Kun puhutaan dokumenttielokuvasta ja sen määrittelemisestä, ei voida päätyä yhteen selkeään lopputulokseen, eikä minkään määritelmän pitäisi määrätä elokuvantekijää

tiettyihin valintoihin, vaan niitä käsitelmäareitä pitäisi voida vapaasti soveltaa omassa työssään. Samuli Malmi (2009, 2) toteaa opinnäytetyössään, että dokumenttielokuvan käsite muuttuu koko ajan ja on laaja-alainen, minkä vuoksi se ei ole määriteltävissä kovin yksiselitteisesti. Käsitteistä riippumatta dokumenttielokuva on kuitenkin tekijänsä taidetta.

2.2 Dokumenttielokuvan moodit

Elokuvateoreetikko Bill Nicholson on kehittänyt mallin, jonka avulla on mahdollista luokitella erilaisia dokumenttielokuvia. Kun fiktiuelokuvien puolella puhutaan genreistä, niin vastaava käsite dokumenttipuolella ovat moodit. Alun perin moodeja oli neljä: selittävä, havainnoiva, osallistuva ja refleksiivinen, mutta myöhemmin Nicholson täydensi malliaan vielä performatiivisella ja poeettisella moodilla. (Aaltonen 2006, 81.) Dokumenttielokuvat voidaan moodien lisäksi jakaa tyyliuunniksi joita ovat mm. etnografinen elokuva, cinema verite ja direct cinema, essee-elokuva, arkistomateriaalista luotu nk. kompilaatioelokuva, subjektiivinen elokuva ja kokeellinen elokuva. Dokumenttielokuva on kuitenkin ennen kaikkea hyvin yksilöllistä, sanan varsinaisessa mielessä oikeaa auteur-elokuvaa, tekijänsä elokuvaa ja jatkuvasti uusiutuvaa. (Hirvonen 2003, 96.)

Poeettisessa moodissa keskitytään elokuvan visuaalisiin miellelyhtymiin, sen rytmillisiin ominaisuuksiin tai jaksoihin, joissa kuvaillaan asioita selittämisen sijaan. Tähän moodiin liitetään yleensä kokeelliset elokuvat. (Aaltonen 2006, 81.) Tämä moodi tarjoaa kuvaajalle monipuolisia kuvakerronnallisia mahdollisuuksia ja antaa mahdollisuuden luovaan ja symboliseen ajatteluun. Se haastaa kuvaajan miettimään, millä tavoin asian voisi kertoa uudella ja mielenkiintoisella tavalla. Kuvan voima on tässä pääosassa, ja sen merkitykselle annetaan vastuu kertoa haluttu informaatio katsojalle. Liiallinen innostuminen kokeellisuuteen voi kuitenkin myös nousta tekijäänsä vastaan, jolloin halutun asian kertominen hukkuu epäselvään, vaikeasti ymmärrettävään ja taiteellisen symboliikan alle.

Selittävä moodi perustuu sanalliselle todistetulle. Katsojalle puhutaan ja näytetään kuvatekstejä. Teksti ilmaisee asian näkökulman ja perustelee väittämänsä. Teksti on isommassa arvossa kuin kuva. Kuvat ovat tekstin todisteita tai kuvituksia. Tähän moodiin kuuluu perinteinen dokumentti selostusteksteineen ja tv-reportaasit. (Aaltonen 2006, 81.) Kuvaa pidetään toissijaisena, eikä luoteta sen kuvakerronnalliseen voimaan. Toisaalta tässä tyyliissä asiat halutaan kertoa suoraan

yksiselitteisesti, jolloin katsojalle välittyy selvästi, vain yksi helposti ymmärrettävissä oleva näkökulma. Kuvan moniselitteinen mahdollisuus saattaisi ajaa katsojien ymmärrystä väärään suuntaan halutusta informaatiosta. Esimerkiksi uutisissa on tärkeää, että kaikille tulee oikea käsitys tärkeistä ja ajankohtaisista asioista.

Havainnoivassa moodissa tekijät seuraavat elokuvan henkilöitä, mutta eivät puutu heidän tekemisiinsä. Mitään asioita ei lavasteta, vaan tilanteet kehittyvät omavaltaisesti. Pyrkimyksenä on, että henkilöt unohtaisivat kameran olemassa olon ja olisivat mahdollisimman luontevasti ja normaalisti. (Aaltonen 2006, 82.) Tällaisessa tilanteessa kuvaajan on oltava tarkasti hetkessä kiinni. Asiat saattavat tulla esiin vain sen yhden ainoan kerran ja se on saatava silloin talteen. Tilanteen sisäistäminen ja sen tallentaminen halutun tyylin mukaisesti ovat kuvaajalle vaativimmat haasteet. Kuvaajan on oltava hetkessä kiinni, mutta myös osattava katsoa tulevaisuuteen ja ennakoida tilanteiden kehittymistä. Sattuma muuttaa tilanteen nopeasti pois suunnitellusta, mutta kuvaajan on osattava nopeasti sopeutua uuteen tilanteeseen ja otettava se haltuunsa. Vuorovaikutusmalliltaan tässä tyyliissä käytetään enemmän objektiivista kameraa, jolloin tilanteita tarkastellaan ulkopuolisena tarkkailijana ja yleisö jää enemmän sivustakatsojaksi.

Osallistuvassa moodissa tärkeintä tekijälle on luoda suhde kohteensa välille. Hän haastattelee, tai osallistuu muulla tavalla tilanteisiin. Enää ei vain havainnoida ulkopuolelta, vaan tekijästä tulee sosiaalinen toimija. (Aaltonen 2006, 82.) Toisin kuin edellä mainitussa moodissa, tässä vuorovaikutusmallina kamera toimii enemmän subjektiivisesti ja on mukana tapahtumien keskellä. Katsoja tuntee olevansa mukana tapahtumissa ja kuuluvansa osaksi tilanteita.

Refleksiivinen moodi on edellämainittuja paljon itsetietoisempi. Se korostaa katsojan ja tekijän suhdetta näyttämällä elokuvan keinotekoisuuden ja kyseenalaistaa sen. (Aaltonen 2006, 82.) Kuvaaja voi luoda uudelleen tapahtunutta todellisuutta. Näyttää sen tapahtuman korostetun tyylieltyynä tai keinotekoisena. Monet tv-dokumentit pohjautuvat tähän moodiin luodessaan uudelleen esimerkiksi tapahtuneen rikostilanteen. Kuvaajalla on luova päätösvalta uudelleen visualisoida jo kertaalleen tapahtunut todellisuus.

Performatiivisessa moodissa raja fiktion ja todellisuuden välillä on häilyvä. Siinä suurimmassa osassa on esittäminen. Esittämisen apuna käytetään ilmaisuvoimaista ja poeettista näkökulmaa. (Aaltonen 2006, 82.) Kuvaajalle annetaan isompi mahdollisuus puuttua tapahtumien ja tilanteiden muokkaamiseen. Valaistuksen ja lavastuksen tarve

lisääntyä ja visuaalinen maailma muuttuu enemmän elokuvamaiseksi kuin omin silmin nähtävä todellisuus. Kuvaaja muokkaa todellista näkemäänsä omaksi visuaaliseksi fantasiakseen. Asioihin puuttuminen ja todellisuuden muokkaaminen lavastetuksi antaa katsojalle seipitettyä kuvaa todellisuudesta. Luotto todellisuuteen pienenee ja arvostus tekijän visuaaliseen taitoon tapahtumien uudelleen muokkaamisessa nousee todellisuutta tärkeämmäksi.

3 KUVAAJAN VAIKUTUS ESITUOTANNOSSA

3.1 Kohti tuntematonta

Kaikki lähti Kreikasta, Paulista ja Stellasta. Tuntemattomasta maasta ja tuntemattomista ihmisistä. Fiktiivistä elokuvaa suunniteltaessa tekijä voi luoda mielessään tilanteet, tapahtumat, paikat ja henkilöt. Kaikki sekin on aluksi tuntematonta vailla olemusta, mutta täysin muunneltavissa tekijän haluamaan muotoon. Tekijä ottaa tuntemattoman käsittelynsä ja laittaa siihen osan itseään. Hän muotoilee sitä kunnes tuntemattomasta tulee tuttua ja turvallista. Fiktiivisen elokuvan kuvaaja tietää päivän alussa, mitä hän tulee kuvaamaan, missä hän tulee kuvaamaan ja milloin hän tulee kuvaamaan. Tuntematonta ei ole tulossa, on vain sattuman tuomia muutoksia. Pidän fiktion parissa työskentelystä sen järjestelmällisyyden ja suunnitelmallisuuden takia. Kuvaajana haluan olla valmistautunut ja harjoitusten myötä päästä mahdollisimman lähelle, sitä haluttua ja suunniteltua tulosta. On hienoa nähdä, kuinka jokin asia hiljalleen hioutuu oikeaan muotoonsa, siihen johon se oli aikaisemmin suunniteltu.

Nyt edessäni oli tuntematon todellisuus. Miten siihen tulisi suhtautua ja miten sen kanssa toimittaisiin? Tuntematon pelottaa, mutta samalla se haastaa. Mitä suurempi haaste on kyseessä, sitä suurempi saavutus voi sen lopussa hämöttää. Uudet kokemukset rikastuttavat, antavat ja ottavat. Tuntemattoman kanssa on vain tultava tutuiksi. Sitä voi yrittää hallita, mutta se on tehtävä vasta sitten, kun tuntee sen läpikotaisin. Ja silloinkin sen kanssa on tehtävä enemmän yhteistyötä, kuin riistää hallinta kokonaan itselleen. Siinä oli ensimmäinen haasteeni tässä dokumenttielokuva projektissa: tulla tutuiksi tuntemattoman kanssa ja lähteä totuuden matkaan.

3.2 Käsikirjoitus

Yleensä kuvaajan tultaessa mukaan projektiin, käsikirjoitus on jo valmis ja kuvaajan tehtäväksi jää tekstin muuntaminen kuvalliseen muotoon, kuvakäsikirjoitukseen.

Tähän projektiin tultuani mukaan, ohjaaja oli tehnyt vasta synopsiksen elokuvasta, joten kuvaajana pääsin jo käsikirjoitus vaiheessa mukaan luomaan kuvallista tyyliä elokuvalle. Elina Hirvonen (2003, 100) on kirjoittanut, että dokumenttielokuvassa ei ole totuttu asettamaan kysymystä tyylistä tai sitä on väheksytty. Tyylin etsiminen ja siihen päätyminen, voi kuitenkin viedä tekijää lähemmäs oleellista, helpottaa aiheen rajausta ja auttaa muodon etsimistä.

Alkuvaiheessa ohjaaja oli miettinyt dokumentin tyyliä lähemmäs perinteistä, haastatteluja ja puhuvia päitä suuntaan. Tuolloin lopputulos olisi tyyliältään selittävää moodia. Kuvaajana vein näkemyksen täysin toiseen ääripäähän, ja ehdotin täysin visuaaliseen kuvaan painottuvaa kuvaustyyliä, mitä edustavat mm. Godfrey Reggio qatsi -trilogia (1982, 1988, 2002) ja niiden kuvaajana toimineen Ron Fricken elokuvat Baraka (1992) ja Samsara (2011). Elokuvat ovat kuvan ja musiikin juhlaa, joissa ei ole lainkaan puhetta tai kertojaääntä selittämässä asioita, vaan kaikki kerronta lepää kuvallisen ilmaisun harteilla. Elokuva on väline, jolla voi ilmaista tunteita ja ajatuksia, sen omalla maagisella kielellään (Lynch 2008, 25).

Mietimme ohjaajan kanssa tyyliä, jossa kuvallinen ilmaisu olisi vahvimmassa asemassa. Emme päätyneet kuitenkaan niin kokeelliseen suuntaan, kuin edellä mainitut elokuvat vaan mietimme, että ottaisimme haastatteluista kuitenkin ääniraidan mukaan kuvien taustalle kertomaan henkilöiden päänsisäisiä ajatuksia ja tunteitaan. Jos täysin visuaalista tyyliä ei osaa käyttää oikeaoppisesti hyväkseen, sillä voi olla myös haittapuolensa. Dokumenttielokuva, joka painoarvoltaan tukeutuu pelkkään visuaaliseen ulkonäköön muuttuu helposti, vain pelkäksi tilataideteokseksi, jonka voi ripustaa seinälle ja katsella hienoja kuvia musiikin kera (Riialti 2013).

Käsikirjoituksessa (liite 1) päädyimme lopulta jonnekin näiden kahden erittäin taiteellisen ja kokeellisen, sanattoman visuaalisuuden ja perinteisemmän selostavan tyylin puoliväliin. Moodiltaan poeettiseen ja performatiiviseen tyyliin. Päätimme ottaa mukaan myös haastattelujen kuvauksen, koska se antaa puhujille kasvot ja näin syventää katsojan mahdollisuutta samaistua hahmoihin ja heidän kertomuksiinsa.

Käsikirjoitukseen tuli periaatteessa kolme päähenkilöä, joiden mukana tuli kolme tarinaa, jotka sitoivat toisensa. Yhtenä ja vahvimpana henkilönä on Stella, 26-vuotias työtön arkeologi, joka jatko-opiskelee englannin opettajaksi, koska oman alan töitä on vaikea löytää. Stella tuntee olevansa pelkkä poliitikkojen pelinappula, eikä juuri näe toivoa tulevaisuudessa. Ainoa asia, joka pitää hänet pystyssä, on rakkaus poikaystävänsä, vanhempiin ja ystäviin. Toisena henkilönä on Paul, 22-vuotias ääniteknikko, joka asuu Ateenan liepeillä Piraeuksessa. Hän kantaa huolta iäkkäistä vanhemmistaan, pelkää kuolemaa ja purkaa tuntojaan musiikkiin. Kolmantena ”henkilönä” toimii Kreikka ”äitimaana”, jonka lapsia päähenkilöt ovat. Kreikan tilanne toimii näyttämönä ja pohjana päähenkilöiden tarinoille.

