



# KIRJOITETTU ELOKUVA

**Miksi kuvaa ja ääntä synnytetään tekstillä?**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö  
Leikkauksen suuntautumisvaihtoehto  
Syksy 2009  
**Arttu Haglund**

# OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

**Arttu Haglund**

***Kirjoitettu elokuva: Miksi kuvaa ja ääntä synnytetään tekstillä?***

Lokakuu 2009

44 sivua

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Leikkauksen suuntautumisvaihtoehto

Lopputyön muoto: kirjallinen

Lopputyön ohjaaja: Arto Koskinen

Avainsanat: elokuva, käsikirjoitus, tarina, elokuvallinen idea

Opinnäytetyössäni tarkastelen fiktioelokuvan tuotannossa esiintyvää käsikirjoituksen nimeen vannomista ja sen nostamista suunnitteluprosessissa ylitse muun – usein kirjallisesta, epäelokuvallisesta luonteestaan huolimatta. Käsikirjoitus on toimivaksi todettu ja edullinen elokuvan suunnitteluväline. Kriitikini kohdistuukin lähinnä sen monopoliasemaan: eikö voisi olla muitakin yleisesti hyväksyttäviä tapoja suunnitella elokuvaa?

Tutkin tähän prosessiin liittyvää kapeakatseisuuden problematiikkaa määrittelemällä elokuvan olemusta ja pohtimalla käsikirjoituksen asemaa sekä kirjoituksen luonnetta. Syvennyn myös siihen, millaisia vaihtoehtoisia suunnittelutapoja käsikirjoituksen rinnalle voisi kehittää. Tämä on hankalaa juuri käsikirjoituksen taloudellisuuden takia, niinpä lähestyn asiaa enemmän teoreettisesta näkökulmasta. Jotta siinä olisi mitään mieltä, keskityn elokuvaan taidemuotona, en viihteenlajina.

Käsittelen näitä aiheita alan kirjallisuuden ja varsinkin suomalaisten asiantuntijahaastattelujen valossa.

## THESIS SUMMARY

**Arttu Haglund**

***The written film: Why is picture and sound created through text?***

October 2009

42 pages

TAMK University of Applied Sciences, School of Art and Media

Media Programme

Area of specialisation: editing

Type of Final Project: written

Thesis supervisor: Arto Koskinen

Keywords: film, screenplay, story, cinematic idea

### **Abstract:**

The thesis explores the common fixation on screenplay in fiction film production and its superior role to other aspects despite its inherent non-cinematic nature. It has been found to be a functional and inexpensive method to plan for a film. My criticism is, in fact, based on the screenplay's monopoly status: can there not be other accepted ways to deal with the creative process?

The narrow-mindedness related to this problem is studied by trying to define the essence of film in addition to contemplating the role of the screenplay and the nature of writing. In an attempt to solve the problem, alternative ways of planning a film are explored. This is challenging, given the economic efficiency of a screenplay, which is why the issue is approached from a theoretical point of view. For that to be expedient, film is considered as an art form, not as entertainment.

These themes are handled with viewpoints from relevant literature and especially interviews with Finnish experts.

## Sisällys

<b>1</b>	<b>Johdanto.....</b>	<b>4</b>
<b>2</b>	<b>Elokuvan määritelmä.....</b>	<b>5</b>
2.1	Historian havinaa .....	5
2.2	Kuvitettu teksti.....	6
2.3	Elokuvan sydän.....	8
2.4	Vangittu aika .....	9
<b>3</b>	<b>Käsikirjoitus ja sen rooli elokuvatuotannossa .....</b>	<b>11</b>
3.1	Onko elokuvanteko ryhmätyötä? .....	12
3.2	Ohjaajan suhde käsikirjoitukseen.....	15
3.3	Elokuvallinen idea .....	16
<b>4</b>	<b>Näkökulmia kirjoituksen luonteesta .....</b>	<b>18</b>
<b>5</b>	<b>Vaihtoehtoja käsikirjoitukselle .....</b>	<b>21</b>
5.1	Dokumentaarinen vapaus .....	23
5.1.1	<i>Dogma 95</i> .....	25
5.1.2	<i>Improvisaatio</i> .....	26
5.1.3	<i>Improvisaation kritiikki</i> .....	29
5.2	Sarjakuva ja kuvakäsikirjoitus .....	31
5.3	Animaatio .....	33
5.4	Äänen asema elokuvan suunnitelmassa.....	34
5.5	Audiovisuaalinen käsikirjoitus .....	35
5.5.1	<i>Millainen olisi av-käsikirjoitus?</i> .....	35
5.5.2	<i>Tyhjänpäiväinen demo?</i> .....	37
5.6	Hallittu kaaos .....	38
<b>6</b>	<b>Yhteenvetoa ja johtopäätöksiä .....</b>	<b>38</b>
<b>7</b>	<b>Lopuksi .....</b>	<b>40</b>
	<b>Lähteet .....</b>	<b>42</b>

# 1 Johdanto

*Elokuva* koettiin syntyessään attraktiona, elämyksenä, mutta jo hyvin varhaisessa vaiheessa tämä uusi ja mullistava taiteenlaji alkoi pelkistyä kirjallisuuden, täysin toisenlaisen taiteenlajin tulkiksi. Tätä nykyä jo sata vuotta jatkunut perinne on vakiintunut melko lailla ainoaksi tavaksi tehdä elokuvia. Ennen kuin toteuttamista harkitaankaan, on elokuvaa suunnittelevan tehtävä käsikirjoitus, purettava audiovisuaalinen ideansa sanoiksi paperille.

Hollywoodin viimeiseen asti tuotteistama käsikirjoitusvetoinen elokuva on yksi tapa tehdä elokuvaa. Se on todettu vuosikymmenten varrella toimivaksi ja taloudellisesti kannattavaksi. Mutta se on vain yksi tapa.

Opinnäytetyössäni haluan selvittää, mitä käsikirjoituslähtöinen elokuvatuotanto käytännössä tarkoittaa ja millaisiin ratkaisuihin se mahdollisesti tekijäänsä ajaa. Kahlitseeko kirjallinen lähestymistapa audiovisuaalisia ajatuksia, vai onko siitä päinvastoin enemmän hyötyä kuin haittaa? Onko käsikirjoitus työkaluna välttämätön? Millaisia vaihtoehtoja nykyiselle tuotantomallille voisi olla?

Perustan tutkimukseni elokuva-alan kirjallisuuteen, käsikirjoitusoppaisiin, suomalaisiin asiantuntijahaastatteluihin ja tietenkin elokuvaan. Rajaan aiheen fiktioelokuvan piiriin, sillä dokumentaarin käsikirjoitus on muodoltaan vapaampi ja suunnitteluprosessi usein varsin hallitsematon. Sen sijaan dokumentaarit näyttävät vaihtoehtona vallitsevalle ja jyrkästi rajatulle tavalle suunnitella fiktioita. Aiheen laajuuden vuoksi jätän myös tuotannolliset huomiot vähemmälle, joten lähestymistapani on enemmän teoreettinen ja filosofinen kuin käytännönläheinen.

Haastattelin suomalaisista elokuvan ammattilaisista kolmea ohjaajaa, joilla on kaikilla enemmän tai vähemmän kokemusta myös käsikirjoittamisesta. Pyrin löytämään keskenään mahdollisimman erilaisia näkökantoja edustavia ihmisiä, jotta keskinäinen dialogi kehkeytyisi hedelmälliseksi. Komediaan keskittynyt Johanna Vuoksenmaa on perinteisen käsikirjoituksen puolestapuhuja, Janne Kuusi taas kunnostautunut improvisaatioelokuvan parissa, siinä missä Taideteollisen korkeakoulun dokumenttilinjan professori Kanerva Cederström tarjoaa dokumentaarisen lähestymistavan. Viittaan kolmikön näkemyksiin toistuvasti läpi tutkintotyön.

Aloitan tutkimukseni syventymällä siihen, että mistä itse asiassa puhutaan, kun puhutaan elokuvasta. Etsin elokuvan perimmäistä ideaa ja sen olemusta. Seuraavassa luvussa käsittelem käsikirjoituksen roolia nykyisessä tuotantomallissa ja sitä, millainen suhde ohjaajalla ja muilla elokuvan valmistumiseen vaikuttavilla tekijöillä on käsikirjoitukseen. Haastateltavien välisen dialogin kautta tarkastelen myös sitä, onko kirjoituksen luonteella merkitystä elokuvaa suunnitellessa. Lopulta keskityn pohtimaan, millaisia vaihtoehtoja on tai voisi olla tuotantotavalle, jossa käsikirjoitus on kruunattu kuninkaaksi. Yhteenvedossa kerron, mihin lopputulokseen tämän kaiken jälkeen päädyin.

## 2 Elokuvan määritelmä

Tässä opinnäytetyössäni tulen etsimään vaihtoehtoisia lähestymistapoja käsikirjoitukseen perustuvalla viihteellisellä valtavirtaelokuvalla, niinpä huomioni painottuvat elokuvaan taiteenlajina. Elokuvan käsite on kuitenkin paitsi laaja, myös epäselvä, ja siksi sen piiriin mahtuu niin taiteellisista kuin viihteellisistäkin motiiveista toteutettuja teoksia. Koska elokuvan tekeminen on usein kallista, useimmissa tapauksissa taiteellinen ja viihteellinen elokuva sekoittuvat toisiinsa, jos ei muista niin taloudellisista syistä.

Pääasiallisesti keskityn kuitenkin elokuvaan taidemuotona. Elokuvan määrittelemisellä tarkoitan puhtaasti vastauksen etsimistä perustavanlaatuisen kysymyksen: Mitä elokuva on?

Lienee paikallaan lähteä liikkeelle siitä, mistä kaikki alkoi.

### 2.1 Historian havinaa

*Elokuva* perustuu tietosanakirjojen määritelmän mukaan nopeasti peräkkäin esitettyjen kuvien ihmissilmälle tuottamaan liikkeen illuusion. Yksi kaikkien aikojen ensimmäisistä elokuvista on *Juna saapuu asemalle* (*L'Arrivée d'un Train à la Ciotat*, 1896). Siinä nähdään kameran taltioimana kyseinen tapahtuma. Lumièren veljesten elokuvassa yhdessä ainoassa kuvassa juna saapuu asemalle. Valkokankaan näkyihin tottumattomina monet juoksivat legendan mukaan kauhuissaan ulos teatterisalista, kun juna näytti jyskyttävän suoraan kohti. (Burns 1999)

1900-luvun alussa pitkiä elokuvia ei pidetty kaupallisesti potentiaalisina. Realistisesti liikkuvat valokuvat riittivät uutena ilmiönä yleisön mielenkiinnon ylläpitämiseen ja ensimmäiset elokuvastudiot keskittyivätkin yksinkertaisten yksikelaisten lyhytelokuvien tuottamiseen. Elokuva pidettiin sirkuksen nähtävyyden kaltaisena attraktiona, elämyksenä. Käsikirjoituksista varsinkaan niiden nykyisessä merkityksessä ei ollut vielä puhuttakaan. (Bacon 2005, 18-19)

Kun elokuva ilmiönä menetti uutuudenviehätyksensä, tekijöiden täytyi ryhtyä miettimään sisältöä. Tarinankerronnan perinteen soveltaminen elokuvaan sai alkunsa. Ensimmäisissä narratiivisissa elokuvanäytöksissä yleisön oli joko tunnettava tarina etukäteen, tai vaihtoehtoisesti teatterissa oli paikalla selostaja, joka kertoi yleisölle tarinaa. Merkittäviä kohtauksia oli dramatisoitu visuaalisesti yksittäisillä otoksilla. Vuosi 1913 oli taitekohta – sen jälkeen vakavat elokuvat alkoivat olla useampikelaisia. Tarinallinen lähestymistapa alkoi saavuttaa ensimmäisen maailmansodan aikana laajempaa suosiota ja vähitellen elokuvastudiot joko siirtyivät pitkiin elokuvaan tai joutuivat lopettamaan toimintansa kannattamattomina. Studiot alkoivat palkata ammattikirjailijoita ja vähitellen elokuvallisia ratkaisuja opittiin valjastamaan tarinoiden tarpeeseen. Aristotelisista draaman ihanteista muodostui Hollywood-kerronnan normeja. (ibid., 22, 35-38)

D.W. Griffith sai lopullisen muutoksen aikaan speaktaakkelillaan *Birth of a Nation* (1915) ja tarinallisesti ennennäkemättömiä kerrontakeinoja käyttäneellä elokuvallaan *Intolerance* (1916), jossa yleisö saattoi seurata neljää eri paikoissa tapahtuvaa tarinaa samanaikaisesti, kun tapahtumia leikattiin lomittain ristiin keskenään. Alettiin puhua elokuvakerronnasta. (The New York Times 1916)

## 2.2 Kuvitettu teksti

D.W. Griffithin arvostus elokuvan pioneerina Yhdysvalloissa oli sitä luokkaa, että kun Director's Guild of America vuonna 1953 perusti suurimman kunnianosoituksensa, Oscareiden yhteydessä jaettavan vuosittaisen palkinnon, se nimettiin hänen mukaansa D.W. Griffith Awardiksi. Vuonna 1999 nimi vaihdettiin kuitenkin Lifetime Achievement Awardiksi, sillä DGA:n presidentti Jack Shean mukaan Griffithin *Birth of a Nation* oli luonut aikanaan kammottavia rasistisia stereotyyppejä. (Triplett 2009)

Griffithiä vastaan on sittemmin hyökännyt myös elokuvaohjaaja Peter Greenaway (2001), joka julistaa esseessään *105 Years of Illustrated Text*, että elokuvaa ei ole vielä nähty. On nähty reilut sata vuotta kuvitettua tekstiä. Greenaway kirjoittaa:

*On paikallaan sanoa, että D.W. Griffith, Intolerance-elokuvan ylpeä tekijä, johdatti meidät kaikki väärään suuntaan. Hän orjuutti elokuvan 1800-lukulaiselle kirjallisuudelle. Ja vaaditaan helvetillistä vakuuttelua ennen kuin päästään takaisin alkupisteeseen, korjataan vääryys, ja voidaan jatkaa taas eteenpäin.*

Greenawayn mukaan nykyinen ajatus, jonka mukaan elokuvassa tarvitaan tekstiä ennen kuin voi olla kuvia, on huono, sillä elokuva ”ei ole tekosyy kuvitetulle kirjallisuudelle”. Tarinat ovat lähtökohtaisesti sanallisen ilmaisun taistelutannerta, sillä mikään ei ruoki mielikuvitusta paremmin kuin kirjallisuus. Viesti on selkeä: jos haluat kertoa tarinoita, ala kirjailijaksi, älä elokuvantekijäksi. (Greenaway 2001)

Kuten esseen otsikkokin kuitenkin toteaa, mainstream-tuotannossa<sup>1</sup> tarinallista elokuvaa on tehty jo toistasataa vuotta ja käsikirjoituslähtöisyys on viihdeteollisuuden näkökulmasta hyväksi havaittu. Elokuvan historiassa on kerrottu upeita tarinoita. Siksi äkkiseltään tuntuu oudolta, miten kukaan voi epäillä elokuvan soveltumista tarinankerrontaan.

