



Osaamista
ja oivallusta
tulevaisuuden
tekemiseen

Mikko Remes

Kun fokus katoaa

Dokumenttielokuvan tekoprosessin kasaantuvien ongelmien laadulliset vaikutukset

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuvan ja television koulutusohjelma

Opinnäytetyö

28.11.2019

Tekijä(t) Otsikko	Mikko Remes Kun fokus katoaa – Dokumenttielokuvan tekoprosessin kasaantuvien ongelmien laadulliset vaikutukset
Sivumäärä Aika	34 sivua + 1 liite 28.11.2019
Tutkinto	Medianomi
Tutkinto-ohjelma	Elokuvan ja television koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Tv- ja radiotyö
Ohjaaja(t)	Lehtori Antti Pönni
<p>Opinnäytetyö on toiminnallinen. Se koostuu kirjallisen osuuden lisäksi 26 minuutin pituisesta dokumenttielokuvasta <i>Punaisen paratiisin lapset</i> (2014), jossa tekijä toimi kuvaajana ja toisena ohjaajana. Elokuva kertoo Kruunuvuoren alueesta, jota Suomen kommunistisen puolueen aktiivit perheineen käyttivät vuosina 1946–1955 kesien loma- ja asuinpaikkana. Elokuvasssa perheiden nyt jo iäkkäät lapset kertovat muistojaan alueen elämästä, lapsuuden kesistään ja vanhempiensa poliittisesta toiminnasta.</p> <p>Elokuvan tekoprosessissa oli useita kasaantuvia ongelmia, jotka aiheuttivat huomattavia laadullisesti heikentäviä vaikutuksia elokuvan lopputulokseen suhteessa tekijän tavoitteisiin. Kasaantuvalla ongelmalla tarkoitetaan tässä tutkielmassa sellaisia ongelmia, joita ei saada tyydyttävästi ratkaistua taiteellisin, teknisin tai tuotannollisin ratkaisuin tekoprosessin aikana. Se siis poikkeaa vaikutuksiltaan niistä lukuisista dokumenttielokuvan tekoprosessin ongelmista, joita tekijät saavat riittävällä tasolla prosessin aikana ratkaistua.</p> <p>Tapausesimerkissä yksi selkeä ongelma oli tuotantovaiheen hankalat tekniset ongelmat, joita ei budjettisyistä saatu täysin ratkaistua. Prosessin analyysi osoittaa, että tekniset ongelmat eivät yksin riitä selittämään valmiin teoksen laadullisia heikkouksia. Tapausesimerkissä ongelmien kasaantumiseen vaikuttavat useat tekijät, joiden yhteisvaikutuksena aiheutuvat laadulliset heikkoudet. Prosessin analyysissä on keskeistä, kuinka kasaantuvat ongelmat vievät resursseja tekijän tai tekijöiden luovasta työstä ja heikentävät tekijän tai tekijöiden tavoitteiden toteutumista lopputuloksessa.</p> <p>Tapausesimerkin analyysissä hyödynnetään dokumenttielokuvaa ja sen tekoprosessia käsittelevää kirjallisuutta. Analyysissä pyritään tunnistamaan opinnäytetyöelokuvan tekoprosessissa ongelmien kasaantumiselle altistaneet tekijät. Sen pohjalta esitetään, mitä tapausesimerkin valossa kannattaisi huomioida dokumenttielokuvan tekoprosessissa kasaantuvien ongelmien ehkäisemiseksi.</p>	
Avainsanat	Dokumenttielokuva, tekoprosessi, ongelmat, tekijyys

Author(s) Title	Mikko Remes When Focus is Lost
Number of Pages Date	34 pages + 1 appendice 28 November 2019
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	The Degree Programme in Film and Television
Specialisation option	Television and Radio Work
Instructor(s)	Antti Pönni, Senior Lecturer
<p>This thesis is functional. It consists of the written thesis and a 26 minute long historical documentary film <i>Punaisen paratiisin lapset</i> (2014, <i>Children of the Red Paradise</i>). The author of this thesis is the cinematographer and co-director of the film. In an area called Kruunuvuori, Helsinki, there were charming villas surrounded by an idyllic nature milieu. During the summers of 1946–1955, the members of the Finnish Communist Party and their families were allowed to use the villas as their summer houses. In the film, the children of the families, now in advanced age, share memories of their childhood summer paradise and the political activities of their parents.</p> <p>The filmmaking process was burdened by several cumulative problems. These problems hampered the filmmakers' creative work and their ability to realise their intention(s) in the finished film. Therefore, the cumulative problems translated into significant qualitative weaknesses present in the finished film. In this thesis, the term 'cumulative problem' has a specific meaning. It refers to a problem to which no satisfactory resolution is found during any stage of the production by means of artistic decisions, technical solutions or the production.</p> <p>Exceptionally difficult technical problems were one of the obvious factors causing the hampering of the filmmaking process. In further analysis of the process, it is found that the technical issues alone will not suffice to explain the qualitative weaknesses of the end product. Several factors affected the cumulation of the problems during the filmmaking process. The qualitative weaknesses of the finished film are found to result from the ways in which the problems enforce each other. The focus of the analysis is how cumulative problems consumed the filmmakers' ability to conduct their creative work and to realise their intentions in the finished film.</p> <p>The filmmaking process of the thesis film is analysed using theoretical concepts and practical case studies found in the literature on documentary film and filmmaking process. Based on the analysis, the author discusses practices and considerations that could have prevented or mitigated the cumulation of problems during the production. These considerations can be useful for documentary filmmakers and producers.</p>	
Keywords	Documentary film, filmmaking process, problems, authorship

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Keskeisten käsitteiden määrittely	3
2.1	Esittämisaspekti ja todellisuusaspekti	3
2.2	Moodi	4
2.3	Katsojan kanssa tehtävä sopimus	5
2.4	Kasaantuva ongelma	6
2.5	Tekijyys	8
3	Ongelmien kasaantuminen Punaisen paratiisin lapset -elokuvan tekoprosessissa	10
3.1	Tuotantoa edeltävät työvaiheet	11
3.1.1	Taiteellinen valmistelu todellisuusaspektin näkökulmasta	11
3.1.2	Taiteellinen valmistelu esittämisaspektin näkökulmasta	12
3.1.3	Kuvausten tekninen valmistelu	13
3.1.4	Yhteenveto ennakkosuunnitteluvaiheesta	13
3.2	Tuotanto	14
3.2.1	Pääkuvausten tekniset ongelmat	14
3.2.2	Teknisten ongelmien vaikutukset työskentelyyn pääkuvauksissa	15
3.2.3	Arkistokuvaukset	16
3.2.4	Yhteenveto tuotantovaiheesta ja tuotetusta materiaalista	16
3.3	Jälkituotanto	17
3.4	Yhteenveto ongelmien kasaantumisesta tekoprosessista	19
3.5	Ohjauksellisen intention ja tekijyyden hajoaminen	20
4	Kasaantuvien ongelmien vaikutus valmiin elokuvan laadullisiin heikkouksiin ja tekijän tavoitteiden toteutumiseen	23
4.1	Rakenne ja kerronta	24
4.2	Todellisuusaspektin elementtien käsittely	25
4.2.1	Lapsuusmuistot	25
4.2.2	Poliittinen historia	25
4.2.3	Kruunuvuoren alueen yleinen elämä	27
4.3	Esteettiset ratkaisut ja moodi	27
4.4	Eettisiä näkökohtia	28
5	Johtopäätökset	30
	Lähteet	34

Liitteet

Liite 1. Synopsis

1 Johdanto

Tämä tutkielma on toiminnallisen opinnäytetyön kirjallinen osuus. Opinnäytetyön teos-osa on 26 minuutin pituinen dokumenttielokuva *Punaisen paratiisin lapset* (2014) (liite 1. Synopsis). Toimin elokuvassa kuvaajana ja toisena ohjaajana. Elokuvan toinen ohjaaja myös käsikirjoitti elokuvan ja teki elokuvan taustatutkimustyön.

Elokuva kertoo Kruunuvuoren huvila-alueen kommunistisesta kaudesta 1946–1955 ja sivuaa siellä kesiään viettäneiden perheiden lasten haastatteluiden ja tulkinnan kautta suomalaisten kommunistien poliittista historiaa 1920-luvulta toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan. Elokuvassa haastatellaan neljää nyt jo iäkstä henkilöä, jotka viettivät lapsuuden kesiään noina vuosina Kruunuvuorella. Heidän vanhempansa olivat kommunistipuolueen aktiiveja. 1920- ja 1930-luvulla kommunistinen puolue oli kielletty ja monet puolueaktiiveista viettivät pitkiä aikoja vankiloissa. Toisen maailmansodan aikaan puolueaktiivit vietiin vankileireille ja niin sanottuihin turvasäilöihin. Olot ja kohtelu olivat hyvin karuja. Sodan jälkeen puolue laillistettiin, jolloin aiemmin vankiloihin ja leireille suljetut henkilöt pääsivät nyt valtakunnan politiikkaan. Tämä poliittisen historian osuus tuodaan elokuvassa esiin haastateltavien kertomana ja heidän tulkintanaan.

Elokuvassa käydään läpi haastateltavien kesäidyllimuistoja, heidän perhehistoriaansa ja siihen liittyvää aikakauden dramaattista poliittista historiaa. Elokuvassa käytetään yleistä arkistomateriaalia vanhempien poliittisen toiminnan osalta ja haastateltavien henkilökohtaisia valokuva-arkistoja heidän kesämuistojaan käsittelevissä osuuksissa. Elokuvassa kuvataan myös Kruunuvuoren alueen moninaista viehättävää luontoa: on seesteinen lampi, kalliot, metsä ja meri, haastateltavien muistojen kesäidylli. Aiemmin hienot huvilat ja kesäkodit ovat nyt ränsistyneitä ja asuinkelvottomia. Elokuva yhdistää siis aikalaistodistajien lapsuusmuistoja, poliittista historiaa perhehistorian kautta sekä poliittisen historian kuvausta niiltä osin kuin se liittyy haastateltavien vanhempien toimintaan.

Valmiissa elokuvassa on vahvoja osuuksia, mutta sen dramaturgia ja rakenne jäivät monin osin ongelmallisiksi. Elokuva on kerronnallisesti mielestäni tekijöiden osaamista heikompi. Elokuvan aihepiirin ainekset eivät aivan pääse oikeuksiinsa. Historian kuvausta elokuvassa olisi ollut hyvä täydentää. Ilmaisullisesti siinä toteutuu vain vähäisissä määrin

omia tavoitteitani tekijänä, ja minun on vaikea tunnistaa lopputuloksesta omaa kädenjälkeäni.

