



ENNAKKOTUOTANTO VENÄJÄLLÄ KUVATUSSA
DOKUMENTTIELOKUVASSA
– dokumenttielokuva *Kombinaattori*

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö
Kuvaus
Syksy 2008
Aleksi Kalmakurki

OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

Alexi Kalmakurki

Ennakkotuotanto Venäjällä kuvatussa dokumenttielokuvassa

– dokumenttielokuva Kombinaattori

Joulukuu 2008

49 sivua

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Kuvaus

Lopputyön muoto: Projekti + kirjallinen

Lopputyön ohjaaja: Pertti Näränen, Ilkka Järvinen

Avainsanat: dokumenttielokuva, ennakkotuotanto, Venäjä

Kirjallinen opinnäytteeni pyrkii antamaan käsityksen siitä, mitä opiskelijan on otettava huomioon suunnitellessaan dokumenttielokuvan kuvauksia Venäjällä.

Opinnäytteen keskeinen väite on, että huolellisen ennakkosuunnittelun merkitys on dokumenttielokuvalle vähintään yhtä olennainen kuin fiktiiviselle elokuvalla.

Opinnäytteen projektiosuus on 28 minuuttinen dokumenttielokuva isäni Reijo Kalmakurjen matkasta junalla Venäjän halki Vladivostokiin. Matkan ohella tutustumme Reijon henkilöhistoriaan ja erityisesti hänen rooliinsa sosialistisessa liikkeessä Suomessa.

THESIS SUMMARY

Alexi Kalmakurki

Pre-production in a documentary film filmed in Russia

– Case: Kombinaattori

December 2008

49 pages

TAMK University of Applied Sciences

Media Programme

Area of specialisation: Cinematography

Type of Final Project: Written and project

Thesis supervisor: Pertti Näränen, Ilkka Järvinen

Keywords: documentary film, pre-production, Russia

Abstract:

The written part of my thesis deals with pre-production stage of a documentary film production, concentrating especially in documentaries to be filmed in Russia. The main claim of the thesis is that careful planning is as essential in documentary films as it is in fiction.

The project part is a 28 minute documentary film about my father Reijo Kalmakurki, his trip to Vladivostok and also his past as a part of the socialist movement in Finland.

SISÄLLYSLUETTELO

SISÄLLYSLUETTELO	4
1. JOHDANTO.....	5
2. DOKUMENTTIELOKUVAN MÄÄRITTELYÄ.....	6
3. DOKUMENTTIELOKUVAN ENNAKKOTUOTANTO.....	10
3.1 IDEA.....	10
3.1.1 Kohderyhmän määrittely.....	11
3.2 SYNOPSIS JA TREATMENT	12
3.3 ENNAKKOTUTKIMUS	13
3.3.1 Ennakkohaastattelut ja henkilöiden valinta	13
3.3.2 Lähdemateriaali	14
3.3.3 Lokaatiot	15
3.4 KÄSIKIRJOITUS	16
3.5 TUOTANNOLLINEN VALMISTELU	17
3.6 KUVAUKSIEN TAITEELLINEN VALMISTELU	18
3.7 OPISKELIJA JA KANSAINVÄLINEN TYÖYMPÄRISTÖ	19
4. ENNAKKOTUOTANTO ELOKUVASSA KOMBINAATTORI	20
4.1 IDEA.....	20
4.2 SYNOPSIS JA TREATMENT	21
4.3 ENNAKKOTUTKIMUS	22
4.4 KÄSIKIRJOITUS	22
4.4.1 Suunnitelma preesens-muotoiselle tarinalle.....	23
4.4.2 Suunnitelma haastatteluihin.....	24
4.4.3 Suunnitelma arkistomateriaalille	24
4.5 TYÖRYHMÄN KOKOAMINEN JA RESURSOINTI	25
4.6 MATKAN VALMISTELU	26
4.7 LUVAT	27
4.7.1 Viisumi ja lehdistökortti	28
4.7.2 Kuvauslupa Venäjän rautateille.....	29
4.8 KUVAUSKALUSTO JA TULLI.....	31
4.9 ERIKOISOLOSUhteet VENÄJÄLLÄ	32
4.9.1 Venäläiset ihmiset ja tapakulttuuri.....	32
4.9.2 Turvallisuus.....	33
5. POHDINTA.....	35
6. LÄHTEET	36
7. LIITTEET	38

1. JOHDANTO

Dokumenttielokuvan tuotanto mielletään usein vapaamuotoiseksi elokuvan tekemiseksi, jossa ennakkosuunnittelulla on pienempi merkitys kuin fiktiivisen elokuvan kohdalla. Fiktion tuotannossa pidetään itsestään selvänä tarkkoja suunnitelmia yksittäisten valaisimien sijainneista aina päähenkilön housujen väriin asti. Suunnitelmallisuudella pyritään luomaan työympäristö, jossa jokainen työryhmän jäsen tietää mitä kulloinkin tapahtuu ja mitä tulee tehdä. Dokumentaristin tärkeimpinä piirteinä pidetään monesti kykyä reagoida muuttuviin tapahtumiin ja luottaa kuvaustilanteissa omaan intuitioonsa. Tämä ei kuitenkaan missään määrin vähennä ennakkosuunnittelun tarpeellisuutta dokumenttielokuvan piirissä.

Tässä kirjallisessa opinnäytteessä tarkastelen Venäjällä kuvatun, suomalaisopiskelijoiden tekemän dokumenttielokuvatuotannon vaiheita ideasta kuvausten alkuun, erityisesti juuri opiskelijan näkökulmasta. Opinnäytteen projektiosuus on pääosin Venäjällä kuvattu 28 minuuttinen dokumenttielokuva isästäni Reijo Kalmakurjesta.

Tavoitteenani on antaa lukijalle käsitys projektissa oppimistani asioista, ja näin jakaa myös keräämääni tietoa muille opiskelijoille. Vaikka opinnäytteeni kirjallinen osuus rajautuu elokuvan ennakkotuotantovaiheeseen, on silti välttämätöntä käydä osin läpi myös kuvaus- ja jälkituotantovaiheita, jotta esituotannossa tehtyjen ratkaisujen seuraukset tulevat selviksi. Kirjoitan lähinnä ohjaajan ja kuvaajan näkökulmasta, mutta kuvausmatkan järjestelyissä toimin myös tuottajan roolissa.

2. DOKUMENTTIELOKUVAN MÄÄRITTELYÄ

Dokumenttielokuvalla on pitkä ja vaiherikas historia, mullistuksia on tapahtunut niin esteettisten, kuin teknisten edellytysten saralla ja tapahtuu vastakin. Tämän opinnäytteen puitteissa en käy historiaa kattavasti läpi, mutta kertaan lyhyesti joitain oleellisia sisällöllisiä ja teknisiä käänteitä.

Termin ”dokumentaarisuus” liitti elokuvailmaisuuksiin ensimmäisenä John Grierson, kiitellessään Robert Flahertyn *Moana* -elokuvan (1926) ”dokumentaarisesta arvosta” (Aaltonen 2006, 34). Jo paljon aikaisemmin olivat liikuteltavan elokuvakameran keksijät Louis ja Auguste Lumière kuvanneet ja esittäneet lyhyitä filminpätkiä, kuten *La sortie des usines Lumière* (Työläiset lähtevät tehtaalta, 1895) sekä *L'Arrivée d'un train en Gare de la Ciotat* (Juna saapuu asemalle, 1895), joita voi kutsua ensimmäisiksi dokumentaareiksi määrittelytavasta riippuen. Robert Flahertyn *Nanook, the North* (1922), Kanadan eskimoiden elämää kuvaava teos, oli ensimmäinen kokonaisen, todelliselle materiaalille perustuvan tarinan kertova elokuva. (Virtanen 2004, 2, 4.) Tämä elokuva antoi alkusysäyksen vieläkin jatkuvalla keskustelulla siitä, kuinka paljon lavastusta, valikoivaa kuvausta ja henkilöohjausta todellisuutta kuvaava elokuva voi sisältää.

Samaan aikaan Neuvostoliitossa Dziga Vertovin sosialismin todellisuutta kuvaava kuukausittainen *Kino-pravda* – sarja (suom. ”elokuvatotuus” 1922–1925), sekä hänen myöhemmät elokuvansa kuten *Maailman kuudennes* (1926) ja *Mies ja elokuvakamera* (1929) kehittivät ajatusta, että todellisuudesta kuvatut hetket on järjestettävissä uudelleen edustamaan tärkeämpää yhtenäistä merkitystä (Barnouw 1993, 54–55, 59). Pyrkimyksenä Vertovilla oli luoda elokuvalla täysin oma kieli ja hän olikin ensimmäinen dokumentaristi, joka ei välttämättä laittanut kuvia ajalliseen järjestykseen (von Bagh 2007, 40).

Toisen maailmansodan jälkeen kamerakaluston kehittyminen, ja synkronoidun äänen esittely mahdollistivat uudenlaisien dokumenttielokuvien tulemisen. Direct cinema ja cinema vérité edustivat tyyliuuntausta, jonka ajatuksena oli ihmisten elämän kuvaaminen ”sellaisena kuin se on.” Erityisesti Pohjois-Amerikassa kehittyneen direct cineman edustajat, kuten Robert Drew ja Richard Leacock elokuvassaan *Primary* (1960) sekä Albert ja David Maysles elokuvissaan *Showman* (1962) ja *Salesman* (1969), pyrkivät minimoimaan kuvausryhmän vaikutuksen tapahtumien kulkuun. Ranskalaisen Jean Rouchin (esim. *Chronique d'un été*, 1960) johdolla muotoutuneen cinema véritén edustajat sekaantuivat puolestaan avoimesti tapahtumiin, ja pyrkivät toimimaan tilanteissa jopa provokaattoreina. (Barnouw 1993, 236–238, 240–241, 254–255.)

Vuosituhanen loppuun tultaessa digitaalinen teknologia toi yhä useammille mahdollisuuden taltioida itseään sekä ympäristöään helposti ja edullisesti. Tämän seurauksena käsillä olevan materiaalin määrä on kasvanut räjähdysmäisesti. Kaikki kuvataan, kamerat seuraavat ihmistä joka puolelle, eikä lähihistoriasta kuvatun arkistomateriaalin ja yksittäisten ihmisten taltioinneilla ole enää eroa (von Bagh 2007, 360–361). Keskustelua ei käydä enää vain siitä, onko kuvaustilanne autenttinen, vaan myös siitä mikä on kuvan todellinen merkitys. Tätä teemaa ovat viime aikoina käsitelleet esimerkiksi Werner Herzog kertoessaan Alaskassa karhujen kanssa elävästä miehestä (*Grizzly Man* 2005), Spike Lee hirmumyrsky Katrinan seurauksia ruotiessaan (*Padot eivät kestä* 2006) ja Errol Morris selvittäessään mitä Abu Ghrabin vankilassa todella tapahtui (*Standard operating procedure* 2008). Tietyllä tavalla Dziga Vertovin 1920 -luvulla aloittama suurempien merkitysten etsiminen yksittäisistä kuvista on siis edelleen dokumenttielokuvan keskiössä.

Kuten mitä tahansa muuttuvaa taidemuotoa, myös dokumenttielokuvaa on vaikea määritellä yksinkertaisesti. Siltä voidaan mielestäni vähimmillään odottaa, että sillä on oltava ainakin pyrkimys kuvata todellista maailmaa, joko tekijän näkökulmasta tai laajempaa objektiivisuutta tavoitellen. Dokumenttielokuvaa voi määritellä myös tarkastelemalla sitä, mitä se ei ole.

Fiktion ja dokumenttielokuvan erottaa toisistaan niiden jäljittelyn kohde, vaikka keinot (kuva ja ääni) ovatkin samat. Siinä missä dokumenttielokuva pyrkii esittämään todellista sosiaalishistoriallista maailmaa, on fiktion jäljittelyn kohteena seipitteellinen, mahdollinen maailma. (Aaltonen 2006, 32.) Michael Rabiger huomauttaa dokumenttielokuvan olevan sitoutunut todellisuuden monimuotoisuudelle ja täten vastakohtaksi viihdeteollisuuden tarjoamalle eskapismille. Tähän todellisuuteen sisältyy myös kuvattavien henkilöiden sisäinen todellisuus, ei vain ympäröivä materiaallinen maailma. (Rabiger 1992, 5.) Tässä ilmenee myös dokumenttielokuvan ero perinteiseen, puhtaasti faktatietoon nojaavaan journalismiin.

Elokuvallisten dokumenttien erottaa journalistisesta tv-dokumentista teoksen tarkoitus. Dokumenttielokuva on taiteellinen luomus, jossa tekijän persoonallinen ilmaisu on etusijalla siinä missä tv-dokumentti on aina sisältölähtöinen ja sen tarkoitus on välittää tietoa (Saksala 2008, 18).

John Webster jakaa dokumenttielokuvan seuraaviin viiteen tyyliisuuntaan esseessään dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta:

1. Griersonilainen dramatisoitu tai jäsennelty ”aktualiteetti” (structured actuality). Tämä tyyliuunta nojaa vahvasti kertojaan tapahtumia selittävänä ”Jumalan äänenä”. Tavallisimmat esimerkit griersonilaisesta dokumentista ovat erilaiset luonto- ja antropologiset elokuvat.
2. Cinema vérité tai totuuselokuva. Tekijä pyrkii kuvaamaan aihettaan mahdollisimman objektiivisesti ja vähin ennakkotiedoin. Amerikassa samantapaisesta tyyliuunnasta käytetään hieman varovaisempaa nimeä Direct cinema (suora elokuva), tosin tyyliuunnilla on merkittävä, edellä käsitelty ero.
3. Puhuva pää. Tyyliuunta syntyi 1970-luvulla cinema véritén loogiseksi jatkeeksi, jolloin päähenkilöille haluttiin antaa tilaisuus selittää asioita omin sanoin omasta näkökulmastaan.
4. Kahden edellisen yhdistelmä. Nykyaikaisen dokumenttielokuvan ehkä tyypillisin tyyliuunta, jossa puhuvia päitä sirotellaan jäsennellyn aktualiteetin tai véritén joukkoon.
5. Subjektiivinen dokumenttielokuva. Subjektiivinen dokumentaristi ei pyri esittämään opettavaisia tai toisten ihmisten elämää koskevia väitteitä, vaan suhteuttaa väitteensä omaan maailmaansa ja omiin kokemuksiinsa. (Webster, 1996.)

Myös Aaltosen mukaan dokumenttielokuvan voi jakaa useisiin eri genreihin. Tällaisia ovat esimerkiksi antropologinen dokumenttielokuva, historiallinen dokumenttielokuva ja henkilökohtainen dokumenttielokuva. Monimerkityksisellä termillä ”antropologinen elokuva”, voidaan viitata esimerkiksi opetusmateriaaleihin, tieteen popularisointiin tai mihin tahansa vieraita kulttuureita käsittelevään teokseen. Joidenkin käsitysten mukaan kaikki elokuvat ovat kulttuurinsa tuotteina antropologisia, toisten mielestä kriteerien ”antropologiselle elokuvalla” tulisi olla samat, joilla arvioidaan kirjallista antropologiaa. (Aaltonen 2006, 50–51.) Tunnettu esimerkki genrestä on jo mainittu Robert Flahertyn *Nanook – the North* (1922).