Greenawaykaan ei sitä suoranaisesti kiellä. Tarinankerronta kyllä luonnistuu elokuvalta, mutta elokuva ei ole siihen paras väline. Paitsi että tarinallinen lähtökohta on epäelokuvallinen, Greenawayn mielestä tarina ei ole elokuvan katsojalle edes tärkeä, sillä se ei jää mieleen. Hyvän elokuvakokemuksen jälkeen päässä pyörii sen sijaan tietty tunnelma, ambienssi, tyyli tai emotionaalinen tunne-elämys. Vaikka tarinan muistaisi, sen selittämisessä joutuu turvautumaan sanoihin, jolloin ollaan taas kirjallisen ilmaisun parissa. Elokuva sen sijaan operoi kuvan ja äänen voimin. (ibid.)

Haluan vielä erikseen painottaa, että tässä opinnäytetyössä keskityn nimenomaan kirjallisen suunnittelun, en tarinallisen elokuvan kritiikkiin. Koska fiktioperinteen

---

<sup>1</sup> Vuosien varrella on tehty myös kokeellisia ja ns. taide-elokuvia, joiden motiivit ovat olleet epäkaupallisia ja joskus myös lähestymistapa tarinattomuus. Niiden määrä suhteessa valtavirran elokuvaan on kuitenkin mitätön.



mukainen käsikirjoitus ja tarina ovat kuitenkin melko kiinteästi yhteydessä toisiinsa, ei asian sivuamiselta voi välttyä. Tämän lisäksi korostan yhä, ettei minulla ole mitään kirjallisesti suunniteltua elokuvaa vastaan, kyseenalaistan vain näkemyksen, jonka mukaan kirjallinen suunnittelu on *ainoa* tapa tehdä elokuvia.

### 2.3 Elokuvan sydän

Mitä elokuva sitten pohjimmiltaan on? Jos lähdetään greenawaylaisesta oletuksesta, että tarinaelokuva on ”väärä suunta”, koska ihminen ei hyvää elokuvaa katsoessaan seuraa ensisijaisesti tarinaa vaan tunnelmaa, mikä sitten voisi olla se oikea? Vaikka tarinaa ei seuraisi, eikö se toimi hyvänä, tuttuuna kehikkona sille kaikelle, missä elokuva on parhaimmillaan? Miksipä ei, kunhan tekijän huomio kiinnittyy oleellisiin asioihin. Ongelmat alkanevat siitä, jos elokuvantekijä keskittyy elokuvataiteelle ominaisten keinojen, kuten tunnelman ja emotion, havaintojensa audiovisuaalisen välittämisen sijaan vain kertomaan tarinaa, kuvittamaan käsikirjoitusta. Elokuva soveltuu, mutta ei ole paras väline tarinankerrontaan, sillä **elokuva ei kerro, vaan se näyttää.**

Greenaway (2001) näkee elokuvassa pohjimmiltaan yhtäläisyyksiä kirjallisuuden sijaan maalaustaiteeseen. Taustalla on varmasti hänen oma taustansa maalarina. Omasta mielestäni elokuva on itsenäinen taidemuoto, mutta ajatus maalaustaiteesta herätti mielessäni seuraavanlaisen vertailukohdan.

Kun taidemaalari alkaa suunnitella uutta tauluaan, hän aloittaa luonnostelemalla, sen sijaan että kirjoittaisi tulevan taulun synopsisista tai treatmentia sanoiksi paperille. Samanlaisen linkin voisi yhtä lailla vetää myös musiikkiin. Säveltäjän luonnostelu tapahtuu sävelin ja soinnuin, pianon tai kitaran kanssa. Molemmat tekijät ovat teoksen luomisprosessin alusta loppuun omassa elementissään: maalari ajattelee visuaalisesti, säveltäjä työskentelee äänten maailmassa. Kun sitten ajatellaan elokuvaa, siinä on molempia, sekä kuvaa että ääntä, mutta elokuvantekijän onkin turvaututtava suunnitteluvaiheessa käsikirjoitukseen; sanalliseen muotoon, jolla ei ole mitään tekemistä lopputuloksen kanssa. Ristiriitaista.

Elokuva ei kerro, vaan se näyttää. Mitä siis näemme varhaisessa elokuvassa? Junan, joka saapuu asemalle. Ihmisiä, jotka odottavat junaa. Pian pysähtyneestä junasta toiset astuvat asemalaiturille. Muurahaisten tavoin ihmismeri soljuu raiteella sinne tänne. Tällaisen tapahtuman selostaminen kirjallisesti pelkistyy helposti nähdyn sanoin

kuvailuksi. Vaikka elokuva ei kerro, kuitenkin paradoksaalisesti puhutaan käsitteestä ”elokuvakerronta”. Mitä se on?

Elokuvantekijä ja mediapedagogi Ismo Kiesiläinen (2009) on tyytymätön koulujen elokuvaopetukseen nykyisellään. Hän työsti tämän opinnäytetyöni kanssa samanaikaisesti pamflettia nimeltä *Elokuvan kolme perusasiaa*, jossa hän etsii elokuvan perimmäistä olemusta. Kiesiläisen mielestä nykyinen elokuvakasvatus keskittyy pinnallisiin sääntöihin ja teknisiin yksityiskohtiin, näytelmäelokuvaan ja katsojan hereillä pitämiseen (ohjeilla kuten ”leikkaa seuraavaan kuvaan kun edellinen käy tylsäksi”), sen sijaan että se opettaisi elokuvallista ilmaisua. Hän toteaa elokuvakerronnasta:

*Silloinkin kun kerromme elokuvassa suurta tarinaa, meidän on esitettävä se havaintoina. [...] Elokuvantekijän pitää herkistyä tarinan jokaiselle hetkelle, löytää niistä jotain näyttämisen arvoista ja esittää se katsojalle omana ainutlaatuisena havaintonaan. Muuten kohtauksen voi korvata välitekstillä: ”Juna saapui asemalle.”*

Elokvien piirissä havaintojen tekemistä on tähdentänyt myös Andrei Tarkovski. Hänen avainlauseensa kuuluu: **Elokuvallinen kuva rakentuu taidolle esittää oma mielikuva kohteesta havaintona siitä.** (ibid.)

## 2.4 Vangittu aika

Teoksessaan *Vangittu aika* (1989) Tarkovski palaa yhtä lailla Lumièren veljesten ensimmäiseen elokuvaan ja ylistää sitä ”uuden esteettisen periaatteen siemeneksi”, joka kuitenkin sittemmin uhrattiin viihteellisyyden alttarilla. Hän oli tilanteeseen vähintään yhtä pettynyt kuin Greenaway:

*Kahdessa vuosikymmenessä elokuvattiin lähes koko maailmankirjallisuus ja valtava määrä näytelmien juonia. [...] Elokuva lähti silloin väärälle tielle, ja meidän on tunnustettava, että vieläkin saamme nauttia näitä surullisia hedelmiä. En puhu edes yksiviivaisesta elokuvalla kuvittamisesta: pahin virhe oli kieltäytyä elokuvan ainoan todella arvokkaan potentiaalin taiteellisesta käytöstä – mahdollisuudesta vangita selluloidinauhalle reaalisen ajan todellisuus. (Tarkovski 1989, 90)*

Kuten Teemu Laaksonen kirjoittaa Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian opinnäytetyössään *Elokuvaa hetkestä – Dokumentaarin ilmaisukeinot* (2007), elokuvan olemus aukeaa sanasta itsestään: elo + kuva, siis elämä ja kuva. Elämä on todellisuutta ajassa, elokuva kuvia siitä. Tarkovski (1989, 91) toteaa, että elokuva oli ensimmäinen kerta kulttuurin historiassa, kun ihminen löysi keinon vangita aika suoraan:

*Luulen, että elokuvakatsoja etsii elokuvassa yleensä aikaa – kadotettua, elettyä tai siihen asti kokemattomaa. Ihminen hakee sieltä elävää kokemusta, koska mikään muu taide ei sillä tavalla laajenna, rikasta ja tiivistä ihmisen tosiasiallista kokemusta kuin elokuva.*

Siinä missä Greenaway näkee elokuvassa yhteyksiä maalaustaiteeseen ja monet pitävät sitä ylipäättään synteettisenä taiteena, muiden taiteiden summana, Tarkovskin näkemys on päinvastainen. Jos elokuva on taidetta, se ei voi olla toisten rinnakkaistaiteiden yhdistelmä.

*Esimerkiksi kirjallisen ajatuskulun ja maalaustaiteen plastisuuden yhdistelmästä ei synny elokuvallista ilmaisua – siitä tulee mitäänsanomattomaa tai mahtipontista sekatyylä. (ibid.)*

Kanerva Cederström (2009) on täysin samoilla linjoilla Tarkovskin kanssa sen suhteen, ettei elokuva ole synkretistinen taide, vaan oma taidemuotonsa. Elokuva on Cederströmin sanoin ”ajan ja hetken ja valon ja liikkeen taide”. Ja sitä esimerkiksi kirjallisuus ei ole.

Tarkovskin (1989, 93-94) mukaan elokuvan lähtökohtana on aina havainto. Kuvasta tulee elokuvallinen, kun se elää ajassa ja aika elää siinä. Vaikka Tarkovski vastustaa tekopyhää ”runollista elokuvaa”, jossa päästetään irti tosielämästä ja sukellaan kohti itsetarkoituksellisia symboleita, hän nimenomaan tavoittelee elokuvan runollisuutta, jossa kaikki perustuu kristallinkirkkaaseen havaitsemiseen. Esimerkkinä hän antaa haikurunouden, joka pääsee hänen mukaansa lähelle elokuvan totuutta:

*Aamukaste laskeutui.  
Oratuomen piikeissä  
riippuu pisaroita.*

Tarkovskin mukaan kyse on hetken pysäyttamisestä – hetken, joka on ainutkertainen mutta samalla ikuinen, aivan kuin kuvattu elokuva; vangittu aika. (ibid.) Onkin jännittävää huomata, että myös tässä esimerkkirunossa havainnon ajallinen nyt-hetki on vahvasti läsnä: siinä missä ensimmäinen säe on imperfektissä ja viittaa menneeseen, loppuosa on presensissä, nimenomaan tässä ja nyt. Haiku on kirjallinen esimerkki havainnosta, joka synnyttää elokuvallisen kuvan. (ibid.)

Cederström (2009) toteaa käyttäneensä Taideteollisessa korkeakoulussa opetuksen apuna haikuharjoituksia. Hän kertoo:

*Olen huomannut, että se on ihmisille kaikkein tyydyttävintä. On tämä ja tuo, ja sitten on vielä jotain, joka ei ole niiden summa. Havainto, jolle ei ole selitystä. Haiku ei ole juuri mitään. Se on kirjoitettu, ehkä, mutta se on lähtöisin jostain paljon pakatumasta kokemuksesta. Kun elokuvan hetken ydintä etsii, niin jossain tällaisessa se on.*

Aiempana esitetyn toteamuksen voi siis kääntää toisinpäin: jos haluat esittää yleisölle mielikuviasi ja havaintojasi, älä ryhdy kirjailijaksi – tee elokuva.”

### 3 Käsikirjoitus ja sen rooli elokuvatuotannossa

Käsikirjoitus on kivijalka, jonka varaan elokuva rakennetaan. Tästä ajatuksesta valtaosa elokuvan ammattilaisista tekijöistä tutkijoihin tuntuu olevan yhtä mieltä. Käsikirjoitus on tarkasti määriteltyyn formaattiin kirjoitettu teksti, jonka sisällä kulkee usein tarina. Kokonaisuus jakautuu tapahtumapaikkaa ja –aikaa koskeviin kohtausotsakkeisiin. Kohtaukset koostuvat puolestaan kuvailevasta tekstistä ja dialogista. Kuvaileva teksti pyrkii selvittämään lukijalle tiiviisti, mitä kohtauksessa tapahtuu, miltä se näyttää ja miltä kuulostaa. Se ei saa sortua kaunokirjalliseen maalailuun vaan sen on oltava kompaktia ja ytimekästä. Vain lukijan ymmärtämisen kannalta välttämättömät asiat kirjoitetaan kuvailutekstiin mukaan.

Tekstissä ei siis keskitytä siihen, *miten* tapahtuu, vaikka juuri sen kuva näyttää.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Toisaalta jos sitä, *miten* tapahtuu, ryhdyttäisiin kuvailemaan, tulisi kuvailusta nimenomaan kaunokirjallista, joka olisi sekoin askel väärään suuntaan. Melkoinen paradoksi.

Greenawayn (2001) mukaan elokuvan perimmäisen olemuksen kannalta oleelliset asiat; tunnelma, ambienssi, tyyli tai emotionaalinen tunne-elämys ovat siis asioita, joita ei käsikirjoitukseen kirjoiteta. Ne jätetään tarkoituksella ohjaajan ja näyttelijöiden tulkinnan varaan. Vaikka käsikirjoituksesta siis puuttuu paitsi kuva ja ääni, myös elokuvalla ominaisten ilmaisukeinojen kirjo, se toimii sinä peruspilarina, johon kaikki tuotantoon osallistuvat nojaavat kun elokuvaa lähdetään tekemään.

Elokuvaohjaaja Jouko Aaltonen on kirjoittanut kenties merkittävimmän suomalaisen käsikirjoitusoppaan *Käsikirjoittajan työkalupakki* (2004), jossa hän nostaa esiin neljä käsikirjoituksen päätehtävää. Ne ovat kokonaisuuden hahmottaminen, kommunikointi rahoittajan tai muun ulkopuolisen tahon kanssa, kommunikointi työryhmän kanssa sekä tuotannollinen funktio. (Aaltonen 2004, 13-14)

Aaltonen nimittää sekä käsikirjoittajaa että ohjaajaa elokuvan tekijöiksi, joille käsikirjoitus on yhteinen työkalu ja viestimisen pohja. Sisällön ja muodon hahmottaminen tapahtuu käsikirjoituksen välityksellä, kun tehdään päätöksiä siitä, mikä on tärkeää, mikä ei. Tilaaja tai rahoittaja tarkastaa sisällön omasta näkökulmastaan ja antaa palautteensa lähestymistavan oikeellisuudesta. Käsikirjoituksen pohjalta pystytään laskemaan myös kustannusarvio, eli paljonko aikaa ja rahaa tuotannon toteuttamiseen vaaditaan. Näkemys ja päämäärä on pystyttävä välittämään myös työryhmälle, jotta kaikki tekevät varmasti samaa elokuvaa. (ibid.)