Jos dokumenttielokuva on tekijälähtöistä taiteellista ilmaisua (Aaltonen 2006, 48), on tekijän tavoitteiden ja intentioiden toteutuminen riittävässä määrin tärkeää. Elokuvan tekoprosessissa oli useita ongelmia, joita ei saatu tyydyttävästi ratkaistua eri työvaiheiden aikana taiteellisin, tuotannollisin tai teknisin ratkaisuin. Nämä ongelmat haittasivat tekijöiden luovaa työskentelyä ja heidän intentioidensa toteutumista valmiissa elokuvassa. Tästä seurasi selviä laadullisia heikkouksia elokuvan lopputulokseen. Kutsun näitä ongelmia kasaantuviksi ongelmiksi. Kasaantuva ongelma eroaa siten niistä lukuisista tuotannollisista ja taiteellisista ongelmista, jotka saadaan riittävällä tasolla ratkaistua tekoprosessin eri työvaiheiden aikana. Erityisesti kiinnitän huomiota kahden ohjaajan malliin liittyviin ja siitä aiheutuviin ongelmiin. Monet ongelmista liittyivät alun perin pääkuvausten huomattaviin teknisiin ongelmiin, mutta nekään eivät yksin riitä selittäväksi tekijäksi.

Tässä tutkielmassa pyrin tunnistamaan opinnäytetyön elokuvan tekoprosessissa kasaantuneet ongelmat ja niistä seuranneet laadulliset heikkoudet valmiissa elokuvassa. Tekoprosessin ongelmien ja lopputuloksen laadullisten heikkouksien analyysissä käytän Jouko Aaltosen (2006) väitöskirjassaan käyttämää käsitteistöä. Kasaantuvien ongelmien ja niitä aiheuttavien tekijöiden tunnistaminen tekoprosessissa on vastuuhenkilöille tärkeää. Tarkoitukseni on, että dokumenttielokuvien tekijät voivat hyödyntää tätä tutkielmaa luovaa työtä häiritsevien ja lopputuloksen laatua heikentävien ongelmien tunnistamisessa ja ehkäisyssä.

Dokumenttielokuvan luonne tekijälähtöisenä taidemuotona (Aaltonen 2006, 48) on keskeinen tässä tutkielmassa ainakin kahdella tavalla. Kahden ohjaajan mallissa tilanteiden muuttuessa ja ongelmien kasaantuessa koen, että selkeä yksi ohjaava näkemys ei riittävästi toteutunut elokuvan tekoprosessin loppuvaiheessa ja yhtenäisen ohjauksellisen näkemyksen jääminen vaillinaiseksi tiukassa aikataulussa on ollut keskeisessä roolissa laadullisten ongelmien syntyisessä. Tekijälähtöisyyden nojalla asetan myös tekijän tavoitteiden toteutumisen ja lopputuloksen laadun analyysissä mittatikuksi omat tavoitteeni ja omat näkemykseni tekijänä. Keskeistä on siis tekijän tavoitteiden ja intention toteutuminen ja toteutumatta jääminen elokuvan tekoprosessissa ja lopputuloksessa. Elokuvan toisella ohjaajalla, muilla tekijöillä ja eri katsojilla näkemykset saattavat olla toisenlaisia.

Analysoin elokuvan tekoprosessin ja lopputuloksen eri ulottuvuuksia Jouko Aaltosen (2006, 21–22) todellisuusaspekti- ja esittämisaspekti-käsitteiden sekä Bill Nicholsin (2001, 102–138, Aaltosen 2006, 81–83 mukaan) moodiluokituksen kautta. Reflektoin elokuvaa myös suhteessa Jouko Aaltosen käsittelyyn historiallisen dokumenttielokuvan erityisluonteesta. Valmiin teoksen eettisten kysymysten arvioinnissa hyödynnän Aaltosen käsitettä ”katsojan kanssa tehtävä sopimus” (Aaltonen 2006, 42).

Luvussa 2 esittelen keskeiset käsitteet. Luvussa 3 käyn läpi *Punaisen paratiisin lapsien* toteutuneen tekoprosessin ja siinä kasaantuneet ongelmat sekä ohjauksellisen intention ongelmat kahden ohjaajan mallissa prosessin loppuvaiheessa. Luvussa 4 arvioin valmiin teoksen laadullisia heikkouksia ja pyrin tunnistamaan kasaantuneiden ongelmien yhteyden niihin. Luvussa 5 eli johtopäätöksissä käsittelen sitä, mitkä tekijät altistivat ongelmien kasaantumiselle ja mitä dokumenttielokuvan tekijöiden kannattaa tämän tapausesimerkin perusteella ottaa huomioon kasaantuvien ongelmien ehkäisemiseksi.

2 Keskeisten käsitteiden määrittely

Tämän tutkielman päälähde on Jouko Aaltosen väitöskirja *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi* (2006). Aaltosen väitöskirja tarjoaa elokuvan tekoprosessin ja lopputuloksen eri ulottuvuuksien analyysiin soveltuvan käsitteistön.

Aaltonen esittelee väitöskirjassaan myös käsitteiden historiaa ja niiden erilaisia käyttötapoja elokuvateoreettisessa keskustelussa. Käsitteiden valinnan kriteeri on ollut niiden soveltuvuus omaan analyysiini elokuvan tekoprosessin ongelmien kasaantumisesta ja niiden vaikutuksesta tekijän intention toteutumisen ja valmiin teoksen laadullisiin heikkouksiin. Käsitehistorian ja erilaisten tulkintojen laajempi esittely ei ole siksi tämän opinäytetyön kannalta olennaista. Esittelen alla myös tämän tutkielman kannalta keskeisen oman käsitteeni kasaantuva ongelma.

2.1 Esittämisaspekti ja todellisuusaspekti

Dokumenttielokuvassa välineen ja todellisuuden välillä on jännite. Aaltonen käyttää väitöskirjassaan termejä *todellisuusaspekti* ja *esittämisaspekti*.

Todellisuusaspekti kuvaa tekijän suhdetta sosiaalishistorialliseen todellisuuteen ja kaikkia niitä keinoja joita hän käyttää havainnoidessaan, tutkiessaan ja myös vaikuttaessaan todellisuuteen. Esittämisaspekti taas keskittyy tekijän suhteeseen katsojaan, esittämisen perinteeseen ja ilmaisuun. Se tarkoittaa kaikkia niitä esteettisiä ja retorisia strategioita, joita tekijä käyttää puhutellessaan katsojaa. Paikoin nämä aspektit menevät ristiin ja päällekkäin, mutta siitä huolimatta jaottelun tekeminen on mielekästä. (Aaltonen 2006, 21–22.)

Todellisuusaspekti liittyy siis Aaltosen määrittelyssä *tekijän* suhteeseen sosiaalishistoriallisen todellisuuden alueisiin, joita hän käsittelee elokuvassaan. Se liittyy tekijän tapaan nähdä ja tutkia elokuvateoksessa (tai -tekstissä) käsittelemäänsä todellisuutta ja myös siihen, miten elokuvan tekijä vaikuttaa todellisuuteen. Esittämisaspekti liittyy elokuvan estetiikkaan, ilmaisukeinoihin, elokuvaan teoksena. Aaltonen määrittelee sen liittyvän myös esittämisen perinteeseen, ja sitä kautta se mielestäni kytkeytyy myös katsomis-konventioihin, jotka liittyvät katsojan tapaan tulkita näkemäänsä. Näin sekä esittämisaspekti että todellisuusaspekti liittyvät seuraavissa alaluvuissa esitettyihin käsitteisiin *moodi ja katsojan kanssa tehtävä sopimus*.

Aaltonen kytkee esittämisaspektin ja todellisuusaspektin nimenomaan tekijän tulkintaan, hänen elokuvatekstissä esittämiinsä väitteisiin ja hänen tapoihinsa ilmaista niitä katsojalle eli luoda teos. Siten Aaltosen määritelmässä toteutuu hänen oma ajatuksensa dokumenttielokuvasta todellista sosiaalishistoriallista maailmaa käsittelevänä tekijälähtöisenä taiteellisena ilmaisuna (Aaltonen 2006, 48).

2.2 Moodi

Dokumenttielokuvassa voidaan puhua elokuvateoreetikko Bill Nicholisin mukaan moodeista, jotka ovat dokumenttielokuvassa todellisuuden esittämisen tyyppejä (Nichols 2001, 102–138, Aaltosen 2006, 81–83 mukaan). Moodit ovat Nicholille joustavia ja päällekkäisiä, kyse on väljistä apuvälineistä dokumenttielokuvan ymmärtämiseen (mt. 88). Käytän tässä tutkielmassa Jouko Aaltosen suomennoksia moodeista. Nicholisin moodit ovat poeettinen (poetic), selittävä (expository), havainnoiva (observational), osallistuva (participatory), refleksiivinen (reflexive) ja performatiivinen (performative) (mt. 81–83).

Punaisen paratiisin lapset -elokuvan tekoprosessin analyysissä tärkeimmät moodit ovat selittävä ja poeettinen:

Poeettinen (poetic) moodi painottaa visuaalisia assosiaatioita, tonaalisia tai rytmisiä ominaisuuksia, kuvailevia jaksoja ja formaalia muotoa.

Selittävä (expository) moodi perustuu argumentaatiolle ja sanalliselle kommentaarille. Katsojaa puhutellaan suoraan, puheella tai kuvateksteillä. Selostusteksti kertoo näkökulman, esittää argumentit ja perustelee. Se nojaa vahvasti informoivaan logiikkaan, jossa teksti dominoi kuvaa. Kuvat ovat tekstin todisteita, demonstroimista tai kuvittamista. Perinteinen dokumenttielokuva kaiken tietävine selostusteksteineen ja tv-reportaasi edustavat selittävää moodia. (Aaltonen 2006, 81-83.)

Aaltonen jakaa poeettisen ja selittävän moodin todellisuusaspektin ja esittämisaspektin piirteet seuraavassa taulukossa 1 esitetyllä tavalla.

Taulukko 1. Nicholsin poeettisen ja selittävän moodin piirteitä (Aaltonen 2006, 91)

Moodi	Todellisuusaspekti	Esittämisaspekti
Poeettinen	Fragmentaarisuus, subjektiiviset impressiot	Visuaaliset assosiaatiot, rytmi, muoto, tonaalisuus, formalismi, kokeellisuus
Selittävä	Yhtenäinen maailma, rationaalisuus, valistus, kuvat todisteita	Argumentointi, kommentaari, "kuvitettu luento"

2.3 Katsojan kanssa tehtävä sopimus

Dokumenttielokuvan historiassa on pyritty määrittelemään eri tavoin dokumenttielokuvan luonnetta. Dokumenttielokuvan käsite on ollut sidoksissa paitsi elokuvan kehitykseen, myös elokuvateoriaan ja eri aikakausien yhteiskuntatieteelliseen ja esteettiseen keskusteluun (Aaltonen 2006, 27). Kunkin katsojan oletus dokumenttielokuvan luonteesta määrittää hänen tapaansa tulkita näkemäänsä ja kuulemaansa.