Kuvaajana halusin tuoda dokumenttiin mukaan symbolismia ja metaforia, joilla saisi luotua elokuvaan alempaa tasoa ja poettista tyyliä. Mietimme ohjaajan kanssa tiettyjä elementtejä, jotka näkyisivät läpi elokuvan. Vesi elementtinä kuvastaisi Kreikan tilannetta, pinnalla pysymistä tai uppoamista. Valolle annoimme toivon symbolin, koska elokuvan pääteemana on toivo, joten valon ja valopilkkujen olemassaololla on suuri merkitys elokuvan kuvallisessa kerronnassa. Jouko Aaltonen (2011, 260) on sanonut, että symbolit ja metaforat voivat auttaa saamaan tekijän ideat esille ja tuoda niiden merkityksiä katsojan ulottuville. Symbolien ja metaforien pitää kuitenkin olla elollista, elokuvan maailmasta löytyvää. Ne eivät saa olla keinotekoisia tuntuksia, kuin jotain elokuvan ulkopuolelta tulevaa. Dokumenttielokuva voi olla vapaampi tässä suhteessa, kuin perinteinen fiktioelokuva. Symbolit voivat olla yhdistäviä tekijöitä ja liittyä siihen, mitä elokuvalla halutaan ilmaista.

Tunsimme hahmot ulkonäöltään ja ajatuksiltaan. Tiesimme toimintapaikan Kreikan, mutta emme tienneet, mitä tehdä näillä todellisilla ihmisillä ja paikoilla. Aloimme miettiä käsikirjoitusta hahmojen pohjalta. Ohjaajan vastuulla oli enemmän haastattelujen asiasisältö ja niiden tunnelma. Haastattelut toimivat meillä kohtauksina. Kuvaajana mietin, missä nämä haastattelut olisi hyvä kuvata ja mitkä paikat tukisivat kulloisenkin haastattelun tunnelmaa. Kuvauspaikkojen miettiminen toisesta maasta käsin paikkaan, jossa ei ole koskaan käynyt, on miltein mahdotonta. Epätietoisuus ja tuntemattoman käsittely painosti meitä tekemään erittäin tarkan suunnitelman elokuvan rakenteesta ja kohtauksista: miten elokuva alkaa, miten siirrytään kohtauksien välillä ja miten lopetetaan. Suunnittelimme valmiin toimivan rakenteen, johon olimme tyytyväisiä ja millä peitimme tuntemattomien tilanteiden epävarmuutta.

Näin jälkikäteen ajateltuna asiaa, mielestäni mietimme ja lähdimme suunnittelemaan dokumenttia liian fiktiivisesti ja liian tarkasti, yhteen tiettyyn muottiin. Elina Hirvonen (2003, 104) on kirjoittanut, että dokumenttielokuvan käsikirjoitusvaihe on monessa suhteessa vain etsimistä, luonnostelua ja avoimeksi jättämistä. Meillä syntyi jo liian vahva käsitys koko lopputuloksesta, vaikka olimme vasta käsikirjoituksen suunnitteluvaiheessa. Dokumenttielokuvan ollessa vapaasti muuttuva ja sattumiin pohjautuva teos, me oman pelkomme turvin kirjoitimme sen liian tiukasti ennalta suunniteltuihin ja fiktiivisesti ohjattaviin tilanteisiin.

Jouko Aaltosen (2011, 103) mukaan käsikirjoittaminen on vapauden valtakunta. Elokuvan ideointivaiheessa kannattaa vapaasti miettiä erilaisia ajatuksia, joista pitää, eikä kannata miettiä ja turhautua siitä, mikä on oikeasti mahdollista toteuttaa tai mihin budjetti riittäisi. Usein ongelmallisetkin tilanteet löytävät toteuttamiskelpoisen ratkaisun.

On totta, että suunnitteluvaiheessa kaikki on mahdollista ja on hyvä hullutella kaikenlaisilla ideoilla, vaikka ne olisivatkin mahdottomia toteuttaa. Meidän olisi kannattanut enemmän miettiä monia eri vaihtoehtoja eri kohtauksille. Nyt jokaisesta kohtauksesta tuli tiivis, tarkkaan mietitty ja hiottu osa kokonaisuudelle, jolle ei annettu syntymänsä jälkeen minkäänlaista mahdollisuutta elää toiseen suuntaan. Tarkka suunnittelu luo turvan fiktiivisessä elokuvassa, mutta dokumentissa sillä vain tuhoaa omaa saavutustaan. Olimme kuitenkin siinä vaiheessa tyytyväisiä aikaansaannokseemme ja uskoimme tästä tulevan hyvä ja erilainen dokumenttielokuva, mitä yleensä valtavirrassa on totuttu näkemään.

3.3 Kuvakäsikirjoitus

Kun olimme saaneet käsikirjoituksen runkoa valmiiksi, rupesin miettimään kuvakäsikirjoituksen suunnittelua. Mikä nosti mieleeni kysymyksiä: tarvitseeko dokumenttielokuva kuvakäsikirjoitusta ja miten todellisuutta voi ennustaa kuvin? Dokumentin tekijät usein käyttävät still-kuvia osana käsikirjoitusta, viitteenä visuaalisesta tyylistä, jota he hakevat. Elokuvissa, joissa on mietitympi rakenne, tai näytellyissä dokumenttielokuvissa on käsikirjoitusvaiheessa voitu kirjoittaa ja kuvittaa suunniteltuja tapahtumia jo pitemmälle. (Hirvonen 2003, 103.) Tämä sopi hyvin meidän työhömmö, joka tarkkaan suunnitellussa ja performatiivisessa muodossaan tarvitsi kuvallista ennakkosuunnittelua osakseen.

Kuvakäsikirjoitus on itselleni aina ollut hankala puoli. Pidän kuvien suunnittelusta, ja itselleni se on tärkeä asia, että etukäteen on suunniteltu, millaisilla kuvilla kohtauksen voisi taltioida. Kuvallisen puolen ajattelu ei tuota vaikeuksia, mutta niiden siirtäminen paperille sellaisinaan, kuin mielessään näkee, on itselleni vaikeaa ilman paremman piirrustustaidon omaavan henkilön apua. Isommassa tuotannossa tässä tapauksessa voitaisiin käyttää storyboard -artistia, joka osaa kuvaajan ja ohjaajan avustuksella piirtää tarkasti ja halutun tyyllisiä kuvia kohtauksista. Pienempien tuotantojen projekteissa sellaisiin ei yleensä ole varaa.

Yleensä kuvakäsikirjoitus on jäänyt siihen, että olen miettinyt käsikirjoitusta lueskellessani erilaisia kuvallisia ilmaisuja kohtauksille. Sen jälkeen olen mennyt itse kuvauspaikalle tutkimaan ympäristöä ja suunnittelemaan tarkemmin kuvakulmat ja kuvauspaikat. Toki isomman luokan elokuvissa ajan ja rahan takia kohtaukset täytyy piirtää tarkasti etukäteen, jotta näkee miten kuvat leikkautuvat keskenään ja miten kohtaus toimii.

Tällä kertaa kuvaukset tapahtuivat Kreikassa, jossa en ollut käynyt koskaan aikaisemmin. Ohjaaja Salminen kävi siellä tutustumismatkalla ennen kuvauksia ja taltioi kamerallaan materiaalia, josta sain jonkinlaista kuvaa. Dokumenttielokuvan ennakkotutkimuksessa ja aiheeseen tutustuessa kannattaa aloittaa helpoimmasta, eli katsoa mitä kaikkea internetistä löytyy. Internetmateriaaliin kannattaa kuitenkin suhtautua kriittisesti. Internetselailun avulla saa kuitenkin jonkinlaista käsitystä siitä, miten suuren asian kanssa ollaan tekemisissä, ja mihin suuntaan sitä kannattaisi lähteä viemään. Vaikka suhtautuisi kriittisesti sisältöön, kannattaa kuitenkin pitää mieli avoinna hyvillä ideoilla, joita saattaa löytää. Nykyään netin kautta löytyy myös suunnaton määrä kuvallista informaatiota. (Aaltonen 2011, 83). Tätä käytin hyväkseni ja etsin netistä paljon kuvallista materiaalia Kreikasta, mutta se antaa kuitenkin erittäin kiillotellun kuvan Kreikasta, mikä ei vastaa paljoakaan todellisuutta. Löytämäni kuvallinen tarjonta on suurimmalta osin turisteille tarkoitettua postikorttikuvaa kuuluisista turistivetoisista kohteista. Vasta jälkikäteen tuli mieleeni, että olisi ollut hyvä käyttää Google Maps -palvelua ja sen Street View -toimintoa, jolla olisi hyvin nähnyt kuvaa esimerkiksi Ateenan kaduilta ja muistakin paikoista, kuin turistinähtävyyksistä.

Ensimmäisessä ns. kuvakäsikirjoituksessa (liite 2) lähdin liikkeelle siitä, että kirjoitin elokuvassa nähtävät kuvat sanalliseen muotoon. Se on erittäin pintapuolinen läpileikkaus dokumentin alusta loppuun. Tässä vaiheessa olimme vielä tekemässä elokuvaa ilman haastatteluosuuksien kuvausta, vain taltioitu ääni kertoisi ja syventäisi kuvia. Se on nopeasti tehty raakaversio, eikä tuollaisenaan olisi edes kovin monta minuuttia pitkä, mutta se toimi lähtökohtana, josta lähdin työstämään seuraavia versioita.

Seuraavassa versiossa olimme jo päätyneet lisäämään haastatteluosuudet kuvallisesti mukaan. Tässä versiossa jaoin myös kappaleet kohtauksiksi ja rakenne muuttui vähän selvemmäksi. Tämäkin on vielä raakaversio, jossa ei ole tarkkoja kuvallisia suunnitelmia. Kuvailevan tekstin lisäksi tähän versioon etsin internetistä havainnollistavia ja tunnelmallisia esimerkkikuvia, joista näkisi vähän mahdollista visuaalista ilmettä. Esimerkkikuvien käyttö helpottaa omien visuaalisten näkemysten kertomista ohjaajalle. Näin molemmat pääsevät samalle viivalle tarkastelemaan kuvallista suuntaa elokuvalle.

Viimeisimmäksi jääneessä versiossa (liite 3) elokuvan juonellinen rakenne sai enemmän lopullista muotoaan. Tässä versiossa on enemmän tarkempaa ja kuvailevaa tekstiä kohtauksista ja olen etsinyt enemmän esimerkkikuvia havainnoimaan visuaalista ulkonäköä. Tämä versio on käsikirjoituksen ja kuvakäsikirjoituksen yhdistelmä. Kuvallisen ilmaisun lisäksi tähän versioon on laitettu haastattelujen keskeisiä kysymyksiä ja henkilöiden esityön ohella tehtyjen keskusteluiden lauseita. Ne antavat kuvaa henkilöiden ajatusten maailmasta ja tunnelmasta, ja mistä kyseisissä haastatteluissa puhuttaisiin.

4 TODELLISUUDEN TALLENTAMINEN

Dokumentissa todellisuus muuttuu vetovoimaiseksi, ei siksi, että se olisi tavallista, vaan siksi, että se on yhtäkkiä outoa (Gaines 1999 via Helke 2006, 157).

4.1 Kuvaajan työ

Kun elokuvan kuvaustyyli ja lähestymistapa on mietitty ja valittu jo ennakkosuunnitteluvaiheessa, kuvaustilanteessa kuvaajan ongelmat ja niiden ratkaiseminen on hyvin konkreettista. Yleensä jokaisen kuvan on onnistuttava

ensimmäisellä kerralla, parhaalla mahdollisella tavalla. Monet hyvät dokumenttikuvaajat eivät pelkäästään tallenna ympärillä olevaa elämää, vaan he ovat tiiviisti mukana tilanteissa ja kuvaavat sielullaan ja vaistollaan. Intensiivisyys tulee hyvin pitkälti siitä, että kuvaaja keskittyy ja elää etsimen läpi koko ajan hetkessä kiinni. (Aaltonen 2011, 261.) Pelkäästään etsimen läpi hetkessä kiinni oleminen ei riitä. Kuvaajan on samalla kyettävä hahmottamaan myös etsimen ympärillä olevat tilanteet. Kameran läpi nähtävä maailma on pieni rajattu näkymä, suuresta ympärillä olevasta todellisuudesta. Ympäröivän maailman hahmottaminen auttaa huomaamaan asiat ja tilanteet, joihin suunnata kameransa. Se on haastavaa, ja itse olen huomannut, että välillä olen liian kiinni etsimessä ja katson maailmaa liikaa vain kameran silmin.

Dokumenttielokuvan kuvaajan työ poikkeaa monella tavalla fiktiivisen elokuvan kuvausprosessista. Kuvaustilanteen kontrolli on paljon vähempää ja haluttua kuvaa saattaa joutua odottamaan pidemmän aikaa. Tällöin dokumenttikuvaajalta vaaditaan kärsivällisyyttä ja hänen on kyettävä tekemään kompromisseja. Useinmiten suurimpana haasteena on saada taltioitua, se paras kuva kulloisessakin kuvaustilanteessa. Kuvaajan on kyettävä reagoimaan nopeasti, sillä kyseiset tilanteet eivät odota ja ne saattavat olla taltioitavissa vain kertaalleen. (Aaltonen 2011, 262.) Taitoa vaatii nopean reagoinnin lisäksi, myös kyky sopeutua uuteen nopeasti eteen tulevaan tilanteeseen. Kuvaustyylin ja rytmin on pysyttävä samana ja materiaalin on oltava käyttökelpoista.