Tällainen on käsikirjoituksen rooli elokuvatuotannossa. Se on eräänlainen raamattu, jonka pohjalta elokuvallisten ideoiden olisi tarkoitus lisääntyä ja täyttää maa. Jos kuitenkin palataan edelliseen lukuun, jossa yritin määritellä elokuvaa, niin tämä kaikki tuntuu nurinkuriselta. Jos kaikki elokuvatyöryhmän osat työskentelevät viime kädessä kirjallisen informaation pohjalta, mitä tapahtuu elokuvalle ja elokuvallisuudelle, havaintojen välittämiselle?

Tutustuakseni asiaan tarkemmin tartun kiinni muutamiin Aaltosen määrittelemiin käsikirjoituksen päätehtäviin. Aloitan käsittelyn työryhmästä.

### **3.1 Onko elokuvanteko ryhmätyötä?**

Joukko ihmisiä voidaan määritellä ryhmäksi silloin, kun joukon jäsenet ovat tietoisia sekä omasta jäsenyydestään, että siitä, keitä muita ryhmään kuuluu. Ryhmän jäsenet

tietävät oman paikkansa ryhmässä ja useimmissa ryhmissä on myös määritelty ryhmänjohtaja. Näin on myös elokuvan työryhmässä. Kysymys kuuluu: kuka se on?

Eurooppalaisen ja amerikkalaisen elokuvatuotannon erona on perinteisesti ollut ajatus siitä, *kenen* elokuvasta puhutaan. Siinä missä Euroopassa elokuvat on mielletty yleensä ohjaajiensa teoksiksi, Amerikassa ja varsinkin Hollywoodissa ne ovat tuottajan tuotteita. Parhaan elokuvan Oscar-palkinto luovutetaan tuottajalle. Tässäkin takana on taloudellinen näkökulma: Amerikassa etupäässä tuotantoyhtiöt, yksityiset tahot ja sponsorit vastaavat elokuvien rahoituksesta, jolloin tuottajan merkitys tuotannon olemassaolon edellytyksenä kasvaa. Suomessa taas pitkiä teatterielokuvia ei juuri tehtäisi ilman valtion rahoittamaa Elokuvasäätiötä<sup>3</sup>.

Tuottajavetoinen elokuvantekokulttuuri keskittyy viihde-elokuvaan ja tuottojen maksimointiin. Koska tässä opinnäytetyössä olen kiinnostuneempi elokuvan perimmäisestä olemuksesta sekä elokuvasta taiteenlajina, keskityn seuraavassa tarkemmin ohjaajavetoiseen työryhmään.

Ammattimainen elokuvanteko on varmaankin aina teknisesti ryhmätyötä, mutta hyvän elokuvatyöryhmän sisällä vallitsee hierarkia, jossa ylemmältä tasolta tulevia käskyjä totellaan. Vaikka ohjaaja ei siis teknisesti työskentelekään elokuvan parissa yksin, kuten vaikkapa taidemaalari taulunsa kanssa, niin jos ja kun ohjaaja on työryhmän suurin auktoriteetti<sup>4</sup>, hän on samassa määrin elokuvan itseoikeutettu tekijä kuin taidemaalari taulunsa. Rinnastusta voisi periaatteessa jatkaa niin, että taulun työryhmään kuuluvat malli ja maalattava maisema. Ilman mallia tai maisemaa ei taulua syntyisi, mutta maalari yksin on kuitenkin vastuussa siitä, mitä ja ennen kaikkea *miten* nämä ryhmän jäsenet kankaalle päätyvät, kuten elokuvassakin ohjaaja on vähintäänkin antanut hyväksyntänsä kaikelle, mitä valkokankaalle heijastetaan.

---

<sup>3</sup> Mielestäni tästä syystä onkin perin eriskummallista, että myös Suomessa parhaan elokuvan Jussi-patsaalla palkitaan tuottaja.

<sup>4</sup> Auktoriteetti-termillä tarkoitan tässä ennen kaikkea elokuvallisen idean haltijaa ja sikäli ainoa ihmistä, joka on lopullisessa vastuussa elokuvallisen teoksen synnyttämisestä. Vaikka korostan ohjaajan asemaa ja hierarkiaa, en ihannoiki minkäänlaista diktatuuria. Hyvä ohjaaja kunnioittaa työryhmäänsä ja on avoin myös muiden työryhmän jäsenien ideoille ja ajatuksille. Ratkaisevat taiteelliset päätökset hän tekee kuitenkin itse.

Tällaista päättelypolkua kulkien päädytään siihen lopputulokseen, että ainakin teoriassa kaikki elokuvassa tapahtuva, näkyvä ja kuuluva on ohjaajan hallittavissa. Niinpä vaikka elokuvan oleellisin anti ei käsikirjoituksesta välittyisi (eikä se mielestäni voikaan välittyä, tai muuten kallista elokuvaa ei kannattaisi tehdä, vaan kirjoittaa kirja, koska käsikirjoituksen idea ei ole silloin elokuvallinen vaan kirjallinen), niin niin kauan kuin elokuvan idea on kirkkaana ohjaajan mielessä ja hän pitää siitä kiinni, työryhmän ei ole mahdollista ”pilata” kyseistä elokuvaa.

On luonnollisesti mahtavaa, jos työryhmän jäsenet todella sattuvat ymmärtämään alusta asti mahdollisimman hyvin, mistä elokuvassa on kyse, mutta on varsin epätodennäköistä, että verrattuna käsikirjoituksen *lukukokemukseen* elokuvan *katselukokemuksen* jälkeen kenenkään muun kuin ohjaajan ajatukset elokuvasta olisivat täysin yhteneväiset. Ne eivät ole välttämättä yhteneväiset edes ohjaajan kohdalla, sillä ainakin oman näkemykseni mukaan elokuva on (tai sen tulisi olla) perusluonteeltaan elävä ja koko luovan valmistamisprosessinsa ajan jatkuvasti muutoksessa oleva. Mutta riippumatta siitä, löytyykö matkan varrella uusia tapoja pyrkiä elokuvan ideaa kohti vai pysyykö etenemistapa samanlaisena alusta loppuun, ohjaaja on kokonaisuudesta vastuussa.

Kanerva Cederström (2009) on samaa mieltä – elokuva on yhden ihmisen suhde maailmaan. Hän alleviivaa jopa tekijän yksinäisyyttä. Elokuvaohjaaja, aivan kuten kapellimestarikin, työskentelee yksin. Kummankin orkesterit pauhaavat tahtipuikkojen mukaisesti.

Pohjimmiltaan elokuvanteko siis ei ole mielestäni ryhmätyötä, vaan elokuva on ohjaajan visio, jonka toteuttamisessa ryhmä auttaa. Siitä huolimatta, että tämä apu on yleensä täysin korvaamatonta ja välttämätöntä<sup>5</sup>.

Seuraavaksi onkin luontevaa marssittaa estradille tuo elokuvan yksinvaltiias; ohjaaja.

---

<sup>5</sup> Janne Kuusi on sitä mieltä, että on vain määrittelykysymys, tulisiko tällaista ”korvaamatonta apua” kutsua ryhmätyöksi vai ohjaajan vision rikastamiseksi. Itse määrittelen sen jälkimmäisellä tavalla.

### 3.2 Ohjaajan suhde käsikirjoitukseen

Elokuvaohjaaja *David Lynchin* viimeisintä elokuvaa, independent-teosta *INLAND EMPIRE* (2006) tuotettiin kaikkiaan kolmen vuoden ajan. Tuotanto sai julkisuutta kun aiemmista visuaalisesti häikäisevistä elokuvistaan tunnettu Lynch julisti filmin kuolleeksi formaatiksi ja paljastui, että *INLAND EMPIRE* oli kuvattu halvoilla DV-kameroilla. (Lynch 2006) Poikkeuksellista tuotannossa oli myös se, että käsikirjoitusta ei koskaan kirjoitettu – Lynch kuvasi päänäyttelijättären, Laura Dernin kanssa kohtauksia vuosien varrella aina kun uusia ideoita tuli. Vasta tuotannon loppupuolella, kun kokonaisuus alkoi hahmottua, enemmän näyttelijöitä ja laajempi kuvausryhmä astui tuotantoon mukaan. Tällöin Lynch ryhtyi kirjoittamaan yksittäisiä kohtauksia käsikirjoitusformaattiin. Näitä kohtauksia kuvattiin perinteisemmin käsikirjoitukseen nojaten. (Lynch 2007)

Lokakuussa 2007 Lynch vieraili Suomessa *Consciousness, Creativity and the Brain – Q&A*-kiertueellaan. Opinnäytetyöni aihe kiinnosti minua jo tuolloin, ja kun tarjoutui tilaisuus esittää yleisömicrofoniin muutamia kysymyksiä, päätin tarttua härkää sarvista. Halusin kuulla, mikä on Lynchin suhde käsikirjoitukseen, ja mitä Lynch on mieltä siitä, että audiovisuaalista lopputuotetta on useimmiten synnyttävä tekstin kautta. Hän suhtautui käsikirjoitukseen varsin positiivisesti:

*Käsikirjoitus liittyy saumattomasti kuvaan ja ääneen. [...] Sanat pitää kirjoittaa niin, että kun luet ne uudelleen, ne palauttavat mieleesi alkuperäisen ideasi. [...] Käsikirjoitukseen on sisällytettävä merkintä äänestä, tunnelmasta ja kuvasta. Mutta aivan kuten taloa rakentaessa; käsikirjoitus on pohjapiirros, ei valmis talo. (ibid.)*

Lynchin mukaan käsikirjoitus on siis elokuvan pohjapiirros. Mutta entä käsikirjoituksen kirjallinen lähestymistapa, sanat paperilla?

*Kaiken takana on elokuvallinen idea (cinema idea). Elokuvassa kyse ei koskaan ole sanoista, vaan on pyrittävä elokuvan kieltä kohti. [...] Toisinaan piirtelen pieniä kuvia avuksi, tai lisään merkintöjä äänestä, mutta joka tapauksessa, mikäli sanat on kirjoitettu oikein, ne muistuttavat sinua alkuperäisestä ideasta. (ibid.)*



Mieleen tulee seuraavanlainen jaottelu: kun käsikirjoitus jaetaan työryhmälle, joka alkaa työskennellä sen parissa; rakentaa taloa, työryhmä tutustuu pohjapiirustukseen. Kun taas ohjaaja lukee käsikirjoitusta, se toimii muistivihkona; sen tehtävänä on palauttaa idea mieleen ja pitää huolta siitä, että idea pysyy mielessä samalla kun ohjaaja pyrkii elokuvan kieltä kohti.

Tässä saavutaan kuitenkin mielenkiintoisen kysymyksen pariin: jos käsikirjoitus on kuin ostoslista kaupassa – jos sen tehtävä on *palauttaa* ohjaajalle alkuperäisiä ideoitaan mieleen – elokuvallisia ideoita – niin eikö se tarkoita sitä, että näiden ideoiden on myös alun perin oltava ohjaajan mielestä lähtöisin? Sillä jos ei – jos käsikirjoituksen lisäksi myös perimmäisin idea on lähtöisin erilliseltä käsikirjoittajalta (tai muulta henkilöltä, esim. tuottajalta) ja se saapuu ohjaajalle tekstinä paperilla, kirjoitetussa formaatissa – niin eikö lopullinen elokuva ole aivan väistämättä sitä, mitä Peter Greenaway (2001) syyttää elokuvan jo sata vuotta olleen: kuvitettua tekstiä?

Toisaalta, jos idea on ohjaajalta lähtöisin ja käsikirjoittaja palkataan projektiin, kuinka idean voi siirtää käsikirjoittajan päähän muuten kuin kirjallisesti? Puhumattakaan siitä, jos käsikirjoittajana toimii parivaljakko tai ryhmä? Onko elokuvallisen elokuvan syntyminen mahdollista vain silloin, jos idea on ohjaajan oma ja hän varjelee sitä kaikissa tuotannon vaiheissa? Tähän paneudun seuraavaksi.

### 3.3 Elokuvallinen idea

Janne Kuusen (2009) mukaan paras elokuva syntyy, kun elokuvan tekijää eteenpäin vievä voima on yksisuuntainen tahtotila. Hänen mielestään on vähemmän oleellista, onko tämä tekijä yksilö vai ryhmä, kunhan tahtotila on yhteneväinen. Omasta mielestäni taas useamman ihmisen tahtotilat elokuvan kaltaisessa abstraktissa luomuksessa eivät koskaan voi olla täysin linjassa, sillä idea syntyy aina yhden ihmisen päässä<sup>6</sup>. Ei ole minkäänlaista metodia, jolla idean ytimen voisi välittää toiselle ihmiselle eksaktisti

---

<sup>6</sup> Näkökulmani ideoiden yksilöllisyydestä on subjektiivista laatua. Vaihtoehtoisia ajatuksia ideoiden muodostumisesta ja niiden potentiaalisesta kollektiivisuudesta löytyy filosofian historiasta Platonin ideamaailmasta lähtien, mutta vaikka jokaisen elokuvan ideaali olisi ”elokuvien ideamaailmassa” olemassa, näkemykseni mukaan niiden tavoittelu on subjektiivinen prosessi ja jokaisen yksilön kohdalla ainutlaatuinen. Syvällisemmin en tähän pohdintaan uppoudu, vaan linjanvetoni tässä opinnäytetyössä on se, että kukin idea on henkilökohtainen ja yksilöstä riippuvainen.

muuttumattomana. Mielestäni uskollisuus tälle alkuperäisidealle on tärkeintä ja siitä voi pitää huolen vain yksi ihminen.

On huomattava kuitenkin se, että tämän alkuperäisidean syntyminen voi olla ja usein onkin sellaisesta tilanteesta lähtöisin, jossa tällaista omaa ideaa yritetään välittää toiselle ihmiselle. Tuottaja voi saada idean elokuvasta ja esittää sen ohjaajalle. Ohjaajan oma idea syntyy puolestaan tämän ajatusprosessin tuloksena, mutta se ei ole enää tuottajan idea, vaan ohjaajan oma. Todennäköisesti samantapainen, mutta ei identtinen. Otetaanpa esimerkiksi käsikirjoittajapari.

Saman käsikirjoituksen parissa työskentelevä käsikirjoittajapari voi kuvitella pitkäänkin, että molemmat ovat tekemässä samaa elokuvaa, kunnes jossain vaiheessa, ennemmin tai myöhemmin, sukset menevät ristiin. Mikäli molempien mielessä oleva idea elokuvasta olisi eksaktisti samanlainen, tällaista erimielisyyttä ei voisi tietenkään koskaan syntyä. Tässä vaiheessa on siis tehtävä ratkaisu, kumman idealla jatketaan konfliktin jälkeen eteenpäin. Usein päädytään molempia osapuolia enemmän tai vähemmän tyydyttävään kompromissiin. Se saattaa olla tuhoisa ratkaisu, sillä silloin kummankin puhtaasta ideasta luovutaan, jolloin alkuperäisen, elokuvallisen idean mukaisen elokuvan toteutuminen kyseenalaistuu<sup>7</sup>.