Dokumenttielokuvan katsomiskonventioissa ja katsojan tavassa tulkita dokumenttielokuvaa näkyy Aaltosen (2006, 36) mukaan edelleen dokumenttielokuvan varhaisen teoreettikon, tuottajan ja ideologin John Griersonin jälki. Grierson puhui dokumenttielokuvasta todellisuuden luovana käsittelynä (creative treatment of actuality). (Rabiger 1993, 3, Aaltosen 2006, 36 mukaan.) Griersonille dokumenttielokuvalla oli vahva yhteiskunnallinen tehtävä ja dokumenttielokuva oli kansalaiskasvatuksen väline. (Kinisjärvi 1989, 122–123, Aaltosen 2006, 36 mukaan.) Aaltosen mielestä Griersonin työ dokumenttielokuvan tekijänä ja määrittelijänä näkyy edelleen dokumenttielokuvan katsomiskonventiossa vahvana. Dokumenttielokuvan katsoja käsittää elokuvan jollain tavalla vastaavan todellisuutta. Katsojan tapaan tulkita näkemäänsä ja sen suhdetta todellisuuteen vaikuttaa myös dokumenttielokuvan lajityyppi, katsojan käsitys siitä, "miten todellisuudenkuva on konstruoitu ja millaisilla pelisäännöillä tehty". (Mt. 36, 42.)

Dokumenttielokuvan monimuotoistuminen, modernismi ja ennen kaikkea postmoderni aika ovat kuitenkin muuttaneet dokumenttielokuvan katsomiskonventioita, katsojan tapaa lukea ja tulkita dokumenttielokuvaa. Aikaisemmin on ajateltu, että dokumenttielokuva taltioi todellisuuden ja esittää sen katsojalle neutraalisti. (Aaltonen 2006, 27, 44.) Aaltosen mielestä ”katsoja ymmärtää nykyään yhä selvemmin dokumenttielokuvan tekstiksi, konstruoiduksi esitykseksi, joka on tekijänsä enemmän tai vähemmän subjektiivinen näkemys maailmasta.” Aaltonen näkee, että dokumenttielokuvan omat konventiot ja koodit määrittävät nykyään katsojan tapaa tulkita näkemäänsä. Dokumenttielokuvan ”toitudellisuus” on Aaltosen mukaan riippuvainen tekijän tavasta käyttää kuvia ja materiaalia; nykyään dokumenttielokuvan määritelmässä painotetaan taltioinnin sijaan ”elokuvan esittämisen väitteen luonnetta”. (Mt. 42–44.)

Reflektoin elokuvan lopputuloksen eettisiä kysymyksiä ennen kaikkea Jouko Aaltosen lähestymistavan kautta. Hän puhuu ”katsojan kanssa tehtävästä sopimuksesta”:

Dokumenttielokuvaa voi tarkastella sosiaalisena käytäntönä ja sopimuksena. Jollei toisin ilmoiteta, katsoja tekee joukon ennakko-oletuksia näkemästään elokuvasta. Yksi keskeinen oletus on elokuvan dokumenttaarisuus tai fiktiivisyys. Voisi ajatella, että kyseessä on eräänlainen ääneen lausumaton sopimus katsojan ja tekijän (tai tekstin) välillä. (Aaltonen 2006, 42.)

Tässä tutkielmassa käytettävä tapausesimerkki eli dokumenttielokuva *Punaisen paratiisin lapset* lukeutuu historiallisen dokumenttielokuvan lajityyppiin. ”Jos dokumenttielokuva ylipäättään on sopimus tekijän ja katsojan välillä, on historiallinen dokumenttielokuva sitä erityisesti.” (Aaltonen 2006, 67.) Pohtiessani katsojan kanssa tehtävän sopimuksen toteutumista *Punaisen paratiisin lapsissa* lähestyn kysymystä elokuvan sosiaalishistoriallisesta todellisuudesta esittämien väitteiden kautta ja pohdin, millaisia koodeja elokuva antaa niiden tulkitsemiseksi ja miten katsoja nämä väitteet oman arvioni mukaan todennäköisesti tulkitsee.

2.4 Kasaantuva ongelma

Aaltonen toteaa dokumenttielokuvan tekemisestä ja dokumenttielokuvan luonteesta: ”Se on luovaa, mutkikasta todellisen sosiaalishistoriallisen maailman kommentoimista esteettisin keinoin ja samalla myös prosessi itsessään.” (Aaltonen 2006, 45.)

Käytän tässä tutkielmassa käsitettä ”kasaantuva ongelma” kuvaamaan sellaisia dokumenttielokuvan tekoprosessin aikana esiintyviä ongelmia, jotka täyttävät seuraavat kriteerit: 1) kasaantuvaa ongelmaa ei saada riittävän hyvin ratkaistua taiteellisin, teknisin tai tuotannollisin ratkaisuin tekoprosessin aikana ja siten se 2) heikentää tai jopa estää tekijöiden *luovaa* prosessia, eli sosiaalishistoriallisen maailman kommentoimista esteettisin keinoin (mt. 45) olennaisesti siten, että 3) kasaantuvaa ongelmaa ei saada myöskään myöhemmissä tuotannon vaiheissa ratkaistua, vaan *tekijöiden luovaan työskentelyyn muodostunut häiriö jää prosessissa ratkaisematta* ja siten 4) aiheuttaa elokuvan lopputulokseen selviä laadullisia heikkouksia tai puutteita suhteessa tekijän intention. Intentiolla tarkoitan tässä erilaisia tekijän intentioita (tavoitteita) sekä todellisuusaspektin että esittämisaspektin osalta.

Kasaantuva ongelma voi vaikuttaa sekä dokumenttielokuvan todellisuusaspektiin (sosiaalishistoriallisesta todellisuudesta esitettyihin väitteisiin elokuvassa) että esittämisaspektiin (elokuvan rakenteen, esteettisten valintojen, yleisesti elokuvan muodon jäädessä tekijöiden tavoitteita tai taitotasoa heikommaksi ja/tai epätarkoituksenmukaiseksi suhteessa todellisuusaspektin käsittelyyn elokuvassa). Kasaantuva ongelma voi vaikuttaa myös valmiin elokuvan etiikkaan. Mielestäni kasaantuva ongelma voi aiheuttaa eettisiä ongelmia ennen kaikkea katsojan kanssa tehtävän sopimuksen näkökulmasta. Kasaantuvat ongelmat voivat aiheuttaa sen, että elokuvaan jää tai syntyy virheellisiä tai puutteellisia väitteitä todellisuusaspektista ja/tai todellisuusaspektin elementtien esiintuonnin esteettinen koodaus on puutteellinen tai harhaanjohtava. Edellä mainitut laadulliset heikkoudet voivat aiheuttaa katsojan kanssa tehtävän sopimuksen rikkoutumisen.

Kasaantuva ongelma voi liittyä tekoprosessissa ilmenneisiin elokuvan tekijöistä riippumattomiin ongelmiin, tekijöiden omiin valintoihin tai tuotannon lähtökohtiin liittyviin ongelmiin. Myös elokuvan tekoprosessin ulkopuoliset tekijät ja tapahtumat voivat aiheuttaa ongelmien kasaantumista

Kasaantuviin ongelmiin liittyy olennaisesti tekoprosessissa se, mitkä tekijät aiheuttavat ongelmien kasaantumista luovaa työtä merkittävästi häiritsevällä tavalla. Kasaantuvia ongelmia aiheuttavat tekijät liittyvät usein elokuvan lähtökohtiin ja reunaehtoihin, jotka yhtäältä aiheuttavat ongelmien kasaantumista ja toisaalta vaikeuttavat ongelmien ka-

saantumisen ehkäisyä eli ongelmien ratkaisua luovassa prosessissa tyydyttävällä tavalla. Ongelmien kasaantuminen voi myös johtua erilaisten tekijöiden yhdistelmästä, jotka aiheuttavat yhdessä ratkaisemattoman häiriön luovaan työskentelyyn.

Kasaantuva ongelma poikkeaa siis yleisistä, jatkuvasti dokumenttielokuvan tekoprosessissa eteen tulevista taiteellisista, tuotannollisista ja teknisistä ongelmista, jotka tekijät saavat kuitenkin riittävällä tavalla ratkaistua. Myöskään elokuvan muuttuminen huomattavastikin alkuperäisestä ideasta ei välttämättä liity kasaantuviin ongelmiin, koska elokuvan muuttuminen tekoprosessin aikana on dokumenttielokuvan luonteen vuoksi toisinaan luonnollinen osa prosessia (Aaltonen 2006, 111, 142). Luovaa työtä vaikeuttavia tilanteita voi usein tulla dokumenttielokuvien tekoprosessissa vastaan. Olennaista on, aiheuttavatko nämä ongelmat lopulta merkittäviä laadullisia heikkouksia valmiiseen elokuvaan.

Suljen pois kasaantuvien ongelmien joukosta myös esimerkiksi sellaiset tilanteet, joissa elokuvan lopputuloksen laadulliset ongelmat johtuvat taiteellisessa vastuussa olevien tekijöiden tuotannon vaatimuksiin nähden puutteellisesta osaamistasosta tai luovasta kapasiteetista tai esimerkiksi epäkiinnostavasta aihealueesta. En lue kasaantuviin ongelmiin myöskään katsojan tahallista harhaanjohtamista tai muuta tahallista epäeettistä toimintaa.

Kasaantuvien ongelmien käsittely tarkentuu tässä tutkielmassa tapausesimerkin tekoprosessin käsittelyssä.

2.5 Tekijyys

Kahden ohjaajan mallissa tekijyyden kysymykset nousivat tekoprosessissa esiin. Paisley Livingston toteaa esseessään *Cinematic Authorship*, että elokuvateoreettisessa kirjallisuudessa ”tekijän” käsitteestä on lukuisia erilaisia luonnehdintoja (Livingston 1997, 132–134). Hän määrittelee tekijän (*author*) seuraavasti:

author = (def) the agent (or agents) who intentionally make(s) an utterance, where ‘utterance’ refers to any action, an intended function of which is expression or communication. (Livingston 1997, 134.)

Livingstonille tekijä on siis toimija (toimijat), joka (jotka) tarkoituksellisesti tuottaa (tuottavat) ilmaisun¹, jonka tarkoituksena on ilmaista tai kommunikoida [jotain]. Livingston tarkoittaa elokuvan tekijän (cinematic author) käyttävän liikkuvan kuvan keinoja intentionaaliseen kommunikointiin ja ilmaisuun (mt. 141).