Historiallisella dokumenttielokuvalla tarkoitetaan teosta, joka ”esittää tapahtunutta todellisuutta koskevan väitteen, teesin tai teorian, kertoo tarinan tai välittää kokemuksen.” Historiallisen dokumenttielokuvan piiriin kuuluu hyvin erilaisia elokuvia, usein niitä yhdistää arkistomateriaalin, kuten uutiskuvan tai henkilökohtaisen kaitafilmin, käyttö sekä haastatteluiden avulla kerätyt aikalaistodistukset. (Aaltonen 2006, 60,67,70.)

Henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa tekijän läsnäolo on olennainen osa kerrontaa ja teokset voivat olla esimerkiksi omakuvia tai muotokuvia läheisistä. Elokuvan muoto voi olla hyvinkin vapaa ja se voi sekoittaa useita erilaisia elementtejä ja kerrontatapoja, joita lopulta yhdistää tekijän vahva näkökulma ja läsnäolo. Henkilökohtaisella dokumenttielokuvalla tarkoitetaan lähtökohtaisesti

samaa kuin ”subjektiivisella dokumenttielokuvalla”. Termillä on haluttu korjata ”subjektiivisen dokumenttielokuvan” vihjausta siitä, että voisi olla olemassa objektiivista dokumenttielokuvaa. (Aaltonen 2006, 75–76.)

Kaikki Aaltosen ja Websterin mainitsemat tyyliuunnat jakautuvat vielä moniin alalajeihinsa ja sekoittuvat usein myös keskenään yhden elokuvan sisällä.

Kirjassaan *Vuosisadan tarina*, Peter von Bagh viittaa yleismaailmallisen dokumentaariliiton vuonna 1947 antamaan määritelmään, jonka mukaan dokumentaarina voidaan nähdä ”jokainen elokuva joka rationaalisin tai emotionaalisin keinoin, todellisista ilmiöistä otetuin kuvin tai vilpittömän tai oikeutetun rekonstruktion kautta pyrkii lisäämään tietoisesti inhimillistä tietämystä sekä paljastamaan ja vaikuttamaan niiden ratkaisuihin taloudelliselta, sosiaaliselta tai kulttuuriselta kannalta.” (von Bagh 2007, 9.) Tämä ytimekäs ja runsaasti vastuuta dokumentaristin hartioille asettava määritelmä sisältää mielestäni oleellisesti sen, mitä dokumenttielokuvan pitäisi olla.

Tässä opinnäytteessä käytettävällä termillä ”opiskelijadokumentti” viitataan mihin tahansa dokumenttieluvaan, joka on tehty osana tekijänsä opintoja, eikä siis yksinomaan minkään kaupallisen tai julkisen palvelun toimeksiannosta.

3. DOKUMENTTIELOKUVAN ENNAKKOTUOTANTO

Dokumenttielokuvan enakkotuotannon ketju jakaantuu osiin hyvin samaan tapaan kuin fiktiivisissä elokuvissa. Idean tai tilauksen pohjalta tehdään synopsis ja treatment, jonka jälkeen ymmärrystä aiheesta syvennetään laajalla ennakkotutkimuksella. Ennakkotutkimuksen perusteella tehdään käsikirjoitus sekä taiteellinen suunnitelma ja lasketaan myös tuotantoon tarvittava budjetti. Myös elokuvia rahoittavat tahot tukevat toimintatavoillaan tätä tuotantomallia. (Aaltonen 2006, 108–109.)

3.1 Idea

Dokumenttielokuvien ideat syntyvät pääsääntöisesti tekijöidensä omakohtaisesta kokemusmaailmasta ja sen pohjalta tapahtuvasta ympäristön havainnoinnista. Erityisesti henkilökohtaisen dokumenttielokuvan piirissä ideat versovat jonkinlaisesta tekijänsä sisäisestä pakosta käsitellä jotain tiettyä asiaa. Tv-dokumentit eroavat tässä jälleen elokuvallisista dokumenteista, sillä niiden lähtökohtana on usein jokin ajankohtainen tapahtuma tai jonkin ilmiön ympärille syntyvä yhteiskunnallinen tilaus.

Oli idean alkuperä mikä hyvänsä, voi sen kantavuutta testata erilaisin koetinkivin, joista Andy Glynn (2008) ehdottaa seuraavia:

1. Tarina

Idean tulee olla tavalla tai toisella muokattavissa tarinaksi. Kuten näytelmäelokuvan tai romaanin, myös dokumenttielokuvan tulisi viedä katsoja jonkinlaiselle matkalle. Tekijän on mietittävä, pyrkivätkö dokumentissa esiintyvät ihmiset saavuttamaan jotain ja millaisia esteitä he mahdollisesti kohtaavat.

2. Henkilöt

Päähenkilön on pystyttävä kantamaan elokuvan tarinaa ja sen teemoja koko elokuvan keston ajan. Henkilön tulisi avata katsojille ikkuna johonkin tiettyyn tapahtumaan tai tunteeseen ja tarjota katsojalle mahdollisuus peilata omia kokemuksiaan päähenkilön kokemuksia vasten. Dokumentaristin on myös selvitettävä, onko hänen ja päähenkilön välillä yhteisymmärrys siitä mistä elokuva kertoo, mitä ja kuinka kauan kuvataan ja millaisia oikeuksia päähenkilöllä on jälkituotannollisiin seikkoihin.

3. Onko idea dokumenttielokuva?

Toimiakseen dokumenttielokuvana on idean oltava visualisoitavissa. Hyväkin idea voi sopia paremmin kuunnelmaksi tai lehtiartikkeliksi, mikäli sen visualisoiminen on hankalaa tai vaikkapa erittäin kallista.

4. Pääsy aiheeseen.

Onko tekijällä mahdollisuus päästä kuvaamaan haluamaansa henkilöä tai kohdetta? Entä onko mahdollista, että elokuvassa esiintyville henkilöille koituu haittaa tai vaaraa esiintymisestä? On mahdollista tehdä pelkkään arkistomateriaaliin pohjaavia henkilökuvia, mutta kysyntä tällaisille elokuville ei välttämättä ole järin suuri.

5. Onko aiheelle tilaus?

Vaikka aihe olisi mielenkiintoinen tekijälle, ei se välttämättä ole sitä muille. Saadakseen dokumentille rahoittajan ja ehkä myöhemmin jopa yleisön, on aiheella oltava jonkinlainen tilaus. (Glynne 2008, 33–38.)

Glynneen ohjenuorat korostavat dokumenttielokuvan yhtäläisyyksiä fiktiiviseen elokuvaan ja laajemminkin tarinankerronnan perinteeseen. Ideaksi eivät riitä ylimalkaiset teemat, kuten ”globaalin kapitalismin vaikutukset työväestöön” tai ”ilmastonmuutos Suomessa”. Teeman ympärillä on oltava konkreettinen tarina. Ideointivaiheessa on myös tehtävä ratkaisuja siitä, mistä tuleva elokuva alkaa ja mihin se päättyy.

Ideoita, jotka sijoittuvat tekijän kokemusmaailman ulkopuolelle tai toisaalta käsittelevät jotakin tekijän meneillään olevaa henkilökohtaista ongelmaa, tulisi välttää. Pannassa ovat myös moraalisaarnat sekä aiheet, joita voi kuvailla sanalla ”tyypillinen”, sillä mikään ”tyypillinen” ei yleisesti ottaen ole kiinnostavaa. Jos dokumenttielokuva pyrkii löytämään ratkaisun johonkin tiettyyn ongelmaan, ei kannata valita sellaista ongelmaa jonka vastauksen tietää etukäteen, koska hyvin todennäköisesti sen tietää yleisökin. (Rabiger 2004, 138.)

3.1.1 Kohderyhmän määrittely

Tv-dokumenteissa kohderyhmän huomioiminen on olennainen osa ennakkosuunnittelua ja se määrittelee myös sisältöä ja visuaalista ilmettä. Julkisilla ja kaupallisilla kanavilla on omat erityisvaatimuksensa, mutta yhteisenä pyrkimyksenä on kysynnän ja tarjonnan kohtaaminen parhaalla mahdollisella tavalla. (Saksala 2008, 72.) Opiskelijadokumentissa kohderyhmän merkitys

ei perinteisesti ole ollut yhtä suuri, koska taloudellisia paineita onnistumiselle ei yleensä ole, eikä dokumentteja aina edes tehdä millekään tietylle areenalle. Ne ovat pääsääntöisesti tekijänsä ”itselleen tekemiä” ja aihepiirit henkilökohtaisia. Tässä mielessä opiskelijadokumentit muistuttavat elokuvallisia dokumentteja, joissa kohderyhmää ajatellaan usein vasta jälkikäteen elokuvan saamaa vastaanottoa analysoitaessa (Aaltonen 2006, 211). Silti myös opiskelijat pyrkivät saamaan työnsä esille tavalla tai toisella, ja usein opiskelijadokumenteille pyritäänkin nykyään löytämään tilaaja jo ennakkotuotantovaiheessa. Päätöksiä on tehtävä vähintäänkin siitä, tarjotaanko tuotosta esitettäväksi televisioon vai eri festivaalien valkokankaille. Jos dokumentti käsittelee jollain tapaa historialliseksi mielleltävää aihetta, on ajateltava kohderyhmän ikäjakaumaa; alle 30-vuotiaille kerrotaan 1970-luvun tapahtumista eri tavalla kuin tuolloin nuoruuttaan eläneille.

3.2 Synopsis ja treatment

Synopsiksella tarkoitetaan lyhyttä tiivistelmää elokuvan sisällöstä. Se on eräänlainen hahmotelma, josta selviää ohjelman sisällön lisäksi muoto, sekä mahdollisesti lähestymistapa ja tyyli. Synopsis ei vielä sisällä esimerkiksi yksityiskohtaisia kuvallisia ratkaisuja. (Elokuvantaju, Synopsis.)

Kuten kaikkea dokumenttielokuvan ennakkotuotantoon liittyvää, myös synopsisen laatimista leimaa tulevien tapahtumien hankala täsmällinen ennakointi.

Dokumenttielokuvantekijöille synopsis on väljä käsite. Usein se on vain liuska tai kaksi elokuvan aiheesta tai päähenkilöstä. Siinä ei eritellä elokuvan tapahtumia eikä välttämättä kuvata edes elokuvan muotoa. Synopsis on myös hyvin välineellinen. Synopsis tehdään, jotta saadaan rahaa ennakkotutkimukseen ja käsikirjoituksen tekemiseen. (Aaltonen 2006, 117.)

Ulkomaisessa alan kirjallisuudessa synopsiksesta käytetään joskus nimitystä ”ehdotelma” (proposal), jonka tarkoituksena on nimenomaan vakuuttaa rahoittajat elokuvan tuotannon kannattavuudesta. Tässä yhteydessä synopsikseen liitetään myös alustava budjetti ja ehkä tietoja tekijöistä (Saksala 2008, 89).

Joskus synopsisen ja käsikirjoituksen välillä tehdään nk. treatment, joka on eräänlainen synopsisen laajennettu versio. Käytännössä sillä ei ole suurta eroa dokumenttielokuvan väljään kuvauskäsikirjoitukseen, mutta ehkä sen avulla voi tulevia tuotantokustannuksia arvioida tarkemmin jo aikaisemmassa vaiheessa. Kirjassaan *Asiaa ruudussa* (2008) Elina Saksala toteaa

myös, että vaikka kotimaassa treatmentia ei välttämättä tehdä, ulkomaisissa yhteistuotannoissa se tehdään lähes aina. (Saksala 2008, 89.)

Synopsiksen ja treatmentin kirjoittaminen toimii tekijänsä eduksi siinä, että se testaa tekijän sitoutumista valittuun aiheeseen. Siinä voi lukijaa suoraan puhutellen perustella miksi elokuva tulisi tehdä ja miksi tekijän on oltava juuri minä. Erityisesti opiskelijadokumentissa, jossa varsinaisia rahoittajia ei tarvitse vakuuttaa, on treatmentin työstäminen tilaisuus testata mielenkiintonsa todellista tasoa sekä saada palautetta opiskelijoilta ja opettajilta

3.3 Ennakkotutkimus

Ennakkotutkimuksen tarkoituksena on hankkia valitusta aiheesta vahvat pohjatiedot, jotta dokumentaristi osaa kuvauksien aikana kiinnittää huomion tarinan kannalta olennaisiin asioihin. Saadessaan idean dokumenttielokuvaan, on tekijällä yleensä aiheesta useita ennakkokäsityksiä ja ennakkotutkimuksella pyritään tarkistamaan näiden käsitysten todenperäisyys. Perusajatuksena on, että olkoon elokuvan pääväittäjä kuinka pöyristyttävä tahansa, on taustalla olevien faktojen oltava totuudenmukaisia. Näitä faktoja voi testata tutustumalla kirjalliseen ja audiovisuaaliseen lähdemateriaaliin sekä tietysti haastatteleamalla asian tuntevia henkilöitä.

Kolmas osio, jonka tässä katson kuuluvaksi ennakkotutkimukseen, on kuvauslokaatioiden etsiminen. Kun kuvauskohde sijaitsee ulkomailla, eikä rajallisen budjetin ja pitkän välimatkan vuoksi ole mahdollista käydä etukäteen fyysisesti paikan päällä, on dokumentaristilla edessään haaste.

3.3.1 Ennakkohaastattelut ja henkilöiden valinta

Jos elokuvaa rakennetaan jonkin tietyn teeman ympärille, ei sopivia ihmisiä ole välttämättä löytynyt ennakkotutkimuksen alkaessa. Tällöin päähenkilön metsästyks muistuttaa paljon sopivan näyttelijän etsimistä näytelmäelokuvaan. Henkilöitä etsitään lehti-ilmoituksilla, eri järjestöjen tai arkistojen nimiluetteloista, tuttavien kautta, työpaikoilta ja yhä yleisemmin internetin keskustelupalstoilta. Usein tekijät tapaavat ja haastattelevat monia henkilöitä ja potevat myöhemmin huonoa omaatuntoa, kun eivät kaikkia saa elokuvaansa sisällytettyä. (Saksala 2008, 82.)

John Websterin (1996) mukaan päähenkilöt dokumenttielokuvaan tulisi valita siten, että heidän toimintansa ja elämänsä sopivat dokumentaristin lopulliseen väittämään. Vaihtoehtoisessa skenaariossa dokumentaristi joutuu tilanteita ohjailemalla tai jälkikäteen leikkelemällä muokkaamaan henkilön kuvatun elämän teemaansa sopivaksi. (Webster, 1996.)