Uusi ihminen tarkoittaa kuitenkin aina uutta alkuperäisideaa. Jos tämä sama, kompromissien kautta valmistunut käsikirjoitus siis seuraavaksi tuodaan elokuvan ohjaajan eteen ja ohjaaja ei ole tutustunut projektiin aiemmin, hänen elokuvallinen ideansa syntyy käsikirjoituksen (ja hänen oman itsensä, elämäkokemuksensa, ajatusmaailmansa ja ympäristönsä) pohjalta. Tässä tapauksessa elokuvalla on taas mahdollisuus onnistua, sillä se syntyy vasta ohjaajan päässä. Kritiikkini koko tässä opinnäytetyössä kohdistuu kuitenkin kyseenalaistamaan käsikirjoitusta, johon tämäkin esimerkki keskittyy. Mikä siis on tässä tapauksessa ohjaajan itsensä panos ja kuinka paljon käsikirjoitus häntä kahlitsee? Vaikka uuden alkuperäisidean myötä ollaan taas potentiaalisesti elokuvan ideaalissa kiinni, voi olla että ohjaaja joutuu saman tien luopumaan oman ideansa parhaista puolista ja tekemään esimerkin

---

<sup>7</sup> Janne Kuusen Kukkia & Sidontaa –elokuvan tuotannossa törmättiin vielä monimutkaisempaan tilanteeseen, kun 12 hengen improvisaatioryhmä loi käsikirjoitusta kuvaustilanteissa ”demokraattisesti”. Ks. 5.1.2.

käsikirjoittajakaverusten tavoin kompromissin, koska käsikirjoituksessa määritellyt elokuvan tapahtumat ja tilanteet on lyöty niin vahvasti lukkoon ennen kuin koko ohjaajan alkuperäisidea syntyy.

Vaikka nostankin alkuperäisidean tässä tietynlaiseksi valopisteeksi kaiken muun yläpuolelle ja puhun sen eksaktista ja yksilöllisestä luonteesta, en ole lainkaan sitä mieltä että tuon ensimmäisen ajatuksenkaan tulisi olisi lopullista tai kahlitsevaa laatua. Kuten totesin luvussa 3.1, elokuva on mielestäni perusluonteeltaan elävä ja koko ajan muutoksessa oleva. Kanerva Cederström (2009) kommentoi, että tiukka sitoutuminen ensimmäiseen elokuvalliseen ajatukseen voi johtaa siihen, että tekijän mielenkiinto lopahtaa kesken. Tarkoitankin alkuperäisidealla enemmänkin ideapohjaa ja ydintä, joka hioutuu lopulliseen muotoonsa vähitellen.

Vaikka itse olen alkuperäisidean (joskin elävän sellaisen) kannalla, keskusteluni Cederströmin kanssa sai ajattelemaan sitäkin mahdollisuutta, että elokuvallinen idea syntyisi kokonaisuudessaan vasta matkan varrella. Cederströmille näin on käynyt usein ja hän korostaa todella paljon prosessin merkitystä:

*Elokuvan idea on mielestäni loppuun asti olemisensa tulemisessa. Ja koska minulla idea ei ole valmiiksi olemassa, on sietämätöntä kirjoittaa raha-anomuksia, joissa pitäisi olla kaunopuheinen sen suhteen, jota ei haluaisi sanoiksi muotoilla. (ibid.)*

Miten tämä rahoitusportaan kohdalla niin ratkaiseva sanoiksi muotoilu sitten käytännössä tapahtuu? Miten se voisi tapahtua?

## **4 Näkökulmia kirjoituksen luonteesta**

Olen luonnehtinut fiktiokäsikirjoitusta toistaiseksi melko yksioikoisesti kirjalliseksi suunnitteluformaatiksi, koska siinä ajatuksia on esitettävä epäelokuvallisesti sanoina ja lauseina. Mainitsin kuitenkin aiemmin myös haikurunouden, joka lähenee elokuvallista havaintoa kenties niin pitkälle kuin sanoja käyttäen on suinkin mahdollista. Voisiko samaa ajatusta jatkaen käsikirjoitusta tuoda lähemmäs esimerkiksi haikurunoutta, jolloin

proosakirjallisuuden painolasti<sup>8</sup> kevenisi? Eli: onko myös elokuvallista elokuvaa mahdollista suunnitella kirjoittamalla?

Sen ratkaisee kirjoittajan päämäärä: onko kirjoittaminen kirjallista vai elokuvallista ajattelua? Cederströmin (2009) mukaan maalarikin voi tehdä tauluistaan kirjallisia muistiinpanoja tai säveltäjä saattaa kirjoittaa tulevasta työstään. Miksipä ei siis elokuvantekijäkin voisi käyttää suunnitteluvaiheessaan kirjoitusta tapana merkitä ajatuksiaan muistiin.

Tällöin kysymys siitä, millaiseen kirjoitukseen suunnittelemisessa turvautuu, nousee keskiöön. Kyllä Tarkovskikin kirjoitti suunnitelmia elokuviinsa, mutta ne eivät todellakaan olleet minkäänlaisessa käsikirjoitusformaattissa. Jean-Luc Godard kirjoitti suunnitelmiaan jopa nuottiviivastolle. (ibid.)

Johanna Vuoksenmaa (2009) suhtautuu asiaan täysin päinvastaisesti. Hän ei lähtisi kyseenalaistamaan kirjoittaen suunnittelemista ollenkaan. Kirjoitettua kieltä ei todellakaan pidä väheksyä, sillä se on perustavanlaatuinen ominaisuus joka erottaa ihmiset eläimistä. Perinteinen käsikirjoitus on Vuoksenmaan mielestä suoranaisten mielikuvien siirtäjäaine: erittäin hyvä tapa välittää näkemyksiä ja tietoa ihmiseltä toiselle.

Kirjoitus kieltämättä on yksi ihmisen ajattelun muoto, mutta Cederström (2009) huomauttaa, kuinka käsikirjoituksessa kohdataan vapaan kielellisen ajattelun sijaan dogmeja ja konventioita siitä, mitä ja millaista kirjoittamisen tulisi olla. Tämän lisäksi hän kritisoi kirjallista ja teatteri-ilmaisua käsittelevän Aristoteleen *Runousopin* korostamista elokuvayhteyksissä. Pohdittaessa perinteisten konventioiden mukaista ”hyvää” fiktion käsikirjoitusta Cederström toteaa:

---

<sup>8</sup> Kirjallisuuden painolastilla viitataan draamallisuuteen ja kirjallisiin kerrontakeinoihin, jotka alistavat elokuvaa kirjan kuvittamisen tyyppiseen mekaaniseen toistamiseen ja jättävät vähemmälle huomiolle elokuvan omana taiteenlajinaan. Johanna Vuoksenmaa korostaa, että proosakirjallisuudesta kumpuavaa kirjallisesti keskittyntä elokuvaa nähdään ensisijaisesti silloin, kun käsikirjoitus on romaaniadaptaatio. Vaikka tämä on totta, koko tarinaelokuvan ajatus on proosasta lähtöisin. Alkuperäiskäsikirjoitukset ovat siis nekin elokuvallisia vain silloin, kun ne tähtäävät elokuvallisuuteen kirjallisten elementtien sijaan.

*Jos teksti ”tyytyy itseensä” ja käsikirjoitus on suljettu järjestelmä, siitä on hyvin vaikea vapautua ja päästä pois. Sillä jos sellaisesta tekstistä jotain [elokuvallista] syntyy, se on juuri käsikirjoituksesta vapautumisen kautta; että hyväksytään käsikirjoituksen puhtaasti tekninen rooli lopullisessa elokuvassa.*

Vuoksenmaa (2009) taas ajattelee asian niin, että elokuvan kuvallinen suunnittelu johtaisi helposti mekaaniseen kuvasta kuvaan -kopiointiin, joka pystytään välttämään käsikirjoituksen visuaalisesti epämääräisemmällä ja siksi tulevien ratkaisujen suhteen avoimemmalla linjalla. Myös Jouko Aaltosen (2007, 13) mukaan huolella tehty käsikirjoitus mahdollistaa uuden ilmaisuuden etsimisen kuvaustilanteessa.

Perinteisen käsikirjoituksen luonne ja formaatti eroaa lopullisesta teoksesta, elokuvasta. Vuoksenmaan mielestä tämä ei ole osoitus epäelokuvallisuudesta, vaan päinvastoin juuri siksi käsikirjoitus soveltuu mainiosti elokuvan *suunnittelumenetelmäksi*. Sanoiksi ja lauseiksi muovailtuja ajatuksia käyttäen elokuvallisten mielikuvien ei tarvitse olla suunnitteluvaiheessa vielä valmiita. Käsikirjoituksen konventiot eivät siis suinkaan ole hänen näkemyksensä mukaan piikki lihassa, vaan elokuvanteon tarpeiden synnyttämiä ja siksi ne istuvat hienosti elokuvan suunnittelutarkoitukseen. ”Juuri monitulkintaisuuden takia operoin itse mieluummin käsikirjoitusten kanssa”, Vuoksenmaa kuittaa. (ibid.)

Pohdittuani vastakkainasettelua Ismo Kiesiläisen kanssa hän johti siitä seuraavan päättelyketjun:

*Jos olettamus on että a) kuvallisen suunnitelman toteuttaminen johtaa mekaaniseen kopiointiin*

*ja b) kirjoitetun suunnitelman toteuttaminen johtaa sellaiseen vähemmän, koska siinä pitää tehdä muunnos*

*ja c) se on parempi*

*niin eikö sitten d) suunnitelma, joka on mahdollisimman kaukana lopputuloksen formaatista, ole kaikkein paras suunnitelma? (Kiesiläinen 2009)*

Olisiko paras elokuvan suunnitteluformaatti siis ehkä ruoanlaitto tai soluviljelmä?

Ehkäpä ei. Mutta vakavasti ottaen, jos käsikirjoitus ei ole elokuvallisin suunnittelutapa,

millaisia potentiaalisia, elokuvallisempia korvaajia sille voisi kehittää? Tähän paneudun seuraavaksi.

## 5 Vaihtoehtoja käsikirjoitukselle

Käsikirjoituksen vastustaminen ei ole sinänsä uusi ilmiö, vaan läpi historian on löytynyt nimekkäitä elokuvantekijöitä, jotka ovat puhuneet elokuvallisen elokuvan puolesta. Kritiikki on yleensä liittynyt elokuvan korostamiseen itsenäisenä taidemuotona. Esimerkiksi Jean-Luc Godard ja Alexandre Astruc olivat sitä mieltä, että elokuva on itsessään ajattelun väline, ei ajattelun kuvittamista tai esittämistä. (Jarvie 1987, 89) Myös kuuluisa dokumentaristi Dziga Vertov (1984, 71) vastusti kiihkeästi ajatusta käsikirjoituksesta. Hänestä kyse on kirjailijan keksimästä sadusta, jollaisiin elokuvantekijän ei pidä alistua.

Cederström (2003, 102-103) ottaa dokumentaarin käsikirjoitusta käsittelevässä esseessään *Hetken ja sattuman kirjoitusta* esiin kirjailija Margarite Duras'n. Erityisen kiinnostavaa hänessä on se, että vaikka hän on tehnyt elokuvia omista teoksistaan, ne ovat nimenomaan elokuvallisia, täysin kirjallisista keinoista vapaita. Suurin syy tähän lienee Duras'n oma suhtautuminen elokuvaan:

*Elokuva syntyy kirjoituksen häviämislle; lauseen raunioille. Elokuva johtaa alkuperäiseen hiljaisuuteen. (ibid.)*

Tämä liittyy Duras'lla nimenomaan elokuvien ennakkosuunnitteluun. Vaikka lähtökohta olisikin kirjallinen, elokuvaan astuessa kirjoitus häviää. Duras'n mukaan on lähdettävä liikkeelle ilman minkäänlaista ideaa, ilman mitään, koska hän uskoo että kaikki on kaikkialla kaiken aikaa. Cederström (2009) täsmentää, että Duras kuvasi kesäpaikassaan Ranskassa elokuvia, jotka oli sijoitettu milloin Indokiinaan, milloin Vancouveriin. Ja kaikki meni täydestä.

Elokuvan huolellisen ennakkosuunnittelun tarpeeseen vaikutti pitkään se, että kaiken elokuvallisen materiaalin tuottaminen oli kallista ja monimutkaista. Sitä kuvattiin

raskailla kameroilla filmille, joka piti kehittää ennen kuin sitä pystyi tarkastelemaan. Nämä lauseet ovat kuitenkin syystä imperfektissä: nykyään näin ei enää ole<sup>9</sup>.

Elokuva on tullut teknisen kehityksen myötä jatkuvasti lähemmäs tavallisia ihmisiä. Kaitafilmikameroiden jälkeen etenkin videotekniikan saapuminen markkinoille 1990-luvulla mahdollisti kenen tahansa elokuvaamisharrastuksen, 2000-luvun digitaalitekniikasta puhumattakaan. Elävää kuvaa tulvii nykyään kaikkialta ja kuka tahansa voi tehdä elokuvan vaikkapa kännykkäkamerallaan. Useammalla taitaa olla tätä nykyä kamera taskussa kuin kynä. Kaikesta huolimatta fiktiivisen elokuvan tekijöille käsikirjoitus on edelleen kaikki kaikessa, siinä missä esimerkiksi dokumentaristit keskittyvät itse prosessiin, painottaen kuvaus- ja leikkausvaihetta elokuvan syntyprosessissa oleellisimpina etappeina.

Dokumentaarinen lähestymistapa onkin yksi esimerkki vaihtoehtoista käsikirjoitukselle, joita tässä luvussa pyrin hahmottelemaan. Olen yrittänyt miettiä erilaisia uusia suunnittelutapoja itse, mutta olen kysellyt ideoita myös asiantuntijoilta, joita haastattelin opinnäytetyötä varten. Yhteistä ajatuksille tuntuu olevan se, että taloudellisesti (ja siksi realistisesti) käyttökelpoista vaihtoehtoa fiktion käsikirjoitukselle on vaikea löytää.

Dokumentaareissa tätä ongelmaa ei ole. Vertovin (1984) ajatus siitä, ettei dokumenttielokuvaa voi käsikirjoittaa ja huomio sen erilaisuudesta prosessina fiktion nähdessä on ollut laajalti hyväksytty näkemys läpi dokumenttielokuvan historian. Tästä syystä dokumentaarinen tie ei ole varsinaisesti suoranainen leikkaa-ja-liimaa – vaihtoehto käsikirjoitukselle, vaan edellyttää kokonaan toisenlaista tuotantomallia. Muut, myöhempanä esiteltävät vaihtoehdot keskittyvät enemmän nimenomaan korvaamaan perinteistä käsikirjoitusta suunnittelumetodina.

Tutustutaan kuitenkin aluksi dokumentaariseen lähestymistapaan.

---

<sup>9</sup> Elokuvien tuottaminen on luonnollisesti edelleen kallista, tarkoitan puhtaasti kuvaamisprosessia.