Livingston (1997, 138) toteaa, että pelkkä ohjaajan työrooli ei välttämättä tee henkilöstä elokuvan *authoria*. Ohjaajan tekijyys (*authorship*) voi olla epäselvää esimerkiksi Hollywoodin suurissa studioelokuviissa. Livingston myös kertoo anonyymien esimerkin elokuvaprojektista, jonka lopputulosta hän pitää ”elokuvana ilman tekijää” (an authorless film). Tässä esimerkissä tunnettu näyttelijä alkaa toteuttaa epämääräisesti hahmoteltua lempiprojektiaan. Prosessi on sotkuinen ja ohjaajat vaihtuvat riitojen jälkeen. Lopulta elokuva saadaan kasaan palkkaamalla leikkausvaiheessa uusi ohjaaja. Tästä elokuvasta Livingston toteaa osuvasti: ”The film certainly has makers—lots of them—but no author.” (Mt. 138–140.) Livingston siis erottaa elokuvan valmiiksi saattamiseksi työskentelevän ”tekijän” (*maker*) sellaisesta tekijästä (*author*), joka elokuvan keinoin intentionaalisesti ilmaisee tai kommunikoi jotain. Esimerkkinä selvästä *authorista* Livingston (1997, 143–144) mainitsee ohjaaja Ingmar Bergmanin, joka vaikuttaa vahvasti jokaiseen elokuvan ilmaisulliseen osa-alueeseen toteuttaakseen oman näkemyksensä mukaisen teoksen.

Kun Aaltonen (2006, 48) puhuu luovasta tekijälähtöisestä taiteellisesta ilmaisusta dokumenttielokuvassa, ”tekijä” on selvästi Livingstonin määritelmän mukaisesti *author*. Käytän pääosin tässä opinnäytetyössä käsitettä ”tekijä” Aaltosen tavoin merkityksessä *author*. Tekijyyden ja intention toteutumisen ongelmia kuvaavissa osuuksissa teen kuitenkin jaon *authorin* ja *makerin* välille. Käsite *auteur* ei sovellu tämän opinnäytetyön tapausesimerkin käsittelyyn.

Suomennan tässä opinnäytetyössä *authorin* ”taiteelliseksi tekijäksi” ja *makerin* ”toteuttavaksi tekijäksi”. Taiteellisen tekijän tuottamassa teoksessa toteutuu tekijän intentionaalinen kommunikointi ja ilmaisu; hän kommunikoi ja ilmaisee katsojalle jotain teoksellaan. Toteuttava tekijä on sisällöllisesti vastuullisessa tehtävässä ja hyödyntää ammattiosaimistaan, mutta häneltä merkittävässä määrin puuttuu (tai prosessin aikana katoaa) mahdollisuus oman näkemyksen ilmaisun tuottamiseen valmiiseen teokseen. Toteuttava te-

¹ Tutkielman kirjoittajan oma suomennos. Sana ”utterance” voidaan suomentaa esimerkiksi ”lausuma”, ”lausunto” tai ”ilmaisu” (Hurme, Pesonen ja Syväoja 1998, 1427). Sanan konnotaatioiden tätä laajempi käsittely ei ole tämän tutkielman kannalta olennaista.

kijä valmistaa teoksen, mutta hän ei saa tuotettua valmiiseen teokseen itselleen merkityksellistä näkemyksen ilmaisua tai näkemysten ilmaisut jäävät valmiissa teoksessa tekijän näkökulmasta huomattavan puutteelliseksi. Toteuttava tekijä voi silti olla juridisessa ja/tai moraalisisessa vastuussa teoksesta. En tarkoita toteuttavalla tekijällä suorittavaa työtä tekeviä työryhmän jäseniä, joilla ei ole sisällöllisiä vastuita.

3 Ongelmien kasaantuminen Punaisen paratiisin lapset -elokuvan tekoprosessissa

Käsittelen tässä luvussa *Punaisen paratiisin lasten* tekoprosessissa tapahtuneita ongelmia elokuvan tekoprosessin päävaiheiden mukaan kronologisesti edeten Aaltosen (2006, 108–109) pohjalta. Yhdistän kuvauksia edeltävät työvaiheet ensimmäiseen alaluokkaan ja käsittelen sen jälkeen omissa alaluvuissaan tuotannon ja jälkituotannon. Käsittelen tekoprosessia ennen kaikkea omien vastuualueideni näkökulmasta ja pyrin tunnistamaan prosessissa ilmenneet kasaantuneet ongelmat. Ne ovat edellisessä luvussa esitellyn määritelmäni mukaan sellaisia luovaa työtä häiritseviä ongelmia, joita ei saada tekoprosessin aikana tyydyttävästi ratkaistua ja jotka siten aiheuttavat valmiiseen elokuvaan laadullisia heikkouksia.

Huomio keskittyy siis ennen kaikkea taiteellisessa vastuussa olevien tekijöiden luovaa työtä heikentäviin ja estäviin ongelmiin ja näiden ongelmien kasaantumiseen prosessissa. Käsittelen tässä luvussa kuvattujen kasaantuvien ongelmien laadullisia vaikutuksia tarkemmin luvussa 4.

Ongelmien kasaantumiseen vaikuttivat yhtenä tekijänä tuotannontekijöiden niukkuudet. Budjetti oli pieni ja keskeiset tekijät olivat pääosan ajasta täyspäivätoissa, mikä toi rajoituksia ajankäyttöön. Itselläni, eli toisella ohjaajalla, työprojektien vaatima aika myös kasvoi ajoittain huomattavasti, osin itsestäni riippumattomista syistä. Kyseessä oli siis taloudellisten ja ajallisten resurssien niukkuus.

Luovaan työhön vaikutti myös huomattavasti ideointivaiheessa tehty päätös yhteisohjaajuudesta. Seuraan siksi yhteisohjaajuuteen liittyviä kysymyksiä läpi prosessin.

3.1 Tuotantoa edeltävät työvaiheet

Ohjaaja-käsikirjoittaja kertoi minulle elokuvaideastaan Kruunuvuoren alueesta kommunistien kesäpaikkana vuosina 1946–1955. Hänelle aihe oli entuudestaan tuttu, minulle se oli uusi. Itseäni tekijänä alun perin kiinnosti alueen tuolloinen käyttötarkoitus perheiden ja lasten kesäparatiisina ja levähdyspaikkana suhteessa ajan poliittisiin ja yhteiskunnallisiin jännitteisiin sekä puolueen aktiivien rankka poliittinen historia vankileireiltä valtakunnanpolitiikkaan. Lähdin mukaan aluksi kuvaajana. Teimme pitkiä kävelyretkiä ideoiden elokuvaa ja päädyimme tuossa vaiheessa ideoiden sinkoilla yhteisohjaukseen. Elokuvan sisällöstä vastaavaksi työpariksi muodostui siis kuvaaja-ohjaaja eli minä ja käsikirjoittaja-ohjaaja, joka myös teki elokuvan ennakkotutkimuksen ja etsi haastateltavat.

3.1.1 Taiteellinen valmistelu todellisuusaspektin näkökulmasta

Ideointivaiheessa hahmottelimme ensisijaisesti elokuvaa, joka käsitelisi historiallista muistia Kruunuvuorella kesiään viettäneiden kommunistien perheiden muisteluiden kautta. Välittyisikö heidän vanhempiansa poliittinen toiminta monine jännitteineen ja koviin kokemuksiineen lapsuuden kesiin? Miten henkilökohtainen historia, muisti ja poliittiset tapahtumat heijastuisivat toisiaan vasten? Tämä alkuideointi oli varsin abstraktia, kuten ensimmäiset ideat usein ovatkin (Aaltonen 2006, 41). Idean toteutuminen vaatisi sellaisia henkilöitä, joiden elämässä ja muistikuvissa nämä teemat tulisivat esiin ja jotka haluaisivat elämänsä näitä ulottuvuuksia julkisesti avata.

Toisena keskeisenä sisällöllisenä elementtinä pohdiskelimme vanhempien poliittista toimintaa ja sitä sivuavan yleisen poliittisen historian ulottuvuutta: miten ja mistä näkökulmasta historiaa tuotaisiin elokuvassa esiin ja kuinka olennaista se tulisi elokuvassa olemaan.

Kolmantena elementtinä oli Kruunuvuoren alueen tämän ajanjakson mielenkiintoinen elämä: tuotaisiinko sitä esiin vain muisteluiden kautta ja kuinka paljon tuottaisimme tästä aiheesta muuta materiaalia itse.

Todellisuusaspektin kolme elementtiä olisivat siis 1) historiallinen muisti, subjektiivista henkilöhistoriaa, 2) poliittinen historia ja 3) Kruunuvuoren alueen elämä tuona ajanjaksona. Kaikki nämä sosiaalishistoriallisen todellisuuden ulottuvuudet tulisivat olemaan elokuvassa jollain tapaa läsnä. Elokuvan fokuksen ja käsittelytavan suhteen ne olivat

kuitenkin keskenään vaihtoehtoisia, sillä elokuvan fokus ei voi olla kaikissa näissä elementeissä. Todellisuusaspektin kaksi muuta elementtiä tulisi käsitellä fokusoivan elementin näkökulmasta, mikä vaikuttaa kaikkeen tuotannon taiteelliseen valmisteluun: haastattelujen valmisteluun, käsikirjoitukseen, kuvasuunnitelmaan ja elokuvan tyyliin.

Lähdimme liikkeelle ensisijaisesta ideastamme eli historiallisesta muistista. Ideointivaiheessa ohjaukselliset näkemyksemme olivat ehkä selkeämmin yhteneviä suhteessa elokuvan myöhempään varsinaiseen tekoprosessiin. Toisaalta ideamme ja intentiomme olivat tuossa vaiheessa abstrakteja, kuten aiemmin todettu.

Juuri ennen kuvauksia oli tarkoitus pitää kahdesta kolmeen perusteellista valmistautumispäivää ohjaajien kesken. Tarkalla ennakkosuunnittelulla pyritään Aaltosen (2006, 109) mukaan tuotannollisen tehokkuuden ja taloudellisuuden lisäksi vapauttamaan resursseja taiteellisen laadun nostamiseen sekä mahdollistamaan myöhemmissä vaiheissa improvisointi ja uusien ratkaisujen etsiminen. Omalta kohdaltani kuitenkin lähelle kuvauksia ajoittunut työmatka venyi ja jouduimme muuttamaan osan valmisteluajasta lyhyemmiksi puheluiksi. Tässä siis ajallisen resurssin niukkuus jonkin verran heikensi kuvausten taiteellista valmistelutyötä. Mielestäni ohjaajien yhteisen valmisteluajan väheneminen oli yksi tekijä ongelmien kasaantumisessa tekoprosessin myöhemmissä vaiheissa.