Glynne muistuttaa katsojan tarpeesta kokea jonkinlaista empatiaa elokuvan kantavaa hahmoa kohtaan. Päähenkilön persoonan, elämäntavan tai olemuksen ei sinänsä tarvitse tätä tunnetta herättää, vaan hänellä voi olla elämässään tavoitteita ja ongelmia joihin katsoja kykenee samaistumaan. (Glynne 2008, 50–51.) Dokumenttielokuvan päähenkilö voikin hyvin edustaa marginaalia omassa yhteisössään. Erilaisuus herättää katsojan kiinnostuksen ja sen kautta voi kertoa oleellisia asioita myös yhteiskunnasta, jossa kuvattava henkilö elää.

Ennakkohaastatteluiden tarkoituksena on paitsi kerätä tietoa ja tutustua henkilöihin, myös testata potentiaalisten kuvattavien reaktioita kuvaustilanteeseen. Kameralla voi olla monenlaisia vaikutuksia, joita on hyvä etukäteen selvittää. Siviilissä sulavasti esiintyvä saattaa jähmettyä täysin kameran edessä, toisaalta sitäkin vaarallisempaa on se, kun henkilö projisoi itsestään kuvan sellaisena kuin hän haluaisi olla eli esittää ns. ”parempaa versiota” itsestään. Henkilövalintaan vaikuttaa voimakkaasti tulevan dokumentin tyyllisuunta; puhuvaksi pääksi kelpaa yleensä vain selkeän ilmaisun hallitseva, mutta puhtaasti seurannalle perustuvan elokuvan päähenkilölle ei ole välttämätöntä asettaa samanlaisia vaatimuksia.

On myös syytä miettiä, kuka toimii ennakkohaastattelijana. Jos voidaan olettaa, että henkilöllä on kerrottavanaan yllättäviä käänteitä sisältävä tarina, voi olla tarkoituksenmukaista, ettei hänen tarvitse kertoa asioita moneen otteeseen samalle henkilölle.

3.3.2 Lähdemateriaali

Lähdemateriaalia on pääsääntöisesti kahta laatua, kirjallista sekä audiovisuaalista.

Kirjallisen lähdemateriaalin tarkoituksena on perehdyttää tekijää aiheeseen, vaikka materiaalia ei varsinaisesti käytettäisikään itse elokuvassa. Ennakkotutkimuksella halutaan varmistaa, että tekijän havainnot ovat oikeita ja tässä apuna toimivat esimerkiksi tilastot ja tutkimukset. Materiaalin läpikäyminen ja omien päätelmien faktapohjainen tarkistus kuuluu nimenomaan alkuvaiheeseen ja tarkoituksena on, että elokuvaa kuvatessa niitä ei enää tarvitse miettiä. Faktapohjaisen materiaalin

lisäksi dokumentaristit lukevat myös aihetta koskevaa kaunokirjallisuutta. (Aaltonen 2006, 119–120.)

Kirjallisen materiaalin lisäksi dokumentaristin on syytä tutustua saatavilla olevaan audiovisuaaliseen arkistomateriaaliin. Onneaan voi kokeilla esimerkiksi Kansallisesta audiovisuaalisesta arkistosta, MTV3:n ja YLE:n arkistoista, kuten myös järjestöjen ja museoiden arkistoista. Lisäksi käytettävissä on useat verkkosivustot, joilta materiaalia voi tilata digitaalisesti. (Saksala 2008, 134.) Samat ohjeet koskevat myös valokuvia, niitä voi lisäksi etsiä myös sanomalehtien arkistoista. Audiomateriaalille, kuten esimerkiksi vanhoille radio-ohjelmille ja äänitetyille puheille, on Yleisradiolla oma radioarkistonsa. Tekijänoikeuslain suojattujen teosten käyttö maksaa tietenkin tavallisesti rahaa, joten arkistojen hyödyntäminen voi olla opiskelijalle hankalaa.

3.3.3 Lokaatiot

Kuvauspaikkojen etsimisessä päämääränä on löytää fyysisiä ympäristöjä, joissa valittua teemaa voi käsitellä ja joissa kuvausten organisointi on mahdollista (Aaltonen 2006, 121). Haasteeksi tämä muodostuu, kun kuvaukset on tarkoitus järjestää ulkomailla. Opiskelijalle Pohjoismaiden ulkopuolella sijaitsevien kuvauspaikkojen fyysinen tarkastus on rahan ja ajan puutteen vuoksi mahdotonta, ellei sitten kyseessä ole jonkun aikaisemman matkan innoittama aihe. Internet saattaa tarjota jotakin apua, mutta suurta hyötyä siitä ei ole. Ainoa tapa saada luotettavaa tietoa kuvauskohteesta on jonkinlainen ihmiskontakti; henkilö joka tuntee sekä projektin että lokaation. Esteettisten seikkojen lisäksi on kansainvälisessä tuotannossa huomioitava maittain vaihtelevat kuvauslupa säädökset. Tämän opinnäytteen luvussa 4.7 on käsitelty tarkemmin olosuhteita Venäjällä.

Dokumenttielokuvassa kuvauskalusto on usein kevyttä, joten sähkön saatavuus ei ole yhtä ratkaisevaa kuin fiktiotuotannoissa. Kansainvälisissä tuotannoissa on toki huomioitava paikallinen sähköjärjestelmä ja mahdollisen adapterin tarve, tosin Venäjällä verkkovirta on 220V ja pistorasiat suomalaisten tyyliä.

3.4 Käsikirjoitus

Alan kirjallisuutta vertailemalla voi todeta, ettei dokumenttielokuvan käsikirjoittamiselle ole muodostunut mitään tiettyä, yleisesti hyväksyttyä formaattia. Elokuvan edustama tyyli suuntaa määrittelee käsikirjoituksen muotoa. Saksala toteaa, ettei luovaa dokumenttia voi käsikirjoittaa kuten asiasisältöistä dokumenttia. Kun seurataan esimerkiksi yksittäisen ihmisen elämää, voi liian tarkka käsikirjoitus johtaa tekijät konstruoimaan todellisuutta, jolloin teos alkaa muistuttaa fiktiota. Toisaalta kronologisesti etenevä historiallinen dokumentti saattaa vaatia hyvinkin tarkan käsikirjoituksen. (Saksala 2008, 82.)

Jos synopsiksen kohdalla on kysymys rahoituksen hankkimisesta käsikirjoituksen sekä ennakkotutkimuksen tekoon, näyttäisi dokumenttielokuvan käsikirjoituksen tärkein funktio ammattilaistuotannoissa olevan rahoituksen hankkiminen itse elokuvalle. Käsikirjoituksen tarkoitus on siis tehdä rahoittajat vakuuttava toimintasuunnitelma, ei niinkään olla tulevan elokuvan ”kivijalka”. (Aaltonen 2006, 135.)

Opiskelijoihin ei välttämättä päde Aaltosen havainnot siitä, että kaikki esituotannon aikana tehdyt kirjalliset hahmotelmat on tarkoitettu portaattaiseen rahoituksen haalimiseen. Aaltonen havaitsikin tutkimuksessaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa* (2006), että dokumentaristin ikä ja kokemus vaikuttavat tapaan työstää käsikirjoitusta. Nuoremmat tekijät kirjoittavat yksityiskohtaisia käsikirjoituksia, siinä missä kokeneemmat jättävät sen mielellään mahdollisimman viitteelliseksi. (Aaltonen 2006, 134.) Näin voisi olettaa, että nimenomaan opiskelijadokumenteissa käsikirjoitukset olisivat varsin tarkkoja.

Dokumenttielokuvan kuvauskäsikirjoitus voi koostua esimerkiksi listasta tilanteita, joita odotetaan kuvausten aikana eteen tulevan ja jotka vähintään on taltioitava elokuvan sanoman toteutumiseksi. Tilanteiden ennakkointia edellyttää ennakkotapaamisten perusteella muodostunut käsitys siitä, miten tulevan elokuvan päähenkilöt elämäänsä elävät. (Webster, 1996)

Yleensä ajatellaan, että kuvauskäsikirjoituksen oleellisin funktio fiktiivisen elokuvan piirissä on toimia työryhmän kommunikaatiovälineenä. Dokumenttielokuvan käsikirjoituksen funktio on henkilökohtaisempi. Webster korostaa ennakkotutkimuksen ja sen tuotteena syntyvän käsikirjoituksen roolia tekijän ajatuksia järjestelävänä elementtinä. Tarkoitus on löytää rakenne ja tarina, sekä selvittää itselle mitä haluaa elokuvansa välittävän. Perusteellisen suunnittelun

lopputuloksena tekijä voi kuvaustilanteessa vapauttaa itsensä keskittymään tapahtumiin ja tilanteisiin, koska hän tietää mitä on etsimässä. (Webster 1996.)

Niin Webster kuin Aaltonenkin painottavat käsikirjoituksen kuulumista ennakkotuotantoon ja kuvauksien ajaksi se usein pannaan kokonaan syrjään. (Webster 1996, Aaltonen 2006, 136) Voidaan ajatellakin, että tärkein dokumenttielokuvan käsikirjoitus kirjoitetaan vasta kuvausten jälkeen, ennen leikkauksen aloittamista tai sen aikana. Tässä perinteisesti jaoteltu esi- ja jälkituotanto etenevät limittäin. Leikkauskäsikirjoituksesta käy ilmi muun muassa käytettävät kuvat, haastattelut, arkistomateriaali ja musiikki (Saksala 2008, 90).

3.5 Tuotannollinen valmistelu

Kun suunnitelmat on tehty, täytyy seuraavaksi päättää kuinka ne toteutetaan. Budjetin laatimisen ohella tuotannollisen valmistelun olennaisin osa opiskelijadokumentissa on tarvittavan työryhmän arviointi ja kokoaminen. Huomioon tulee ottaa erityisesti resursseista tärkein eli työryhmän jäsenillä käytettävissä oleva aika. Jos ryhmän jäsenillä on useita päällekkäisiä projekteja, opintosuoritteita tai töitä, kasaantuvat heidän tehtävänsä tuotannossa aina lopulta jonkun muun hoidettavaksi.

Dokumenttituotannoissa työtehtävät eivät ole välttämättä yhtä selkeästi rajatut, kuin fiktion puolella. Yhdistelmiä voi olla monenlaisia, kuten kuvaaja-ohjaaja, ohjaaja-leikkaaja, tuottaja-ohjaaja tai äänittäjä-kuvaaja. Erityisesti tuottajan ja ohjaajan roolit sotkeutuvat dokumenttituotannossa helposti, mutta mielestäni kansainvälisessä tuotannoissa näiden tulee olla kaksi eri henkilöä.

Ammattimaisissa dokumenttituotannoissa tuottajan tehtävä on taloudellisen kokonaisuuden ja ihmisten hallinta. Hän toimii yhdyshenkilönä tekijöiden, tilaajien ja rahoittajien välillä, sekä seuraa tuotantoprosessia niin, että tuote valmistuu aikataulussa. Tuottaja vastaa kaikista projektiin liittyvistä sopimuksista, kuten arkistomateriaalin käyttösopimuksista, esiintymissopimuksista, vuokrasopimuksista sekä musiikin käyttöön liittyvistä sopimuksista. Myös sisällöllisen palautteen antaminen esituotantovaiheesta aina jälkitöihin asti kuuluu tuottajan perustehtäviin. Hän on usein ensimmäinen jolle ohjaaja ideansa esittelee ja myöhemmin myös arvioi ensimmäisenä raakaleikkausta. Tuottajan työt eivät pääty elokuvan valmistumiseen vaan hän vastaa niin tiedotusmateriaalista kuin elokuvan levittämisestä. (Saksala 2008, 53–54, 56–57, 59.) Kaikki edellä mainitut tehtävät kuuluvat tuottajalle myös opiskelijatuotannossa. Kansainvälisessä projektissa

tuottajan aktiivinen läsnäolo on erityisen tärkeää, koska käytännön ongelmien kasaantuminen ohjaajalle tai muulle kuvausryhmälle asettaa tuotoksen taiteellisen laadun riskitilaan.

Jos aikomuksena on tehdä runsaasti arkistomateriaalia sisältävä elokuva, on syytä harkita erillisen arkistotoimittajan ottamista työryhmään. Hänen vastuullaan on materiaalin etsiminen, analysointi ja tekijänoikeuksien selvittäminen. Jos arkistomateriaali koostuu valokuvista tai vaikkapa vanhoista filminpätkistä, kannattaa silloin jo ennakkosuunnittelun aikana miettiä myös millaista äänisuunnittelua materiaali kaipaa rinnalleen.

Itse kuvausryhmä voi vähimmillään koostua ohjaajasta, kuvaajasta ja äänittäjästä, tosin näistäkin rooleista useampi voi langeta samalle henkilölle. Jos kuvaaja ja ohjaaja eivät ole sama henkilö, on heidän yhteistyönsä syytä aloittaa mahdollisimman aikaisessa vaiheessa. Saksalan mukaan tavoitteiden ollessa ristiriidassa, muodostuu kuvaajan näkemyksestä aina hallitseva, koska hän lopulta taltio käytettävät kuvat (Saksala 2008, 60). Kaikissa tapauksissa kuvausryhmään on kuuluttava henkilö, joka pystyy kommunikoimaan sujuvasti paikallisten kanssa ja hoitamaan myös monimutkaisia asioita. Pätevän tulkin välttämättömyyteen palaan myöhemmissä osioissa.

Saksala huomauttaa, että taloudellisten resurssien arviointi vaatii huolellista ennakkosuunnittelua, eikä esimerkiksi esituotannossa unohtuneelle matkalaskulle välttämättä löydy enää maksajaa (Saksala 2008, 76). Tampereen ammattikorkeakoululla käytössä oleva järjestely, jossa budjetti ja tarvittavat materiaaliset resurssit hyväksytetään projektikokouksessa ja tekijöiden on tämän jälkeen selvittävä ennakkoon laskemillaan resursseilla, vastaa siis pitkälti ammattimaista tuotantotapaa. Mitään ulkoisia kuluja ei voi laskuttaa koululta, ellei niitä ole esituotannossa budjetoitu. Projektikokouksen prosessiin liittyy myös kuvausten aikatauluttaminen koko tuotannon osalta. (Projektikäytänteiden opas 2008.)

3.6 Kuvauksien taiteellinen valmistelu

Visuaalista lopputulosta määrittelevät päätökset siitä millaiselle materiaalille elokuva kuvataan, kuinka paljon kuvia valaistetaan ja pyritäänkö kuvaamaan statiivilta vai käsivaralta. Se, kuinka paljon vuorovaikutusta kuvausryhmällä on kuvattavaan maailmaan ja sen henkilöihin, miten ihmiset kuvataan ja millaista rytmiä kameranliikkeissä noudatetaan vaikuttaa teknisten seikkojen ohella oleellisesti lopputulokseen. (Aaltonen 2006, 140–142).

Käsikirjoitusvaiheessa on tehty päätös siitä, kerrotaanko tarina toiminnan, haastattelujen vai spiikkien avulla. Haastatteluihin nojaavan elokuvan suunnittelussa tulee huomioida kuinka paljon haastattelusta näytetään satasena, eli siten että haastateltava puhuu kuvassa. Päätös vaikuttaa tarvittavan kuvituskuvan ja arkistomateriaalin määrään, sekä elokuvan lopulliseen rytmiin. (Saksala 2008, 86.)