Kamerakännykkäkin nauhoittaa nykyään elävää kuvaa, joka on välittömästi tarkkailtavissa ja leikattavissa.

Ammattimaisessa elokuvatuotannossa taas ollaan siirtymässä digitaaliseen tekniikkaan ja vaikka 35mm filmi on vielä tällä hetkellä hallitseva formaatti, filmi on vähitellen jäämässä historiaan.

## 5.1 Dokumentaarinen vapaus

Jouko Aaltonen haastatteli väitöskirjaansa *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi* (2006) varten kymmentä tunnettua suomalaista dokumentaristia, jotka korostavat dokumenttielokuvan vapautta, etenkin fiktioelokuvaan verrattuna. Suhtautumisesta dokumentaariseen elokuvaan kertoo paljon se, että Aaltonen lähestyi dokumentaristeja kysymyksellä ”Voiko dokumenttielokuvaan ylipäätään tehdä käsikirjoituksen?” Ollaan siis hyvin kaukana fiktion tuotantoperiaatteista. Dokumentaaria on siis luontevaa verrata fiktion.

Seppo Rustanius kuittaa fiktion tekemisen ”annettujen asiakirjojen mukaiseksi toiminnaksi”, Virpi Suutari puolestaan kritisoi fiktioelokuvan kohderyhmäajattelua. Dokumentaristi on fiktiokehikkoon kahlitun sijaan elokuvataiteilija vapauden valtakunnassa. (Aaltonen 2006, 101-102)

Kuitenkin myös dokumenttielokuvaan tehdään lähes aina käsikirjoitus. Monen dokumentaristin mielestä se on välttämätön pakko, taloudellisista syistä. Esimerkiksi Pirjo Honkasalon linjaus on tiukka: ”Ne tehdään sen takia, että saadaan rahaa ja sen jälkeen niitä ei enää katsota”. (ibid., 135) Useimmat kyllä tukeutuvat suunnitteluvaiheessa kirjalliseen luonnosteluun, mutta jopa yksityiskohtaisen käsikirjoituksen tekijät usein luopuvat siitä kuvauksien ajaksi ja palaavat asiaan vasta leikkausvaiheessa. Kuvaukset tuntuvat olevan pyhää aluetta, jonne suunnitelmilla ei ole asiaa. (ibid.)

Dokumenttielokuvan käsikirjoituksen muoto kuten myös kirjoitusprosessi eroaa ratkaisevasti fiktiosta. Lopullisetkin, rahoituspäätökseen yltävät käsikirjoitukset saattavat olla vain viitteellisiä, synopsiksia muistuttavia, ja erota lopullisesta elokuvasta huomattavan paljon. Aaltonen teki haastattelumateriaalia summatessaan kiinnostavan havainnon: mitä kokeneempi elokuvantekijä on, sitä kevyemmin hän suhtautuu käsikirjoitukseen. Esimerkiksi Honkasalo kirjoitti elokuvastaan *Atman* (1997) saksalaisille tuottajille 32-sivuisen käsikirjoituksen, vaikka ei tiennyt elokuvan päähenkilöstä mitään, oli nähnyt vain valokuvan hänestä. (ibid., 133)

Asenne kertoo paljon siitä, että dokumentaarin käsikirjoitus on työkalu, jolla ei ole mitään arvoa sinänsä, kun sen totuudellisuuskin on varsin merkityksetöntä. Kanerva Cederström (2009) huomauttaa, että toinen ääripää lienee fiktiotuotanto Hollywoodissa,



jossa käsikirjoitus nostetaan korokkeelle ja ohjaajat suurin piirtein vuokrataan tekemään käsikirjoitukset pois.

Dokumentin käsikirjoituksessa on kyse aidosti avoimesta prosessista, siinä missä esimerkiksi Kanerva Cederström (Aaltonen 2006, 128) nimittää fiktion etenemistä ”treatmentista scripttiin” pakkopaitamalliksi. Käsikirjoitus ja tarkasti suunniteltuun tukeutuminen voi tuntua dokumentaristista jopa kahleelta, joka saattaa turmella kuvausvaiheen ainutkertaisuuden. Aaltonen kirjoittaa:

*Käsikirjoitus ei ole tulevan elokuvan kirjallinen ”malli”. Fiktion käsikirjoitusta voi verrata talon piirustuksiin, kun taas dokumenttielokuvan käsikirjoitus on enemmänkin väljä toimintasuunnitelma, prosessikaavio tai aiempöytäkirja. (ibid., 135)*

Vaikuttaa siis siltä, että dokumentaarisisissa elokuvissa oltaisiin fiktiota lähempänä elokuvan ydintä, siinä mielessä kuin olen sitä aiemmissa luvuissa hahmottanut. Herää väistämättä kysymys: Miksi fiktioelokuvassa tällainen ei voisi olla mahdollista?

Selkeimmäksi esteeksi ilmaantuu jälleen kerran raha, sillä dokumentaarit ovat huomattavasti halvempia. Kun fiktiossa elokuvan maailma luodaan tyhjästä, rakennetaan lavasteet ja tuodaan halutunlaiset ihmiset ennalta valittuihin tilanteisiin, dokumentaarissa maailma on olemassa, dokumentaristin ei tarvitse kuin hypätä kameroineen joukkoon. Kärjistäen dokumentaristin on valittava vain näkökulma, poimittava yksityiskohtia ja ajatus, joka mieltä kiehtoo. Elämän voi ottaa ja se on otettava vastaan sellaisena kuin se on. Illusion ylläpidosta ei tarvitse samalla tavalla maksaa, koska siitä vastaa maailma itse.

Fiktiolle on ominaista se, että teoriassa kaikki langat ovat ohjaajan ja tuottajan hyppysissä, jolloin tuotanto pysyy hallinnassa. Tarkat kustannusarviot voidaan tehdä kun kuvauspäivien määrä on selvillä. Kaikki pohjaa käsikirjoitukseen.

Dokumenttielokuvassa on päinvastoin, sillä tuotanto on riippuvainen elämästä itsestään, jolloin arvaamattomuus on sitä luokkaa, ettei koskaan voi täysin tietää, mitä tuleman pitää. Puolentoista vuoden seurantadokumentin aikana päähenkilö saattaa rakastua, voittaa lotossa tai jäädä auton alle. Ja juuri tällä dokumentaristit perustelevat käsikirjoituksen vääjäämätöntä epätarkoituksenmukaisuutta. Dokumentaarissa on oleellista läsnäolon kokemus, eksistentiaalinen maailman ja itsen kohtaaminen

taideteoksessa. Ajatus on itse asiassa hyvin lähellä Tarkovskin esittämää ideaalia havainnosta ja ajan veistämisestä.

Fiktio kohtaamasta kritiikistä huolimatta monet dokumentaristit pitävät fiktioelokuvan ja dokumentaarin rajaa keinotekoisena. Miksi fiktiota ei voisi kuvata dokumentaarin tavoin? Jos syy on taloudellinen, niin mikä fiktiossa maksaa? Illuusion ylläpitäminen ja maailman luominen. Mutta mielenkiintoista on minusta se, että nykyään monet fiktiot nimenomaan pyrkivät kuvaamaan realistista maailmaa. Mikä siis olisikaan parempi tapa tehdä realistista fiktiota kuin sijoittaa tapahtumat maailmaan dokumentaarisesti, näyttää maailmaa sellaisena kuin se on?

### **5.1.1 Dogma 95**

Tanskalaisten elokuvaohjaajien aloitteesta 1995 käynnistynyt Dogma 95 –suuntaus lienee kuuluisimpia esimerkkejä dokumentaaria lähenevästä tavasta tehdä fiktiota. Lars von Trier ja Thomas Vintenber (1995) kehittivät seuraavan kymmenkohtaisen säännösten<sup>10</sup> puolustamaan elokuvan ja elokuvanteon puhtautta:

1. Elokuva tulee kuvata kokonaan kuvauspaikoilla. Esineitä ja lavasteita ei saa tuoda paikalle.
2. Ääntä ei saa tuottaa kuvista irrallaan, tai päinvastoin.
3. Kameran kuuluu olla käsivaralla. Kaikki käsiliikkeillä tehtävä kameran liike on sallittua.
4. On käytettävä väriä. Erikoisvalaistusta ei saa käyttää.
5. Optiset tehosteet ja suotimet ovat kiellettyjä.
6. Elokuvassa ei saa olla pinnallista toimintaa (murhat, aseet jne. ovat kiellettyjä)
7. Ajallinen ja paikallinen siirtäminen ei ole sallittua (elokuvan on tapahduttava tässä ja nyt)
8. Genre-elokuvat eivät ole sallittuja.
9. Elokuva pitää siirtää 35mm filmille, käyttäen 4:3 kuvasuhdetta.

---

<sup>10</sup> Jotkut säännöistä ovat hankalasti määriteltävissä, kuten esimerkiksi genre-elokuva tai ”pinnallinen toiminta”. Lisäksi, paitsi että tällaisten sääntöjen noudattamista on käytännössä mahdotonta valvoa, myös dogman allekirjoittaneet ohjaajat ovat myöntäneet itse poikenneensa säännöistä ”dogma-elokuvia” tehdessään.

## 10. Ohjaajaa ei saa mainita krediiteissä.

Dogma 95 –suuntauksen lähtökohdassa on varmasti ollut paljon samaa totuudellisuuden etsimistä kuin tässä opinnäytetyössä esitetyissä ajatuksissa elokuvan olemuksesta, mutta pohjimmiltaan kyse on aivan erilaisesta näkökulmasta. Dogma-ideaali ei nimittäin ole nähdäkseni puhdasta elokuvaa, vaan se pyrkii pikemminkin väkisin riisumaan fiktion perinteisistä aseistaan ja ilmaisukeinoistaan. Mainitsin aiemmin, kuinka Kanerva Cederström (Aaltonen 2006, 128) nimittää osuvasti perinteistä fiktioajattelua ”treatmentista scripttiin” pakkopaitamalliksi. Itse voisin käyttää samaa nimitystä dogma-suuntauksesta. Rajoitukset tuntuvat keinotekoisilta, ikään kuin olisi muka totuudellisempaa ja luonnollisempaa määrätä että elokuvan tekemisen on oltava vaikeaa. Dogma 95 tuntuu tyylikeinolta, enemmän puhtaan naturalismin kuin puhtaan elokuvan ihannoinnilta. On myös hyvä muistaa, että totuudellinen ja elokuvallinen eivät ole synonyymejä. Omasta mielestäni dokumentaarisen lähestymistavan omaksumisen fiktio tuotantoon ei todellakaan tule tarkoittaa ilmaisukeinoista nipistämistä, pikemminkin päinvastoin.

Jos yrittäisin määritellä tarkemmin, millä tavalla tätä lähestymistapaa tulisi fiktiossa käytännössä hyödyntää ja soveltaa, joutuisin samantien luopumaan dokumentaarisesta ihanteesta; vapaudesta. Siksi en itse ole niin karkäs luomaan tanskalaisohjaajien tavoin sääntöjärjestelmää siitä, miten elokuvia tulisi tehdä.

Eräs oleellinen näkökulma on kuitenkin vielä nostamatta esiin. Olen pohdiskellut tekniikan kehittymistä ja tekijän elokuvan maailmaa joko todellisuuden peilinä tai itse luotuna kokonaisuutena. Vielä en ole kuitenkaan käsitellyt sitä aihealuetta, jonka kautta kaikkea yleensä peilataan. Mikä elokuvissa usein eniten kiinnostaa ja koskettaa? Ihminen. Ihmiset. Eli fiktiossa näyttelijät. Jos elokuvaa lähtee tekemään ilman suunnitelmia, niin millä tavoin hahmoja voi luoda?

### **5.1.2 Improvisaatio**

Pohtiessani kysymystä näyttelijöiden työskentelemisestä dokumentaariseen tapaan valmiissa, suunnittelemattomassa maailmassa käsikirjoitukseen luonnehdittujen hahmojen sijaan tuli mieleen vain yksi luonteva ratkaisu: improvisaatio. Teatterissa ja teatterimaisissa esityksissä paljonkin käytetty keino on elokuvan piirissä harvinaisempi tuttavuus, mutta ei ennennäkemätön. Janne Kuusi on suomalaisen

improvisaatioelokuvan kärkinimiä. Hän on tehnyt Stella Polaris –improvisaatioryhmän kanssa *Vapaa pudotus* –tv-sarjan (2002) sekä *Kukkia & Sidontaa* –elokuvan (2004), joihin ei kumpaankaan kirjoitettu perinteistä käsikirjoitusta.

Kuusi (2009) korostaa dokumentaristien tavoin mutta myös fiktion puolella sitä, kuinka käsikirjoituksen ja ennakkosuunnitelmien ensisijainen tarkoitus on rahoittajien ylipuhuminen; idean myyminen. Hänen käytännön kokemuksensa uudeltaisesta suunnittelumetodista olivat avartavia ja kertoivat paljon siitä, kuinka tiiviisti Suomessa todella nojataan käsikirjoitukseen. Kuusen mukaan *Kukkia & Sidontaa* –elokuva ei olisi koskaan päästy tekemään ilman *Vapaa pudotus* –tv-sarjan ennakkotapausta, eikä tv-sarjaa sellaisena kuin se tehtiin, ellei tekijäryhmä olisi luovunut improvisaatioissa oman makunsa mukaan, vastoin tilausta. Kuusi kertoi minulle seikkaperäisesti, kuinka se kävi.

Tutustuttuaan Stella Polaris –ryhmän improvisaatioteatteriin MTV3:n Viihdetoimitus näki siinä potentiaalia halvan viihdeohjelman lähtökohdaksi. Kuusta pyydettiin ohjaajaksi, koska hän tunsu ryhmän entuudestaan. Päätettiin tehdä pilottijakso<sup>11</sup>, vaikei ollut aavistustakaan miten improvisaatioteatteri käytännössä kääntyisi tv-ohjelmaksi. Tilaaja toivoi hauskaa hupailua. (ibid.)

Kuvauksissa visuaalista ilmaisua ei tarvinnut tai edes voinut sen kummemmin miettiä. Koska juuri mitään ei oltu lyöty lukkoon, periaatteessa mitä tahansa saattoi tapahtua, joten kuvaajat keskittyivät lähinnä pysymään näyttelijöiden perässä. Koska lähtökohta oli täyttä sekamelskaa, lopputuloksen onnistuminen yllätti kaikki. Toimivuutta tehosti se, että leikkauspöydässä *Vapaa pudotus* teki historiaa hyödyntämällä jump cut – tekniikkaa Suomessa ennennäkemättömällä tavalla<sup>12</sup>. (ibid.)

---

<sup>11</sup> Pilottijaksolla tarkoitetaan tv-sarjaan tehtävää ensimmäistä, esittelyluontoista jaksoa, jolla pyritään saamaan rahoittajat ja yleisö kiinnostumaan sarjasta.