3.1.2 Taiteellinen valmistelu esittämisaspektin näkökulmasta

Elokuvan muotokieltä tai esittämisaspektia pohdimme paljon yhdessä toisen ohjaajan kanssa, mutta minulla kuvaaja-ohjaajana oli enemmän vastuullani kuvakerronnan suunnittelu ja kuvakerronnallinen ideointi. Tein kuvauksen ennakkosuunnittelua ensisijaista ideamme eli historiallista muistia esittävää elokuvaa ajatellen.

Kuvasuunnitelmassa minulla oli mukana haastateltavia eli päähenkilöitä introdusoivia kuvia sekä essee-elokuvamaista kerrontaa tukevia ja mahdollistavia ideoita historiallista muistia ajatellen. Kuvasuunnitelmissa oli Nicholsin poeettisen moodin elementtejä, jotka veisivät katsojan ensisijaisen ideamme mukaisesti henkilöhistoriallisen muistin kerrokseen, joissa poliittiset tapahtumat ovat pikemmin taustana kuin pääteemana. Tällainen estetiikka myös koodaisi katsojalle elokuvassa käsiteltyjä todellisuusaspektin elementtejä subjektiivisten impressioiden suuntaan. (Aaltonen 2006, 91, ks. myös 2.2. Moodi.)

3.1.3 Kuvausten tekninen valmistelu

Käsittelen tässä kuvausten teknisen valmistelun oman vastuualueeni eli kuvaajan työn näkökulmasta.

Kameraksi päätin alun perin oppilaitoksen Sony F3 digital cinema -kameran, mutta se joutui kuvaustemme ajaksi huoltoon. Vastaavan kameran vuokraan ei ollut varaa. Kameraksi tuli oppilaitoksen Panasonic AF 101 ja vuokralinssit. Linsseiksi valitsin Canonin L-sarjan linssijä. Vuokraamon omistajien mukaan he käyttivät itse ilman ongelmia saman kameramallin, adapterin ja samojen linssien kokonaisuutta omissa kuvauksissaan. Päälinssiksi valitsin 24–70 mm:n zoom-linssin, jolla tehtiin myös kaikki haastattelut. Lisäksi otin erilliset laajakuva- ja telelinssit.

Tein kalustolla yhdessä kamera-assistentin kanssa yleisesti riittäväksi katsotun määrän tarkennus- ja rajaustestejä, erityisesti päälinssillä. Testeissä ei ilmennyt tarkennus- tai rajausongelmia. Aikaa vuokrakaluston testaukseen oli vain ensimmäistä kuvauspäivää edeltävä ilta johtuen budjetin rajallisuudesta. Käytettävissä olevassa ajassa oli myös testattava koko kameran kokonaisuus huomioiden ulkoiset tallentimet, kenttämonitori ja muu kalusto.

Kuvauspaikalle vietävissä olevan kaluston määrä oli rajallinen. Kenttämonitoriksi tuli pieni akkukäyttöinen monitori.

3.1.4 Yhteenveto ennakkosuunnitteluvaiheesta

Yhteisohjaajuuteen päädyttiin alkuinnostusvaiheessa. Ennakkosuunnittelutyössä olimme varautuneet ennen kaikkea historiallisen muistin olemukseen keskittyvään elokuvaan. Olimme käyneet selvästi vähemmän läpi erilaisia muita mahdollisuuksia, mikäli ensisijainen ideamme ei toteutuisikaan. Elokuvan idean ja tyylinkin muuttuminen teko-prosessin aikana on kuitenkin dokumenttielokuvassa mahdollista (Aaltonen 2006, 111, 142). Ohjaajien yhteistä valmistautumisaikaa kuvausten alla eli keskusteluja ja pohdiskeluja toteutui työprojektin vuoksi vähemmän kuin alun perin suunniteltiin. Ennakkosuunnittelujen riittävä tarkkuus olisi ollut tarpeen siihen, että tuotantovaiheessa voidaan tarvittaessa improvisoida ja etsiä uusia ratkaisuja (mt. 109). Kuvauskalustoksi ei huollon vuoksi saatu ensisijaista vaihtoehtoa, joten kuvauskalustoksi tuli testien ja vuokraamon mukaan kuvauskelpoinen toissijainen kalusto.

3.2 Tuotanto

Pääkuvaukset oli ajoitettu heinäkuun 2013 kahdelle viimeiselle viikolle. Se oli tekijöiden loma-aikaa palkkatyöstä. Kuvaukset suoritettiin Kruunuvuoren alueella maastossa yhtä sisätiloissa tehtyä haastattelua lukuun ottamatta. Kuvauspaikoille ei voinut ajaa autolla, vaan kalustot oli vietävä viimeiset kilometrit kärryillä ja käsin kantaen.

Ajanjaksolle oli suunniteltu haastattelut ulkona kolmelle päivälle, paljon kesäparatiisimaisen miljööön kuvausta sekä yksi haastattelu sisätiloissa. Monista ulkokuvauspäivistä saataisiin hyvin materiaalia ja olisi mahdollisuus tenhoavaan elokuvalliseen ilmaisuun, joka veisi katsojan historiallisten tapahtumien, henkilökohtaisen muistin ja viehättävän luontomiljööön kerrostumiin.

Kuvausaikatauluun oli suunniteltu lepopäiviä ja materiaalin katselupäiviä, jolloin ohjaajat olisivat voineet keskustella asioista kuvausten edetessä. Tämä olisi mahdollistanut yhteisen näkemyksen vahvistamista ja uusien ratkaisujen tekemistä haastatteluissa saatavan materiaalin pohjalta.

Lisäksi syksyille 2013 oli varattu arkistomateriaalin kuvauspäiviä Kansallisarkistossa.

3.2.1 Pääkuvausten tekniset ongelmat

Vuokrakaluston kanssa ilmeni kuvauksissa huomattavia teknisiä ongelmia ennakkotesteistä ja vuokraamon vakuutteluista huolimatta. Käytetty linssien, kameran ja adapterin yhdistelmä aiheutti salakavalan back focus -ongelman, joka ilmeni tietyillä mutta ei kaikilla polttoväleillä.

Salakavalan tarkennusongelmasta teki se, että kuvan tarkennuspisteen heitto back focusissa oli sen verran vähäinen, että se ei käynyt ilmi pienessä kenttämonitorissa eikä kameran tarkennusavussa. Samalla se kuitenkin heitti terävyysaluetta juuri sen verran, että kuvasta tuli käyttökelvoton. Lisäksi osa kuvista oli tarkkoja, joten kuvauspäivien jälkeen materiaalia tarkastaessani en aluksi huomannut ongelmaa. Pitkien kuvauspäivien jälkeen ei ollut aikaa tarkistaa kaikkea materiaalia kuva kerralta, koska oli myös varattava aikaa nukkumiselle ja seuraavaan kuvauspäivään valmistautumiselle.

Myös äänityksessä ilmeni joissain haastatteluissa tuulesta johtuvia ongelmia, jotka jälkikäteen kuunneltaessa olivatkin pahempia kuin äänittäjä oli kuvaustilanteessa arvioinut.

3.2.2 Teknisten ongelmien vaikutukset työskentelyyn pääkuvauksissa

Salakavala tarkennusongelma oli tehnyt ensimmäisen neljän kuvauspäivän materiaalista suurelta osin käyttökeltontonta. Muun muassa kolme neljästä haastattelusta piti kuvata kokonaan uudestaan, mikä tuli viemään huomattavasti aikaa ja aiheutti myös paljon järjestelyjä ja sopimista iäkkäiden haastateltavien kanssa.

Ongelma huomattiin siinä vaiheessa, kun neljän kuvauspäivän jälkeen oli tarkoitus katsella materiaalia ja pohdiskella ohjaajien kesken seuraavia kuvauspäiviä ja elokuvan suuntaa.

Luovan työn sijaan jouduimme keskittymään teknisen ongelman kartoittamiseen ja ratkaisuun. Käytimme lähes kokonaisen työpäivän tarkennusongelman tutkimiseen. Testasin tarkennusta yhteensä 84 erilaisella optisella yhdistelmällä (polttoväli, kohteen etäisyys, kuvakoko). Testimateriaalissa ongelma ilmeni 13 kohdassa eli noin 15 prosentissa kuvista. Tarkennusongelma oli siis vaikeasti ennakoitava ja hallittava kuvaustilanteessa, koska kenttämonitorista tai tarkennusavusta ei ollut varmaa tukea. Myöskään mittanauha ei voinut käyttää tämän kaluston kanssa.

Jos budjetissa olisi ollut varaa, olisin vaihtanut sekä kamerarungon että linssit. Niukan budjetin vuoksi kuvauksia oli jatkettava samalla kalustolla.

Haastattelujen uusintakuvaukset ja koko testaukseen liittyvä kulunut aika veivät tärkeitä päiviä sekä yleiseltä miljöökuvaukselta että ohjaajien yhteiseltä luovalta työskentelyltä.

Kuvaukset myös etenivät tavanomaista selvästi hitaammin tarkennuksen epävarmuuden vuoksi. Jouduin käyttämään tarkennuksen varmistamiseen huomattavan paljon tavanomaista enemmän aikaa kuvaa kohden, etenkin avainkuvien osalta. Menettyjen kuvauspäivien lisäksi tämä vähensi kuvauksista saadun materiaalin määrää.

Haastateltavien puheista ei ollut rakennettavissa aivan sellaisia korkealentoisia historiallisen muistin ulottuvuuksia, joita olimme ennakkosuunnitteluvaiheessa ajatelleet. Tämän

tosiasian huomiointi ja elokuvan ohjauksellinen suuntaaminen kuvausten aikana olisi ollut tarpeen. Tunnistimme tämän tarpeen, mutta tekniset ongelmat söivät ajan ja kapasiteetin näiltä pohdiskeluilta.

Teknistä ongelmaa ei saatu siis budjettisyistä kokonaan ratkaistua, vaan jouduin kuvaamaan esimerkiksi kaikki haastattelut testeissä toimiviksi todetuilla polttoväleillä. Muiden kuvien suhteen olin jatkuvasti kuvauksissa epävarma siitä, onko pienessä kenttämonitorissa tarkalta näyttävä kuva oikeasti tarkka.

Lepopäivät jäivät vähäisiksi ja yhteisiä ohjauksellisia pohdiskelupäiviä kuvausten aikana ei saatu toteutettua muun muassa uusintakuvausten tarpeen vuoksi.

3.2.3 Arkistokuvaukset

Arkistokuvaukset tehtiin syksyllä 2013 Kansallisarkistossa. Valtaosa kuvista tehtiin makrokuvauksena, joka oli minulle uutta. Näissä kuvauksissa ei ollut teknisiä ongelmia. Herkän arkistomateriaalin makrokuvaukset vaativat kuitenkin ylimääräisiä kuvauspäiviä arkistossa.