Dokumenttielokuvan ennakkovalmisteluiden ja itse kuvausvaiheen välillä ei aina ole selvää rajaa. Voi esimerkiksi olla, että jo päähenkilöitä etsiessä ja heihin tutustuttaessa on saatu hyvää haastattelumateriaalia tai kuvattu joitain merkittäviä tapahtumia. Jälleen kerran elokuvan tyyliä asettaa vaatimuksia kuvallisen ilmaisun toteuttamiselle ja edellä mainitut päätökset rakentuvat osin olosuhteiden sanelemina.

3.7 Opiskelija ja kansainvälinen työympäristö

Tampereen ammattikorkeakoulun opiskelija voi hakea matka-apurahaa kansainväliseen opiskeluun tai harjoitteluun kv-toimiston kautta. Apurahan edellytyksenä on osoitus matkan kuulumisesta tutkinnon suorittamiseen sekä voimassa oleva matkavakuutus. Täysi matka-apuraha (yli 3 kk) Venäjälle on 300 euroa, josta maksimissaan puolet voidaan maksaa lyhyeen vaihtoon. Loppuosan rahoituksesta opiskelija voi keskustella koulutusohjelmansa päällikön kanssa. (Tamkin tekniikan stipendirahastosta maksettavat apurahat opiskelijavaihtoihin, 2008.) Koululta matkan ajaksi lainattavalle kuvauskalustolle hankitaan vakuutukset tapauskohtaisesti.

Jos mahdollista, kannattaa opiskelijan hyödyntää koulunsa virallisia kansainvälisiä suhteita mahdollisimman kattavasti. Mikäli dokumenttia on tarkoitus kuvata maassa, jossa TAMK:lla on yhteistyökoulu, saattavat tarvittavat järjestelyt hoitua helpoiten tätä kautta. Lupia käsittelevässä osassa kerron, kuinka tämä olisi järjestynyt Venäjän osalta.

4. ENNAKKOTUOTANTO ELOKUVASSA *KOMBINAATTORI*

4.1 Idea

Kaiken taiteen piirissä lieenee tyypillistä, että tekijän oma elämäntilanne vaikuttaa tehtyihin aihevalintoihin. Itselläni ajatus elokuvaan *Kombinaattori* syntyi seuratessani isäni Reijo Kalmakurjen paranemisprosessia keuhkosyövän jälkeen. Sairastuminen tapahtui nopeasti, ja toipumista edelsi synkän epätoivoinen vaihe Reijon sekä meidän hänen läheistensä elämässä.

Kun sairauden diagnoosi varmistui syksyllä 2005, eivät lääkärit antaneet käytännössä mitään toivoa selviämisestä, ja syksyn edetessä Reijo alkoi vähitellen valmistella poislähtöään. Hän oli kuitenkin verrattain pirteä, sillä sairauden vakavuus ei perustunut syövän laajaan leviämiseen, vaan siihen, että kasvain oli osittain kiinni sydämessä eikä sitä siksi voinut leikata. Onkin merkittävää, ettei Reijon todella pitänyt enää olla hengissä vuonna 2007, eikä hänellä siten ollut mitään suunnitelmia jotka olisivat yltäneet vuotta 2006 pidemmälle. Kun toipuminen eteni, koki hän ilmeisen tarpeelliseksi asettaa jälleen tavoitteita elämälleen, ja tästä lähtökohdasta aloimme suunnitella yhteistä matkaa Venäjän halki Vladivostokiin. Matkan lähtökohtana ei siis alun perin ollut dokumenttielokuvan kuvaaminen vaan isäni haaveen toteuttaminen.

Syyskuussa 2006 pyysin ensi kertaa lupaa dokumentoida matkan tapahtumat, mihin Reijo myös suostui. Aluksi tarkoituksenani oli kuvata eräänlainen selviytymistarina; ikääntyvä mies toteuttaa jatkoaikaa saatuaan vanhan unelmansa. Ymmärsin pian, että idea oli kliseinen ja typerä, jopa solvaus omaa älykkyyttäni kohtaan.

Reijo oli aikoinaan aktiivisesti mukana edelleen mielipiteitä herättävässä nk. taistolaisessa liikkeessä ja toimi mm. sen opiskelijasiiveksi sanotun Sosialistisen opiskelijaliiton puheenjohtajana. Ja koska hän oli myös opiskellut nuoruudessaan Moskovan puoluekoulussa, päätin yhdistää fyysisen matkan arkistomateriaalin avulla tehtävään matkaan isäni henkilöhistoriaan. Mielenkiintoisen asetelmasta teki mielestäni se, että toisin kuin monet aikalaisensa, ei Reijo ikinä luopunut vaalimistaan periaatteista. Tätä voi näkökulmasta riippuen pitää joko heikkoutena tai vahvuutena, itse pidän sitä molempina. Vanhoilta taistolaisilta on totuttu odottamaan erilaisia katumusharjoituksia, ja ajattelin, että olisi mielenkiintoista esitellä henkilö, joka ei kadu sitä mitä teki, vaan ainoastaan sitä ettei tehnyt enempää. Pidin mielenkiintoisena myös Reijon näkökulmaa siihen, miten sosialismin romahdus oli vaikuttanut Venäjän ilmapiiriin ja ilmeeseen.

En halunnut ohjaajana ryhtyä ottamaan kantaa siihen, mikä taistolaisuudessa oli oikein tai väärin. Rajasin näkökulman tiukasti päähenkilön omaan näkemykseen, siihen miten juuri hän kokee asiat. Tämän vuoksi elokuvassa ei haastatella muita aikalaisia tai edes yritetä esittää vastapuolen näkemystä. Tässä kiteytyy osa siitä mitä dokumenttielokuva mielestäni on. Ei tarvitse yrittää esittää mitään suurta totuutta, mutta on hyvä pyrkiä näyttämään siitä jokin puoli.

Molemmilla tarinoilla oli jo ideointivaiheessa selkeä alku ja loppu. Preesens-muotoisella matkatarinalla alkuna toimi lähtö Hämeenkyröstä ja loppuna saapuminen Vladivostokiin. Henkilöhistorian osalta valinta oli vaikeampi. Päädyin ratkaisuun, jossa tapahtumat alkavat Reijon liittymisestä Suomen kommunistiseen puolueeseen, joka osui päivämäärälleen yhteen Prahan miehityksen kanssa 21.8.1968. Dramatiikkaa lisäsi se, ettei Reijo missään nimessä tuominut miehitystä edes sen tapahtuessa. Luonnollisena loppuna oli eroaminen kaikista puolueen tehtävistä, uudelleen kouluttautuminen metsuriksi ja muutto Helsingistä Hämeenkyröön.

Ennen varsinaista esituotantovaihetta pohdin, onko itselläni henkilökohtaisia resursseja hoitaa tällaisen projektin läpivienti. Tutustuin alustavasti Venäjällä kuvaamisen vaatimaan byrokratiaan ja asia huolestutti suuresti. Yhtenä mahdollisuutena olisi ollut kuvata elokuva ilman mitään lupia turistina esiintyen, mutta arvelin siitä koituvan haitan itselleni, yhteistyökumppaneille ja koululle liian suureksi. Jälkikäteen ajatellen tällainen toimintatapa olisi ollut mahdoton, koska periaatteessa rautatieasemilla ei saa kuvata edes omiin tarpeisiinsa. Oma motivaationi ja usko tarinan kantavuuteen oli kuitenkin kova, ja näin tilanteen niin, että juuri tämän dokumentin voisi tehdä vain juuri tällä hetkellä.

4.2 Synopsis ja treatment

Kombinaattorin synopsis (liite 1.) tarkoituksena oli antaa yleiskuva päähenkilöstä ja hänen tilanteestaan. Suppeaa synopsisista en laatinut niinkään jäsennelläkseni asioita itselleni, vaan vakuuttaakseni opettajat, oppilaat ja mahdolliset tuottajat siitä että elokuva kannattaa tehdä.

Treatment (liite 2.) on jaoteltu osiin siten, että ensin esittelen dokumentin lähtökohdat, perusajatuksen ja esittelen päähenkilön (henkilöhistoria), jonka jälkeen perustelen miksi elokuva on syytä tehdä (ohjaajan sana) ja lopuksi selvitän miten tuotanto on tarkoitus toteuttaa (taiteellinen suunnitelma).

Treatmentia kirjoittaessani tärkeimmät valinnat liittyivät aiheen rajaamiseen. Osin arkistomateriaaliin ja haastatteluun perustuvassa elokuvassa on suuri vaara aineiston räjähtämisestä käsiin. Oleellisin yksittäinen valinta oli näkökulman rajaaminen pelkästään päähenkilö Reijo Kalmakurjen näkemykseen tapahtuneista asioista. Ulkopuolisia ei ollut siis alun perinkään tarkoitus haastatella, vaikka aihe sinänsä olisi tarjonnut siihen mahdollisuuden. Ratkaisu olisi voinut olla ammattilaistuotannossa toinen, *Kombinaattorin* tapauksessa kyseessä oli osin resurssien puutteelle perustuva valinta. Tässä vaiheessa myös tulevan elokuvan suunniteltu kesto vakiintui 28 minuuttiin.

4.3 Ennakkotutkimus

Tärkein ennakkotutkimuksen aihepiiri oli ”taistolainen” opiskelijaliike ja sen historia. Itselläni oli etukäteen jonkinlainen mielikuva liikkeestä ja isäni roolista sen parissa, mutta päätin silti paneutua asiaan väärinkäsityksien välttämiseksi. Kantavana teemana elokuvassa on näkökulma lähihistoriaan yhden ihmisen ja hänen mielipiteidensä kautta. Vaikken tästä halunnut tinkiä, oli mielestäni tarpeellista hankkia tietoa myös muista lähteistä.

Pääasiallisena tiedonlähteenä oli taistolaisuutta käsittelevä, paikoin melko arvolatautunut, kirjallisuus. Esimerkiksi paljon julkisuutta saanut Ilkka Kylävaaran *Taistolaisuuden musta kirja* käsittelee liikettä useiden kertojien kautta varsin negatiiviseen sävyyn, siinä missä Heikki Mäki-Kulmala teoksessaan *Taistolaisuuden harmaa kirja* pyrkii henkilökohtaiseen, mutta silti tasapuolisuutta tavoittelevaan linjaan. Molemmista oli varsin paljon hyötyä, ei niinkään faktatiedon hankinnan, vaan liikkeen herättämien intohimoisten tunteiden ymmärtämisen kannalta.

Taistolaisuudesta on tehty myös tutkimuksia. Anna Kontulan taistolaista opiskelijaliikettä ruotinnut pro gradu *Kuollut muttei kuopattu – Taistolaisuus ja miten sitä muistellaan* (2002) käsittelee erityisesti liikkeeseen liitettyjä myyttejä, ja se oli ennakkotutkimuksessa tärkeä vertailukohta Kylävaaran ja Mäki-Kulmalan teoksille.

4.4 Käsikirjoitus

Kuten edellä on mainittu, koostuu *Kombinaattori* kahdesta periaatteessa toisistaan riippumattomasta tarinasta, joiden silti oli määrä muodostaa yhtenäinen kokonaisuus. Websterin erottelun mukaan elokuvan oli tarkoitus edustaa cinema vérité ja ”puhuva pää” –tyylisuuntien yhdistelmää, eli

nykydokumenttien tyypillisintä rakennetta. Elokuvasa oli myös selviä historiallisen dokumenttielokuvan piirteitä.

Oma työtapani dokumenttielokuvan tuotannossa kehittyi yhteistyössä Johanna Vanhalan kanssa, kuvatessamme elokuvaa *Nimeni on Alma* (2006), joka käsittelee maahanmuuttajalasten sopeutumista suomalaiseen kouluun ja jossa toimin kuvaajan roolissa. Työtapaan kuuluu useiden vaihtoehtoisten skenaarioiden suunnittelu ja analysointi sekä huolellinen valmistautuminen kuhunkin kohtaukseen.

Nimeni on Almaa varten Vanhala oli tehnyt eräänlaisen treatmentin ja käsikirjoituksen hybridin, jossa tavoitteita ja tapahtumia linjailtiin jo melko tarkasti. Lähdimme kuvaamaan asetetut tavoitteet mielessä, mutta huomasimme pian, etteivät lapset käyttäytyneet olettamallamme tavalla. Lisäksi olimme usein myöhässä kohtauksien alkujen kanssa, koska emme olleet sopineet tarpeeksi tarkasti mitä kuvattaisiin tai mitä milloinkin odotettiin tapahtuvan. Ohjaaja Vanhala otti käyttöön työtavan, jossa hän jokaisen kuvauspäivän jälkeen katsoi kuvatun materiaalin, kirjoitti ylös mitä puuttuu, konsultoi opettajan kanssa tulevista tapahtumista ja kirjoitti näiden perusteella toimintasuunnitelman jokaiselle kuvauspäivälle erikseen kuvauksien edetessä.

Käytin *Kombinaattorissa* samantapaista menetelmää, joten mitään yksittäistä, esituotantovaiheessa tehtyä kuvauskäsikirjoitusta ei ollut olemassa. Ensimmäinen versio, joka näyttää vähääkään perinteiseltä käsikirjoitukselta tehtiin vasta kuvausten jälkeen leikkaajan avustuksella (liite 3.). Tämäkin versio oli vain lähtökohta leikkaukselle, eikä sen ollut tarkoitus olla sitova.

Sisällölliset ennakkovalmistelut jakaantuivat osiin siten, että laadin erikseen suunnitelmat preesens-muotoiselle tarinalle, haastatteluille ja arkistomateriaalin käytölle.

4.4.1 Suunnitelma preesens-muotoiselle tarinalle

Olin sopinut kuvaavani Suomessa yhden, syövän jälkihoitoon liittyvän sairaalakäynnin, sekä tilanteen, jossa Reijo ja Mirja kirjoittavat talonsa hoitoon liittyviä ohjeita. Tarkoitus oli myös seurata päähenkilön valmistautumista matkaan kahden päivän ajan ennen lähtöä.

Runkona Venäjälle sijoittuneiden kuvauksien aikana toimi vääjäämättä tapahtuva maantieteellinen eteneminen. Olimme keskustelleet Reijon kanssa etukäteen asioista, joita hän haluaisi matkalla tehdä ja paikkoja joissa hän haluaisi käydä. Näiden keskustelujen pohjalta tein listan mahdollisista

kuvauspaikoista ja tapahtumista eri kohteissa. Listalla olevat asiat olivat hyvin yksinkertaisia, kuten ”Stalinin hammas”, ”nousu junaan Moskovassa”, ”maailman suurin Leninin pää” tai ”ostoksilla vaunulaiturilla”. Päivitin listaa myös matkan aikana tilanteiden mukaan. Jotkut suunnitelmista toteutuivat, mutta osa osoittautui paikan päällä lopulta mahdottomiksi toteuttaa. Hahmottelin myös jo treatmentissa joitain yksittäisiä kuvattavia tilanteita, mutta tärkeimpänä ajatuksena oli seurata miten päähenkilö tämän päivän Venäjään reagoi.