Kameran edessä tapahtuvat tilanteet tulisi pystyä kuvaamaan kokonaisina. Hyvä kuvaaja pystyy kuvaamaan kokonaisia kuvia, vaikka tapahtumat olisivatkin nopeita. Kokonaisella kuvalla tarkoitetaan sellaista, jossa on alku sekä loppu. Kuvaa tulisi pitää paikoillaan, ennen kuin aloittaa liikkeen ja pysäyttää sen sitten mietittyyn rajaukseen. (Aaltonen 2011, 263.) Tämä on erittäin haastavaa dokumenttielokuvassa. Huomasin, että aivan liian usein kuvaus on jo laitettu päälle, vaikka ei vielä tarkalleen tiedä mitä kuvaa. Välillä tilanteet ovat niin nopeita ja intensiivisiä, että ei uskalla kunnolla rauhoittua ja miettiä tarkemmin kuvattavaa kuvaa. Kuvaaja syöksyy helposti tilanteen mukaan ja yrittää vain saada jotain kuvaa aikaiseksi. Vaikka aikaa ei olisi paljoa, niin muutama hyvä kuva on parempi, kuin kasa huonosti hutaistuja. Itse huomasin mielenosoituksia kuvatessa, että aluksi ympärillä tapahtui niin paljon kaikkea, että ei tiennyt kunnolla mihin asioihin keskittyisi. Mutta sitten kun rauhoittaa itsensä ja tarkastelee tilannetta kunnolla, löytää lopulta tarvitsemansa. Kuvaa kannattaa myös

pitää paikoillaan tarpeeksi kauan, ennen kuin siirtyy seuraavaan, jotta saa leikkaajalle tarpeeksi tyhjää kuvien alkuun ja loppuun. Olen huomannut, että usein kuvaustilanteessa aika tuntuu paljon pidemmältä kuvaa ottaessa kuin jälkikäteen sitä tarkasteltaessa. Kun kuvatessa tuntuu, että kyseistä kuvaa on jo kuvattu tarpeeksi kauan, kannattaa silti vielä odottaa vähän aikaa, ennen kuin tallennuksen katkaisee.

Kuvaajan työhön kuuluu myös kuvauskaluston osaava käyttö. Kuvaajan tärkeintä välinettä kameraa on nykyään monenlaista. Tekniikka on muuttunut enemmän filmistä digitaaliseksi ja sen myötä eri kameramalleja on tullut markkinoille. Nopean kehityksen perässä pysymisen myötä, kuvaajalle on tarjolla aina uutta opittavaa välineistä. Tässä projektissa itse pääsin tutustumaan järjestelmäkameroiden käytettävyyteen elokuvassa, uusimman Canon 5D Mark III:n myötä.

4.2 Dokumenttielokuva ilman käsikirjoitusta

Moni dokumenttielokuvan tekijä on alkanut jo alkuvaiheessa kirjoittaa luonnostelman sisälle tarinaa, vaikka aihe olisikin vielä avoin sisäiseltä luonteeltaan. Näin ollen sisältö pakotetaan usein ahtaaseen ja kankeaan muottiin, kun ne vapaasti käsitellen voisivat elää elokuvassa. Dokumenttielokuvan tekijän tulisi tietää, että mikään kirjoitettu ei voi varmistaa sitä, mitä kuvaustilanteen aikana kameraan saa taltioitua. Käsikirjoitus voi antaa lähtökohdan tälle hetkelle, mutta enemmän se kuitenkin antaa mahdollisuuksia elokuvan muodolle ja rakenteelle. On luotettava hetkeen, oltava kiinni hetkessä. (Hirvonen 2003, 104.)

Liian tarkasti alkuvaiheessa suunniteltu rakenne kostautui meille, kun alati muuttuva todellisuus rajasi siitä pois joitain oleellisia kohtia. Yhden kohtauksen poistaminen vaikutti seuraavaan ja siitä seuraavaan, jolloin tapahtui korttitaloefekti ja koko ennalta tehty suunnitelma hajosi käsiin. Ilman mitään vaihtoehtoista suunnitelmaa, yhtäkkiä koko käsikirjoitus jäi unohduksiin. Voiko dokumenttielokuvassa olla ylipäätänsä käsikirjoitusta? Monet dokumenttielokuvan tekijät jopa vastustavat käsikirjoittamista. Se liittyy usein elokuvan korostamiseen itsenäisenä taidemuotona. Se voi olla jopa haitallinen, koska se väärentää totuutta. Dziga Vertovin mielestä dokumenttielokuvaa ei voi edes käsikirjoittaa, koska se on prosessina täysin erilainen kuin fiktioelokuva. Jouko Aaltonen (2006, 126) kysyi kymmeneltä dokumenttielokuvan tekijältä, voiko dokumenttielokuvaa käsikirjoittaa. Kymmenestä tekijästä kaksi vastasi, ettei käsikirjoitusta voi mitenkään tehdä, kun taas kolme vastasi, että se on suorastaan

välttämätöntä. Loppujen vastaukset jäivät jonnekin näiden kahden ääripään välimaastoon. Käsikirjoitusta voi pitää dokumenttielokuvaa tehtäessä vain oletuksena, jota kuvausvaiheen todellisuus testaa. Kohtaaminen todellisuuden kanssa muuttaa väistämättä ennalta suunniteltuja asioita (Aaltonen 2011, 103).

Mielestäni dokumentin käsikirjoittamisen tarve määräytyy pitkälti dokumentin moodista. Jos tekijät ovat tekemässä esimerkiksi havainnoivaa seuranta tyyppistä dokumenttia käsikirjoituksen tarve, tai hyöty on erittäin pieni, lähinnä rahoittajia varten tehtävä luonnos. Meidän lähtökohtamme poeettinen ja performatiivinen moodi tarvitsi jossain määrin käsikirjoitusta, koska se rakentuu osittain fiktiiviseen rakenteeseen. Jos se ei toimi, pitäisi olla aina jokin varasuunnitelma, ettei jää aivan tyhjän päälle todellisuuden muuttaessa ennalta suunniteltua. Tästä syystä dokumenttielokuvamme alkuperäinen tyyli muuttui poeettisuudesta ja performatiivisesta enemmän asioiden ja tapahtumien havainnoivaan ja osallistuvaan tyyliin.

Eri moodien lisäksi jotkin tyyliuunnat vastustavat dokumenttielokuvan käsikirjoittamista. Direct cinema eli suora elokuva on sellainen tyyliuunta. Siinä tyyliissä tekijät kunnioittivat ajatusta, että aidon dokumentoinnin saavutus perustuu siihen lähtökohtaan, että todellisuus tallennetaan siihen mitenkään puuttumatta. Tilanteita ei saanut manipuloida, eikä ihmisiä ohjata tekemisissään mihinkään tiettyyn suuntaan. (Barnouw 1993, 254) Tällöin käsikirjoitus ja ennakkosuunnittelu saattaa kokonaan puuttua. Henkilöt ja tapahtumat paljastavat oman totuutensa toimintojensa välityksellä. Aihetta lähestytään vain tutkimalla ja havainnoimalla.

Kun suunniteltu performatiivisuus jäi pois dokumentistamme, rupesimme enemmän havainnoimaan todellisuutta ympärillämme. Emme enää tukeutuneet ennalta määrättyyn suunnitelmaan, mikä olisi manipuloinut todellisuuden tallentamista. Ympäröivän maailman havainnoiva tyyliimme on suoran elokuvamallin kaltaista, mutta dokumentissamme on myös haastattelutilanteita. Niiden mahdollisuus viedä keskustelua tiettyyn suuntaan ja tekijän ja kohteiden vuorovaikutus synnyttivät cinema verite -tyylin. Se syntyi samaan aikaan Ranskassa, samojen teknologisten ylläkkeiden myötävaikutuksesta kuin direct cinema. (Helke 2006, 20.) Siinä pyritään enemmän osallistuvaan havainnointiin. Henkilöitä voidaan käskää tekemään heille tuttuja asioita, jolloin siitä tulee lavastettua todellisuutta, ja tekijän vaikutus näkyy lopputuloksessa.

Näin dokumenttielokuvamme kuvausvaiheesta on löydettävissä paljon samankaltaisuutta verrattavissa cinema verite -tyyliin. Havainnoimme ympärillämme olevaa todellisuutta siihen puuttumatta, mutta henkilöiden haastatteluosuudet antavat mahdollisuuden kysymysten myötä muokata henkilöiden vastauksia haluttuun suuntaan, jolloin totuuteen tulee mukaan keinotekoisuutta. Tilanteet tapahtuvat meistä riippumatta, mutta kuvaajana voin itse määrätä, koska aloitan kuvauksen ja koska lopetan sen. Minkä asian näytän suuresta tapahtumasta ja mitä asioita rajaan pois? Kuvaajan kädenjälki näkyy lopputuloksessa.

Suora elokuva ja havainnoiva tyyli ovat edelleen elossa. Niistä on ajan saatossa syntynyt monia eri variaatioita. Kuvaustyylinä havainnoiva tapa on osoittautunut erittäin elinvoimaiseksi. Kuvaaja on kameransa kanssa läsnä eri tilanteissa, hän tarkkailee tilanteita, mutta ei puutu niihin, vaan elää niiden mukana. Kuvaaja ei kuitenkaan pyri etäisyyteen ja välimatkaan kohteistaan, vaan läheisyyteen ja intiimiyteen. Tällöin kuitenkin elokuvan tekijän läsnäolo on aistittavissa lopputuloksessa, jollei peräti selvästi näkyvää. (Aaltonen 2006, 184.)

Dokumenttielokuvia voi määritellä monilla eri tyyleillä ja monet eri tyylit ovat alati muuttuvia ja sovellettavia. Jokaisella tyylillä on omat sääntönsä, joita tulisi noudattaa. Jos dokumenttielokuva elää alati muuttuvan todellisuuden kanssa, onko siitä hyötyä vai haittaa, alusta alkaen kahlita omaa työtään johonkin tiettyyn säännöllä varustettuun tyyliin? Faye Lawson (2006, 57) on todennut opinnäytetyössään, että pelkästään yhden tyylin omaavien sääntöjen kanssa työskenteleminen, voi olla ongelmallista ja luovuuden kahlitsemista. Kaikkein parasta olisi käyttää työssään muutamia eri tyylisuuntia, eikä orjallisesti seurata vain yhtä tiettyä polkua. Dokumenttielokuvan tekijällä tulisi olla taiteellinen vapaus toteuttaa omia visioitaan omien intuitioidensa mukaan. Ei pelkästään totella valmiiksi määrättyjä sääntöjä. Se teko, johon tekijä kulloinkin päätyy, pitäisi olla oikea teko.

Kun alkuperäinen määrätty tyylimme jättäytyi pois, emme sen jälkeen määrätietoisesti päätyneet tekemään täysin havainnoivaa tyyliä sen omilla säännöllä. Kuvausvaiheessa ja lopputuloksessa on varmasti nähtävissä useampia eri tyylejä ja moodeja, joita on sovellettu eri tilanteiden mukaan.

4.3 Sukellus pintaa syvemmälle

Haluan katsojan olevan tietoinen siitä, että hän katsoo todellisen tarinan elokuvattua versiota. En ole suuri seikkailukertomusten ystävä. Seikkailun jännitys estää katsojaa näkemästä kankaalla tapahtuvia asioita syvemmälle. Siksi haluan aina, kun mahdollista muistuttaa katsojaa siitä, että elokuva on uudelleen esitettyä todellisuutta, ei fiktiivinen seikkailu. Elokuva on tarina ihanneminän ja todellisen itsen välisestä ristiriidasta. (Kiarostami 1990 via Helke 2006, 165.)

Kun havainnoi ympärillä olevaa maailmaa, on mahdollisuus tutkia vain sen pintaa tai sukeltaa syvemmälle. Ensimmäinen vaihe dokumentin tekijällä on löytää aihe. Aiheiden myötä tekijä löytää itsensä käytävästä, monien ovien ympäröimänä. Jos haluaa mennä syvemmälle, on osattava aukaista näitä ovia. Sattumat, suhteet, kokemukset ja tieto toimivat avaimina syvemmille aiheen kerroksille.

Alun perin käsikirjoituksessa oli mietitty, että päähenkilöiden Paulin ja Stellan tarinat kulkevat rinnakkain ja heidän ajatuksensa muodostavat kerronnan päällimmäisen tason. Kun taas symbolinen kuvakerronta muodostaa muutoksen teemaa tukevan alemman tason. Elokuvan rikkaus piilee sen monitasoisessa rakenteessa ja vihjeissä, jotka antavat katsojalle mahdollisuuden sukeltaa pintaa syvemmälle.

Elokuvassa on ihmisiä ja tapahtumia. Molemmissa on päällimmäinen, sekä sisäinen kerroksensa. Ihmistä kuvattaessa kuvaajan täytyy löytää keino, miten nähdä ulkopinnan alle, suusta tulevien sanojen taakse ja perimmäisen tarkoituksen luokse. Tilanteet ja tapahtumat näyttävät päällepäin yhden puolensa, mutta niillä on aina toinen tarkoitus ja näkökulma. On sitä rikkaampaa, mitä tarkemmin kuvaaja pääsee käsiksi noita sisempiä näkökulmia ja tutkimaan asioiden toista puolta.

4.3.1 Ihminen kuvauskohteena haastattelutilanteessa

Dokumenttielokuva lähtee olemassa olevasta/olleesta ihmisestä ja hänen kohtalostaan, teoistaan, ajatuksistaan, paikastaan maailmassa ja hänen maailmastaan (Hirvonen 2003, 106).