Kesän pääkuvausten kasvaneen työmäärän jälkeen myös arkistokuvauspäivien lisääntyminen täyspäivätöiden ohessa vei ohjaajien yhteistä luovaa aikaa.

3.2.4 Yhteenveto tuotantovaiheesta ja tuotetusta materiaalista

Todellisuusaspektin näkökulmasta haastattelussa saatu aineisto ei antanut riittävästi materiaalia ennakkosuunnittelussa ajateltuun historialliseen muistiin. Tämä liittyi haastateltavien omiin henkilökohtaisiin tapoihin puhua ja ajatella ja siihen mitä he halusivat avata julkisesti. Haastatteluihin vaikutti myös teknisten ongelmien aiheuttama stressi.

Tekniset ongelmat vähensivät saatua materiaalia, lisäsivät kuvausten työmäärää ja vaikeuttivat sekä ohjaus- että kuvaustyötä. Kuvausten aikana ohjaajilla ei ollut aikaa yhteisesti keskustella ja pohdiskella rauhassa elokuvan suuntaa. Esitöissä toteutunutta laajempi taiteellinen valmistelu olisi saattanut antaa ohjaajille enemmän valmiuksia tilanteiden muuttumisen varalle kuvauksissa. Yhteisen ohjauksellisen intention tarkentamiseen toteutuneiden haastattelujen pohjalta ei ollut riittävästi aikaa kuvausten edetessä.

Dokumenttielokuvan tyyli ja esteettiset ratkaisut voivat muovautua todellista maailmaa kohdatessa kuvausvaiheessa (Aaltonen 2006, 140, 143). Esittämisaspektin näkökulmasta tekniset ongelmat, tarkennuksen rajoitteet ja ajan hupeneminen teknisiin ongelmiin vähensivät luovia mahdollisuuksia kuvauksissa. Alkuperäistä kuvasuunnitelmaani, kerronnallisia ja ilmaisullisia ideoitani ei ollut mahdollista toteuttaa näin pahojen teknisten ongelmien kanssa.

Tuotantovaiheessa olennaisin ongelmien kasaantumista aiheuttava tekijä oli vaikeat tekniset ongelmat yhdistettynä niiden ratkaisemista vaikeuttavaan budjetin niukkuuteen. Leikkausvaiheeseen heijastuvina ongelmina olivat materiaalin vähäisyys ja ohjaajien yhteisen näkemyksen heikkeneminen, kun ohjaajille materiaalin katseluun ja yhteisiin keskusteluihin varattu aika kuvausten välipäivinä hupeni teknisiin ongelmiin.

Tekniset ongelmat myös kasvattivat pääkuvausten työmäärää, minkä lisäksi syksyn arkistokuvauksiin jouduttiin käyttämään lisäpäiviä. Kasvanut työmäärä vei ohjaajilta aikaa, jota olisi voitu muutoin käyttää jälkituotantovaiheen valmisteluun. Opinnäytetyöelokuvan lisäksi molemmilla jatkuivat syksyllä täyspäivätyöt.

3.3 Jälkituotanto

Jälkituotantovaiheessa tekijät viimeistään muodostavat näkemyksensä ja antavat sille muodon, tuottavat Livingstonin (1997, 134) määritelmän mukaiset intentionaaliset ilmaiset (ks. alaluku 2.5). Merkityssisällöt lukitaan valmiiseen teokseen. Keskityn jälkituotannossa ennen kaikkea leikkausvaiheeseen, joka on dokumenttielokuvan tekoprosessissa monille dokumentaristeille kaikkein tärkein työvaihe (Aaltonen 2006, 144). Leikkaustyötä teki kahden ohjaajan lisäksi leikkaaja.

Leikkausvaihe oli keväällä 2014. Sille oli varattu sangen rajallinen määrä päiviä. Samanaikaisesti ohjaajilla oli täyspäivätyötä leikkausprojektin lisäksi. Henkilökohtaisesti itselläni kevään työmäärä kasvoi kohtuuttomaksi. Työprojektit vaativat yhä enemmän aikaa ja jouduin lisäksi muuttamaan leikkausvaiheen aikana. Näin myös varsinaisen tekoprosessin ulkopuoliset tekijät voivat vaikuttaa ongelmien kasaantumiseen.

Koska kuvauksissa saatu materiaali ei soveltunut toteuttamaan ensisijaista ennakoideaamme historiallisesta muistista, leikkausvaiheessa oli muutettava elokuvan fo-

kusta ja yleisesti elokuvan tyyliä ja luonnetta. Tämä kävi yhä selvemmäksi mitä pidemmälle leikkausprosessissa edettiin. Moodi vaihtui yhä vahvemmin selittävän moodin suuntaan (2001, 102–138, Aaltosen 2006, 81–83 mukaan). Poliittinen historia korostui enemmän kuin alun perin oli ajateltu. Ennakkosuunnitteluvaiheessa kyse oli enemmän subjektiivisesta muistista.

Leikkausvaiheessa kahden ohjaajan malli toi työskentelyyn ongelmia tiukan aikataulun ja kasaantuneiden ongelmien vuoksi. Leikkausvaiheessa olisi ollut erityisen tärkeää selkeä ohjaava näkemys, joka olisi muodostunut jossain vaiheessa leikkausvaihetta riittävän ajoissa ennen kuin leikkaus olisi lukittava. Ilman riittävän eheää yhteistä intentiota ei voida myöskään luoda eheää intentionaalista ilmaisua (ks. Livingston 1997, 134–135).

Pohdiskelimme leikkauksessa painotuksia todellisuusaspektin kolmen pääelementin välillä. Nämä olivat 1) historiallinen muisti, 2) Kruunuvuoren alueen elämä ja 3) poliittinen historia. Todellisuusaspektin painotuksen ja fokuksen osalta meillä oli erilaisia näkemyksiä, joista ei rajallisessa ajassa muodostunut riittävän yhteistä ohjaavaa näkemystä.

Leikkausvaiheessa intuitio on usein tärkeää (Aaltonen 2006, 149). Kumpikaan ohjaajista ei voinut ottaa oman näkemyksensä mukaista yksilöohjauksellista roolia. Asioista oli keskusteltava toisen ohjaajan kanssa ja sovittava yhteisesti, millaisia ratkaisuja tehdään. Keskusteluissa mielestäni usein myös puhuimme toistemme ohi, koska kaikkia henkilökohtaisia ja intuitiivisia tarkoituksia ja myös laajempia tarkoituksia niiden takana voi olla vaikea suorasanaisesti selittää. Näin on etenkin silloin, kun ohjaajien näkemyksissä on osittain eriävyyksiä ja aika ei riitä pitkiin keskusteluihin. Mielestäni kummallakin oli hyviä ajatuksia elokuvan suunnasta; olennaista tässä käsittelyssä on, että emme käytettävissä olevassa ajassa saavuttaneet riittävän vahvaa yhteistä kokonaisnäkemystä.

Dokumenttielokuvassa on tyypillistä, että lopullinen elokuva voi poiketa alkuperäisestä ideasta (Aaltonen 2006, 111). Riittävän yhteisen ohjauksellisen linjan saavuttaminen olisi vaatinut paljon enemmän aikaa yhteisesti keskustella elokuvan sisällöstä ja muodosta, Aaltosen (mt. 21–22) termein todellisuusaspektista ja esittämisaspektista. Näin olisimme varmasti löytäneet elokuvalla selemmän perusjännitteen, dramaturgian ja fokuksen. Sen sijaan etenimme pragmaattisesti rakentavassa hengessä aikataulun sanelemassa tahdissa. Pitkiin pohdintoihin ei ollut yksinkertaisesti varaa, mikäli elokuva haluttiin saada valmiiksi. Aikataulun niukkuus ja yhteisen ohjaavan näkemyksen vaillinaisuus sanelivat

leikkaustyötä liikaa luovan työskentelyn kustannuksella. Taiteellisesti vastuullisten tekijöiden luova työ oli siis mielestäni olennaisesti heikentynyt kasaantuneiden ongelmien seurauksena.

Leikkausvaiheen loppuvaiheessa olimme päätyneet vahvaan yhteiseen näkemykseen kertojäänen tarpeellisuudesta. Se olisi syventänyt historian ja henkilöiden kuvausta ja sijoittanut haastateltavien muistikuvat ymmärrettävämmiin ja tasapainoisemmin historialliseen kontekstiin. Kertojääni olisi parantanut elokuvassa sekä todellisuusaspektin elementtien käsittelyä että esittämisaspektin eri ulottuvuuksia. Käsittelen tätä lisää seuraavassa pääluvussa.

Leikkaustyöryhmä olisi ollut valmis vielä jatkamaan työskentelyä muutaman kuukauden kesän yli. Se olisi mahdollistanut kertojäänen lisäämisen elokuvaan, mikä olisi korjannut elokuvan suurimmat puutteet ja kohottanut huomattavasti elokuvan laadullista tasoa. Oppilaitoksen puolesta ei kuitenkaan katsottu voitavan myöntää tähän enää lisääaikaa. (Elokuvan valmistumispäivää oli siirretty jo kerran aikaisemmin.) Ohjaajat ja leikkaaja näkivät, että elokuvaa olisi kannattanut vielä työstää, mutta kuva oli lukittava ja siirryttävää äänen ja kuvan muihin jälkitöihin, jotta elokuva valmistuisi kevään valmistumisaikataulun mukaisesti.

3.4 Yhteenveto ongelmien kasaantumisesta tekoprosessista

Määrittelin luvussa 2.4, mitä tarkoitan tässä tutkielmassa ”kasaantuvalla ongelmalla”. Kasaantuvaa ongelmaa ei saada ratkaistua tekoprosessin aikana, jolloin sen vaikutus jatkuu läpi työvaiheiden muuttuen lopulta valmiin elokuvan laadullisiksi heikkouksiksi.

Ohjaajien yhteinen taiteellinen valmistelu ennen kuvauksia väheni hieman aikataulusyistä. Olimme varautuneet lähinnä alkuperäisideaamme ja pohtineet vähemmän muita vaihtoehtoja. Nähdäkseni tämä vaikutti kuvausten aikana teknisten ongelmien alkaessa, mutta heijastui jossain määrin myös leikkausvaiheeseen.

Kuvausten hankalat tekniset ongelmat vähensivät materiaalia ja vaikuttivat sen laatuun. Tekniset ongelmat myös veivät tuotantovaiheessa lähes kaiken ajan ohjaajien yhteisiltä keskusteluilta ja pohdiskeluilta elokuvan suunnasta. Keskustelut olisivat olleet erityisen tärkeitä, koska saadut haastattelut selvästi aiheuttivat tarpeen elokuvan fokuksen pohdiskelulle.