<sup>12</sup> *Jump cut* tarkoittaa hyppyleikkausta, eli sellaista leikkausta kahden kuvan välillä, jossa kuvat ovat hyvin lähellä toisiaan, mutta aikaa on otettu välistä pois. *Vapaa pudotus* oli ensimmäinen tv-sarja Suomessa joka hyödynsi tätä tekniikkaa elokuvailmaisussaan perinteisen jatkuvuusleikkauksen sijaan. Tyyli on saavuttanut sittemmin suosiota – seuraavana vuonna tehtiin Aki Louhimiehen ohjaama palkittu tv-sarja *Irtiottoja*, joka leikattiin samalla tavalla.

MTV3:n Viihdetoimituksen ajatus oli tehdä halpa viihdeohjelma ja tuotanto-olosuhteet kertovat totisesti siitä. Pilottijakso kuvattiin Kuusen mukaan ”lähes ilmaiseksi” näyttelijä Simo Routarinnan kotona. Kaikesta huolimatta pilotista tuli hyvä, se päättyi lopullisen sarjan jaksoksi ja MTV3 saatiin ylipuhuttua budjetoimaan ”edes neljännes siitä, mitä olisi tarvittu”. Laatutason varmistamiseksi vajaalla rahoituksella ryhmä panosti vain viiteen kymmenestä jaksosta ja toinen puolisko puristettiin minimibudjetilla nauhalle. Komediallinen vaatimus tuntui kolmatta jaksoa tehdessä pallolta jalassa, niinpä ryhmä päätti ettei komediaa tehdä, ellei siltä tunnu. Tästä syystä sarjaan syntyi myös hyvin synkkiä jaksuja. Kuusi aloitti ovelasti leikkausprosessin niin, että paras jakso valmistui ensimmäiseksi. Jakso vakuutti MTV3:n, joka piti näkemästään ja siksi hyväksyi tekijöiden oma-aloitteisuuden. Sarja siirrettiin MTV3:n sisällä Draamatoimituksen puolelle. (ibid.)

Vain siksi, että Vapaa pudotus menestyi ja sai palkintoja, Kuusi saattoi lähteä käsikirjoittaja-tuottaja Aleksi Bardyn ja hänen tuotantoyhtiönsä Helsinki-filmin kanssa esittelemään Kukkia & Sidontaa -hanketta Elokuvasäätiölle. Säätiö myönsi hankkeelle kehitystuen, jonka avulla Stella Polaris kokoontui uuteen harjoitussessioon. Bardy ja Kuusi kirjoittelivat ideoita muistiin ja niiden pohjalta syntyi lopulta muutama summittainen käsikirjoituspohja, jotka vietiin taas Elokuvasäätiöön arvioitavaksi. Käsikirjoitukset eivät juurikaan muistuttaneet lopullista elokuvaa, vaan ne esittelivät mahdollisia henkilöihahmoja, ideoita ja aiheita, jotka kuitenkin nekin elivät aika lailla kuvausvaiheessa. Tämän faktan Bardy ja Kuusi tekivät myös Elokuvasäätiölle selväksi. Lopulta rahoituspäätöksen syntyessä Elokuvasäätiön tuotantoneuvojat painottivat puolestaan moneen otteeseen, että vaikka poikkeuksellinen hanke nyt päästetään läpi, sama ei tule hevillä toistumaan. (ibid.)

Toisin kuin Vapaa pudotus, Kukkia & Sidontaa ei menestynyt toivotulla tavalla. Se ei saavuttanut elokuvateattereissa 70 000 katsojaa, joka on Elokuvasäätiön asettama rajapyykki – mikäli tuo katsojamäärä ylittyy, tuotantoyhtiö saa elintärkeää jälkitukea. Koska niin ei käynyt, Kuusen (ibid.) mielestä on hyvin epätodennäköistä, että improvisaatioelokuvahankkeille tullaan lähitulevaisuudessa antamaan tuotantotukea, niin mielellään kuin hän haluaisikin sellaisia nähdä.

### 5.1.3 Improvisaation kritiikki

Edellinen konkreettinen esimerkki kertoo hyvin havainnollisesti, kuinka epätoivoista vaihtoehtoinen, käsikirjoitukseen perustumaton elokuvatuotanto käytännössä on. Mielenkiintoisempaa opinnäytetyöni teoreettisesta näkökulmasta on kuitenkin se, että improvisaatioon pohjautuvasta elokuvasta löytyi puolia, jotka eivät välttämättä viekään kohti elokuvan ideaalia, elokuvallisempaa elokuvaa. Kun näyttelijöiden toiminnat eivät ole ennalta määriteltyjä, kuvaaja joutuu tosiaan keskittymään näyttelijän seuraamiseen, joka on tietysti sinänsä totuudellista ja suoraan elävästä elämästä, mutta kuten aiemmin totesin, totuudellinen ei ole elokuvallisen synonyymi. Ohjaajan rooli saattaa pelkistyä elävän elämän kuvittajaksi, jolloin tekeminen pelkistyy taltioimiseksi. Tällöin teoksen taiteellinen panos keskittyy enemmän teatterilliseen kuin elokuvalliseen ilmaisuun.

Johanna Vuoksenmaa (2009) suhtautuu skeptisesti improvisaatioon tarjoamiin mahdollisuuksiin. Sen toimivuus edellyttää suurta luottamusta näyttelijöihin: jos he ovat käsikirjoittajina neroja, siitä voi seurata positiivista impulsiivisuutta ja vahvoja roolisuorituksia, mutta prosessissa syntyy helposti tasapaksua ja jankkaavaa materiaalia. Sitä jää kaipaamaan kontrasteja. Vuoksenmaa sanoo:

*Se, mitä elokuvateatterista mennään hakemaan, on usein tiiviimmäksi ajateltu ja huttukohdat poistettu versio. Sitä, että joku haluaa tuoda toisten läheisyyteen joitakin mielikuvia synnyttääkseen uusia mielikuvia. Että se on jotenkin ajateltu. [...] Se, mikä yhdistää katsojana kokemuksiani impropohjaisista jutuista, on sellainen tietynlainen loivuus, että henkilöt on usein kauhean tosia, mutta emotionaalinen jälki ei ole hirveän iso, koska tapahtumat ovat niin loivia. (ibid.)*

Cederström (2009) on samaa mieltä tasapaksuudesta. Lisäksi hän vierastaa ammattinäyttelijöiden improvisaatiota, koska siinä on tietynlainen opitun, ”näyttelemisen” tuntu verrattuna amatööriin aidon spontaanisti syntyvään tekemiseen. Näin käy improvisaation kohdalla usein, mutta ei aina. Cederström nostaa onnistuneeksi esimerkiksi John Cassavetesin, joka teki useita elokuvia antaen näyttelijöille täyden vapauden: oli improvisaatiota, joka ei perustunut mihinkään, ei käsikirjoitukseen eikä ehkä ideaankaan, vaan todella läsnäoloon ja tilanteessa tapahtuvaan hetkeen.

Vuoksenmaan improvisaation sijaan esittämän tiiviin, valmiiksi pureskellun paketin ajatusta Cederström taas ei arvosta:

*Ilma, joka väliin jää – sen ei tarvitse olla huttua. [...] On arvokasta että siellä jää tilaa ajattelulle ja assosiaatioille ja matkoille vaikka mihin tahansa sen elokuvan aikana. Se, että väännetään rautalangasta, sehän se on ahdistavaa. (ibid.)*

Cederström myöntää tästä huolimatta että komedian tapauksessa punchlinet on ajoitettava tarkasti – komediassa huttua ei oikein voi olla. Voisi siis tulkita, varsinkin elokuvan historian viihdepitoista taustaa vasten, että käsikirjoitus on kehittynyt nykyiseen, mahdollisimman pitkälle ennalta sanelemaan muotoonsa ensisijaisesti juuri komedian ehdoilla. (ibid.)

Mitä taas tulee Kuusen improvisaatioilmaisussaan käyttämään jump cut –tekniikkaan, joka sekin perustuu paljolti nimenomaan ”turhien” kohtien poistamiseen<sup>13</sup>, Cederström ottaa vasta-argumenttina esiin venäläisen elokuvaohjaajan Sergei Dvorzevoinin<sup>14</sup>, joka on sitä mieltä, että jokainen leikkaus on kuin luoti. Hän leikkaa mahdollisimman vähän, koska elokuva on elämää. Kuusen elokuvia katsellessa Cederströmistä on tuntunut välillä siltä, että katsojana edestä viedään tärkeitä osuuksia pois. (ibid.)

Sen lisäksi, että näyttelijöitä seuraavat kuvaajat pelkistyivät taltioijiksi, Kukkia & Sidontaa –elokuvassa oli toinenkin näyttelijälähtöinen haaste: koska improvisaatio on metodina niin voimakkaasti näyttelijöiden vastuulla, he ovat itse asiassa tuotannossa käsikirjoittajaa vastaavassa asemassa. Ohjaajan on vaikea kritisoida, jos näyttelijä on vakaasti jotain mieltä jostain, jonka hän on itse luonut. Kukkia & Sidontaa –elokuvan tapauksessa teos syntyi 12 näyttelijän demokratiana. Kuusen mielestä tämä vahingoitti lopullista elokuvaa ja teki siitä sekavan. Laaja henkilögalleria soveltui paremmin elokuvaa varten kuvatun materiaalin pohjalta myöhemmin työstettyyn kuusiosaiseen tv-

---

<sup>13</sup> Alfred Hitchcockin kuuluisa lausahdus on ”Drama is life with the dull bits cut out.”

<sup>14</sup> Dvorzevoin on elokuvantekijänä tunnetuin dokumentaristina. Hänen ensimmäinen fiktionsa esitettiin kesällä 2009 Sodankylän elokuvajuhlilla. Dvorzevoin (1999) on sanonut: ”Minä en leikkaa. Leikkaaminen on roskaa. Kuvaan eläviä kuvia. En koskaan pyri dramatisointiin, koska siinä tehdään julmaa väkivaltaa todellisuudelle.”

sarjaan, jossa kullekin hahmolle jäi enemmän tilaa. Tämä osaltaan tukee ajatustani siitä, että elokuvaa ei tulisi pohjimmitaan ajatella ryhmätyönä. (Kuusi 2009)

On jännittävää huomata, että tämän pohdiskeluni yhteydessä jo muutamaan kertaan dokumentaarisen lähestymistavan sinänsä kunnioittama totuudellisuus ja altistuminen tilanteiden vietäväksi on asettunut elokuvallisuuden kanssa potentiaalisesti vastakkain. Uskon itse, että fiktion ja dokumentaarin raja on häilyvä ja fiktiolla olisi opittavaa dokumentaareista, mutta minut yllättää se, kuinka vaikeaa nyt onkin vastata kysymykseen, johon kieltävä vastaus tuntui aluksi itsestään selvältä: pitäisikö elokuva aina suunnitella etukäteen<sup>15</sup>?

Olen taipuvainen yhä kallistumaan kielteisen vastauksen suuntaan, mutta koska en ole varma, tyydyn siirtymään seuraavaksi ennalta suunnitellun elokuvan pariin.

Kuten olen useaan otteeseen tämän tutkintotyön aika todennut, perinteisen käsikirjoituksen ongelma on mielestäni sen kirjallisessa formaatissa, valmiissa elokuvassa kun nähdään vain kuvaa ja kuullaan ääntä – jotain voi kadota matkan varrella (kuten termi kuuluu, ”lost in translation”). Ongelman ratkaisuksi ei kuitenkaan välttämättä tarvitsisi keksiä pyörää uudelleen. En ole kritisoinut suunnitelmallista elokuvantekoa, enkä edes sellaista lähtökohtaa, jossa elokuva rakennetaan tarinan ympärille, vaan ainoastaan kirjallista suunnittelutapaa. Millä tavoin elokuvan suunnitteluprosessia voisi siis tuoda lähemmäs taidemaalarin ja säveltäjän suunnittelutyötä, jossa valitusta taidemuodosta voidaan pitää kiinni jokaisessa työvaiheessa?

## 5.2 Sarjakuva ja kuvakäsikirjoitus

Palataanpa vielä esimerkkiini taidemaalarin ja säveltäjän. Vaikka säveltäjä pystyy työskentelemään sävellysprosessin alusta loppuun äänien avulla, hän on erityisessä asemassa: hänellä on käytössään erityinen tapa merkitä musikaalisia ideoita paperille muistiin, käyttämättä sanoja. Euroopassa vielä 600-luvulla musiikinteoreetikko Isidorius Sevillelainen väitti kirjoituksissaan, että musiikin muistiin kirjoittaminen on mahdotonta, mutta jo 800-luvulla ensimmäiset eurooppalaiset nuottimerkinnät alkoivat

---

<sup>15</sup> Se voidaan tietenkin aina kyseenalaistaa, että mikä luetaan suunnitteluksi; mikä on suunnittelemisen määritelmä.



kehittyä<sup>16</sup> (Richard 2007, 19). Nykysäveltäjällä on käytettävissään nuottikirjoitus eli notaatio.

Siinä missä musiikkia on matemaattisen eksaktin luonteensa takia mahdollista merkitä ylös nuotein, kuvaa ei ole. Elokuvan huolellisessa ennakkotuotannossa ohjaaja ja kuvaaja usein kuitenkin piirtävät tärkeistä kohtauksista ns. kuvakäsikirjoituksia, joihin on merkitty kuvakoot, kameran liikkeet ja muut oleelliset elokuvailmaisuuksiin vaikuttavat tekniset seikat. Se on visuaalinen suunnitelma, joka rakentuu kuvien varaan, ikään kuin sarjakuva. Visuaalisen luonteensa vuoksi kuvakäsikirjoitus on muodoltaan lähempänä elokuvaa, mutta nykytuotannoissa kuvakäsikirjoitus tehdään edelleen käsikirjoituksen pohjalta. Kysymys kuuluukin: voisiko kuvakäsikirjoitus, sarjakuvamainen toteutustapa olla uusi, aidosti potentiaalinen vaihtoehto käsikirjoituksen korvaajaksi<sup>17</sup>?

Cederström (2009) suhtautuu ajatukseen hyvinkin lämpimästi: sarjakuvaan mahtuu dialogia, siinä näkee jo kuvien rytmin, tilat ja jotain lavastuksestakin. Käsikirjoitukseen nähden kuvakäsikirjoitus olisi ymmärrettävämpi elokuvan suunnittelun formaatti.

Vaikka kuvakäsikirjoitus on luonnollisesti askel oikeaan suuntaan, pitää muistaa että elokuva = elo + kuva. Ilman kuvan liikettä elokuvan määrittävä osatekijä putoaa yhtälöstä pois. Tarkovskin (1989) näkemyksiä ajatellen voidaan puhua ajasta – elokuvallisesta hetkestä. Voisiko sitä pysäyttää yksittäiseen kuvaan? Jos voi, niin onko se silloin enää *elokuvallinen* hetki?