Ihmisen kasvot, kädet, puheet ja ilmeet, koko olemus on viestinvälittäjänä ihmiseltä ihmiselle. Ihmisen monipuolisia ilmaisukeinoja voidaan pitää elokuvissa lähes

rajattomina. Ihminen edustaa aina jotain tiettyä tyyppiä, tai hänen katsotaan edustavan jotain ihmisryhmää. Usein elokuvissa käytetään paljon aikaa ja vaivaa löytämällä sopivia ihmistyyppisiä. Joissakin tapauksissa elokuva rakennetaan aitojen ja todellisten ihmistyyppien ympärille, vakuuttavaan ja todelliseen lopputulokseen pääsemiseksi. (Pirilä, Peltomaa & Kivi 1983, 52.) Dokumenttielokuvassa ihminen on miltein aina kantavana voimana. Dokumenttielokuvassa ihmistä ei haeta tarinaan, vaan tarina haetaan ihmisestä. Pitää löytää se oikea ihminen tai ihmiset, joihin liittyy valmis tarina.

Fiktiivisessä elokuvassa esiintyjän tyylikysymykset ovat tärkeässä asemassa. Onko esiintyminen suuri- vai vähäeleistä, teatraalista vai erittäin minimaalista? Se, miten kuvaaja käyttää kuvakoja, pitäisi olla suhteessa henkilön ilmaisuun. Lähikuvassa esiintyjän liikkeet ja eleet vaikuttavat paljon suuremmilta ja voimakkaammilta kuin laajemmassa kuvassa. Henkilön esiintyminen tulee olla kerronnallisesti ja tyyllisesti oikeassa suhteessa kuvaan. (Pirilä & Kivi 2005, 52.)

Dokumenttielokuvassa kuvaajan täytyy tuntea kuvattava ihminen ja tietää millaista hänen ruumiillinen käyttäytymisensä on. Syntagma Error -dokumentissa en ollut tavannut henkilöitä ennen kuvausten alkua, enkä tiennyt heidän ruumiillisesta käyttäytymisestään kameran edessä. Ensimmäiset haastattelu kuvaukset antoivat jonkinlaisen kuvan. Molemmat olivat rauhallisia, eivätkä hirveästi elävöineet ruumiineleillään. Ensimmäinen kuvausessio voi kuitenkin olla harhaanjohtava, koska silloin jännitys on enemmän pinnassa, mikä jähmetyttää esiintyjän. Toisen päähenkilön Stellan kanssa huomasin tämän asian. Myöhemmissä haastatteluissa hän oli selvästi jo enemmän tottunut kameran läsnäoloon, minkä seurauksena liikehdintä oli vapaampaa ja suurempaa. Se tuotti ongelmia lähikuvien käyttöön, jolloin henkilöä oli vaikeampi seurata ja pitää hänet kuvassa.

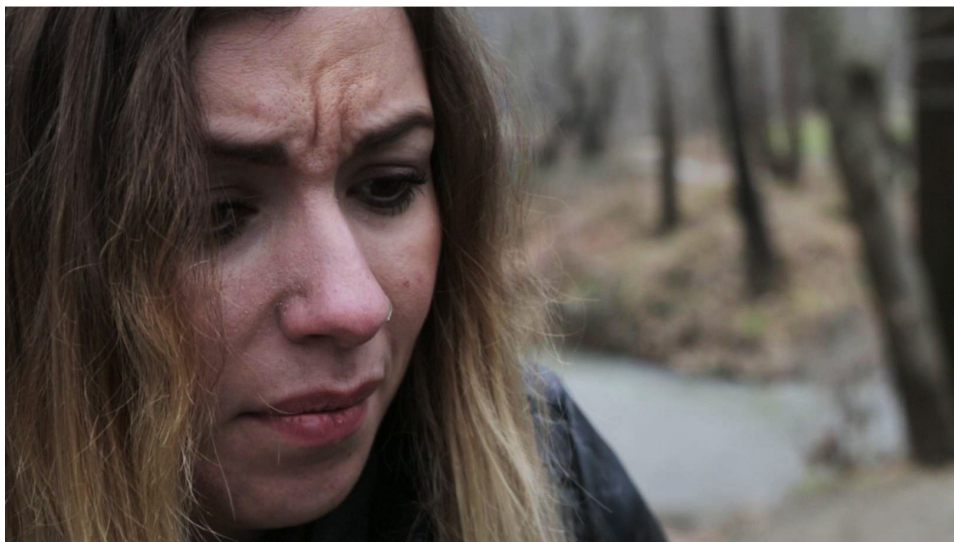
Kuvaajan ei ole hyvä keskittyä pelkästään kameran läpi nähtyyn tilanteeseen. Kuvan rajauksen ja henkilön seuraamisen lisäksi, kuvaajan tulisi näkemisen lisäksi myös kuulla. Kuunnella, mitä haastateltava puhuu ja sen myötä sovittaa kuva puheeseen. Kuvaajan täytyy puheesta kuulla, milloin henkilöllä on tärkeää sanottavaa, jotta silloin keksitty vain sen hetken täydelliseen taltioimiseen. Monesti itselläni keskittyminen menee liikaa, vain kuvan katsomiseen eikä kuuntelemiseen. Tällöin kuvakoon tai kuvauskohdan vaihtaminen saattaa tapahtua juuri sillä väärällä hetkellä, kun olisi

pitänyt keskittyä henkilöön. Se on vaikea taito, mutta kehittyy pikkuhiljaa kokemuksen myötä.

Kun kuvauskohteena on ihminen, syntyy kysymys, miten päästä ihmisen sisäisen kokemuksen äärelle. Kieslowski on sanonut, että hänen päämääränään on tavoittaa se, mikä on ihmisen sisällä, mutta sen kuvaamiseen ei ole hänen mukaansa mitään keinoa. Sitä pääsee vain lähemmäksi, mutta sitä ei koskaan tavoita. Dokumenttielokuva ei siihen kykene, siltä puuttuvat keinot. Sen myötä Kieslowski siirtyi enemmän fiktiivisen elokuvan puolelle, koska hän tunsikin fiktion keinoin pääsevän lähemmäs tavoittelemaan tuota ihmisen sisäistä maailmaa. (Stok 1994, 224.) Kieslowskin sanonta on ehkä jäänyt jo kehityksen jalkoihin. Mielestäni aikaisemmin mainitsemani elokuva *Waltz with Bashir* (2008) on hyvinkin onnistuneesti päässyt lähelle sotilaiden sisäisiä kokemuksia. Toisaalta, miten paljon elokuvassa on enää jäljellä dokumenttielokuvalle tyypillisiä piirteitä? Onko se kääntynyt jo enemmän fiktiivisen elokuvan puolelle? Se, missä vaiheessa dokumenttielokuva siirtyi enemmän fiktioksi, on vain veteen piirretty viiva.

Kamera pystyy tiivistämään henkilön kasvoista niiden psykoemotionaalisen intensiivisyyden, vangitsemaan kohteensa sielun. Ihmisen tunteet ovat luettavissa kasvoista, koska niitä on vaikea piilottaa. Rakkaus, viha, häpeä tai suuttumus ovat ihmisen sisäisiä tuntemuksia. Ne ovat käyttäytymisen tyyppisiä tai tyylejä, jotka on luettavissa myös henkilön ulkopuolelta. (Hiltunen 2005, 36.)

Kun kuvasin dokumenttielokuvan haastattelutilanteita, päädyin kuvaamaan henkilöitä mahdollisimman läheltä (ks. kuva 1), suurimpana kuvakokona käyttäen puolikuvaa ja joissain tapauksissa lähemmäs erikoislähikuvaa. Kuten Hiltunen edellä sanoi, kasvot ovat ihmisen tunteiden kangas. Ihmistä on mielenkiintoista katsoa läheltä ja huomata miten kasvot ja ilmeet kommunikoivat suun tuoman puheen kanssa. Lähikuvassa pienikin otsan rypistys tai suupielen nosto, ovat näkyvillä ja paljastavat henkilöstä uusia puolia.



Kuva 1. Lähikuva haastattelutilanteesta olevasta toisesta päähenkilöstä Stellasta.

Kun kamera viedään aivan lähelle kohdetta, myös katsojalle välittyy vahva tunne läsnäolosta. Jokaisella ihmisellä on ns. henkilökohtainen tila ympärillään ja jokaiselle on syntynyt tarve puolustaa tuota tilaa. Kameran tunkeutuminen tuohon henkilökohtaiseen alueeseen, antaa katsojalle vahvan tunteen intiimiydestä. (Kriwaczek 2000, 85.)

Minkä hinnan tekijä joutuu maksamaan tuosta läsnäolon tunteesta ja vierailusta henkilön omalla henkilökohtaisella alueella? Pelkkä kameran vieminen lähelle kohdetta, tai kauempaa zoomaamalla, ei aukaise tietä intiimiyteen. Kaikki lähtee kohteen ja työryhmän luottamuksellisesta kanssakäymisestä. Tekijän ja kohteen välinen suhde ja sen myötä eettiset kysymykset, ovat monien tekijöiden mielestä erittäin tärkeitä ja niitä tulisi pohtia tarkkaan tekoprosessin aikana (Aaltonen 2006, 191). Tekijöillä on yleensä erittäin selkeä eettinen periaate. Elokuvan henkilön elämää ei saa vaikeuttaa niin, että se vahingoittaisi häntä itseään. (Mts. 193.)

Haastattelutilanteessa haastateltava henkilö avautuu itsestään ohjaajan lisäksi koko paikalla olevalle työryhmälle. Vaikka henkilö ei vierastaisi kameraa, hän saattaa vierastaa kameran takana olevaa kuvaajaa. Ohjaaja Salminen tunsi elokuvan päähenkilöt vuosien takaa ja toisen heistä tavannutkin kertaalleen. Henkilö kameran takana, oli vielä täysin vieras päähenkilöille. Luottamuksen saamiseksi on tultava tutuiksi henkilöiden kanssa. Tapasimme aina päähenkilöiden kanssa useamman kerran, ennen varsinaisia kuvauksia, emme heti ruvenneet tekemään haastattelu osuuksia. Alkuvaiheessa ennen varsinaisia kuvauksia kokeilin aina välillä, miten lähelle pääsin

kameralla ettei henkilö häiriintynyt. Paul oli tottuneempi kameraan hänen bändinsä musiikkivideo kuvausten myötä, mutta Stellalla oli aluksi enemmän tottumista kameran läsnäoloon. Ajan kanssa ja ihmiseen tutustuessa syvemmin, syntyy tekijöiden ja kohteiden välille suhde. Jokaisen omat sosiaaliset taidot ja persoona vaikuttavat siihen, miten tiivis suhde tulee ja miten syvälle kohde päästää henkilökohtaiselle alueelleen.

Elokuvateorian puolella kasvoihin kiinnittivät erityistä huomiota ne teoreetikot, jotka etsivät elokuvan erityistä olemusta ja pohtivat elokuvan tapaa kurottaa kohti näkymätöntä, ns. perimmäistä totuutta. Erityisesti lähikuva aiheuttaa erityisiä sykäyksiä, jotka johtavat elokuvalla ominaiseen valokuvaukselliseen ulottuvuuteen, eräänlaiseen elokuvan optiseen alitajuntaan. Näkymätön ulottuvuus on lähtökohtana, kun puhutaan kasvojen ilmentymisestä dokumenttielokuvassa. (Hongisto 2008, 10.)

4.3.2 Sattumat kuvaustilanteissa

Lopputulos on kuvan ja äänen sattuma, uuden merkityksen ilmaantuminen. Sitä on mahdoton kirjoittaa tai suunnitella käsikirjoitusvaiheessa-ääni ei suostu siihen lainkaan. Kuva syntyy uudelleen vielä kerran äänen kanssa. (Hirvonen 2003, 105.)

Dokumenttielokuva on paljon sattuman kauppaa, alati muuttuvan todellisuuden sekoittaessa pakkaa. Asioita ja tapahtumia voi suunnitella ja toivoa, mutta niiden konkreettisesta tapahtumisesta ei voi olla varma. Sattumat antavat tekijälle mahdollisuuksia viedä tarinaa erilaisiin suuntiin ja sukeltaa syvemmälle asioihin, joihin muut eivät välttämättä pääse käsiksi. Kuvaustilanteessa kannattaa hyödyntää sattumia mahdollisimman paljon, vaikka ei vielä tietäisikään niiden lopullista tarkoitusta itse elokuvassa. Kahden sattuman summa luo kolmannen uuden tuloksen. Yhtenä tavoitteenani oli päästä ns. turistikuvaan syvemmälle. Kuvata sellaisia asioita ja tapahtumia, mitä jokainen Kreikassa käyvä ihminen ei välttämättä pääse todistamaan.

Mietimme ohjaajan kanssa paljon uutisissa olevia mielenosoitus tapahtumia. Uutisissa annetaan tietty kuva niiden vaarallisuudesta ja aggressiosta. Median tuoma yksiulotteinen kuva aiheesta herätti meissä mielenkiinnon päästä kuvaamaan ja näyttämään asian todellinen puoli. Mielenosoitus tapahtumat, ovat kuitenkin meistä täysin riippumattomia tilanteita ja niiden löytäminen suuresta miljoona kaupungista on täysin sattumasta kiinni, jollei tunne oikeita kontakteja. Niinpä emme suunnitelleet

tarkemmin mielenosoituksia itse käsikirjoitukseen, mutta päätimme kuitenkin pitää silmämme auki. Olimme lähdössä Piraeukseen kuvaamaan toista päähenkilöä Paulia, kun huomasimme unohtaneemme äänilaukun hostelli huoneeseemme. Jouduimme palaamaan takaisin ja matkalla huomasimme poliisin sulkevan joitakin katuja. Sattuma tarjosi meille sen, mitä olimme toivoneetkin, juuri alkavan mielenosoitustapahtuman. Hetkeen hyppääminen ilman suunnitelmaa, testaa kuvaajan intuitiota ja syvemmillä tasolla olevaa oppia, joka aktivoituu itsestään tilanteeseen mentäessä. Kun matkustimme toiseen kuvauspaikkaan Thessalonikiin, saavuimme asemalla iltamyöhään. Asemalta siirryttäessä pois, astuimme kadulle ja sattuma tarjosi meille toistamiseen haluamaamme. Tällä kertaa pimeällä, joten saimme samasta tapahtumasta tunnelmaltaan kahta erilaista versiota. Vaikeasta tavoitteesta tulikin yllättävän helppoa.