Suurin kuvauksien aikana tapahtunut muutos ennakkosuunnitelmiin oli päätös luopua henkilöhistoriaa luotaavien haastatteluiden tekemisestä matkan aikana. Ääniteknisistä syistä niitä ei voinut tehdä junassa ja toisaalta uusissa kaupungeissa olisi ollut kohtuutonta pyytää päähenkilöä istumaan tuntikausia hotellilla muistelemassa menneitä. Niinpä kaikki haastattelut kuvattiin vasta kuvausmatkan jälkeen.

4.4.2 Suunnitelma haastatteluihin

Haastatteluissa oli tarkoitus käydä Reijon elämä kronologisesti läpi, vaikka ajatuksena ei missään vaiheessa ollutkaan kertoa koko elämäntarinaa. Ennakkotutkimuksen aikana kopioin kirjaston sanomalehtilehtiarkistosta Simopekka Virkkulan kirjoittaman, Aamulehdessä julkaistun artikkelin, joka käsitteli melko laajasti Reijon henkilöhistoriaa (Virkkula, 26.11.2000). Käytin tätä artikkelia eräänlaisena kronologisena karttana haastatteluissa. Laadin listan kysymyksistä ja aiheista joita halusin käsitellä (liite 4.), vaikka tarkoitus oli antaa haastateltavan kertoa tapahtumista omaan tapaansa ja tarttua sitten mielenkiintoisiin anekdootteihin. Jälkikäteen ajateltuna tämä saattoi olla virhe, koska materiaalia tuli niin paljon, että sitä oli hankala hallita. Selkeämmän aiherajauksen olisi voinut tehdä jo ennakkotutkimuksen aikana, ja esittää haastatteluissa tarkempia kysymyksiä liittyen vain lopputuloksen kannalta olennaiseen.

4.4.3 Suunnitelma arkistomateriaalille

Suurin osa elokuvassa käytettävistä arkistomateriaaleista on päähenkilön henkilökohtaisesta kokoelmasta peräisin olevia valokuvia, mutta materiaalia etsittiin myös Yleisradion tv- ja radioarkistosta, Kansan Arkistosta, Työväen Arkistosta sekä Lenin-museolta.

Tekijänoikeuslain mukaan valokuvien suoja-aika on 50 vuotta eteenpäin valokuvan valmistusvuoden päättymisestä. Mikäli valokuva täyttää teoksen tunnusmerkit, jolloin se on tekijänsä omaperäisen luomistyön tulos, on suoja-aika voimassa 70 vuotta tekijän kuolemasta.

Tekijänoikeudet kuuluvat tekijälle myös teoksen, tai siitä tehdyn kopion luovuttamisen jälkeen. Laki mahdollistaa tekijänoikeuksien luovuttamisen sovittujen ehtojen rajoissa, kirjallisella sopimuksen nojalla. Luovutus ei oikeuta vastaanottajaa muuttamaan, tai luovuttamaan teosta eteenpäin, eikä luovutus koske valokuvan isyys- tai respektioikeutta. Luovutuksenkin jälkeen tekijän nimi on siis aina mainittava tekijätiedoissa. (Rehbinder 2006, 20.) Tästä johtuen emme voineet käyttää Reijon henkilökohtaisista arkistoista löytyneitä kuvia hänen luvallaan, vaan asiasta oli sovittava kuvien alkuperäisten ottajien kanssa. Koska valokuvia ei saa muunnella, oli lupa kysyttävä myös kuvien uudelleenrajaamista varten. Tavoitetut kuvaajat antoivat luvan kuviensa käyttöön, mutta Neuvostoliitossa ja Itä-Saksassa otettujen kuvien tekijöitä oli mahdoton tavoittaa.

Arkistomateriaalin tarvetta lisäsi ratkaisu kuvata henkilöhistoriaa koskevat haastattelut vasta palattuamme takaisin Suomeen. Jos ne olisi tehty matkalla, olisi ollut myös luontevaa käyttää enemmän haastattelukuvaa satasena, ja arkistomateriaalin tarve olisi näin ollut vähäisempi.

Vasta litteroituani haastattelut ja valittuani niistä käytettävät osat, oli itselleni muodostunut käsitys siitä mitä arkistomateriaalista tultaisiin lopulta käyttämään. Tästä muodostui lopulta koko prosessin haastavin osuus koska ymmärsin, etteivät olemassa olevat kuvat riittäisi kuvittamaan lopullista tekstiä. Toisin sanoen ennakkosuunnittelu oli tässä kohdassa puutteellista.

4.5 Työryhmän kokoaminen ja resursointi

Työryhmän kokoamiseen vaikutti alusta pitäen se, ettei elokuvan päähenkilö halunnut matkalle mukaan ulkopuolista kuvausryhmää. Näin ollen päädyin itse rooliin, jossa toimin kuvausmatkan aikana kuvaajana, ohjaajana ja eräänlaisena tuotantopäällikkönä. Kuten mainittua, dokumenttielokuvan piirissä useiden tehtävien kasaantuminen yhdelle henkilölle ei ole missään nimessä tavatonta, pyrkimyksenähän on säilyttää mahdollisimman autenttiset olosuhteet. Äänitysavuksi matkalle lähti puolisoni Emmi Putkonen, jolla ei ollut aikaisempaa kokemusta tehtävästään. Tarvittava koulutus järjestettiin siten, että äänisuunnittelija Eero Niemi perehdytti ensin minut laitteisiin ja äänitystekniikoihin, jonka jälkeen välitin opetukset Putkoselle yhteisten harjoitusten avulla. Näin laitteet tulivat meille molemmille tutuksi hyvissä ajoin ennen kuvauksia.

Esituotannon ollessa jo hyvässä vauhdissa maaliskuussa 2007, Hanna Eskonen liittyi työryhmään tuottajan ominaisuudessa. Hänen tärkein tehtävänsä oli lupa-asioiden selvittely ja hallinnointi, sisäisen ja ulkoisen budjetin laatiminen, sekä tuotannon valmistelu projektikokousta varten. Projektissa olisi pitänyt alusta alkaen olla aktiivinen tuottaja mukana, nyt käytännön järjestelyt

veivät itseltäni liikaa aikaa sisällöllisen valmistautumisen kustannuksella. Elokuvan alkuperäinen leikkaaja Jussi Kärnä tuli projektiin mukaan vasta hieman ennen kuvauksien alkua, joten hänen osansa ennakkovalmisteluissa jäi pieneksi.

Kombinaattori oli välttämätöntä kuvata kevyellä kalustolla matkan pituuden ja työryhmän koon vuoksi. Kaikki laitteisto oli saatava pakattua yhteen siten, että saisin tarvittaessa liikuteltua sitä henkilökohtaisten matkatavaroideni kanssa samanaikaisesti. Kuvausvälineistön kuljetuksessa oli huomioitava myös vaihtelevat olosuhteet ja mahdollisesti kovakourainen kyyti. Matkaa varten koulun av-kioskiin hankittiin Tarmac expedition 8 kamerareppu, joka täytti edellä mainitut vaatimukset. Kuvauksissa käytin Panasonic ag-dvx100a MiniDv kameraa sekä haulikko- ja nappimikkiä, joista ääni tallennettiin suoraan nauhalle ilman erillisiä laitteita. Haastatteluiden äänitykseen käytin Fostexin kenttätallenninta ja käytössä oli lisäksi kevyt valokalusto.

4.6 Matkan valmistelu

Alusta pitäen oli selvää, ettei matkaa ja kuvauksia voisi toteuttaa, mikäli matkustaisimme jonkinlaisessa turistiseurueessa. Eri matkatoimistot tarjoavat kyllä matkapaketteja Helsinki – Vladivostok reitille, mutta ne olivat poikkeuksetta sekä erittäin kalliita, että aikatauluiltaan meille sopimattomia. Päädyin lopulta hankkimaan seurueemme kaikki liput ja hotellivaraukset yksitellen, mikä oli toki aikaa vievää, mutta taloudellisesti ja kuvauksien kannalta järkevää.

Venäjän rautateillä on säädös, jonka mukaan junalippuja ei voi ostaa kuin aikaisintaan 45 päivää ennen matkaa, joten päädyin varaamaan ensin lentoliput paluumatkalle. Tarkoitus oli, että matkamme päättyy Vladivostokiin, josta lentäisimme siis suoraan takaisin Suomeen. Yksisuuntaisen lennon hinta välillä Vladivostok – Helsinki oli kesäkuussa 2007 noin 1200 euroa mistä tahansa varauspalvelusta, joten päädyin muuttamaan matkasuunnitelmaamme niin, että lentäisimme Suomeen Kiinan pääkaupungista Pekingistä, josta lento maksoi tuolloin 480 euroa. Junalla matkustettavia lisäkilometrejä kertyi tästä noin 900 lisää, mutta rahallinen säästö oli suuri.

Junalippujen varaaminen Venäjällä ei ole yhtä yksinkertaista kuin Suomessa. Lippuun kirjataan matkustajan nimen lisäksi myös passin numero, eikä lippua luovuteta kuin kyseiselle henkilölle tai matkatoimistolle joka lipun välittää. Näin ollen lippujen ostossa ei ollut mahdollista käyttää hyväksi venäläisiä kontaktejamme, vaan ne oli hankittava matkatoimistosta Suomessa. Lippuja ei myöskään

voinut meidän kohdallamme hankkia matkan varrelta, koska kuvauslupa Venäjän rautateille edellyttää tarkkoja tietoja työryhmän paikkavarauksista.

Vertailtuani tarjontaa, päädyin ostamaan liput välille Moskova – Ulan Ude helsinkiläisestä Rent Line Oy:stä (Kolmas linja 17,00530 HELSINKI), joka hoitaa pääasiassa viisumipalveluja Venäjälle, mutta välittää myös junalippuja 13 euron välityspalkkiolla Moskovasta ja Pietarista lähteviin juniin. Liput välille Ulan Ude – Khabarovsk hankin Finnsov Toursilta (Museokatu 15, 00100 HELSINKI), toimistosta joka perii huomattavasti isommat välityspalkkiot, mutta pystyy järjestämään lippuja myös muualta kuin Moskovasta ja Pietarista lähteviin juniin. Matkan lyhin osuus oli Khabarovsk – Vladivostok, jolle en ostanut lippuja etukäteen, vaan katsoin sopivan yhteyden aikataulusta (<http://www.poezda.net/en/>) ja toivoin että saamme liput kyseiseen junaan.

Majoitukset järjestyivät Moskovaan, Ulan Udeen ja Baikaljärvelle paikallisten kontaktiemme kautta, Khabarovskiin ja Vladivostokiin varasin huoneet sähköpostitse.

Vladivostokin ja Pekingin väliin sijoituville osioille en tehnyt mitään etukäteisvarauksia, koska sinne emme tarvinneet kuvauslupia ja olimme liikkeellä puhtaasti turisteina.



Kuvat 1 ja 2: Päähenkilö Moskovassa ja Baikaljärvellä.

4.7 Luvat

Kansainvälisessä tuotannossa kuvausluvat vaativat järjestelyjä korostuneessa määrin. Venäjällä, jossa leimat ja muut propuskat ovat aina olleet arvossaan, ei voi toimia sulavasti ilman asianmukaisia lupia. Tosin välttämättä luvataan eivät aina riitä, vaan myös niitä esittelevän henkilön on oltava oikeanlainen.

Kaikki lupiin, viisumeihin ja tullikäytäntöihin liittyvät asiat ovat erityisen alttiita muutoksille.

4.7.1 Viisumi ja lehdistökortti

Venäjällä suoritettavia ammattimaisia kuvauksia ja kuvauslupien myöntämistä varten tarvitaan aina jonkinlainen akkreditointi eli virallinen lupa toimia maassa. Käytännössä dokumenttituotannon ollessa kyseessä akkreditoinnilla tarkoitetaan Venäjän ulkoministeriön lehdistökorttia, jota voi sitten tarvittaessa näyttää esimerkiksi miliisille. Myöskään tavallisella turistiviisumilla ei voi lähtökohtaisesti suorittaa kuvauksia Venäjällä, vaan viisumista on käytävä ilmi matkan todellinen tarkoitus. (Irina Naletova, henkilökohtainen tiedonanto 5.4.2007.)

Viisumin ja kuvauslupien hankkimiseen on kaksi vaihtoehtoa: opiskelija voi mahdollisuuksien mukaan esiintyä joko toimittajana (vaatii venäläisen lehdistökortin) tai av-alan toimijana (vaatii venäläisen kutsujatahon).

Mikäli elokuva-alan projektissa käytetään ammatillisia kuvauslaitteita, sen toteutusta varten tarvitaan venäläinen kutsujaorganisaatio, joka auttaa viisumipuolto- ja kuvauslupa-asioissa. Tällaisena voivat esiintyä esim. Venäjän kulttuurialan viranomaiset, paikallishallinnon elimet, korkeakoulut, venäläiset tuotantoyhtiöt ja muut vastaavat tahot, joiden kanssa olisitte asiasta erikseen sopineet.

Viisumit hanketta varten saadaan Suomessa olevista Venäjän konsulaateista (esim. Venäjän Suomen suurlähetystön konsuliosastosta). Viisumihaun yhteydessä esitetään virallinen kutsu, jonka on lähettänyt edellä mainitsemani venäläinen kutsujaorganisaatio.

Projektinne järjestäjätahon (esim. korkeakoulunne ao. tiedekunnan johtajan) kannattaa ottaa yhteyttä Venäjän kulttuurin ja elokuvataiteen federaatiovirastoon, jossa on Elokuvataidehallinnon kansainvälisten elokuvatahtumien ja festivaalien edistämisen yksikkö. (Irina Naletova, henkilökohtainen tiedonanto 5.4.2007.)

Käytännössä siis yksittäinen opiskelija ei voi saada lehdistökorttia tai kuvauslupia, vaan yhteistyön pohjana on oltava laajempi organisaatioiden välinen yhteistyö. *Kombinaattorin* lupajärjestelyjen kannalta olennaista oli siis saada Suomesta yhteistyökumppani, jolla olisi valmiina tarvittavat suhteet Venäjälle. Tämä tuntui helpoimmalta hoitaa Yleisradion kautta jolla nuo suhteet jo olivat, sillä koulujen välinen yhteistyö olisi vaatinut huomattavasti enemmän aikaa, jota meillä ei tuolloin ollut. Yleisradion avun mahdollisti heidän ja koulumme välinen sopimus valmistuneiden

dokumenttien esittämisestä, lähtökohtaisesti Yleisradio ei avusta opiskelijoiden kuvauslupien hankinnassa. Kun yhteistyöstä oli sovittu, saatoimme hakea akkreditointia heidän kauttaan.