Kesän 2013 pääkuvausten jälkeen syksyllä ohjaajat eivät ehtineet kovin paljoa reflektoida yhdessä saatua materiaalia ja valmistautua varsinaiseen leikkausvaiheeseen. Täyspäivätöiden lisäksi oli suunniteltua enemmän arkistokuvauspäiviä ja teknisten ongelmien vuoksi yhden haastattelun uusintakuvaukset. Ilman kuvausten teknisiä ongelmia meillä olisi ollut enemmän aikaa keskustella elokuvasta ja katsella materiaalia ennen leikkausvaihetta.

Kasaantuvat ongelmat kulminoituivat ja muuttuivat lopputuloksen laadullisiksi ongelmiksi leikkausvaiheessa. Leikkausvaiheessa tuli esiin, että meillä oli eriäviä näkemyksiä siitä, mihin suuntaan elokuvaa tulisi viedä. Riittävän vahvan yhteisen intention muodostaminen osoittautui vaativaksi tiukassa aikataulussa. Sen saavuttaminen olisi edellyttänyt enemmän aikaa kuin oli käytettävissä. Työtä tehtiin rakentavassa kompromissihengessä aikataulua vasten. Kahta osin eriävää näkemystä pyrittiin sovittamaan samaan elokuvaan. Kun näkemykset alkoivat lähestyä toisiaan, aika loppui kesken. Tuotannollisena ratkaisuna olisi ollut lisääntynyt jälkitöille, mihin työryhmä olisi ollut valmis, mutta mihin opilaitos ei enää voinut suostua. Siten leikkausvaiheen ongelmia ei saatu ratkaistua myöskään tuotannollisin ratkaisuin.

Edellä olevasta yhteenvedosta saa kuvan siitä, kuinka ongelmat nimenomaan kasaantuivat tekoprosessissa eri syistä. Käsittelen näiden ongelmien vaikutusta valmiin elokuvan laadullisiin ulottuvuuksiin seuraavassa pääluvussa. Sitä ennen käsittelen vielä erikseen ohjaajien yhteisen ohjauksellisen intention hajoamista tekoprosessissa.

3.5 Ohjauksellisen intention ja tekijyyden hajoaminen

Leikkausvaiheessa tapahtunut yhteisen ohjauksellisen intention osittainen hajoaminen oli tekoprosessissa niin merkittävä ongelma, että se ansaitsee erillisen käsittelynsä tässä alaluvussa. Tässä tutkielmassa dokumenttielokuvaa pidetään Aaltosen (2006, 45, 48) luonnehdinnan mukaisesti tekijälähtöisenä taidemuotona, jossa sosiaalishistoriallista todellisuutta kommentoidaan esteettisin keinoin. Vaikka dokumenttielokuvan esittämiin väitteisiin ja elokuvan luonteeseen vaikuttavat monet asiat, ”tekijän intentio on kuitenkin määräävin tekijä elokuvan sisällön muotoutumisessa” (mt. 217).

Aaltosen haastattelemat tekijät halusivat suojella luovan prosessin avoimuutta loppuun saakka, mutta ”avoimuutta uhkaavat tuotannon realiteetit, aikataulu ja liian sitovat suun-

nitelmat” (mt. 178). Jossain vaiheessa prosessi on kuitenkin suljettava, kun elokuva tehdään valmiiksi. Tässä vaiheessa tekijän tekoprosessin aikana läpikäymät erilaiset luovat prosessit ja avoimet suunnat lopulta lukitaan valmiiksi elokuvaksi. Leikkausvaihe onkin kaikille Aaltosen haastatteleuille dokumenttielokuvantekijöille tekoprosessin keskeinen vaihe, osalle jopa tärkein vaihe (mt. 144). Livingstonin (1997, 134) määritelmää käyttäen viimeistään leikkausvaiheessa taiteellisen tekijän (*author*) on intentionaalisesti tuotettava elokuvaan ne ilmaisut, joilla hän ilmaisee tai kommunikoi jotain (ks. alaluku 2.5).

Siinä missä tekijän intention tulisi kirkastua viimeistään jälkityövaiheessa, opinnäyte-työelokuvan tekoprosessissa tapahtui mielestäni päinvastoin. Yhteinen ohjauksellinen intentio oli vahvimmillaan elokuvan alkuideointivaiheessa. Leikkausvaiheessa erilaisten kasaantuneiden ongelmien jälkeen tilanne oli toinen. Kuvausvaiheessa elokuvan suunnasta keskusteluun ei ollut aikaa, kuten edellisessä luvussa on kuvattu. Pääkuvausten jälkeen syksyllä arkistokuvaukset veivät suunniteltua enemmän kuvauspäiviä. Lisäksi syksyllä oli pääkuvausten teknisten ongelmien vuoksi kuvattava yksi haastattelu uusiksi. Syksyä kuormittivat siis lisäkuvauspäivät. Samanaikaisesti itselläni oli työelämän puolella erittäin paljon työtä vaativa projektisuma. Näistä syistä emme ehtineet syksyllä ja alkutalvesta, ennen aktiivisen leikkausvaiheen alkua, käydä läheskään riittävän paljoa keskustelua siitä, millaista elokuvaa materiaalin pohjalta lähtisimme tekemään. Edellä mainituista syistä on ymmärrettävää, että leikkausvaiheen alkupuolella ei ollut välittömästi kaikin puolin yhteistä näkemystä.

Aaltosen väitöskirjatutkimuksessaan haastattelemat suomalaiset dokumenttielokuvantekijät pitävät intuitiivista ja avointa maailman kohtaamista tärkeänä kuvausvaiheessa (mt. 143). Intuitio halutaan säilyttää myös leikkausvaiheessa (mt. 180). Myös itselleni mahdollisimman suuri henkinen, sosiaalinen ja intuitiivinen avoimuus sekä kuvausvaiheessa maailman kanssa toimiessa että leikkausvaiheessa materiaalin kanssa toimiessa ovat koko taiteellisen ja luovan työskentelyn ydintä. Toinen puoli ydintä on oman näkemykseni muodostuminen ja siitä tehtävien tulkintojen ja väitteiden esteettinen luominen elokuvamuotoon tavalla, joka ei ole usein sanallistettavissa.

Myös monet Aaltosen haastattelemat tekijät kokevat kirjallis-kielellisten muotoilujen vastustavan ”elokuvallista, avointa ja spontaania maailman kohtaamista” (mt. 180). Kanerva Cederström vertaa leikkausprosessia tanssiin, joka joko ”sujuu tai ei suju. Kun se ei suju, sitten verbalisoidaan.” (Mt. 180.) Leikkausvaiheessa pyrimme rakentavassa hengessä

sanallisesti kommunikoimaan toisillemme ajatuksiamme ja näkemyksiämme, mutta intuitiivisella tasolla emme mielestäni oikein kohdanneet. Kaikki omat tavoitteet eivät ole heti sanallistettavissa, vaan intuitiivisesti alkaa muodostua erilaisia ajatuksia siitä, mitä materiaali oikeastaan on ja mitä sillä pitäisi tehdä: mitä materiaalilla voidaan ja mitä haluan tai haluamme sillä ilmaista. Mielestäni meillä ohjaajilla oli eri suuntiin vieviä näkemyksiä todellisuusaspektin eri elementtien painotuksesta ja sen lisäksi hankaluuksia intuitiivisesti yhteisesti intoutua esittämisaspektin eli esteettisten ja ilmaisullisten ratkaisuiden luomisen osalta.

Leikkausprosessissa määrääväksi tekijäksi muodostui joustamaton aikataulu. Se pakotti meidät pragmaattisesti ja molemminpuolisesti kunnioittavassa hengessä tekemään kompromisseja. Lopputulos ei vastannut varmaankaan kenenkään näkemystä huomioiden, että olisimme olleet halukkaita jatkamaan työtä paremman lopputuloksen saavuttamiseksi, kuten edellisessä alaluvussa on kuvattu. Itse koin, että kummankaan henkilökohtainen luovuus ei päässyt prosessissa oikeuksiinsa. Livingston (1997, 139–140) käytti tekijyyttä määritellesään esimerkkinä elokuvaprojektia, jota hän kutsui elokuvaksi ilman [taiteellisesti ilmaisevaa] tekijää (authorless film). Itselleni tekijyys merkityksessä *author* huomattavissa määrin väheni leikkausvaiheessa. Koin leikkauksen määrääjän lähestyessä olevani enenevässä määrin Livingstonin esimerkin toteuttava tekijä (*maker*) aikataulua vasten kuin itselleni merkityksellistä ilmaisua tuottava ja näkemystä teoksella kommunikoiva taiteellinen tekijä (*author*) (ks. alaluku 2.5). Olimme joutuneet hyväksymään sen, että elokuva jää siihen kuntoon, mihin se on aikataulussa mahdollista saattaa.

Leikkausvaiheen loppupuolella olimme päätyneet siihen näkemykseen, että elokuva selvästi tarvitsi kertojaäänän. Valmiiseen elokuvaan jääneestä olennaisimmasta puutteesta meillä oli siis ymmärtääkseni selvä yhteinen näkemys, mutta niin myöhään, että sitä ei voitu enää tuottaa elokuvaan. Tämä olisi korjannut monia seuraavassa luvussa kuvattuja laadullisia heikkouksia. Elokuvan rakenteessa ja kerronnassa olevat ongelmat olisi saatu mielestäni korjattua lisääjällä. Joitain toteutumattomia tavoitteita esittämisaspektin suhteen olisi todennäköisesti jäänyt, vaikka lisääaikaa olisi ollut käytettävissä. Tähän liittyy hyvin henkilökohtaisia, tiedostamattomiakin alueita luovassa prosessissa ja tavassa keha maailmaa.

Tekoprosessin aikana käymiemme keskustelujen valossa meillä ei mielestäni ollut kovin suuria näkemyseroja todellisuusaspektin osalta, kyse oli pikemminkin painotuseroista.

Siksi olisimme uskoakseni lisääjalla saaneet muodostettua yhteisen näkemyksen eli intention. Yhteisen ohjauksellisen intention jääminen osin hajanaiseksi ei siten johtunut pelkästään näkemyseroista; merkittävässä roolissa oli koko tekoprosessia vaivannut yhteisen luovan ajan hupeneminen erilaisten ongelmien vuoksi. Näiden ongelmien vaikutus sitten kulminoitui kriittisessä leikkausvaiheessa. Tämä ilmentää selvästi kasaantuvien ongelmien vaikutuksen.