Kun kuvaa dokumenttielokuvaa ympärillä tapahtuu jatkuvasti. Minne ikinä liikkuukin, mihin aikaan tahansa, kannattaisi aina pitää kameraa mukanaan. Olimme lopettaneet päivän kuvaukset ja huomasimme pienen jazz pubin, jonne päätimme mennä iltaa viettämään. Paikalla saimme tietää, että sinä iltana siellä esiintyisi vanhanajan perinteistä tarinankerrontaa. Saimme esiintyjiltä luvan, joten saimme taltioitua palan kreikkalaista perinnettä.

Kreikan tilanteen seurauksena työttömyys on ajanut ihmisiä kaduille kodittomiksi. Haasteena oli päästä näitä ihmisiä lähemmäs. Kuka tahansa voi kuvata kadulla kerjäävää henkilöä, mutta me halusimme päästä syvemmälle. Eräänä iltana huomasimme pienen nuotion puistossa. Pensaani takana oli joitakin pusseja ja tavaroita. Tiesimme tämän olevan jonkun kodittoman asumus. Kuvasin etäämmältä paikkaa ja koditon saapui paikalle. Hetken päästä menimme hänen luoksensa, emme tienneet miten hän suhtautuisi kameraan ja vieraisiin ihmisiin. Hän ei ymmärtänyt englantia, mutta oli erittäin ystävällinen ja halusi näyttää meille lähemmin yöpymispaikkaansa. Moraalisesti vähän mietitytti näiden hädässä kärsivien ihmisten kuvaaminen, mutta tämä kohtaaminen aukaisi silmäni ajattelemaan, kuinka ihmiset pitävät heitä alempiarvoisinaan ja kohtelevat heitä kuin ilmaa, eivätkä halua olla missään tekemisissä heidän kanssaan. Nyt me olimme kiinnostuneita hänestä ja hän sai huomiota hyväkseen. Hän mielellään poseerasi kameran edessä ja oli onnellinen, että joku pysähtyi, eikä vain kävellyt ohi katsettaan kääntämättä. Meidän

tarkoituksenamme tekijöinä ei tietenkään ole kuvata heitä alistavasti pilkatun, vaan näyttää maailmalle totuus sen hetkisestä tilanteesta.

Vaikka elokuvan rakenne olisi suunniteltu tarkkaan ja sen toteuttaminen olisi mahdollista, kannattaa silti mielestäni pitää kuvatessa silmät auki. Jos eteen tarjotaan jotain suunnittelematonta uutta ja yllättävää, vaikka se ei suunniteltuun sillä hetkellä sopisikaan, kannattaa silti tarkkaan miettiä käyttäkö sitä hyödyksi vai ei. Juuri se tilanne mitä eteen tarjottiin, saattaa olla ainutkertainen ja myöhemmin tulla katumaan sitä, että ei tarttunut hetkeen kiinni.

5 VÄLINEET JA VALO

5.1 Canon 5D havainnointivälineenä

Kuvaajan tärkein väline on kamera. Kamera vaikuttaa paljon elokuvan haluttuun tyyliin ja laatuun. Päädyin kuvaamaan dokumenttielokuvan Canonin 5D Mark III -järjestelmäkameralla. Sen mahdollisuus ottaa Full HD -videokuva 1920 x 1080 pikselin tarkkuudella, kameran pieni koko ja hyvä pimeäkuvaus ominaisuus täyden kuvakennon ansiosta, olivat ensisijaisia vaatimuksia tarvittavalta kameralta. Itse en ollut aikaisemmin käyttänyt järjestelmäkameroita kuvaamiseen, joten uuteen laitteeseen tutustuminen kiehtoi ja sen suosio alalla vaikuttaa siihen, että yhä useammin kuvaajan on osattava käyttää myös järjestelmäkameraa perinteisten videokameroiden ohella. Järjestelmäkameroiden suuri suosio elokuvissa ja mainoksissa on noussut viime vuosina suuresti. Fiktiivisten elokuvien puolella Suomessa ensimmäinen kokoillan elokuva, joka oli kuvattu järjestelmäkameralla oli Hyvä poika (2011). Myös kotimainen Aleksis Bardyn dokumenttielokuva Rouva Presidentti (2012) on kuvattu Canonin 5D:llä.

Canon 5D on täyden kuvakennon omaava digitaalinen järjestelmäkamera, mikä on kameran suurin etu muihin järjestelmäkameroihin verrattaessa. Kennolla tarkoitetaan kameran valoherkkää sensoria, joka tallentaa optiikan läpi kulkevan valon kuvatiedostoksi. 5D:ssä on täyden koon CMOS-kenno ja se vastaa kooltaan valokuvauksessa käytettyä 35 millimetrin filmiä. Isojen kennojen ansiosta järjestelmäkameroilla on mahdollisuus saada kuvaan pieni syväterävyysalue, mikä oli ennen filmikameran tunnistettava ominaisuus. Lisäksi kennon koko vaikuttaa

mahdollisuuteen kuvata pimeässä. Mitä isompi kenno, sitä enemmän siihen heijastuu valoa. (Riikonen 2012, 18.)

5.1.1 Järjestelmäkameran hyvät puolet

Ominaisuuksiltaan hyvät asiat, joita huomioin järjestelmäkameraa käyttäessäni olivat ensinnäkin järjestelmäkameran pieni syväterävyysalue, joka antaa visuaalista näyttävyyttä verrattuna perinteisiin videokameroihin, joissa kuva on yleensä terävää koko alueeltaan. Hämärällä kuvattaessa kuvassa ei ole läheskään niin paljon kohinaa, kuin videokameroiden tallenteissa, joten kuvanlaatu ei kärsi. Aukon ja shutterin säätäminen tapahtuu helposti ja nopeasti omista rullistaan ja ISO arvon säätäminenkin löytyy yhden napin painalluksen takaa.

Varsinkin dokumenttielokuvaa kuvattaessa kameran pieni koko on eduksi. Kuvaus reissuilla kuljimme pitkiä matkoja, jolloin pieni ja kevyt kamera oli helppo kuljettaa mukana. Raskaan ja ison kaluston kanssa liikkuminen suuressa miljoonakaupungissa, ahtaissa metroissa ja täysissä busseissa on miltein mahdotonta. Se ei myöskään herätä niin paljon huomiota kuvatessa, jolloin kuvausryhmä voi olla mahdollisimman näkymätön. Monet eivät välttämättä edes huomaa, että olemme kuvaamassa elokuvaa. Yleisillä paikoilla kuvattaessa järjestelmäkameran kanssa kuvaaminen vaikuttaa enemmän turistikuvaukselta, jolloin on paljon vapaampaa kuvata ilman kuvauslupia ja turhaa huomiota. Kameran pieni koko auttaa myös haastattelujen kuvaamisessa, jolloin kamera tuntuu kuvauskohteista helposti lähestyttävältä. Haastateltavat uskaltavat ehkä puhua asioista avoimemmin.

5.1.2 Järjestelmäkameran huonot puolet

Hyvän puolen pieni syväterävyysalue tuo myös käytettävyyteen ongelmia. Tarkennuksen onnistuminen on yksi tärkeimmistä onnistuneen kuvamateriaalin edellytyksistä. Tarkan kohdan oikeaan paikkaan saaminen on hankalaa, koska tarkennusrenkaan pienikin liikkuttaminen siirtää tarkkaa kuva-aluetta. Canonin 5D Mark III:ssa on parannettu automaattitarkennus mahdollisuus (Honig 2012), mutta huomasi sen olevan kuitenkin vielä liian epäluotettava käytettäväksi, eikä silloin onnistu skarpin vaihto kahden eri kohteen välillä. Myös pieni lcd-näyttö heijastavalla pinnalla vaikeuttaa oikean tarkennus kohdan löytämistä. Kameraan voi tämän helpottamiseksi kytkeä erillisen loop-etsimen tai kenttämonitorin, mitä pidän

suositeltavana vaihtoehtona, sillä tämä oli suurimpia ongelmia alkuvaiheessa, jolloin osa materiaalista oli hieman epätarkkaa.

Järjestelmäkameran koko tuo myös huonoja puolia esiin. Sen ergonomia on kuitenkin suunniteltu ensisijaisesti valokuvaukseen. Jos kameraa kannattelee pelkästään käsissään, kuvaan tulee pientä häiritsevää tärinää. Sen ongelman voi poistaa kamera rigillä (ks. kuva 2), joka tuetaan olkapäätä vasten. (Rajala 2013.) Kameran paino on kuitenkin niin paljon edessä, että pitkän yhtäjaksoisen kuvauksen ajan paino kertyy kuvaajan käsille. Sen huomasin 40 minuutin yhtäjaksoisen haastattelun kuvauksessa, jonka jälkeen tunsin tehneensä töitä. Kaikki lisäosat kuitenkin syövät järjestelmäkameran alkuperäistä käytettävyyttä ja heikentävät sen ominaisuutta olla pienikokoinen ja huomiota herättämätön.



Kuva 2. Falcon handgrip. Olkatuki järjestelmäkameralle.

Videokameraan tottuneelle uusia asioita ovat vaihdettavat objektiivit. Objektiivien tärkein tehtävä on saada kohde näkymään kuvassa terävänä (Hedgecoe 2008, 38). Videokameran zoomilla pääsee suoraan läheltä pitkän matkan päähän, kun taas järjestelmäkamerassa on vaihdettava aina uusi objektiivi. Itselläni oli käytössä 24-70 mm:n sekä 70-300 mm:n objektiivit. Objektiivien vaihto on erittäin hidasta, varsinkin, jos kamera on kiinni rigissä. Nopeissa tilanteissa se on mahdotonta vaihtaa, jolloin on mentävä sillä objektiivilla, mikä on kulloinkin käytössä. Jos zoomi ei riitä, eikä ole aikaa tai mahdollisuutta vaihtaa putkea, on mentävä lähemmäs kohdetta. Se ei kuitenkaan aina ole mahdollista ja dokumenttielokuvassa se voi olla vaikeaa, tietysti

tilanteesta riippuen. Zoomauksen käyttö kuvatessa on myös erittäin vaikeaa, siitä on erittäin vaikea saada tarpeeksi tasaista, jotta se olisi käyttökelpoista.

Kun järjestelmäkameralla tallentaa yhtäjaksoisesti pitkään, kamera sammuttaa automaattisesti tallennuksen tietyssä vaiheessa (Kallio 2013). Käyttämässäni Mark III versiossa tallennusaikaa on venytetty pidemmäksi, kuin muissa järjestelmäkameroissa. Kun kuvasin haastattelutilanteita, jotka kestivät suunnilleen 40 minuuttia huomasi, että siinä ajassa nauhoitus ehtii loppua kertaalleen. Kamera ilmoittaa tekstillä näytölle nauhoituksen loppumisesta, jolloin on nopeasti painettava nauhoitus painiketta uudelleen. Varsinaisesta kuvaustilanteesta jää tällöin taltioimatta muutamia sekunteja. Rajala kertoi tämän johtuvan siitä, ettei järjestelmäkameroita verotettaisi videokameroina, koska niiden videokuvan tallennuksen aika olisi lyhyempi (Rajala 2013).

5.2 Dokumenttielokuvan valaisu

Valo ja kamera ovat sielunkumppaneita. Ilman valoa ei ole kuvaa, eikä tarvetta kameralle, on vain pimeys. Hyvin monessa tapauksessa tila ja valaistus saavat aikaan kohtauksen tunnelman. Valo voi muuttaa elokuvan, tai jopa jonkun ihmisen aivan erilaiseksi. (Lynch 2008, 114.) Kontrastit, varjot, pehmeä tai kova valo, väri ja muut ominaisuudet antavat elokuvalla tunnelmaa ja vaikuttavat myös katsojan tunteisiin. Elollisen maailman ja luonnonympäristön olemassaolon edellytyksiin kuuluu valo ja varjo, pimeyden ja kirkkauden välinen dynamiikka. Ihmisen henkisessä olemuksessa on pimeyden ja kirkkauden välistä dramaattisuutta. (Pirilä & Kivi 2005, 131.)

Dokumenttielokuvassa käytetään kolmen tyyppistä valaisutekniikkaa. On täydellisesti, osittain vallitsevaa valoa täydentäen, tai kuvata kokonaan vallitsevassa valossa. Täydellisessä valaistuksessa kaikki käytettävä valo tulee lampuista. Fiktioon tapaan se vaatii paljon resursseja, valokalustoa ja valaisioita. Jos tällaista tapaa käytetään dokumenttielokuvassa, se liittyy yleensä elokuvan tyyliin tai aiheeseen. Tavallisinta dokumenttielokuvan valaistuksessa, on käyttää kuvauspaikalla vallitsevaa luonnonvaloa ja lisätä siihen täydennystä ja variointia. Näin saadaan korostettua ja vahvistettua paikan tunnelmaa. Usein dokumenttivalaistuksessa ratkaisut ovat kahden tai kolmen pisteen valaisumalleja. (Aaltonen 2011, 268.)