Proseduuri toimittajilla on suurin piirtein seuraava: valokuvat, passi, selvitys työn kuvasta/toimituksesta (+päätoimittajan allekirjoitus) Venäjän lähetystöön. He käyvät tiedot ensin läpi ja lähettävät sitten ulkoministeriöön Moskovaan. Moskova tekee joko puollon työlupaan tai hylkää sen. Työluvan myöntäminen tarkoittaa sitä, että ulkoministeriö kirjoittaa toimittajalle akkreditointikortin, joka on vähän sama kuin meikäläisten pressikortti. (Toomas Lybeck, henkilökohtainen tiedonanto 5.4.2007)

Lybeck kuitenkin huomauttaa akkreditointikortin olevan tietyllä tavalla vakavampi dokumentti kuin meikäläinen pressikortti, sillä pelkän työviisumin turvin Venäjällä ei saa tehdä lainkaan journalistista työtä. Tähän vaaditaan aina virallinen lupa, eli juuri tuo kyseinen akkreditointikortti. Suomessa samanlaista rajoitusta ei ole käytössä. Akkreditointeja myönnetään joko pysyvästi (käytännössä 1 vuosi) tai lyhytaikaisesti, joista jälkimmäinen koskenee useimpia dokumenttituotantoja. Lyhytaikainen erityiskirjeenvaihtajan akkreditointi myönnetään enintään kolmeksi kuukaudeksi ja se edellyttää sellaista viisumia, joka oikeuttaa yhteen tai kahteen käyntiin Venäjällä 90 päivän kuluessa. Akkreditointijärjestönä Venäjällä toimii Venäjän federaation ulkoministeriö ja ulkomaisten kirjeenvaihtajien työskentelyn turvaamisesta huolehtii ulkoministeriön lehdistökeskus. Ulkomaalaiset toimittajat rinnastetaan venäläisiin toimittajiin, mitä tulee tiedon saantiin ja maassa liikkumiseen.

(Venäjän federaation suurlähetystö Suomessa, lehdistötiedote 30.8.2006.)

Toimittaja noutaa ulkomaisen kirjeenvaihtajan todistuksensa ulkoministeriön lehdistökeskuksesta Moskovasta tai voi saada sen Suomen Venäjän-suurlähetystön lehdistöpalvelun välityksellä asiasta erikseen sovittaessa. *Kombinaattorin* kohdalla todistus toimitettiin Yleisradion kansainvälisten asioiden osastolle.

Akkreditointia koskevat yksityiskohtaiset säännöt on luettavissa Venäjän Suomen suurlähetystön internetsivuilta (<http://www.rusembassy.fi/ZhurnalistyFI.htm#rules>).

4.7.2 Kuvauslupa Venäjän rautateille

Kombinaattorin tapahtumat sijoittuvat paitsi Venäjälle, myös sen rautateille ja näin ollen kuvaukset vaativat erikoislupia. Yleensäkin kohteet, joita voidaan luonnehtia missään määrin strategisiksi tai

sotilaallisiksi, eivät ole normaalien kuvausoikeuksien piirissä. Tällaisiksi voidaan laskea esimerkiksi lentokentät, rautatieasemat, metroasemat ja linja-autoasemat, eli kohteet jotka ovat usein valtion hallinnoimia ja liittyvät tavaraa sekä ihmisiä liikuttelevaan infrastruktuuriin.

Seuraavassa Venäjän Suomen suurlähetystön lehdistöattasea Irina Naletovan kuvaus siitä, kuinka kuvauslupa rautateille hankitaan:

Junat ja rautatieasemat ovat osa Venäjän rautateiden (Rossijskije Zheleznyje Dorogi -yhtiön) ylläpitämää infrastruktuuria myös kuvauskohteina. Niinpä kuvauksia varten on anottava erillinen lupa. Venäjän rautateiden kuvauslupaa voidaan anoa joko Yleisradion tai Suomen suurlähetystön nimissä. Ao. anomuksessa kerrotaan mahdollisimman yksityiskohtaisesti kuvausten tavoitteet ja tehtävät, lyhyt skenaario, kaikki kuvattavat rautatieinfrastruktuurin kohteet, kuvausten päivämäärä, aika ja olosuhteet, kuvausryhmän kokoonpano ja ao. henkilöiden passinumerot, kuvausten järjestäjätahon kontaktihenkilön nimi ja puhelinnumero. Anomus tehdään ao. järjestäjätahon viralliselle lomakkeelle, varustetaan sen johtajan allekirjoituksella ja leimalla. Anomukseen on liitettävä myös Venäjän ulkoministeriön antamien akkreditointikorttien kopiot. Anomus on suositeltavaa tehdä venäjän kielellä.

Kuvauslupa-anomus lähetetään 15 työpäivää ennen kuvausten alkamista. Moskova-Vladivostok -projektissa lienee paljon kuvattavia kohteita, joten suosittelemme, että lähettäisitte anomuksen mieluummin aikaisemmin. Lupa kuvauksia varten noudetaan erikseen. Sen voi periaatteessa hakea puolestanne myös toinen henkilö.

Jos kuvausmateriaalia on tarkoitus käyttää kaupalliseen tarkoitukseen, Venäjän rautateiden kanssa tehdään asiasta sopimus. Siksi anomuskirjeessä on suositeltavaa erityisesti mainita, onko materiaali tarkoitettu kaupalliseen käyttöön. (Irina Naletova, henkilökohtainen tiedonanto 5.4.2007.)

Hakemukseen tuli siis merkitä jokainen juna-asema jota aioimme kuvata, sekä päivämäärä milloin kuvaukset tapahtuisivat. Koska asemia on yli 9000 kilometrin taipaleella melkoinen määrä, emme voineet hakea lupaa kaikille, sillä hakemuksen käsittely olisi varmasti vienyt viikkoja. Pyrimme matkaoppaiden, internetin ja venäläisten kontaktiemme kautta selvittämään millä asemilla voisi olla jotain kuvattavaa ja mihin aikaan minnekin saapuisimme. Lisäsimme sitten lähes arpomalla joitain asemia matkan varrelta ja toivoimme että maisemat olisivat idyllisiä. Matkalla huomasimme, että juna-asemilla oli aina partioivia miliisejä, joten luvatta kuvaaminen ei olisi tullut kysymykseen.

Ennen matkaa sain paljon Venäjällä työskennelleeltä kuvaaja Kari Aholalta neuvon ilmoittautua rautatieasemilla miliisille tai asemapäällikölle aina ennen kuvauksia. Ilman tätä ohjeistusta olisin todennäköisesti joutunut suuriin vaikeuksiin erityisesti Moskovassa. Kaikilla asemilla ilmoittautumisen jälkeen sain seurakseni miliisin, paitsi Moskovassa itsensä asemapäällikön. Heidän huolenaan ei tuntunut enää siinä vaiheessa olevan se, mitä kuvasin vaan se, ettei jokainen partioiva miliisi keskeyttäisi kuvauksia ja toisi minua takaisin asemapäällikön kuulusteltavaksi. Tästä oli hyötyä myös siinä mielessä, että Suomen ulkoministeriön uusimmissakin tiedotteissa rautatieasemat mainitaan paikkoina, joissa on syytä noudattaa erityistä varovaisuutta (Matkustustiedotteet 20.10.2008 Venäjä, Moskova). Arvokkaasta kuvauskalustosta ei tarvitse kantaa niin suurta huolta kun miliisi on mukana tarkkailemassa tilannetta. Ulan Uden asemalla ei johtoporrasta löytynyt, joten otin riskin ja aloitin kuvaukset omatoimisesti, mutta ne keskeytettiin heti kun sain statiivin pystyyn. Kliseiseen tapaan miliisi peitti toisella kädellä linssin ja otti toisella kädellä käsivarrestani tukevan otteen. Tilanteen selvitti oppaanani ollut, elokuvassakin esiintyvä Venäjän erikoisjoukkojen eversti (evp.) Timur Tsybenov, jonka natsat tekivät lehdistökorttia ja kuvauslupaa suuremman vaikutuksen.



Kuvat 3 ja 4: Timur ja Mirja Ulan Uden Juna-asemalla

4.8 Kuvauskalusto ja tulli

Tullausta varten tarvitaan pro forma -lista (liite 5), johon on huolellisesti kirjattu kaikki kuvauskalustoon kuuluvat esineet ja laitteet sarjanumeroineen sekä rahallisine arvoineen. Tähän listaan pyydetään rajaa ylitettäessä suomalaisilta rajaviranomaisilta asianmukainen leima, jonka venäläiset rajaviranomaiset tarkistavat maahan tultaessa. Tämän jälkeen he joko lyövät listaan oman leimansa tai vaihtoehtoisesti vaativat uuden lomakkeen täyttämistä ja kaikkien laitteiden kirjaamista

käsin tullauslomakkeeseen. Leimattu pro forma -lista tai täytetty tullauslomake esitetään maasta poistuttaessa jälleen rajaviranomaisille, jotka niin halutessaan tarkastavat kaikkien tavaroiden olevan tallella.

4.9 Erikoisolosuhteet Venäjällä

Ensimmäinen ja tärkein edellytys onnistuneiden kuvausten suorittamiseksi Venäjällä on venäjänkielentaitoinen työryhmän jäsen. Meidän tapauksessamme sekä päähenkilö että hänen puolisonsa hallitsivat kielen, minkä lisäksi Moskovassa ja Ulan Udessa mukanamme olivat erilliset oppaat.

Vaikka olen itse matkustellut eksoottisissakin maissa täysin ummikkona, jouduin Venäjällä toteamaan, ettei huolellisilla etukäteisvalmisteluilla ja hyvällä käytöksellä aina päässyt pitkälle. Vaikka kaikki lupa-asiamme olivat kunnossa, jouduin silti jokaisella juna-asemalla neuvottelemaan kuvausten toteuttamisesta erikseen, eikä tämä olisi onnistunut pelkällä elekielellä.

4.9.1 Venäläiset ihmiset ja tapakulttuuri

Varsinkin Pohjois-Euroopan asukkaat kokevat Venäjällä käydessään kulttuurishokin, johtuen usein siitä kuinka näennäisen epäkohteliaasti venäläisissä kaupoissa, kahviloissa ja terveyskeskuksissa kohdellaan asiakkaita. Venäläiset suosivat julkisilla paikoilla avoimia kontakteja; tuntemattomalle ei pelätä antaa kriittisiä huomautuksia tai muunlaista osviittaa mikäli siihen nähdään syytä. Tätä voi testata esimerkiksi rikkomalla Venäjällä tarkkaa jonotusetikettiä. Myös hymyn rooli on erilainen kuin länsieurooppalaisilla. Toisin kuin meillä, on hymy varattu ilmaisemaan aitoa tunnetilaa, eikä sitä viljellä pelkästään kohteliaisuussyistä. Kuitenkin yksityisissä suhteissa kohteliaisuus on venäläisille täysin välttämätöntä ja tämä tulee ulkomaalaisellekin ilmi ystävyysuhteita luodessa. Kun venäläisen kanssa ystäväystyy, on heidän vieraanvaraisuutensa täysin ylenpalttista. Kylään kutsuttaessa odottaa vierasta lämmin vastaanotto, aito kiinnostus hänen asioihinsa, sekä runsain määrin syömistä ja juomista. (Vituhnovskaja 2006, 93–94, 98.)

Venäläiseen tapakulttuuriin kuuluu lahjojen vaihtaminen vierailujen ja tapaamisten yhteydessä. Ennen matkaa hankin pieniä suomalaisia lahjoja, kuten avaimenperiä ja karamelleja annettavaksi ihmisille, joilta sain matkalla apua. Tästä pienestä eleestä oli monissa tilanteissa suuri apu luottamuksen rakentamisessa. On hyvä muistaa, että venäläiset antavat usein tapaamisten yhteydessä lahjoja riippumatta siitä, onko sinulla jotain vastalahjaa heille.

Matkan aikana olimme tekemisissä useiden päähenkilön vanhojen tuttavien kanssa ja sain näin itsekin osani venäläisestä vieraanvaraisuudesta. Itselleni entuudestaan tuntemattomat ihmiset olivat valmiita näkemään käsittämättömät määrät vaivaa, jotta olomme Venäjällä olisi mahdollisimman mukavaa. Moskovassa käytössämme oli Reijon ystävän yksityisasunto, jonne hän toimitti joka päivä lämpimän ruoan ja jääkaappiin erinäisiä juomia, vaikka hänen perheensä tulee toimeen alle meikäläisellä opintotuella. Sama henkilö toimi myös Moskovassa tulkinani ja riiteli puolestani muun muassa Jaroslavskin rautatieaseman asemapäällikön kanssa kuvauslupien näennäisistä epäselvyyksistä. Jotain Venäjän nykytilanteesta kertoo se, ettei hän halunnut asuntoaan kuvattavan elokuvaan eikä mitään mainintaa tai kiitosta vaivoistaan lopputeksteihin.

Venäjällä toimittaessa on hyvä muistaa dokumentaristin vastuu kuvauksen kohteista. Dokumentaristin on pystyttävä arvioimaan, voiko ohjelmassa esiintymisestä koitua kuvattavalle jotain haittaa. Tähän oli mielestäni syytä suhtautua vakavasti, tosin välillä tilanteita ei ollut helppoa arvioida. Moskovan ja Ulan Uden välisellä neljän päivän junataipaleella vaunussamme oli Tshetshenian kriisialueelta uuteen palveluspaikkaansa Siperian rajavartiostoon siirtymässä olleita nuoria sotilaita. He kertoivat varsin avoimesti kokemuksistaan sodassa, mutta olivat myös jatkuvasti humalassa. Tein päätöksen etten kuvaa heidän avautumisiaan, vaikka heillä ei ilmeisesti sillä hetkellä olisi mitään sitä vastaan ollutkaan. Katsoin, että materiaalin käyttäminen vaatisi jonkinlaista venäjänkielistä kirjallista sopimusta, jollaista minulla ei ollut, sekä jälkikäteistä yhteydenpitoa haastateltuihin.

4.9.2 Turvallisuus

Kuvausten aikana en kohdannut tilanteita, joissa olisin kokenut olevani suorassa vaarassa. Usein kuulee sanottavan, että Venäjällä suurin vaara ovat korruptoituneet viranomaiset. Omalta osaltani kohtaamiset paikallisten viranomaisten ja miliisien kanssa hoituivat eri tulkkaajien välityksellä, ja kuten sanottua, ilman tulkkia vaikeuksia olisi koitunut huomattavasti enemmän.

Suomen ulkoministeriö varoittaa matkustajia erityisesti omalla toiminnalla aiheutuvista vaaroista, kuten liiallisesta alkoholin käytöstä, väärästä seurasta, huolimattomuudesta tai hyväuskoisuudesta. Myös miliisin tekemiä rötöksiä on raportoitu. Matkustusasiakirjat tai niiden kopiot on aina pidettävä mukana, koska miliisillä on oikeus tarkistaa ne koska tahansa, vaikka periaatteessa tähän pitäisi olla jokin erityinen syy. (Matkustustiedotteet 20.10.2008 Venäjä, Moskova.)