On totta, että tässä etsitään vasta suunnitelmaa, joka on kaukana lopputuloksesta, mutta jos tarkoituksena on löytää mahdollisimman lähellä elokuvan ideaa oleva suunnittelutapa, kuvakäsikirjoituksen yksittäiset kuvat ei mielestäni riitä. Eli mitä jos yksittäisten kuvien sijaan kuvat liikkuisivat?

---

<sup>16</sup> Muinaiskulttuureissa nuottikirjoitusta on esiintynyt jo 2000 eaa. nuolenpäkirjoituksen muodossa.

<sup>17</sup> Tätä ei pidä sekottaa sarjakuviin perustuviin elokuviin, jotka ovat peräti 2000-luvun villitys. Niiden lähtökohta ei ole sarjakuvissa suoraan, vaan sarjakuvat on nähty romaaniin rinnastettavana kirjallisena lähdeteksena, jonka pohjalta on adaptoitu perinteinen käsikirjoitus.

### 5.3 Animaatio

Helsingin Sanomien kulttuurisivujen lauantain 19. syyskuuta 2009 artikkelissa japanilainen animaatio-ohjaajaveteraani Hayao Miyazaki kuvaa rooliaan elokuvatuotannossa ryhmänjohtajaksi. Artikkelin kiinnitti huomioni siksi, että Miyazaki kertoo siinä olevansa ”kuvallinen elokuvantekijä”, joka ei koskaan ota lähtökohdaksi valmistusta käsikirjoituksesta. Miyazaki kuvaa työskentelyään seuraavasti:

*Aloitan ideoimisen kohtauksista ja kuvista. Aluksi ei ole aavistustakaan tarinasta. Ponyon kohdalla ensimmäinen mielikuvani oli jyrkkä rantatöyräs, jolla joku katselee laivaa myrskyävällä merellä. Sitten aloin ajatella, millaisen tarinan tästä alkumielikuvasta saisi aikaan. Näin olen työskennellyt aina.*

Ratkaisevaa näkemyksessä on kuvälähtöisyys: tarina lähtee liikkeelle kuvien ehdoilla, ei päinvastoin. Tämä on mielestäni elokuvan olemuksen kannalta ratkaisevan oleellinen lähtökohta<sup>18</sup>.

Kyseisen artikkelin saattelemana ryhdyin miettimään jopa sellaista, voisiko animaatioelokuva käydä kokonaisvaltaisesta vaihtoehdosta kirjalliselle suunnittelulle? Cederström (2009) ihastuu ajatuksesta, sillä samaan aikaan kun suunnittelutapa toteuttaa maalarin tyyppisen luonnostelun ideaa, varsinaisen kuvausvaiheen toteutus jää vapaaksi, mutta rytmin, suhteet ja valaistuksen siitä jo näkisi. Animaatio voisi siis todella olla hyvinkin potentiaalinen vaihtoehto käsikirjoitukselle. Käytännön tasolla myös tekniset rajoitukset ovat vähitellen jäämässä taakse: digitaalisen vallankumouksen myötä animaation tekemiseen tarkoitettut ohjelmistot tulevat helppokäyttöisyytensä ansiosta jatkuvasti enemmän tavallisten ihmisten ulottuville.

---

<sup>18</sup> Miyazaki alkaa välittömästi kuvan jälkeen puhua tarinasta, jolloin voisi epäillä aiempiin pohdintoihini nähden, että elokuvallisuus on kyseenalaistettavissa. Kuten kuitenkin luvun 2.1 lopussa totesin, tarinallisuus ei ole tässä opinnäytetyössäni kritiikkini kohde. Tarina sinänsä on mielestäni hyväksyttävä luuranko siinä missä mikä tahansa muu, niin kauan kuin elokuvallisuus on se liha, johon tähdätään. Alussa oli kuva –ajatus on esimerkissä ratkaiseva.

## 5.4 Äänen asema elokuvan suunnitelmassa

Olen puhunut toistuvasti elokuvallisten ajatusten olevan *audiovisuaalisia*, mutta huomioni elokuvan ytimeistä ovat keskittyneet melko eksklusiivisesti visuaaliseen puoleen. Mikä siis äänen asema ja rooli lopulta on? On hyvä muistaa, että peräti ensimmäiset kolmekymmentä vuotta elokuvia tehtiin ilman ääntä. Itse asiassa tästä syystä en puuttunut ääneen elokuvan olemusta käsitelleessä luvussa; äänen elokuvallisuus on kyseenalaistettavissa. Toisaalta varhaisia mykkäesityksiä säesti usein pianisti tai kokonainen orkesteri.

1930-luvulta asti ääni on ollut kiinteä osa elokuvaa. Musiikki ja äänimaailma luovat tunnelmaa ja nostattavat katsojan tunteita pintaan tutkitusti moninkertaisesti kuvaa enemmän. Mitä tulee ääneen suunnittelullisessa mielessä, siinä missä animaatioon voi liittää ääntä, kuvakäsikirjoitukseen ei voi. Johanna Vuoksenmaan (2009) mielestä kuvakäsikirjoitus voi olla käyttökelpoinen apuväline, koska ”on ihmisiä, joille puheenmuodostus on hankalaa”. Vuoksenmaa kuitenkin painottaa äänen merkitystä:

*Puhussa auditivista akselia tulee kannettua mukana enemmän kuin kuvia, sillä usein käy niin että kun ruvetaan maalailemaan kauhean tarkasti visuaalista puolta, niin toinen, yhtä oleellinen puoli välineestä unohtuu.*

Vaikka Kanerva Cederström (2009) puolustaa kuvakäsikirjoitusta, hän ei missään nimessä ole ääntä vastaan. Päinvastoin hän aikoo järjestää opiskelijoilleen workshopin, jossa tehdään soundtrack-suunnitelma, jonka pohjalta lähdetään kuvaamaan. Hänen mielestään yleinen käytäntö, jossa äänet joko ahdistetaan kuvan sisälle tai tyydytään asettamaan maalaileva äänimaisema kuvan päälle tekee kokonaisuudelle karhunpalveluksen.

Ismo Kiesiläinen (2009) puolestaan korostaa, ettei äänen olemassaolo ole elokuvalla välttämättömyys, vaan pikemminkin lisäulottuvuus. Vaikka ääni on erittäin ilmaisuvoimainen elementti, se ei kuulu elokuvan ehdottomaan ytimeen. Toisaalta hän esittää skenaarion, jossa kuvataan pimeässä tilassa: jos valoa ei ole yhtään ja nähdään vain musta rajaus, mutta ääni kuuluu, saattaa tilanteessa olla hyvin voimakas elokuvan tuntu. Mutta jos äänen ottaa pois, elokuva tavallaan katoaa. ”Jos aika ei näy kuvassa, tarvitaan ehkä se ääni”, Kiesiläinen kiteyttää tarkovskilaisesti.

## 5.5 Audiovisuaalinen käsikirjoitus

Puhtain lähestymistapa elokuvan suunnitteluun olisi mielestäni yksinkertaisesti audiovisuaalinen käsikirjoitus. Suunnitelma olisi elokuva jo sinänsä, samaa formaattia alusta loppuun.

### 5.5.1 Millainen olisi av-käsikirjoitus?

Siinä missä käsikirjoittaja työskentelee työpöytänsä ääressä, audiovisuaalisessa käsikirjoituksessa ohjaaja kehittelee kohtauksia yhdessä näyttelijöiden (ja mahdollisesti kuvaajan ja äänisuunnittelijan) kanssa. Järjestetään harjoitussessioita, jotka kuvataan ja äänitetään, kuvattua materiaalia leikataan, ehkä kuvataan lisää, leikataan taas ja tehdään äänen jälkityöt. Hedelmällistä olisi, jos äänitöitäkin tehtäisiin myös prosessin keskellä, jotta jokaisella elokuvallisella elementillä olisi yhtäläinen mahdollisuus vaikuttaa muihin elementteihin ja sitä kautta lopputulokseen.

Valmis audiovisuaalinen käsikirjoitus on elokuva jo sinänsä. Mutta varsinaisesti se on luonnos, jonka pohjalta lopullinen elokuva sitten syntyisi. Se toimisi demonstraationa, jossa voisi esitellä elokuvan ajatusta, henkilöihahmoja, tunnelmaa, kuvaustyyliä, leikkaustyyliä, äänimaisemia ja musiikkia. Kaikkea sellaista, mitä perinteinen käsikirjoitus ei kirjallisesti koskaan kykene välittämään lukijalleen. Nimenomaan lukijalleen. Käsikirjoitus on lukukokemus, elokuva katselukokemus.

Työskentelytavasta on helppo löytää yhtäläisyyksiä Stella Polaris –ryhmän improvisaatiovetoiseen harjoitteluun (ks. luku 5.1.2), mutta haluan kiinnittää erityistä huomiota siihen, miten Janne Kuusi (2009) valitteli demokraattisen lähestymistavan sopimattomuutta improvisaatioon työvälineenä. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen työstämisen yhteydessä näyttelijät kyllä improvisoivat ja pyrkivät kohti erilaisia tulkintoja, tiettyyn pisteeseen asti, aivan kuten perinteisissäkin käsikirjoitusprosesseissa hahmot saattavat olla vielä kolmannessa versiossa varsin erilaisia kuin lopullisessa elokuvassa. Elokuvallisuutta ajatellen näyttelijöiden ei tulisi kuitenkaan olla työryhmässä dominoivassa asemassa, vaan toimia osana kokonaisuutta. Mielestäni elokuvallisen elokuvan lähtökohtana eivät voi olla sinne tänne sinkoilevat

näyttelijät, joiden perässä kameramies yrittää epätoivoisesti pysyä. Tässä mielestäni korostuu jälleen ohjaajan asema ryhmänjohtajana.<sup>19</sup>

Valmis av-käsikirjoitus korvaisi perinteisen käsikirjoituksen tuotannon kivijalkana. Sen pohjalta tuotantoyhtiö voisi lähteä täydellä koneistolla työstämään lopullista elokuvaa, tai miksei vaikka kirjoittaa perinteisen käsikirjoituksen siinä välissä siihen tottuneita rahoittajia varten, mutta ainakin suunnitteluprosessi olisi tehty elokuvallisesti.

Vallankumouksellinen ajatus herättää helposti vastareaktioita. Vuoksenmaa (2009) torpedoi ajatuksen audiovisuaalisesta käsikirjoituksesta täysin. Elokuvan ”luonnosmainen hutaisu” alusta loppuun useita kertoja tuntuu hänestä tavattoman turhalta ajan- ja rahankäytöltä:

*Käsikirjoitus nimenomaan palvelee sitä, että on mahdollista testata mielikuvien rytmiä sellaisessa muodossa, joka on nopeasti synnyttävissä, eli ihmisen päässä. Sun ei tarvitse lähteä joka kerta sinne asemalle ja odottaa että se juna tulee ja tehdä sitä eri tavoilla. Meillä on luojan kiitos mielikuviutus.*

Vuoksenmaa kokee audiovisuaaliseen käsikirjoitukseen tukeutumisen niin orjallisena ja vaivalloisena prosessina, että kuvaustilanteessa olisi mukana monitorit, työryhmä katsoisi kohtauksen ennalta tehdystä elokuvasta ja ohjaaja toteaisi että nyt tehdään tämä. Vuoksenmaa tähdentää, että elokuvantekijä kohtaa kuvauspaikalla aina yllätyksiä – sää on huono tai objektiivinen hajoaa, eikä paikka näytäkään siltä kuin oli ajateltu. Tällöin käsikirjoituksen epämääräisesti hahmoteltu ajatus on hyvä, sillä uuteen tilanteeseen on helpompi suhtautua, kuin jos tietynlainen tarkka, ennalta ajateltu kuva nyt murtuisi kun huomataan, että todellisuus on toinen. (ibid.)

---

<sup>19</sup> Ohjaajan asemaa ja elokuvan tekemisen luonnetta pohdin tarkemmin luvussa 3, jossa totesin, että elokuvanteko ei pohjimmiltaan ole ryhmätyötä ja puhuin elokuvallisesta ideasta kaiken alkuna ja juurena, elokuvan perustana. Äkkiseltään voisi ajatella, että ryhmätyö olisi audiovisuaalisen käsikirjoituksen kohdalla erilaista ja ohjaajan merkitys pienempi, ajatellen että kun suunnittelutyö tehdään yhdessä, muiden tekijöiden merkitys on ratkaisevammassa roolissa. Näin ei kuitenkaan ole, sillä tilanne vastaa täysin käsikirjoittajaparin esimerkkiä, vain työskentelytapa on erilainen. Elokuvallista ideaa lähdetään käsikirjoittamaan audiovisuaalisesti, mutta alkuperäinen idea ei siitä miksikään muutu. Varsinainen elokuva tehdään av-käsikirjoituksen pohjalta samalla tavalla kuin se perinteisesti tehtäisiin käsikirjoituksen pohjalta.

Cederström (2009) huomauttaa, että kuvallisen suunnitelman kokeminen kahlitsevana edellyttää sitä, ettei tekijä olisikaan kuvaustilanteessa enää avoin, joka tuntuu oudolta. Miksi olisi syytä olettaa, että audiovisuaalisen suunnitelman tehnyt olisi mielikuvitukseltaan köyhempi kuin käsikirjoituksen pohjalta suoraan ponnistava? Cederström ihailee ajatusta kuvasta, jota voi miettiä ennen kuin konkreettinen kuvaustilanne tulee vastaan, täysin vapaan mielikuvan sijaan.

Kaikkein perinteisin draaman kaaren vaalija ja kirjallisiin keinoihin tukeutuva ohjaajakin joutuu elokuvaa tehdessään väistämättä kertomaan tarinansa kuvin, joten aivan varmasti jokainen ohjaaja miettii kuvia ennen kuvaustilannetta. Miksei siihen siis voisi valmistautua suoraan kuvien kautta? Cederström kuittaa:

*Jos sitten ajattelee, että käsikirjoituspohjaisuus vapauttaisi kädet kuvausvaiheessa, niin ei kyllä siihen nähden näytä siltä että sitä kuvaa kauheasti mietittäisiin, sillä kauhean kuollutta tuo suomalainen käsitys elokuvallisesta kuvasta on. (ibid.)*

### **5.5.2 Tyhjämpäiväinen demo?**

Vuoksenmaa (2009) tuskailee myös ajatusta siitä, että rahoittajille pitäisi mennä esittelemään av-käsikirjoituksen kaltaista mitätöntä esiversiota tai Powerpoint-esitystä sen sijaan että voi vain viedä simppelin käsikirjoituksen. Vaikka vertailukohdaksi otettaisiin Pirjo Honkasalon saksalaista tuottajatahoa varten tyhjästä nyhjäisemä 32-sivuinen käsikirjoitus (ks. luku 5.1), Vuoksenmaa epäilee, että vielä vähemmän Honkasalo (tai kuka tahansa dokumentaristi) olisi halunnut tehdä aiheesta tyhjämpäiväisen demon.