Dokumenttikuvauksessa käytetään yleensä kevyttä kolmen valon settiä. Uudet led-valot ovat kevyitä ja niiden sähkönkulutus on vähäistä. Niitä on helppo käyttää täydentäessä vallitsevaa valoa. Led-valoja saa myös akkukäyttöisinä, mikä on joustavaa ja nopeakäyttöistä esimerkiksi ulkotiloissa. Niiden heikko valoteho ei kuitenkaan riitä valaisemaan suuria tiloja, vaan ne ovat hyviä henkilöiden kohdevaloina. Myös kuvauspaikan etsiminen ja valinta on tietyllä tapaa valaisua. Pitää löytää tilasta se paikka, jossa on jo ennestään paras valaisu. (Aaltonen 2011, 270.)

Kahden hengen kuvaustiimillä on mahdotonta kantaa mukanaan isoa valokalustoa. Meillä oli käytössä kaksi kevyttä led-valoa. Ne olivat akuilla toimivia ja niissä oli himmennin säätö. Laajojen tilojen valaisu ei niillä onnistunut pienen valotehon takia, mutta henkilöiden valaisussa ne olivat erittäin käteviä. Päivällä tapahtuvissa haastatteluissa käytin vain yhtä valoa tuomaan kasvoja paremmin esille ja se antaa myös kiiltoa silmiin (ks. kuva 3).



Kuva 3. Stellan kasvot valaistu yhdellä led-valolla haastattelu tilanteessa.

Pimeällä tapahtuvat haastattelutilanteet valaisin niin, että toinen led-valoista oli päävalona edessä, vähän sivulla (ks. kuvat 4 ja 5). Toinen valo tasoitti sitä, toisen puolen sivulta. Pimeällä tapahtuviin haastatteluihin toin myös valolla mukaan toivon symbolia, mikä on pääteema elokuvassa. Henkilöt ovat pimeässä ja puhuvat synkistä ja vaikeista asioista. Taustalla olevat pienet valon pilkahdukset (ks. kuva 4 ja 5) tuovat toivon tuntua pimeyteen. Ne myös elävöittävät muuten pimeää taustaa. Paulin haastattelussa taustavaloina käytettiin jouluvaloja ja Stellan haastattelussa etsin paikan, jossa oli valmiina taustalla valonlähteitä.



Kuva 4. Paulin haastattelu parvekkeella 2:lla led-valolla valaistuna.



Kuva 5. Stellan haastattelu 2:lla led-valolla valaistuna.

6 MATKALLA OPPIMISEEN

Uuden projektin alkaessa yleensä ainut vaihtoehtoni on lähteä tekemään sitä maailman parasta suoritusta, mikä ei aina ole positiivinen asia. Tavoitteet on hyvä pitää korkealla mutta kuitenkin realistisina. Uuden asian into sumentaa helposti terveen ajattelun niistä todellisista mahdollisuuksista, joita on käytettävissä ja jotka on realistista saavuttaa.

On hienoa päästä lähtemään ulkomaille elokuvaa tekemään ja ensimmäistä kertaa mahdollisuus saada rahoitusta projektille, saada käyttöön ammattitasoista kuvauskalustoa ja monta kuukautta etukäteen suunnitella kuvauksia. Se kaikki on

kuitenkin osa fantasiaa, tekijän luomaa unelmaa. Kuvaukset tapahtuvat yli 2000 kilometrin päässä Suomesta, ja kuvattavina on ihmisiä, joita ei ole koskaan tavannut. Tuntemattoman pelko pakottaa ajattelemaan ja suunnittelemaan asioita hyvinkin tarkkaan. Näin isoon projektiin ei voi lähteä ilman kunnon suunnitelmaa.

Ehkä vähäinen dokumenttien teko aikaisemmin johti vääränlaiseen ennakkosuunnitteluun. Tuttu ja turvallinen fiktioiden suunnittelun tapa dominoi ajatuksia ja oli pakko saada selvät ja tarkat suunnitelmat kuntoon, ennen matkalle lähtöä. Kreikan tilanne oli yksi kuvattava kohde, mutta sen näkymisen miettiminen täältä käsin tuntui vaikealta. Päähenkilöillä oli valmiiksi sanoja, mutta ei tekoja. Tuntui, että oli keksittävä kaikki toiminta tyhjästä ja turvauduttava sen takia fiktiiviseen totuuteen. Ennakkosuunnittelun ja käsikirjoituksen tärkeys ja turva pimensivät entistä enemmän asian todellista kuvaa.

Turvallinen, hiljainen kotifantasia riistettiin pois, ja todellisuus iski rajusti, kun saavuimme miljoona kaupungin sykkeen todellisuuteen. Liian tiukan mallin sovittaminen kovaan todellisuuteen ei onnistunut. Asioista oli luovuttava, mutta olisi pitänyt enemmän yrittää muuttaa mallia, kuin rikkoa se kokonaan. Ennakkosuunnittelun turva oli poissa ja tilalle tuli tyhjä tietämättömyys. Hektisyys ja kiire, uusi ympäristö ja uudet tilanteet iskivät luovuuden maahan. Kun olisi pitänyt miettiä, miten tämän asian kanssa nyt tehdään, se unohdettiin ja toivottiin, että tilalle tulisi jotain muuta.

Siirtyminen paikasta paikkaan suuressa kaupungissa vie uskomattoman paljon aikaa. On otettava huomioon kävelymatkat, julkisten kulkuneuvojen odotusajat, eksymiset vieraassa ympäristössä jne. Se vähäinen aikamäärä, mitä kuvauksille jäi yhdessä päivässä aikaa, ei tullut mieleenkään pikkukaupungin kasvatille. Pienen kuvausryhmän koko määräsi myös kannettavan tavaramäärän painon henkilöä kohden. Nämä ovat pieniä asioita, joita ei muistanut tai osannut ajatella, mutta suuria ja tärkeitä lopputuloksen kannalta.

Aihe oli vielä jotenkin tallella, mutta sen muoto ja rakenne olivat kadoksissa. Käsikirjoituksen menetyksen myötä poeettisuus kaikkosi ja tilalle tuli ympäröivän todellisuuden havainnointia. Liian monesti oli tietämätön tunne siitä, mitä kuvata ja miksi. Olisi pitänyt taistella enemmän sen valmiin suunnitelman puolesta ja yrittää soveltaa sitä mahdollisimman paljon, sen hetkisiin muutoksiin. Miksi en puuttunut

tarpeeksi paljon kuvalliseen kerrontaan? Sitä mietin nyt kuvausten jälkeen. Tuntuu kuin sumuinen verho olisi nostettu pois silmien edestä, ja katsoisi materiaalia aivan uusin silmin.

Todellisuus on alati muuttuva ja muotoaan hakeva elävä kokonaisuus. Tämän dokumenttielokuvan tekoprosessi oli hyvin samanlainen. Yksi elokuva syntyi paperille kirjoitusvaiheessa, se olisi voinut olla hieno ja onnistunut teos, mutta se ei ollut se teos, mikä syntyi kuvatessa. Kuvausvaiheessa syntyi uusi elokuva. Sitä, onko se parempi kuin alkuperäinen, ei tiedä kukaan, eikä sillä ole väliä, koska se ei koskaan valmistunut. Kuvausvaiheen elokuvakin on vain rakennusmateriaalia varsinaiselle elokuvalle, mikä syntyy leikkauspöydällä. Se voi hakea muotoaan paperille suunnitellusta versiosta, mutta sillä on käytössään vain kuvausvaiheen materiaali. Tämä kolmivaiheinen tapa on varmasti suhteellisen yleistä dokumenttielokuvalle. Fiktioon tottuneelle tekijälle, se voi kuitenkin olla pelottava matka.

Tuon kaiken pelon ja epätoivon keskellä kuitenkin syntyi kokemusta ja tietoa, mikä on oppimisen perusta. Olisi tietenkin ollut mukavaa nähdä ennalta tehtyjen suunnitelmien käyvän todellisuuden muottiin, mutta olisiko se silloin ollut niin rikastuttava matka. Nyt tiedän paljon uusia asioita seuraavaa reissua varten. Jokainen matka on tietenkin erilainen, mutta paljon samoja huomioitavia asioita niistä löytyy. Itselläni ei ole vielä täysin hallussa nopea sopeutuminen uusiin tilanteisiin. Hallitusti hetkessä eläminen on taitolaji. Uuteen tilanteeseen sopeutumista esti se, etten osannut kunnolla päästää irti vanhasta. Siitä oppineena dokumenttielokuvassa tärkein vaihe on nykyisyys.

Meille tarjottiin uusi haaste, kun ennalta suunniteltu määränpää vaihtui tietämättömyyteen. Kun antaa itsensä unohtaa sen seikan, että alkuperäinen käsikirjoitussuunnitelma ei onnistunut ja alkaa miettiä asioita puhtaalta pöydältä, voi olla itseensä tyytyväinenkin. Emme lannistuneet, vaan jatkoimme eteenpäin. Tutkimme ja tarkastelimme todellisuutta. Tallensimme asioita, ihmisiä ja tapahtumia. Voiko tallentaa vääriä asioita, jos ei tiedä lopputulosta? Voi, mutta kaikki ratkaisut kuitenkin vievät asiaa johonkin suuntaan. Suuressa määrässä materiaalia voi olla paljon pieniä yksittäisiä asioita, joista leikkaaja saa rakennettua suurempia kokonaisuuksia. Tallentamassani materiaalissa kaikki ei ole käyttökelpoista, mutta siellä on kuitenkin paljon erilaisen palapelin osia, joita yhdistelemällä saa elokuvan

aikaiseksi. Paljon sellaisia asioita, jotka huomaa vasta leikkauspöydällä. Sattuma on ollut mukamme koko ajan ja sitä hyödynnetään loppuun asti.

Rakentavasti ajatellen lopputuloksesta on nähtävä sekä hyvää että huonoa. On tunnistettava omat heikkoutensa ja tajuttava, missä on vielä parantamisen varaa. Mikä tässä työssä meni pieleen ja miten sen asian ottaa huomioon seuraavassa projektissa. Jos luulee, että mikään ei onnistunut omassa työssään, silloin asiaa ei osaa katsoa oikealta kannalta, tai sitä katselee liian kriittisesti. Vaikka haaveilemamme poeettinen kokonaisuus ei onnistunut sellaisenaan kuin suunnitelmissa oli, pystyy tässä uudessa kokonaisuudessa näkemään paljon samoja suunniteltuja asioita, ne ovat vain eri muodossa. Meni pitemmän aikaa ennen kuin osasin katsoa materiaalia uusin silmin ja huomata, että poeettinen ja symbolinen kuvakerronta ei ollut hävinnyt kokonaan. Materiaalissa huonojen otosten rinnalla on paljon hyvääkin, joista voi olla itseensä ylpeä.

Tässä työssä en vielä pysty tarkastelemaan lopputulosta, koska se ei ole vielä valmis. Kuvausten lopputulos on. Sanoin olevani huono sopeutuessani nopeasti uuteen tilanteeseen, mutta nopeasta muutoksesta huolimatta sain kuvattua paljon asioita. Leikkaajalle on materiaalia, josta tehdä elokuva. Asiat muuttuvat niin kauan, ennen kuin tekijä lyö sen lukkoon. Tässä asiassa dokumenttielokuva eroaa radikaalisti fiktiosta. Dokumenttielokuva muuttuu ja syntyy uudelleen monta kertaa, ja vielä leikkauspöydälläkin se hakee viimeistä muotoaan. Tästä projektista oppineena: pidä katse tulevassa, se mikä on mennyttä niin ota siitä mukaan mitä tarvitset ja jatka matkaasi eteenpäin, kokemuksen kassi painavampana. Elämä on kuitenkin paljon virheiden tekemistä ja niistä oppimista.

LÄHTEET

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Keuruu: Otava Oy.

Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.

Barnouw, E. 1993. Documentary a history of the non-fiction film. New York: Oxford University Press.

Godard, J. 1984. Elokuva Godardin mukaan. Vaasa: Vaasan kirjapaino Oy.

Hedgecoe, J. 2008. Valokuvaajan suuri käsikirja. Karkkila: Kustannus Mäkelä Oy.

Helke, S. 2006. Nanookin jälki. Jyväskylä: Gummerus Oy.

Hiltunen, K. 2005. Muiston pysyvyys. Saatavissa:
<http://urn.fi/URN:NBN:fi:ELE-1302413> [viitattu 15.3.2013].

Hirvonen, E. 2003. Käsikirjoittaminen. Juva: WS Bookwell Oy.

Hongisto, I. 2008. ”Olen valmis lähikuvaani” Kasvot ja dokumenttielokuva. Saatavissa: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:ELE-1444487> [viitattu 15.3.2013].

Honig, Z. 2012. Canon EOS 5D Mark III field review. Saatavissa:
<http://www.engadget.com/2012/03/22/canon-eos-5d-mark-iii-review/> [viitattu 19.3.2013].

Jalamo, T. 2009. Tanssi kuoleman kanssa. Saatavissa:
<http://www.film-o-holic.com/arvostelut/waltz-with-bashir/> [viitattu 17.3.2013].

Kallio, J. Medialouhos. Haastattelu. 25.1.2013.

Kriwaczek, P. 2000. Documentary for the small screen. Oxford: Focall Press.

Lawson, F. 2006. Voiko totuutta tavoittaa? Direct cinema -tyylisuunnan käyttö dokumenttielokuvassa. Opinnäytetyö. Stadia. Saatavissa:

[https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/5316/stadia_1164635319_7.pdf?](https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/5316/stadia_1164635319_7.pdf?Sequence=1)

Sequence=1 [viitattu 22.3.2013].