Henkilökohtaisen kokemukseni mukaan suurin vaara Venäjällä on liikenne. Suomalaiseen liikennekulttuuriin tottuneen ei välttämättä kannata asettua ratin taakse etenkin Moskovassa. Syrjäisemmillä alueilla, kuten meidän kohdallamme esimerkiksi Baikaljärven seudulla, tiet ovat usein todella huonossa kunnossa. Tästä koituu vaaraa lähinnä kuvauskalustolle, joka huonosti pakattuna altistuu kolhuille yllättävissä montuissa tai kuljettajan tehdessä äkkijarrutuksen tielle ryntäävän lehmän vuoksi.



Kuva 5: lehmiä tiellä, Suhajev.

Etukäteen olin erityisen huolestunut kuvauskaluston säilyttämisestä junassa käydessäni esimerkiksi ostoksilla tai ravintolavaunussa. Huoli osoittautui turhaksi, sillä vaunuemäntä lukitsee pyydettäessä hyttien ovet ulkopuolelta eikä ovea saa uudestaan auki muut kuin hytin asukkaat.

Kaikista matkalla tarvittavista dokumenteista, kuten viisumeista, passista, kuvausluvista ja matkalipuista on otettava kopiot itselle ja yhteyshenkilölle Suomeen. Lisäksi ne voi myös skannata ja lähettää omaan sähköpostiinsa tarvittaessa tulostettavaksi.

5. POHDINTA

Aloittaessani dokumenttielokuva *Kombinaattorin* ennakkotuotantoa, ei minulla ollut mitään käsitystä siitä, millaisia järjestelyjä Venäjällä kuvattava dokumentti vaatii. Kokemus on epäilemättä antanut itselleni uusia valmiuksia toimia erilaisissa ympäristöissä, mutta Venäjän osalta koen vasta raapaisseeni pintaa. En missään olosuhteissa väittäisi vielä olevani aiheen asiantuntija. Tähän opinnäytteeseen olen kirjoittanut asiat juuri niin kuin ne tämän tuotannon kohdalla järjestyivät, jollain toisella saattaa olla täysin erilainen kokemus Venäjällä toimimisesta.

Tätä kirjoittaessa elokuva ei ole vielä valmis. Projekti oli tarkoitus saattaa päätökseen keväällä 2008, mutta ongelmat arkistomateriaalin kanssa pitkittivät jälkitöitä yli alkuperäisen deadline. Itse suoritin työharjoitteluni kesällä, ja tarkoitus oli jatkaa leikkaamista elo-syyskuussa. Aikataulujen uudelleensovittaminen kävi kuitenkin ylitsepääsemättömäksi ja sovimme lopulta yhteisymmärryksessä Jussi Kärnän kanssa, että elokuvalla etsittäisiin uusi leikkaaja.

Kuvausten jälkeen monisäikeinen kokonaisuus on osoittautunut hankalaksi hallittavaksi, mutta olen myös optimistinen elokuvan onnistumisen suhteen. Jälkitöiden hankaluudet ovat korostaneet mielessäni ennakkotuotannon merkitystä, ja olenkin tässä projektissa oppinut katsomaan koko prosessia selkeämmällä tavalla. Kaikella mitä tuotannon jokaisen vaiheen aikana tekee, on oltava lopputuloksen kannalta jotain merkitystä. Itsestään selvältä tuntuva ajatus katoaa dokumenttielokuvan kuvauksien aikana helposti ja leikkauspöydän äärellä tulee hankalaa jos ei muista miksi jonkin kohtauksen on alun perin halunnut kuvata, tai miksi haastattelussa on päähenkilöltä jotain kuriositeettia kysynyt. Kombinaattorissa tämä ei johtunut suunnittelun laiminlyönnistä, vaan enemmänkin näennäisestä varman päälle pelaamisesta kuvausvaiheessa. Materiaalia tuli yksinkertaisesti liikaa ja uusien mahdollisuuksien keskellä alkuperäinen idea alkoi välillä hämärtyä. Tästä huolimatta olen erittäin tyytyväinen kuvauksiin sekä niin Suomesta kuin Venäjältä saamaamme materiaaliin. Tätä kirjallista osuutta laatiessani olen kyennyt paikallistamaan tekemiäni virheitä ja mielestäni myös oppinut niistä jotain. Ilmeisesti kaikki on siis mennyt jokseenkin niin, kuten koulussa pitääkin.

6. LÄHTEET

Aaltonen, Jouko 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 70. Helsinki: LIKE.

Bagh, Peter von 2007. *Vuosisadan tarina: Dokumenttielokuvan historia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Barnouw, Erik 1993. *Documentary: A History of the non-fiction film – 2nd revised edition*. New York: Oxford University Press.

Glynne, Andy 2008. *Documentaries ...and how to make them*. Harpenden: Kamera Books.

Kontula, Anna 2002. *Kuollut muttei kuopattu: Taistolaisuus ja miten sitä muistellaan*. Pro gradu. Tampereen yliopiston yhteiskuntatieteellinen tiedekunta.

Kylävaara, Ilkka 2004. *Taistolaisuuden musta kirja*. Helsinki: Tammi.

Mäki-Kulmala, Heikki 2004. *Taistolaisuuden harmaa kirja*. Tampere: Pilot-kustannus.

Rabiger, Michael 1992. *Directing the Documentary – 2nd Edition*. London: Focal Press.

Rabiger, Michael 2004. *Directing the Documentary – 4th Edition*. London: Focal Press.

Rehbinder, Maria E. 2006. *Valokuvateoksen ja valokuvan suoja*. Teoksessa Nordberg, Kai (toim.), Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) *Valokuvaajan uusi tekijänoikeusopas 2006*. Hämeenlinna: Karisto Oy.

Saksala, Elina 2008. *Asiaa ruudussa: Tv-dokumentin anatomia*. Helsinki: LIKE.

Virkkula, Simopekka 2000. *Tuntematon tekijä*. Aamulehti 26.11.2000, 28.

Virtanen, Jaakko 2004. *Dokumenttielokuvan historiaa*. Luentomoniste: TAMK.

Vituhnovskaja, Marina 2006. *Käytöstavat, juhlat ja vapaa-aika*. Teoksessa Vihavainen, Timo

(toim.) 2006. *Opas venäläisyyteen*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy, 93–113.

Verkkojulkaisut:

Elokuvantaju. *Synopsis*. [Online] [viitattu 3.11.2008].

<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/synopsis.jsp>

Ulkoministeriö. *Matkustustiedotteet, 20.10.2008: Venäjä (Moskova): matkustustiedote*. [Online] [viitattu 3.11.2008].

<http://formin.finland.fi/public/default.aspx?contentid=68991&nodeid=15735&contentlan=1&culture=fi-FI>

Venäjän federaation suurlähetystö Suomessa. *Tietoa toimittajille*. [Online] [Viitattu 3.11.2008].

<http://www.rusembassy.fi/ZhurnalistyFI.htm>

Webster, John 1996. *Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta: Alustus AVEK:in, Yleisradion ja Suomen Elokuvasäätiön dokumenttipäiville*. [Online] [Viitattu 3.11.2008].

http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp

Lehdistötiedotteet:

Venäjän federaation suurlähetystö Suomessa. 2006. *Lehdistötiedote 30.8.2006: Ulkomaisten joukkotiedotusvälineiden kirjeenvaihtajien ammatillisesta toiminnasta Venäjällä*.

Henkilökohtaiset sähköpostit:

Lybek, Toomas (Lehdistöneuvos, Suomen suurlähetystö, Moskova). 2007. *Re: Dokumentin kuvaamisesta Venäjällä*. S-posti. Toomas.Lybeck@formin.fi.

Naletova, Irina (Lehdistöattasea, Venäjän suurlähetystö, Helsinki). 2007. *Puhelinkeskustelu 5.4.07, kuvaukset Moskova-Vladivostok-junassa*. S-posti. rusembassy@co.inet.fi.

7. LIITTEET

Liite 1. Synopsis

Dokumentti on henkilökuva isästäni **Reijo Kalmakurjesta** (61), jolla todettiin syksyllä 2005 pitkälle edennyt keuhkosityöpi. Parantumisen ei pitänyt olla mahdollista, mutta vaikean leikkauksen jälkeen talvella 2006 niin silti tapahtui. Nyt uudessa tilanteessa hän haluaa toteuttaa vanhan unelmansa ja matkustaa junalla Helsingistä Vladivostokiin.

Matka alkaa Hämeenkyröstä Vaivian vanhalta kansakoululta, jota Reijo vaimoineen asuttaa. Ensimmäisenä määränä on päähenkilön nuoruuden opiskelukaupunki ja keskimmäisen lapsen synnyinpaikka, Moskova.

Matka jatkuu kohti Ulan Uden kaupunkia ja Baikaljärveä. Baikaljärvellä on tarkoitus liittyä isoisäni aikoinaan perustamaan Baikaljärven Työväen Uimaseuraan.

Päätepiesteemme Vladivostokiin saavumme Khabarovskissa tehdyn välipysähdyksen jälkeen. Dokumentin tapahtumat päättyvät päähenkilön palatessa kotiinsa Hämeenkyröön.

Dokumentin tavoitteena on kertoa matkakertomuksen muodossa isästäni ja hänen menneisyydestään. Henkilöhistoriaa kerrotaan arkistomateriaalin, sekä matkan aikana tehtävien haastattelujen avulla.

Teemana elokuvassa on unelmien toteuttaminen, sekä päähenkilön menneisyyteen katsominen vaikean sairauden jälkeen.

Kesto: 28min

Kombinaattori

Dokumenttielokuvan Treatment

Alexi Kalmakurki

aleksi.kalmakurki@cult2.tpu.fi

Versio 1

27.3.2007

TREATMENT

28 min

Reijo Kalmakurki, kommunisti ja isoisä, jäi syksyllä 2005 eläkkeelle työstään puutarhurina Hämeenkyrössä. 59-vuotiaana olisi työvuosia ollut vielä muutama jäljellä, mutta outo väsymys oli imenyt voimat kadoksiin. Syy selvisi saman vuoden lokakuussa, kun vasemmasta keuhkosta, sydämen vierestä, löytyi nyrkin kokoinen kasvain.

Lääkärit eivät antaneet juurikaan toivoa, mutta hoitoa päätettiin joka tapauksessa yrittää. Samaan aikaan Reijo itse päätti käyttää jäljellä olevan aikansa seurustellen perheensä kanssa, sekä hoitaen tarvittavia järjestelyjä omaa poismenoaan silmälläpitäen.

Esivalmistelut menivät kuitenkin toistaiseksi hukkaan, sillä kuin ihmeen kaupalla talvella 2006 uudentyyppisen hoidon lopputuloksena poistettiin kokonaisuudessaan toinen keuhko ja sen mukana syöpä.

Matka

Toipuminen on edelleen käynnissä, mutta tilaa on jo uusille suunnitelmille. Tai itse asiassa vanhoille, nimittäin jo nuorena miehenä Moskovassa syntyi ajatus *Ostap Benderin*¹, suuren kombinaattorin, hengessä tehtävästä junamatkasta Vladivostokiin Tyynen valtameren rannalle. Suunnitelma on ollut vuosikymmenet jäissä, mutta nyt ajan yllättäen ilmaantuessa on toteutuksen hetki.

Tavoitteet matkalle ovat yksinkertaiset mutta nerokkaat:

1. Liikkua Helsingistä lähtien ainoastaan rautateitä pitkin aina Vladivostokiin.
2. Tarkistaa matkalla Moskovon, opiskeluaikojen kotikaupungin ja toisen tyttären syntymäpaikan, nykytila.
3. Syödä kananpoikaa vaunulaiturilla.
4. Uudelleen elvyttää legendaarinen Baikaljärven Työväen Uimaseura.
5. Noudattaa Ostap Benderin matkustusta koskevaa etikettiä, eli matkustaa tyyliä (ei silti kalliisti).

Helsingin ja Vladivostokin välillä pysähdymme Moskovassa, Ulan Udessa, Baikaljärvellä sekä Khabarovskissa. Vladivostokista (johon dokumentin tapahtumat päättyvät) jatketaan vielä junalla Pekingiin josta 28.6 palataan Aeroflotin lentokoneella takaisin Suomeen. Matkan kokonaiskestoksi on arvioitu 23 päivää.

HENKILÖHISTORIA

Matkan aikana Reijo Kalmakurki kertoo roolistaan 70-luvulla vaikuttaneessa taistolaisliikkeessä, sekä laajemmin tekemisistään 60–70 lukujen myrskyisessä poliittisessa ilmapiirissä. Kalmakurki oli mukana monenkirjavassa joukossa ryhmittymiä ja järjestöjä joiden yhdistävänä tekijänä oli vasemmistolaisuus ja radikalismi. Hän oli mm. perustamassa anarkistista Nalle Puh-seuraa, Suomen ensimmäiseksi underground-lehdeksi luonnehdittua Kastoria, mukana Vanhan valtauksessa, henkiin herättämässä 30-luvulla kuollutta Soihtu-lehteä, puolustamassa aseistakieltäytyjä Schülleria sota-oikeudessa, toimi Tiedonantajan toimittajana sekä vuosina 71–75 Sosialistisen opiskelijaliiton puheenjohtajana. Tämän jälkeen hän siirtyi kahdeksi vuodeksi Moskovaan opiskelemaan, palatakseen sitten Suomeen ja Skp:n keskuskomiteaan.

80-luvun sekavien vaiheiden ja lukuisten osapuoliriitojen jälkeen Kalmakurki poistui lopullisesti politiikan kentältä ja muutti puolisonsa kanssa pois Helsingistä Hämeenkyröön asuttamaan Vaivian vanhaa kansakoulua. Kouluttauduttuaan 46-vuotiaana metsuriksi Kurun metsäoppilaitoksessa, hän aloitti työt Hämeenkyrön kunnan puutarhayksikössä, jossa pysyi sairastumiseensa asti.

OHJAAJAN SANA

Suunnitelma suuresta junamatkasta on ollut jo kauan olemassa ja kun päätös sen toteuttamisesta syntyi, kysyin heti isältäni mahdollisuutta dokumentoida tapahtumat. Asetelmassa on mielestäni

selvää dramatiikkaa. Neuvostoliitossa opiskellut, tähän päivään asti vannoutunut kommunisti lähtee ensimmäistä kertaa käymään Neuvostoliiton jälkeisellä Venäjällä tarkoituksenaan toteuttaa vanha unelma uusissa olosuhteissa. Takanapäin, mutta silti lähellä, sairaus josta ei pitänyt parantua. Vaikka olosuhteet yhteiskunnassa sekä henkilökohtaisessa elämässä ovat muuttuneet useaan otteeseen, ei ideologia silti ole.

Itse pidän mielenkiintoisena tapaa jolla päähenkilö muistelee takavuosiaan. Kertomuksista puuttuu paatoksellisen nostalgisuuden lisäksi aiheelle joskus tyypillinen anteeksipyytely ja katumus. Näiden sijaan muistelua sävyttää usein varsin sarkastinen huumori. Vaikkei anteeksipyytelyyn syytä olisikaan, ei hän erehdyksiäänkään yritä peitellä.