Cederström (2009) paljastaa, että dokumentaristien parissa jonkinlainen demokäytäntö on itse asiassa enemmän tai vähemmän jo toiminnassa. Rahoittajat ovat ryhtyneet pyytämään dokumentaristeilta demoja siinä määrin, että ne ovat jo muodostuneet melkein osaksi käsikirjoitusta suunnitteluprosessissa.

Kuulostaa juuri sellaiselta, mitä olen tutkimuksessani tavoitellut, mutta totuus on toinen: demoja pyydetään käsikirjoitushahmotelman ohelle nimenomaan sen kuvitustarkoitukseen toissijaisena elementtinä, sen sijaan että ensimmäinen versio olisi juuri kaavailemani audiovisuaalinen käsikirjoitus tai demo, jonka avulla voisi tutustua

elokuvan tyyliin, tapaan olla ja tapaan lähestyä maailmaa. Kuten Cederström valittelee, ajatusta lähestytään ”täysin väärän logiikan kautta”. (ibid.) Jos demoissa jokin aiheuttaa Vuoksenmaan (2009) otaksumaa dokumentaristien turhautumista, niin tämä.

## 5.6 Hallittu kaaos

Udellessani ideoita käsikirjoitusta korvaaviksi suunnittelumalliksi kukaan haastattelemistani ohjaajista ei keksinyt omien ehdotuksieni ohelle uusia. Koska Cederström (2009) ei kuitenkaan lähesty elokuvaa käsikirjoituksen kautta, hänen kuvailunsa omasta työskentelyprosessistaan piti sisällään vielä yhden, hieman vaikeammin määriteltävän, mutta yhtä kaikki elokuvalliseen elokuvaan johtavan tien. Nimitän tätä suunnittelutapaa hallituksi kaaokseksi. Cederström kertoo:

*Omalla kohdallani hedelmällisintä on sellainen kummallinen kaaos, jossa paljon aineksia. On ajattelua ja konkretiaa ja niiden välillä kuvia tai kirjoitusta.*

Kaaoksen ominaispiirteen täyttää juuri menetelmän määrittelemättömyys ja hahmottomuus – minkäänlaisia elementtejä ei ylenkatsota, vaan kaikenlaisia idealähteitä pidetään auki pyrkimyksessä kohti elokuvan ideaa ja sen maailmaa. Kuvallisesti merkittävin ero audiovisuaalisen käsikirjoituksen metodiini Cederströmin (ibid.) työskentelyssä on se, että hän korostaa assosioivaa kuvitusta sen sijaan, että pyrittäisiin välittämään tiettyyn pisteeseen asti vietyjä luonnoksia niistä kuvista, joita kohti ollaan matkalla. Hän jättää suorat kuvaluonnokset sikseen ja hakee visuaaliseksi aineistoksi enemmänkin värejä, valoja, muotoja ja piirteitä, jotka assosioituvat elokuvallisesti oikein.

Suunnittelutyö tällä tavoin on Cederströmin mielestä paljon mielekkäämpi kuin käsikirjoituksen laatiminen. Ja riippumatta siitä, päädytäänkö elokuvatuotannossa käyttämään suunnittelumenetelmänä käsikirjoitusta, prosessi ennen kirjoitusta on hänestä kiinnostavin. (ibid.)

## 6 Yhteenvetoa ja johtopäätöksiä

Opinnäytetyöni tavoite oli selvittää, mitä käsikirjoituslähtöinen elokuvatuotanto käytännössä tarkoittaa ja etsiä vastausta kysymykseen siitä, kahlitseeko kirjallinen

lähestymistapa audiovisuaalisia ajatuksia. Jos vallalla olevaa käytäntöä mieli lähteä kyseenalaistamaan, on esitettävä paitsi sen epäkohdat, myös vaihtoehtoisia, nykyistä parempia toimintatapoja. Pyrin siis löytämään menetelmiä, jotka joko korvaisivat käsikirjoituksen suunnittelumetodina tai lähestyisivät koko elokuvaa uudentalaisesta näkökulmasta. Tein tutkimuksen määrittelemällä elokuvan ominaisuusluonnetta, tutustumalla käsikirjoitusoppaisiin ja käsikirjoittamista käsitteleviin artikkeleihin sekä esittelemällä omia ajatuksiani suomalaisille elokuvaohjaajille.

Ensimmäinen ongelmani oli lähdemateriaalin löytäminen, käsikirjoitusoppaat kun eivät kyseenalaista itseään tai käsikirjoitusta. Käsikirjoituksesta vapaata elokuvaa on tutkittu vain vähän. Elokuvan historiassa käsikirjoitukseton elokuva on ollut pääasiallisesti dokumentaristien aluetta ja fiktion parissa erivapauksia on myönnetty lähinnä nimekkäille tekijöille, jotka ovat aiemmin osoittaneet kykynsä tavalla tai toisella. Käsikirjoituksettomat poikkeukset ovat hyvin harvinaisia, kuten Janne Kuusen improvisaatioelokuvan esimerkki Suomen mittakaavassa osoittaa.

Andrei Tarkovskin *Vangittu aika* (1989) muodostui mielekkäimmäksi yksittäiseksi lähteeksi. Muuten päädyin keskittymään yksittäisiin huomioihin, joita löytyi sieltä täältä, ja muutamiin oivaltaviin artikkeleihin. Suodatin lähteitä omien näkemyksieni kautta ja omia näkemyksiäni lähteiden kautta. Opinnäytetyön arvokkaimpana osuutena pidän viidettä lukua, jossa kehittelen ja arvioin käsikirjoitukselle potentiaalisia vaihtoehtoja.

Audiovisuaalinen käsikirjoitus, animaatio ja sarjakuvamainen kuvakäsikirjoitus ovat ehdottamiani käsikirjoitukseen nähden elokuvallisempia suunnittelutapoja. Nostan näistä audiovisuaalisen käsikirjoituksen merkittävimpään asemaan, koska se on lähimpänä elokuvaa itseään. Joku voisi väittää, että valmis av-käsikirjoitus on elokuva jo sellaisenaan, mutta sama henkilö saattaa vastaavasti pitää käsikirjoitusta tekstinä, josta valmis elokuva on jo ”luettavissa”. Tosiasiassa molemmat ovat kuitenkin vain suunnitelmia ja työkaluja lopullista teosta varten.

Mielestäni myös viimeisenä esitetty hallittu kaaos on kaikin puolin kiehtovalta vaikuttava työskentelytapa täydellisen vapautensa ja assosioituvuuteen tähtäävän olemuksensa vuoksi, mutta sen määrittelemättömyys johtaa siihen, että metodia on



hyvin hankala tarkasti kuvailla. Kyseisen suunnittelumenetelmän taiteellista arvoa pidän kiistämättömänä, mutta tällaiseen tutkimukseen se soveltuu esimerkiksi huonommin.

Läpi tämän tutkimuksen olen korostanut, ettei kritiikkini tarkoita sitä, että käsikirjoitus olisi elokuvan vihollinen. Käsikirjoitus on epäelokuvallinen, mutta sinänsä toimivaksi todettu elokuvan suunnitteluväline. Jos ohjaaja todella syventyy peilaamaan käsikirjoitusta oman itsensä, elämäkokemuksensa, ajatusmaailmansa ja ympäristönsä kautta, saa sen pohjalta kenties jopa elokuvallisen idean ja lähtee pyrkimään sitä kohti, on perusteltua argumentoida yhä vahvemmin käsikirjoituksen puolesta. Elokuvan vihollinen sen sijaan on se kapeakatseisuus, joka ihmisen valtaa siinä vaiheessa, kun jokin ajatus osoittautuu toimivaksi käytännössä ja se menestyy. 500 vuotta sitten kaikki *tiesivät*, että maapallo on litteä. Ihminen on sopeutuvainen ja tyytyy rahaa lukuunottamatta vähään, tässä tapauksessa käsikirjoitukseen elokuvan *ainoana mahdollisena* koko tulevan teoksen kattavana suunnitteluvälineenä.

Ei ole vaikea ymmärtää, miksi. Kirjallinen suunnitelma työllistää vain yhden ihmisen kehitysprosessinsa aikana, se on halpa ja tehokas. Yhtälön uhri on kuitenkin elokuva taidemuotona, tai vielä tarkemmin ottaen elokuvan (suunnitteluprosessin) kulttuurinen diversiteetti.

Kanerva Cederström (2009) näkee käsikirjoituksen pakotteen suurimpana syynä vallitsevaan elokuvakriisiin – siihen, että elokuvat ovat niin kuolleita jo syntyessään:

*Kannattaisi kokeilla vaikka vain muutaman kerran projekteja, joissa käsikirjoitusta ei ole, sen sijaan että tekstiä hiotaan kolme vuotta ja kaikenmaailman ghostit työstää ja työstää siitä kaiken hengen pois.*

## 7 Lopuksi

Alussa tuntui siltä kuin lähtisin huutamaan tuulta vastaan. Jossain määrin siltä tuntuu vieläkin, mutta koen olevani oikealla asialla. Opinnäytetyöni tavoittelee kunnianhimoisesti elokuvan olemusta, jonka huomioon ottaminen voisi tapahtua käytännössä nostamalla käsikirjoituksen rinnalle muita suunnittelumenetelmiä, kuten audiovisuaalisen käsikirjoituksen, animaation tai kuvakäsikirjoituksen. Läpi tuotantoprosessin jatkuvan elokuvallisen idean tai elokuvallisten ideoiden vaalimisen

tulisi mielestäni olla nykyistä merkittävämmässä asemassa elokuvantekijöiden keskuudessa.

Mittavan aiheensa vuoksi opinnäytetyöni jää väistämättä pintakosketukseksi, mutta herättää toivoakseni ajatuksia siitä, miten moninaisilla tavoilla elokuvallisempaa elokuvaa kohti voisi olla mahdollista pyrkiä. Aihe ansaitsee mielestäni syvällisempää ja laajempaa tutkimusta; maailma tarvitsee elokuvallisia elokuvia.

## Lähteet

- Aaltonen, Jouko 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like ja Taideteollinen Korkeakoulu.
- Aaltonen, Jouko 2007. *Käsikirjoittajan työkalut – Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bacon, Henry 2005. *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Burns, Paul 1999. *The History of the Discovery of Cinematography – An Illustrated Chronological History*. Saatavilla [www-muodossa: http://www.precinemahistory.net/index.html](http://www.precinemahistory.net/index.html) (Luettu 9.10.2009)
- Cederström, Kanerva 2003. *Hetken ja sattuman kirjoitusta*. Teoksessa *Käsikirjoittaminen*. Toimittanut Elina Hirvonen. Helsinki: Art House. 95-108
- Cederström, Kanerva. Haastattelu. Helsinki 30.9.2009
- Dvorzevoi, Sergei 1999. *The Montage is rubbish. I shoot live films*. Saatavilla [www-muodossa: http://www.zhurnal.ru/kinoizm/english/dvorsevovoy.html](http://www.zhurnal.ru/kinoizm/english/dvorsevovoy.html) (Luettu 9.10.2009)
- Greenaway, Peter 2001. *105 Years of Illustrated Text*. Saatavilla [www-muodossa: http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show\\_story&story\\_id=99](http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=99) (Luettu 9.10.2009)
- Helsingin Sanomat 19.9.2009. *Hayao Miyazaki tekee elokuviaan myös aikuisille, C 1*.
- Jarvie, Ian 1987. *Philosophy of the Film*. New York: Routledge & Kegan Paul Inc.
- Kiesiläinen, Ismo 2009. *Elokuvan kolme perusasiaa*. Saatavilla [www-muodossa: http://www.mystinenportaali.com/mediakasvatus/elokuvakerronnan\\_kolme\\_perusasiaa.pdf](http://www.mystinenportaali.com/mediakasvatus/elokuvakerronnan_kolme_perusasiaa.pdf)
- Kiesiläinen, Ismo. Haastattelu. Helsinki 26.9.2009
- Kuusi, Janne. Haastattelu. Helsinki 17.9.2009
- Lynch, David 2006: *Catching the Big Fish – Cinematography: The Death of Film*. Katkelma teoksesta. Saatavilla [www-muodossa: http://www.lostmag.com/issue13/cinematography.php](http://www.lostmag.com/issue13/cinematography.php) (Luettu 9.10.2009)
- Lynch, David. Kysymyssarja Q&A-sessiossa. *Consciousness, Creativity and the Brain –kiertue*. Helsinki. 6.11.2007. Äänite saatavilla [www-muodossa: http://www.youtube.com/watch?v=p1Guy3MQeRM](http://www.youtube.com/watch?v=p1Guy3MQeRM)
- The New York Times 6.9.1916. *D. W. Griffith's New Picture is a Stupendous Spectacle*. Saatavilla [www-muodossa: http://query.nytimes.com/mem/archive-](http://query.nytimes.com/mem/archive-)

[free/pdf?\\_r=1&res=9501E1DF143BE633A25755C0A96F9C946796D6CF](#) (Luettu 9.10.2009)

Richard, Poor 2007. *Dwapara Yuga and Yoganda – Blueprint for a New Age*. Saatavilla [www-muodossa: http://books.google.fi/books?id=U0fJeI5vQd8C&printsec=frontcover&dq=blueprint+for++a+new+age#v=onepage&q=&f=false](#) (Luettu 9.10.2009)

Tarkovski, Andrei 1989: *Vangittu aika*. Suomeksi toimittanut Risto Mäenpää ym. Helsinki: Love kirjat.

Trier, Lars von ja Vintenber, Thomas 1995. *Dogme 95 – The Vow of Chastity*. Nimbus Film & Zentropa Entertainment.

Triplett, Jo Ann. 10.6.2009. *Griffith's controversial legacy mixed thanks to 'Birth of a Nation'*. LEO Weekly. Saatavilla [www-muodossa: http://leoweekly.com/ae/film-griffith%E2%80%99s-controversial-legacy-mixed-thanks-%E2%80%98birth-nation%E2%80%99](#) (Luettu 9.10.2009)

Vertov, Dziga 1984. *Kino-Eye, the writings of Dziga Vertov*. Toim. Annette Michelson. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.

Vuoksenmaa, Johanna. Haastattelu. Tampere 25.9.2009

#### Elokuvat ja tv-sarjat

INLAND EMPIRE (USA 2006). Ohjaus David Lynch. Studio Canal ym.

Juna saapuu asemalle (*L'Arrivée d'un Train à la Ciotat*, Ranska 1896). Ohjaus Auguste ja Louis Lumière. Lumière.

Kansakunnan synty (*The Birth of a Nation*, USA 1915). Ohjaus D.W. Griffith. David W. Griffith Corp. ym.

Kukkia & Sidontaa. Suomi 2004. Ohjaus Janne Kuusi. Helsinki-filmi.

Suvaitsemattomuus (*Intolerance*, USA 1916). Ohjaus D.W. Griffith. Triangle Film Corporation ym.

Vapaa pudotus. Suomi 2002. Ohjaus Janne Kuusi ja Aleks Salmenperä. Fremantle Entertainment Ltd.