Lynch, D. 2008. Catching the big fish. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Malmi, S. 2009. Onko tämä dokumenttielokuva? Opinnäytetyö: Pirkanmaan ammattikorkeakoulu Saatavissa:

[http://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/6872/Malmi_Samuli.pdf?](http://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/6872/Malmi_Samuli.pdf?Sequence=1)

Sequence=1 [viitattu 17.3.2013].

Pirilä, K. & Kivi, E. 2005. Otos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Pirilä, K., Peltomaa, H & Kivi, E. 1983. Elokuvailmaisun perusteet. Insinööritieto Oy.

Rajala, V. 2013. Haastattelu: Kymenlaakson ammattikorkeakoulu 1.2.2013.

Riiali, P. 2013. Haastattelu: Mediatehdas Dakar. 1.11.2013.

Riikonen, J. 2012. Järjestelmäkamera kotimaisten dokumenttituotantojen kuvausvälineenä. Opinnäytetyö. Turun ammattikorkeakoulu. Saatavissa:

<http://publications.theseus.fi/handle/10024/51660> [viitattu 14.3.2013].

Sedergren, J. & Kippola, I. 2009. Dokumentin ytimessä. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Stok, D. 1994. Kieslowski on Kieslowski. Helsinki: Kirjapaino-osakeyhtiö Like.

Valkola, J. 2002. Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.

SYNTAGMA ERROR

Kirjoittanut: Juska Salminen

Dokumentti alkaa hiljaisuudesta, pimeydestä (*kaaoksesta*). Kuuluu ensimmäinen pitkä sisään- ...ja uloshengitys. Taustalla alkaa kuulua eteeristä, kaukaista kuplivaa ääntä. Alkutunnari alkaa soimaan (*jousia, dramaattinen*)

Fade in päiväkuviin.

Kaksi vanhusta pelaavat Backgammon-peliä kahvilassa, joista toinen siirtää pelilaudalla mustaa nappulaa eteenpäin. Iloiset lapset kisailevat kadulla. Katukoirat ja –kissat käyskentelevät pitkin kujia. Nuori pari istuu kaupungin liepeillä kukkulan päällä, josta aukeaa kaupunkikuva taustalla.

(*note: Valo luo kepeyttä, ja jatkossa säteillä kuvataan uskoa paremmasta.*)

Kaupunkikuva Ateenasta, jossa päivä muuttuu yöksi.

(*note: Time-Lapse*) Yö ja pimeys kuvastaa menetettyä toivoa, ahdinkoa. Pimeys syö valoa, ja ilman valoa ei ole yhteyttä, symbioosia... ei ole elämää.)

Kuva muuttuu mustaksi, alkuteksti *Syntagma Error* tulee esiin, taustalla ankkuriketjun rullaavaa ääntä ja sen loiskahdus veteen. Sisään hengitys ja musiikki katkeaa nopeasti loiskahduksen kohdalla. Sen jälkeen ainoastaan eteerinen kuplinta jää jäljelle.

Olemme veden alla. Alkutekstin jälkeen ensimmäinen kuva ruosteisesta/leväisestä ankkurista meressä.

(*note: Luonto muokkaantuu hitaasti, mutta ihmiset muokkaavat luontoa hyvin nopeasti. Alkutekstin jälkeen ankkurista tulee ensimmäinen liike kuvaan, ja liike ei lopu koko dokumentin aikana. Ankkuri on toivon symboli ja se velloo pimeässä*)

Nousemme hieman pinnalle, josta aukeaa Kreikan rantaviiva ja satama sen veneineen.

(*Kuluu hidasta uloshengitystä. Hengitys symbolisoi elokuvassa jatkuvuutta, ja se on lähinnä äänessä yksi taso taustalla luomaan tunnelmaa. Sisään veto hengityksessä tulee ainaa kohtaan, jossa uusia ajatuksia ajetaan kuvina sisään henkilöiden kertomien ajatusten kanssa. Uloshengitys tulee alla mukaan silloin, kun kahden henkilön ajatukset ovat siltä osin käsitelty. Jos asiat ovat raskaampia, voi hengitys olla raskaampaa, ja luonnollisesti kevyempien asioiden kanssa hengitys on kevyempää. Hengitys voi olla myös katkonaista, tai mitä tahansa tunnetta kuvaavaa, mutta sitä ei periaatteessa tuoda esille katsojalle, vaan pyritään vaikuttamaan alitajuntaan. Ilman hegitystä ei ole elämää. Jokainen sisäänveto imee lisää tietoa, ja jokainen uloshengitys sulkee kohtauksen. Kameran liikkeen kiinnekohdaksi haetaan symbolitasolla Paulin ja Stellan ajatukset, ja heidät henkilöinä jätetään kuvaan, mutta skarppi siis pysyy ajatusten symboliikan pääkohteeksi valitussa kohdassa. Mitä vahvempi ajatus, sitä lähempi kuvakoko symboliksi valitusta kohteesta kuvassa.)*

Esitellään toinen päähenkilö. Stella seisoo kahden edestakaisin liikkuvan hissien edessä. Hisseihin menee nopeasti ihmisiä sisään ja tulee ulos. Tila on värimaailmaltaan tunkkainen ja ahdas

(*note: kts. värioppi. Päähenkilöiden ajatuksia tuodaan esiin aluksi laajemalla tasolla. Se, miten he kokevat ulkomaailman, ja sen tuomitsemaksi tulemisen. Tässä vaiheessa katsojan ei tarvitse tajuta mihin paikkaan tai aikaan*

olla sidoksissa. Mikään väri hissikohtauksessa ei ole harmoniassa toistensa kanssa, ja kuva ei anna mitään kepeyden tuntua, vaan kireyttä, vauhtia ja epäjärjestystä.)

Lähikuva Stellasta, ja sisäänhengityksen mukana vedetään kuva kauemmaksi. Kameran liikettä kuvataan hissien liikkeen ja niistä tulevien ihmisten kierron mukaisesti.

Taustalla soi mustalaismainen ja hieman hääritsevän oloinen harmonikkamusiikki. Stella kertoo ulkomaailman vihaavan Kreikkaa ja sitä kautta Kreikan vihan nousseen kohti ulkomaailmaa.

Toivoa ei ole, koska hän tuntee olevansa muun maailman kanssa vihan noidankehässä, josta ei ole ulospääsyä. Sisäänhengitys voi olla katkonaista. Skarppi tuodaan takaisin erikoislähikuvaan Stellasta, uloshengitys taustalla äänessä.

Siirrytään erikoislähikuvaan Paulista. Voimakas sisäänhengitys äänessä. Musiikki muuttuu alun rauhallisen eteriseksi jousimusiiksi.

(note: Häiriintynyt harmonikalla soitettu mustalaismusiikki siis kulkee käsikädessä synkkien ajatusten kanssa ja eterinen jousimusikki keveiden ajatusten tukena.)

Paul kävelee rantaviivaa pitkin kitaran kanssa ja katsoo kaukaisuuteen. Skarpin ote irtoaa Paulista, ja kuvaa kaunista rantaviivaa Paulin takana.

Paul kertoo selviävänsä nykyhetkestä myönteisen elämänasenteensa avulla, mutta haaveilee muutosta ulkomaille. Koko värimailma on eterisen harmoninen. Tila on hyvin laaja, ja liike isompaa, kuin Stellan ahdistavassa hissikohtauksessa. Paul jatkaa muuton olevan vaikeaa, koska vaikka hän on pettynyt maansa poliittikkoihin, side itse kotimaahan on vielä vahva.

(note: Keskivaiheilla kuvataan kohteita, joista katsoja tajuaa viimeistään, että kuvaamme muutosta Kreikassa. Kuviiin tuodaan esimerkiksi Akropolis-kukkula tai Ateenan keskustan Sýntagma-aukio. Thessalonikissa Valkoinen torni ja rantaviiva, tai keskustan iso portti. Kuvaamme päähenkilöt arkisten tilanteiden keskellä. Ajatukset ovat enemmän konkreettisesti kotimaassa Kreikassa.)

Kireä ja pitkä sisäänhengitys äänessä taustalla. Stella seisoo yliopiston käytävillä, ja hänen liikkeensä on vähäistä. Skarppi liikkuu tageissa ja roskissa tai kojuissa, jossa opiskelijat pitävät protestejaan.

(note: Jos sisäkuvaa ei saada, on ulkona myös mahdollisuus kuviiin. Sisältä olisi hyvä saada, jolloin saataisiin ahtauden tuntua.)

Värimailma kylmän viileä, välinpitämätön. Stella kertoo kaikkien päivien olevan samanlaisia; Loputonta opiskelua ilman motivaatiota. Loputonta työpaikan etsintää ilman onnistumisen toivoa. Raskas uloshengitys äänessä.

Siirrytään roskista Paulin keittiön roskikseen. Kevyt sisäänhengitys. Paulin äidin käsi asettaa perunan kuoret roskikseen. Sormessa on laastari. Käsi nousee takaisin keittolusikkaan, ja äiti maistaa keitostaan. Paul kattaa pöytää taustalla skarppialueen ulkopuolella ja kertoo, että ei saisi valittaa. Tärkeintä elämässä on perheen ja ystävien terveys, joka menee ekonomisen kriisin edelle. Lämpimiä värejä, kotoisuutta ja toivoa. Valoa vuotaa sisään monista paikoista, ja mahdollista flareja ja heijastuksia linssiin. Kevyt uloshengitys.

(note: Loppua kohden tarina syventyy henkilökohtaisempiin ajatuksiin.)

Nopea voimaks sisäänhengitys. Paul kävelee Ateenassa kaduilla, jossa on hätää.

Hän kertoo vanhempiensa korkean iän saavan hänet pelkäämään kuolemaa nuoresta iästään huolimatta, mutta usko parempaan huomiseen saa hänet pitämään tästä hetkestä kiinni.

(note: Yksi teema on tartu hetkeen. Päästä menneisyydestä irti, elä hetkessä ja tajua, ettei tulevaisuutta voi kirjoittaa = ota iisisti ☺)

Paul haluaa muutosta, ulospääsyä, mutta side omaan äitiin, ”äiti maahan” ja perinteisiin on syvään juurrettu.

(note: Jossain kohdissa voi olla ainoastaan sydämen tykytystä. (Tuo hyvin vahvan efektin, kun koko yleisön pitää pidättää hengitystä pelkän raskaan sydämen tykytyksen ollessa ainoa ääni...)

Aavemainen uloshengitys, ja siirtyminen Thessalonikin paratiisimaiseen eläintarhaan. Erittäin pitkä sisäänhengitys. Lohduttomassa tilanteessa usko rakkauteen saa Stellan elämään.

Stellan kasvoilla on vieno hymy.

(note: Molemmilla nuorilla on painolastinsa, ja loppua kohden myös Paulin toivo horjuu. Toisaalta Stella alkaa löytää epätoivostaan myös toivon säteitä. Kaaoksen keskeltä ajatukset yhtenevät, ja se luo selkeyttä ja valon säteitä elämään.)

Stella kertoo toivon horjuvan, mutta rakkaus on tärkeintä. Paul kertoo toivon horjuvan, mutta usko paremmasta pitää sen yllä.

(note:Nämä kaksi ajatonta voimaa, Paulin usko ja Stellan rakkaus, saavat taustalla toivon äidin (äitimaan) selviytymisestä voimistumaan. Uskon, toivon ja rakkauden kolminaisuus yhdistyy.)

Pitkä erittäin kevyen omainen uloshengitys. Ankkuri heilahtaa ja kohoaa. Loppukuvassa jääetään kimaltelevan veden pinnalle.

(note:kuvastaa muutoksen loppumattomuutta.)

Napakka nopea sisään hengitys, ja joko fade out mustaan tai nopea leikkaus mustaan ja elokuvan nimi *Syntagma Error*. Lopputekstit.

Syntagma Error kuvin: versio 1

Kirjoittanut: Joni Haverinen

Lämmin kesäinen aurinko valaisee kreikan kivisiä katuja. Talojen varjot liikkuvat toistensa seinillä, auringon noustessa ylemmäs. Jalkapallo pyörii pitkin mukulaista katuja, iloisten lapsten juostessa sen perässä. Auringon säteet kimaltelevat katukahvilan kyltissä. Kaksi vanhaa miestä istuu kahvilan terassilla pelaten Backgamonia. Toinen vanhuksista siirtää pelilaudalla mustaa nappulaa eteenpäin. Lauma kulkukoiria juoksee pitkin syrjäistä katuja. Aurinko loistaa kahvilan yläpuolella. Korkealla vuorella nuori pari istuu käsikädessä toisiinsa nojaten, kaupungin avautuessa heidän edessään. Tunnelma on hidasta, lämmintä ja kirkasta, kuin hyvä lapsuuden muisto, kun asiat olivat vielä hyvin. Kiilloitettu todellisuuden kuva, jollaisena haluaisi muistojen pysyvän. Aurinko loistaa kaupungin yllä ja hiljalleen laskee horisonttiin, peittäen pimeydellä kaupungin ja sen elämän.

Veden alla on pimeää. Kirkkaasti välkehtivät kuplat kohoavat hitaasti ylöspäin. Valo voimistuu pinnalle päin noustessa ja vedestä alkaa hahmottumaan muotoja. Pinnalle päästessämme meri on aaltoilevaa. Kauempana hahmottuu rantaviivaa. Aallot huuhtoutuvat rantahietikolle. Hiekkaan on kirjoitettu nimi Paul. Aallot huuhtovat sen pois. Paul seisoo kivikkoisella rannalla katsoen horisonttiin. Kitara roikkuu Paulin selässä. Aalto huuhtoutuu Paulin jalkoihin. Hänen pitkä varjonsa peittää kivikkoista rantaa.