Päätökseen dokumentin tekemisestä vaikutti myös se, että vuodet SOL:n puheenjohtajana, *Soihdun* päätoimittajana, *Tiedonantajan* toimittajana sekä SKP:n palveluksessa ovat muokanneet Reijo Kalmakurjesta taitavan sanankäyttäjän ja sujuvan esiintyjän.

Valmis dokumentti tulee eittämättä olemaan hyvin subjektiivinen, sillä aikomuksenani ei ole haastatella aikalaisia tai muita aiheen asiantuntijoita. Menneisyyden tapahtumat kerrotaan juuri sellaisina kuin päähenkilö ne muistaa. Koska aiheena on oma isäni, olisi pyrkimys objektiivisuuteen sinälläänkin jo hieman kyseenalaista.

TAITEELLINEN SUUNNITELMA

Tavoitteena on tehdä elokuva jossa yhdistyy selkeä fyysinen toiminta ja samalla kertojaäänien omaisesti päähenkilön junassa kertomat tarinat, muistelut ja näkemykset. Tapahtumat alkavat ja päättyvät Hämeenkyröön, Vaivian vanhalle koululle jota Reijo vaimoineen asuttaa. Visuaalisessa ilmaisussa pyritään korostamaan sitä kontrastia joka on päähenkilön rauhallisella arkielämällä suhteessa matkan tekoon halki Siperian arojen. Rauhalliset hetket Baikaljärvellä, junassa ja kotona saavat dynaamiset vastakohtansa kaupunkien hektisyydessä, juna-asemien kaaoksessa ja varmasti odotettavissa olevissa vastoinikäymisissä ja ongelmatilanteissa.

Mahtavien puitteiden vuoksi juuri kuvalliseen kerrontaan panostetaan elokuvassa vahvasti. Käsivarakameraa käytetään vähän ja alusta loppuun pyritään pitämään yllä harkituilla otoksilla syntyvää yhtenevää visuaalista ilmettä.

Käytössä on myös arkistomateriaalia (valokuvia ja filminpätkiä) päähenkilön opiskeluvuosista Moskovassa, sekä taistolaisliikkeen ajoilta.

Elokuvan ääni- ja kuvakerronnassa ei ole tarkoitus hekumoida vasemmistonostalgialla, vaikka Ulan Udessa sijaitseva maailman suurin Leninin pää varmasti käydäänkin tarkistamassa.

Matkaseurueeseen kuuluu Reijon ja itseni lisäksi **Mirja Ruikka**, sekä **Emmi Putkonen**. Sekä Reijo että Mirja puhuvat sujuvaa venäjää. Matkan ajankohta sijoittuu kesäkuulle 2007.

VIITTEET

¹⁾ Ilf, I. & Petrov, J. (1957) *Kultainen vasikka*. Kustannusosakeyhtiö Savon Sanan Kirjapaino.

Liite 3. Ensimmäinen leikkauskäsikirjoitus (otteita).

1. ALKU – Valokuvamontaasi, planssit, VO

Ääni: Musiikki, Kusti Vuorinen.

TITLE
KOMBINAATTORI

2. EXT/INT. Hämeenkyrö. (**Planssi** kuvassa: Hämeenkyrö 03.06.2007)

EXT. Retse kävelee pihalla, kuva vajan sisältä.

INT.

Kärpänen ikkunalaudalla.

Viikattuja vaatteita.

Retse laittaa sukkia

Mirja ja Retse pöydän ääressä, Mirja kirjoittaa manuaalia.

Retse puhelimessa.

Retse (puhelimessa):

Kyllä me ollaan aika hyvin valmistauduttu, täällä on kaikki melkein niin kuin kunnossa. Oot sä valmistautunu tuleen tänne? Hyvä. Tossa just manuaali sulle kirjoitettiin. Mutta voikaa nyt hyvin ja soitellaan sitten jos tulee jotain ongelmaa..Selvä moi, mä annan Mirjalle.

3. INT. JUNA HELSINKI-MOSKOVA

Junan verho välkehtii valossa.

Retse pakkaa/purkaa tavaroita.

Mirja juo teetä, pöydällä Trans-Siperia kirja.

4. EXT. MOSKOVA (**Planssi** kuvassa: Moskova 06.06.2007)

Mirja ja Retse kävelevät puistossa. Retsellä muovikassi kädessä. **Ääni:** Muzak

5. INT. MOSKOVA, ASUNTO

Retse esittelee karttakirjaa.

Retse:

Tää on tota tämmönen vanha kunnon karttakirja josta näkee kaikki yksityiskohdat tästä kaupungin kartastosta ja kaikki metroasemat ja tota..Tän perusteella voi suunnistaa Moskovassa mihin vaan. Ja sitten tässä on vielä se hyvä puoli että kun tää on, oliko tää ny vuodelta 85 vai mitä, niin tässä paikannimetkin on vielä niitten mukaan mitä me osataan, eikä oo muutettu tsaarin aikasiks nimiks takasin vaan on vielä sosialismin aikasia paikannimiä.

6. EXT. MOSKOVA

Retse yrittää pärjätä esittelemänsä karttakirjan avulla.

VO:

Kun siitä on 30 vuotta kun mä oon asunu täällä 2 vuotta silloin aikoinaan ja maailma on muuten muuttunut jo sinä aikana aika paljon ja sitten täällä on järjestelmäkin muuttunut sillä välillä kun mä oon ollu pois, niin melkein vois puhua että on kulttuurishokki. (Haastattelukuvaan) Nää arvot on kääntyny ikäänkuin pääläelleen, et ku ennen se oli kuitenkin, ja oltakoon nyt mitä mieltä tahansa siitä ideologiasta, mutta ihminen oli kuitenkin se päällimäinen ja nyt se on se tavara. Että mun mielestä se muutos on pirun iso ja sen sulattaminen vie kyllä aikaa

7. INT. MOSKOVA, ASUNTO

Mirja on ostanut matkaeväät, Retsellä on vaikeuksia hyväksyä niiden määrää.

8. EXT. MOSKOVA, JUNA-ASEMA

Kuva junan kyltistä ”Moskova-Vladivostok”

Matkustajat nousevat junaan.

9. INT. JUNA

Retse katsoo junan ikkunasta

10. ARKISTOMATERIAALI 1.

VO:

Kyllä mulle 68 oli jo selvää että mä oon kommunisti, mutta silloin se puolueeseen liittyminen ei ollut ihan yksinkertaista, et sinne ei niinkun vaan täytetty paperia ja se oli sillä selvä, vaan sinne piti pyrkiä ja päästä.

Olikohan se elokuun 21. päivä kun tankit tuli Prahaan, niin ihan niinä päivinä mä sain puolueen jäsenkirjan. Se aiheutti tietysti kauheesti keskustelua kommunistisessa liikkeessä ne Tshekkoslovakian tapahtumat.

Mutta kyllä mulle aika pian selvis että..mä oon nimittäin edelleen sitä mieltä että siinä oli cia ja muut siinä Prahan kevään takana ja erittäin voimakas oli painostus ja se myyrän työ mitä siellä tehtiin, mä veikkaan että ilman sitä väliintuloo olis euroopassa koittanu kurjat ajat. Et olis saatu kaikki etykin valmistelut unohtaa jos sitä ei olis rauhotettu sitä tilannetta. Siitä yritettiin tehdä oikein tämmöstä Itä-Euroopan vastaisen taistelun sillanpää-asemaa, että saatais maailman voimasuhteet muutettua, ettei siinä ollut mistään ihmisarvoisesta sosialismista kysymys vaan Euroopan tasapainosta.

11. INT. JUNA, MOSKOVA-ULAN UDE

Junan radiosta tulee jonkinlainen venäläinen sitcom. Mirja lukee, Retse nukkuu. Mirja yrittää vääntää radiota hiljaisemmalle.

16. INT. AUTOSSA

Ääni: Musiikki.

Auto etenee vaikeassa maastossa, lehmien seassa. Taustalla soi Kylie Minogue.

18. EXT. BAIKALJÄRVEN TOTEEMIPAALU

Timur kertoo Baikaljärvestä ja kalasta, joka räjähtää noustessaan pintaan. Kalasta voi tehdä myös kynttilän.

19. ARKISTOMATERIAALI 4.

VO:

NL oli meille tietysti hirveän tärkeä koska se oli ensimmäinen sosialistinen valtio ja koska kannatettiin sosialistista vallankumousta, niin lienee aika ymmärrettävää että se oli tärkeä. Kun mä tulin Sol:n puheenjohtajaks niin mä asetin heti tavoitteeks luoda suhteet neuvostoliittolaisiin nuorisjärjestöihin. Mun mielestä sitä pitää katsoa realiteettina, että semmonen oli olemassa ja me kannatettiin sosialismia ja mä kannatan vieläkin sosialismia. Mutta tää jälkeen keskustelu on sillain

vähän ihmeellistä että ”jos otatte sosialismin, niin otatte sitten kaikkineen, jokainen neuvosto kuoppakin kulkee sitten teidän taskussa”. Jos täällä oli markkinatalouden ja kapitalismin kannattaja niin ei sille nyt koko kapitalismin historian syntitaakkaa laitettu niskaan tai jos on uskovainen niin ei sitä inkvisitioo tarvi mukanaan kantaa vaikka uskoiskin jumalaan. Tässä mielessä tää keskustelu on älytöntä että ikään kuin jokainen kommunisti olis henkilökohtasesti käynyt hyväksymässä kaiken mitä siellä on, kuittaamassa että hyväksytty! Eihän tällain yhteiskunnallista keskustelua voi käydä, mutta eihän tän mustamaalaamisen tarkoituksena ole keskustella vaan mustamaalata. Ettei tällasia kapitalismin vastasia kokeiluja kukaan vaan uskaltais enää tehdä, et siitähän siinä on kysymys.

20.EXT. BAIKALJÄRVI

(**Planssi** kuvassa: Suhajev, Baikaljärvi 14.06.2007)

Retse ja Mirja kävelyllä kylällä. Maansiirtokone ja luksusmökki.

VO:

Selvästi täällä lisätään tämmöstä rakentamista, korkeatasoista rakentamista jolla houkutellaan turisteja, (haastattelukuva)että kai se on näitten kylien tulevaisuuden ehto että täällä on jotain tällasta toimintaa, koska eihän noi perinteisillä tavoilla voi hankkia toimeentuloonsa..ei noilla lehmillä jotka tuo rantaniityillä talsii tai tuo kylän raitilla niin kovin pitkälle päästä nykyaikana.

Muori hotellilla kertoo suunnitelmista rakentaa kylään uusi urheilustadion.

Kuvia lehmistä kylänraitilla. Ääni: Juna-aseman kuulutus CUT TO:

23. EXT. VLADIVOSTOK (Planssi kuvassa: Vladivostok 21.06.2007)

Juna saapuu Vladivostokiin. Kuvia sumuisesta kaupungista, patsas meressä, purjeveneitä, torikuva jossa TV.

Ääni: Musiikki, Kusti Vuorinen

24. EXT. VLADIVOSTOK NÄKÖALATASANNE

Retse ja Mirja seisoo sankassa sumussa. Retse esittelee näköalatasanteen:

Retse:

Ollaan Vladivostokin kuuluisimmalla näköalatasanteella, tästä kauheen hienosti avautuu näkymä kaupungin yli Tyynellemerelle.

Mirja keskustelee pariskunnan kanssa venäjäksi ja huomaa valtavan Nokian mainoksen kukkulalla.

Mirja(osoittaa):

Nokia, Finlandia.

Mies (venäjää):

”Onko se suomalainen? Minulla on vanha puhelin”

Retse seuraa keskustelua vierestä.

VO:

Mä ajattelen että me tehtiin ihan hyvää, oikein, ja mä oon edelleenkin sitä mieltä ettei tää maailma voi jatkua näin. (Haastattelukuvaan) Ne ideat minkä pohjalta lähdettiin tekeen sillon 60-luvun lopulla politiikkaa ja niinkun ajaan yhteiskunnallista muutosta, niin ei ne syyt oo mihinkään poistunut..Ihan samat syyt on, näkyy vaan vielä kärkevämminkin että samat ongelmat on ratkasematta ja tää yhteiskunta ei niitä pysty ratkaseen, että jotain pitää keksiä..me yritettiin tätä mutta... jotain siihen on löydettävä.

Retse ja Mirja laskeutuvat näköalatasanteelta.

Loppu.

Liite 4. Haastattelu 2.

Kysymyksiä ja aiheita

Opiskelu ja muutto Helsinkiin

- Vaikutelmat pääkaupunkiseudun opiskelijailmapiiristä, oliko opiskelijoiden keskuudessa jo merkkejä radikalisoitumisesta ja jos oli niin miten ilmeni?

Poliittinen aktivoituminen

- Nalle puh ja Kastor, mitä lehti piti sisällään ja missä sitä painettiin?
- Liittyminen puolueeseen
- Tshekkoslovakian tapahtumat 68 ja vaikutukset Suomeen
- Akateeminen sosialistiseura

Armeija

- Schüllerin oikeudenkäynti ja laajentuneet yllytysoikeudenkäynnit, kaikkine absurdeine piirteineen.
- Reserviläiskortistosaneeraus -anekdootti reserviupseerikoulussa.

Kommunistien jakaantuminen vallankumouksellisiin ja reformisteihin

- Taisto Sinisalo, miten tapasitte ja tulitte toimeen? Mitä pidit miehestä?

Sosialistinen opiskelijaliitto

- Kuvaus vuoden 71-liittokokouksesta jossa valinta puheenjohtajaksi
- SOL:n linja ja tärkeimmät päämäärät? (Tässä haen lähinnä näkökulmaa siihen mikä oli SOL:n paikka yleensä Suomen poliittisessa kentässä. Tavoitteet eivät kaikeksi liittyneet vain opiskelija-asiaan.)
- Toiminnan organisointi. Onko mahdollista tiivistää miten organisaatio toimi ja laajeni?
- Vuoden 75 liittokokous ja lähtö Moskovaan.

Liite 5. Pro forma invoice.

PRO FORMA INVOICE

Lauri Kalmakurki

TAMK

Pos		Pc
S/N	Price(€)	
01 Camera Panasonic AG-dvx100A with Wide Conversion Lens A4TD00365	3650,00	1
02 Camera Bag Tarmac Expedition 8 5578	330,00	1
03 Microphone/Receiver Sennheiser SK 500 503401, 501707	918,00	1
04 Microphone Sennheiser ME 66 55138	219,00	1
05 Microphone pole H30 AKG 3658	48,00	1
06 Microphone Pistol Grip MZS 20-1 03609		1
with Windshield Sennheiser MZV 60-1 03607	300,00	1
07 Headphones AKG K55 3856	49,00	1
08 Hyperlight 471 8575 03	248,00	1
09 Tripod Manfrotto 190 190/CA23	117,00	1
10 DV Cassette Panasonic	6,00	21
TOTAL	6005,00	

All the equipment are property of TAMK/TTVO
Matti Kudjoi +358-3-2647855