Meren pinta kimaltelee.

Valonsäteet leikkivät ikkunan pinnalla. Lasin pinta höyrystyy. Sormi kirjoittaa höyrystyneeseen ikkunaan nimen Stella. Stella seisoo ihmisvilinän keskellä, pysähtyneenä muun maailman liikkeessä ympärillä. Ihmiset liikkuvat vyöryävänä massana rappusia ylös ja alas. Hissi kulkee ylös ja alas liikuttaen ihmismassaa.

Hämärtyy. Katulamppu syttyy.

Paul seisoo katulampun alla, vanhempiensa talon edessä. Ovi avautuu ja Paul menee sisään. Lipaston päällä on erilaisia kuvia Paulista, hänen vanhemmistaan, heistä yhdessä, lapsuutta ja historiaa. Paulin äiti keinuu keinutuolissa. Paul istuu hänen viereensä. Keinutuolin jalan varjo liikkuu lattialla. Kunnes se pysähtyy.

Seinäkello tikittää hidasta rytmiään.

Kello soi yliopistolla. Stella kävelee pitkin yliopiston käytäviä, kuin sumun seassa. Eloton liike kulkee samaa jokapäiväistä reittiään. Opiskelijoiden varjot liikkuvat opiston seinillä, ja elävöittävät niissä näkyviä kantaottavia ilmaisuja.

Roskat peittävät nurkkia ja valtaavat käytäviä.

Paul heittää roskan kadulla olevaan roskakoriin ja käynnistää auton. Kirkkaat kaupungin valot kimaltelevat auton konepellillä ja heijastuvat auton etulasin pintaan. Sekavan oloinen rääsyihin pukeutunut mies tärisee kadulla. Auto kulkee kuin valomeressä muun liikenteen seassa. Nuori poika pesee pysähtyneen auton ikkunaa. Aurinko alkaa kajastamaan horisontista.

Vanha mies makaa liikkumattomana puiston penkillä.

Stella makaa puiston penkillä eläintarhassa. Puiden varjot rajaavat Stellan kasvoja. Aurinko säteilee puiden välissä. Stella tarttuu poikaystävänsä käteen. Lentokone lentää taivaalla.

Paul seisoo korkean vuoren päällä, edessä avautuu meri. Lentokone lentää taivaalla, Paul katsoo auringon nousua. Auringon valo kimaltelee meren pinnalla. Merellä lipuva laiva nostaa ankkurinsa ylös.

SYNTAGMA ERROR KUVAKÄSIS VERSIO 3.

Kirjoittanut : Joni Haverinen

(Tekijänoikeussuojan takia tässä versiossa ei ole mukana, internetistä etsimiäni esimerkkikuvia.)

Dokumentti alkaa hiljaisuudesta, pimeydestä. Taustalla alkaa kuulua eteeristä, kaukaista kuplivaa ääntä. Alukutunnari, rauhallllinen jousimusiikki alkaa soimaan.

Syntagma Error

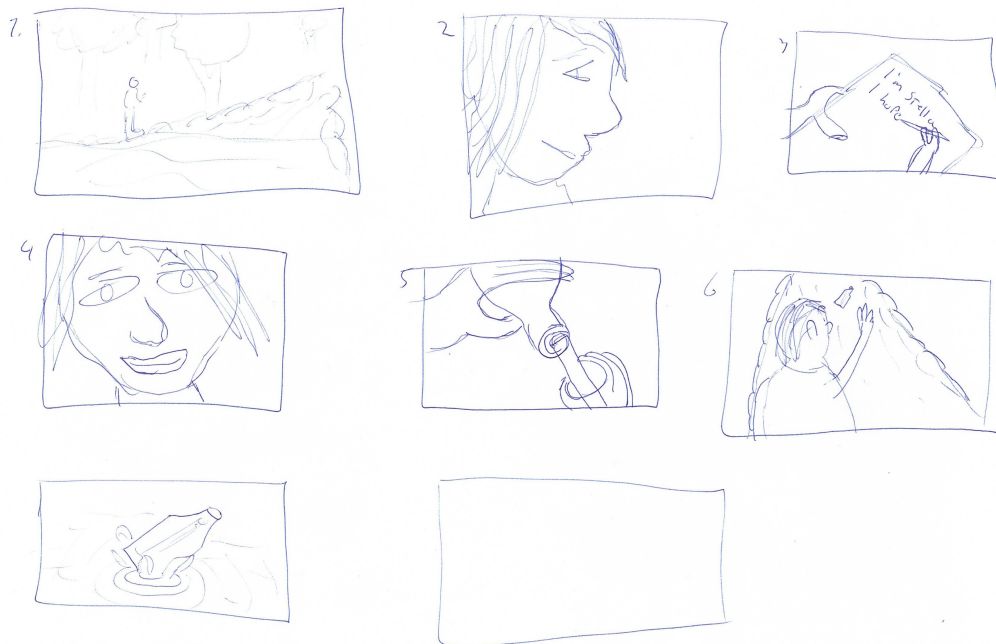
Kohtaus 1

Kamera nousee veden alta ja jää lipumaan meren pinnalle. Meren takaa taustalla hahmottuu kaupunkia.

Kohtaus 2

Vesipisarat leikkivät sateisen ikkunan pinnalla. Ikkunan pinta höyrystyy. Sormi kirjoittaa pintaan nimen Stella. Vesipisarat juoksevat pitkin ikkunan pintaa.

Kamera nousee purosta, tai tulee vesiputouksen takaa. Stella seisoo puron varrella ja kirjoittaa kirjettä. " My name is Stella, and I hope..." Hän laittaa valmiin kirjeen pieneen pulloon ja heittää sen puroon. Pullo lähtee kulkemaan pitkin puroa.



Puolikuvaa Stellasta, katsoo suoraan kameraan.

Stella ulkoiluttaa koiraansa Koilada-laaksossa ja kertoo suhteestaan ulkoilualueeseen, lapsuuden pakopaikkaan. Hän heittää kepin koiralle, joka ryntää sen perään.

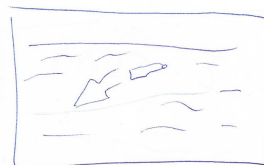
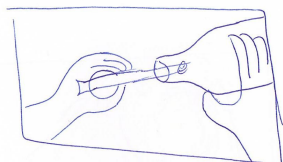
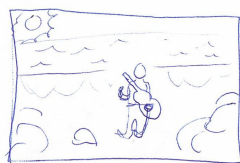
Stella muistelee lapsuuttaan ja hyviä aikoja.

Keskeisiä kysymyksiä: Mitä onni on? (Mitä onnellisuus merkitsee Stellalle, nostalgiaa) Miten ihminen kohtaa muutoksen? (Mitä tunteita Stella koki juuri ennen kriisiä?)

Kohtaus 3

Aallot lipuvat rantaan. Pehmeään rantahiekkaan sormi kirjoittaa nimen Paul.

Paul kävelee rantaviivaa pitkin kitaran kanssa. Paul kirjoittaa lappuun: "My name is Paul and I wish..." Hän laittaa lapun pulloon, ja heittää sen mereen.



Puolikuvaa Paulista, katsoo suoraan kameraan.

Paul kertoo elämästään ja arjestaan. Vaikka tilanne on huono Kreikassa, Paulin elämä on loppupeleissä hyvin. On kämppä, harrastukset, läheiset, tyttöystävä. Lintu lentää läheltä Paulia, ja hän säpsähtää.

Paul:

"My Fears, I Have To Say That I Am Realy Afraid Of Death, Ghosts, Death Spirits,...and Birds"

Keskeisiä kysymyksiä: Ei niinkään kysymysten hakemista, enemmän henkilön esittelemistä.

Aurinko paistaa kreikan yllä ja hiljalleen laskee horisonttiin ja pimeys valtaa. (timelapse)

Kohtaus 4

Stella nojaa muuriin kaupungin yllä ja katselee alaspäin. Hän kävelee ja tasapainoilee pitkin muurin reunaa. Hän kertoo syistä, jotka ovat johtaneet nykytilanteeseen. Stella kulkee muurin vierellä kädellään kosketellen sen pintaa. Stella kulkee muurin oviaukosta toiselle puolelle.

Stella:

"Mine is same shit different day. Every day is like Sunday but with the bad meaning. Things with me are pretty much the same. Unemployment, poverty, fear of tomorrow, stress, anxiety."

Siirrytään kaupungin sykkeeseen, jossa Stella kävelee ihmisvilinässä. Hän kertoo mikä on kriisin seuraus.

Stella:

"Things in Greece are pretty bad. Suicides every single day, people dive from their balconies from the Parthenon cause of debts. its really disheartening. Criminality heats red. Every day we hear about robberies and stuff, its so scary"

Stella pysähtyy Thessalonikin rantaan, istuu penkille ja alkaa kirjoittamaan kannettavaan päiväkirjansa. Kannetavan valo hohtaa Stellan vakaville kasvoille. Meri myrskyää ja aallot lyövät voimakkaasti rantakiviä vasten.

Stella:

"Same shit different day. Let's go play some games on the computer. lets eat, lets talk with family lets spend useless hours searching for a job you will never find. and when the day is gone and you lay on your bed you think "what the fuck. what am i supposed to do? what if i never find a job that i can live with? am i gonna die poor? on the street? what if it ll go even worse?" and then i got these panick attacks about my future. i ve never EVER felt so stressed in my whole life."

Keskeisiä kysymyksiä: Miksi ihminen voi huonosti? (Mitkä ovat ne asiat, jotka ovat saaneet Stellan uskon horjumaan) Mitä tapahtuu ihmiselle, kun toivo katoaa? (Mitä Stellan elämä on nyt, "pinnan alla"?)

Kohtaus 5

Paul ajaa autollaan Pireuksen öisillä kaduilla. Paul kertoo elämästään ja arjestaan. Vaikka tilanne on huono Kreikassa, hänen elämä on loppupeleissä hyvin.

Paul:

"Fortunately i have my own house and i dont have to pay any rents. I always loved music and thats why i created my band SadDoLLs and i am really proud of this.I am glad i have good friends and nice bandmates to spend some great time with them whenever possible."

Paul:

"also i am afraid of finding a good job and earn my own money. The future seems tough..concerning my band, my job..everything..."

Paul:

"I am thinking of moving someday somewhere else...but it's not the easiest thing..my father Tasos who is 79 years old and my mom Vicky,who is 63 years old.My parentes were married very late thats why they re so old."

Paul pysähtyy autollaan äitinsä talon eteen ja menee hänen kanssaan sisälle.

Keskeisiä kysymyksiä: Miksi ihminen ei tee mitään, muuttaakseen huonoa tilannetta? (Paul elää hetkessä, mutta olisiko aiheellista muuttaa todellisuutta? Pystyykö 22-vuotias tekemään sitä?) Miten ihminen pystyy elämään onnellisena epätoivoisessa ympäristössä? (Paulin suhde omaan äitiinsä ja "äiti maa"-Kreikkaan) Mitä vaaditaan ihmiseltä, että hän uskaltautuu astua irti tutusta, ja uskaltaa astua tuntemattomaan? (Onko Paulin ajatukset vain puhetta, ja miten konkreettisesti hän on valmis muuttamaan sanat teoiksi?)

Kohtaus 6

Stella kellii poikaystävänsä kanssa sängyssä. Yöpöydällä olevien kynttilöiden liekit leikkivät seinällä.

Stella:

"I won't stop believing in love cause i need love . I really need it, can't live without it. Really. "

Aurinko tulee esiin pilven takaa ja sen säteet valaisevat rauhallisen tyyntä merta.

Stella ja Dimitri kävelevät käsikädessä kaupunkin keskustaan lähteelle, ja molemmat heittävät lähteeseen kolikot.

Keskeisiä kysymyksiä: Riittääkö rakkaus kantamaan ihmiset vaikeuksien yli? (Stellan vaikeiden aikojen yli, vai onko rakkaus jo riippuvuutta? Mitä jos rakkaus katoaa, katoaako toivo?) Miten ihminen näkee tulevaisuuden? (Mitkä ovat Stellan ajatukset tulevaisuuden suhteen? Onko mieli muuttunut dokumentin aikana tehtyjen keskusteluiden aikana?)

Kohtaus 7

Paul:

"I am glad i have good friends and nice bandmates to spend some great time with them whenever possible."

Paul laittaa kylpyveden valumaan ja liikuttelee edestakaisin helmiä ruokousnauhassaan.

Paul:

"Anyway, i am a positive person and thats why i am still living....i dont know what is gonna happen in the near future..but i hope for the best...I'm just waiting for something new...but the most important is that my family and friends are all okay..so health counts more than economical problems"

Keskeisiä kysymyksiä: Mikä riittää pitämään ihmisen tyytyväisenä (toivo säilyy), vaikka ympäristö on haasteellinen. (Paulin elämän pienet ilot, jotka saavat jaksamaan suht kevyesti päivästä toiseen)

Kuinka pitkälle (nuoren) ihmisen tarvii, tai ihminen edes pystyy katsomaan tulevaisuuteen? (Missä Paul on 5-10, tai 50 vuoden päässä? Miten pitkälle tulevaisuuteen Paulin tämänhetkiset tukiverkostot kannattavat)

Paul katsoo itseään peilistä joka huurustuu pikkuhiljaa. Taustalla kylpyamme täyttyy hiljalleen vedestä. Huuru peittää peilin kokonaan, ja kuva muuttuu harmahtavaksi.

Veden kohiseva ääni vaimenee, ja muuttuu pikkuhiljaa liplattavaksi. Harmaa kuva alkaa seljetä. Näemme Kreikan merta ja takana kaupungin aamunkoin. Meressä kelluu kaksi pulloa.

The End.