4 Kasaantuvien ongelmien vaikutus valmiin elokuvan laadullisiin heikkouksiin ja tekijän tavoitteiden toteutumiseen

Tässä luvussa käsittelen sitä, miten ongelmien kasaantuminen *Punaisen paratiisin lasten* tekoprosessissa aiheutti lopputuloksen huomattavia laadullisia heikkouksia suhteessa tekijän intention. Laadullisten ulottuvuuksien arvioinnissa suhteutan toteutuneen teoksen eri ulottuvuuksia omiin tavoitteisiini. Tällä tarkoitan sekä tavoitteitani tapausesimerkinä toimivan elokuvan suhteen että yleisesti tavoitteitani tekijänä. Omat tavoitteeni toimivat arvion perustana seuraavalla kahdella perusteella. Tässä tutkielmassa dokumenttielokuvaa pidetään tekijälähtöisenä taidemuotona Jouko Aaltosen (2006, 48) näkemyksen mukaisesti, joten tekijän tavoitteiden toteutuminen on keskeistä tekoprosessissa. Toisekseen oman määritelmäni mukaisesti kasaantuvat ongelmat aiheuttavat elokuvan lopputulokseen selviä laadullisia heikkouksia tai puutteita suhteessa juuri tekijän intention. Olennaista kasaantuvissa ongelmassa on taiteellisessa vastuussa olevien luovan työn häiriintyminen.

Kuten aiemmin on todettu, *Punaisen paratiisin lapsissa* oli kaksi taiteellisessa päävastuussa olevaa tekijää eli kuvaaja-ohjaaja ja käsikirjoittaja-ohjaaja. Kasaantuvat ongelmat heikensivät sekä henkilökohtaisten tavoitteideni että yhteisten tavoitteidemme toteutumista valmiissa teoksessa. Ellen toisin ilmoita, tässä luvussa puhun ”tekijän” tavoitteista omien tavoitteideni osalta, koska en voi puhua toisen henkilön puolesta hänen tavoitteistaan.

Käsittelen seuraavassa valmiin teoksen eri osa-alueita ja ulottuvuuksia. Käsittelyssä painotan niissä näkemiäni laadullisia heikkouksia. Pyrin tunnistamaan kasaantuneiden ongelmien vaikutuksen näiden heikkouksien syntyyn ja elokuvassa ilmeneviin puutteisiin tekijän intention toteutumisessa.

4.1 Rakenne ja kerronta

Elokuvassa kuvataan ensin pieni pala Kruunuvuoren lapsuusmuistoja, sen jälkeen haastateltujen vanhempien kokemuksia maanalaisesta toiminnasta ja vankeudesta 1920–1930-luvuilla, ja tästä siirrytään toiseen maailmansotaan ja vankileirien aikaan. Näiden jälkeen palataan puhumaan lapsuuden kesämuistoista ja niiden paratiisimaisuudesta. Lopussa on loppukaneettimaisia huomioita haastateltavilta.

Elokuvan rakenteessa ja kerronnallisessa kuljetuksessa on mielestäni paikoittain aukko-
maisuuksia. Sisäänmeno elokuvaan on mielestäni rytmitetty epäonnistuneesti, samoin usein siirtyminen jaksojen välillä. Elokuvan todellisuusaspektin eri elementit ovat keskenään mielestäni osittain epäselvässä suhteessa toisiinsa. Fokus on epäselvä, dramaturginen kokonaisuus olisi vaatinut kertojaääntä. Eri elementit ovat toki yhteydessä keskenään, mutta elementtien kehitys suhteessa toisiinsa ja kokonaisdramaturgia jäävät puutteelliseksi. Lapsuusmuisteloiden ja paratiisimaisuuden kuvaus on sinänsä sangen onnistunutta, mutta se jatkuu liian pitkään. Näin pitkä jakso olisi tarvinnut enemmän kehitystä oikeuttaakseen pituutensa.

Kertojaäänänen puute on merkittävä tekijä rakenteen ja kerronnan heikkouksissa. Kertojaäänellä eri jaksot olisi saatu nivottua paremmin yhteen ja kerronnan aukot poistettua. Sen avulla olisi voitu luoda selkeämpi dramaturginen perusjännite ja kerronnan kaari sekä fokusoida elokuvan näkökulmaa tarkemmin, kuljettaa katsojaa elokuvan läpi. Tämä ei välttämättä olisi vaatinut kovin montaa minuuttia kertojaääntä.

Leikkausvaiheen paineinen tilanne ja yhteisen intention hakeminen näkyy erittäin selvästi kerronnan ja rakenteen ongelmassa. Luvussa 3.5 kuvattu ohjauksellisen intention hajanaisuus leikkausvaiheessa näkyy selvästi fokuksen ja eri jaksojen välisten suhteiden ongelmassa. Leikkausvaiheessa kärsi myös perustason leikkaustyö, kun ohjaajat etsivät yhteistä ohjauksellista suuntaa kasaantuneiden ongelmien jossain määrin uuvuttamina. Tämä näkyy mielestäni esimerkiksi leikkauksen rytmin paikoittaisissa ongelmassa, esimerkiksi alun sisäänmeno elokuvaan ja jaksojen välisissä siirtymissä.

Ohjaajat saavuttivat leikkausjakson loppupuolella yhteisymmärryksen kertojaäänänen tarpeellisuudesta ja koko leikkausryhmä olisi ollut valmis työstämään elokuvaa lisää, mutta se ei ollut mahdollista tiukahkon aikataulun puitteissa. Siksi edellä kuvatut laadulliset heikkoudet jäivät elokuvaan. Dramaturgian ja kerronnan ongelmat johtuvat siis sekä

ohjaajien eriävistä näkemyksistä leikkausjakson alkupuolella että aikaresurssin loppumisesta siinä vaiheessa, kun näkemyksessä alettiin merkittävältä osin saavuttaa yhtenäisyyttä esimerkiksi juuri kertojaäänen osalta. Tässä oli taustana kuvausten teknisistä ongelmista alkaen kasaantuneet ongelmat, jotka söivät ohjaajien yhteistä luovaa aikaa luvussa 3 kuvatulla tavalla.

4.2 Todellisuusaspektin elementtien käsittely

Ensimmäisistä ideoista alkaen elokuvan tekoprosessissa kulki mukana kolme aihepiiriin liittyvää todellisuusaspektin elementtiä. Nämä elementit olivat 1) haastateltavien lapsuuden kesämuistot, 2) vanhempien poliittinen toiminta ja poliittinen historia sekä 3) Kruunuvooren kommunistisen kauden elämä. Käsittelen seuraavassa näitä elementtejä elokuvassa.

4.2.1 Lapsuusmuistot

Lapsuusmuistojen osuuksissa on mielestäni onnistumisia. Haastateltujen muistojen paratiisi ja kiehtova luontomiljöö on tavoitettu kuvauksessa ja kerronnassa. Seesteinen lampi, meri ja ympäristön yksityiskohdat yhdistyvät toiseen aikakauteen, arkistokuvaan ja haastateltujen muistoihin. Haastateltujen kuvaukset muistoistaan ovat aitoja ja kiinnostavia. Ne ovat myös realistisia elokuvan taustatöitä vasten tarkasteltuna. Mielestäni tässä on emotionaalisesti tavoitettavaa, tenhoavaa kerrontaa. Etenkin lammen kuvauksessa on lumoavia osuuksia. Lapsuusmuistoja käsittelevä jakso on mielestäni kuitenkin liian pitkä ja olisi vaatinut enemmän kehitystä oikeuttaakseen pituutensa.

Kertojaääni olisi syventänyt henkilökuvausta ja saattanut haastateltavien kertomat lapsuusmuistot monitahoisempaan kontekstiin. Tarkennusongelmien vuoksi ei myöskään saatu kuvattua suunniteltuja, päähenkilöitä introdusoivia kuvia.

4.2.2 Poliittinen historia

Haastateltujen vanhempien poliittisen toiminnan elementti kuvataan elokuvassa haastateltujen näkökulmasta ja pitkälti heidän tulkintanaan. Kyse on siis alkuperäisen idean mukaisesti historian kokijoiden subjektiivisista tulkinnoista ja henkilökohtaisista lapsuus- ja perhemuistoista. Elokuvan painotukset kuitenkin muuttuivat tekoprosessissa aiemmin kuvatulla tavalla: toteutuneet haastattelut eivät soveltuneet täysin alkuperäisen idean

mukaiseen elokuvaan ja kasaantuneet ongelmat vaikeuttivat prosessia. Haastateltujen vanhempien poliittisen toiminnan elementti painottui valmiissa elokuvassa alun perin ajateltua enemmän. Poliittisten tapahtumien kronologiasta tuli myös elokuvan dramaturgian kuljetuksen väline.

Haastateltujen vanhempien poliittisen toiminnan kuvaus alkaa 1920–1930-luvuilta, jolloin puolue oli kielletty ja sen aktiivit viettivät pitkiä aikoja vankiloissa. Sodan aikana heidät suljettiin vankiloihin ja vankileireille, joissa olot olivat hyvin karuja. Sodan jälkeen puolue laillistettiin ja haastateltujen vanhemmat päätyivät vankileireiltä valtakunnan politiikkaan. Arkistofilmissä marssitaan työtä, rauhaa, oikeutta, asuntoja ja leipää vaatien. Eräs haastateltava kertoo, kuinka hyvinvointivaltion rakennusprojekti aloitettiin.

Koska poliittisen historian elementti kasvoi alun perin suunnitellusta, sitä olisi pitänyt tasapainottaa kertojaäänellä. Kommunistisen puolueen aktiivien ihannoiva suhtautuminen Neuvostoliittoon tuli kuvauksissa esiin erään haastateltavan kohdalla. Kun toinen hänen vanhemmistaan oli päässyt vierailemaan Neuvostoliitossa, maan todellisuus oli ollut hänelle syvästi järkyttävä, katkera pettymys. Tämä osuus haastattelusta olisi täydentänyt historian kuvausta ja riittänyt tuomaan siihen tasapainottavaa näkökulmaa. Äänitystilanteessa äänittäjä oli arvioinut väärin tuulen vaikutuksen tähän osuuteen haastattelusta. Ääni osoittautui käyttökelvottomaksi, vaikka yritimme pelastaa sitä äänen jälkitöissä. Tästä osasta haastattelua jouduttiin luopumaan.

Ohjaajilla olisi ollut yhteisymmärrys kertojaäänänen tarpeesta myös poliittista historiaa tasapainottavana tekijänä. Tätä ei kuitenkaan jo aiemmin mainitusta ajan loppumisesta johtuen voitu toteuttaa.

Elokuva alkaa perhehistorialla ja lapsuuskuvilla ja haastateltavien rooli puolueaktiivien lapsina on selvää läpi elokuvan. Tämän vuoksi katson, että elokuvassa poliittisen historian osuus on eksplisiittisellä tasolla kuvattu haastateltavien kertomana heidän omien vanhempiensa poliittisesta toiminnasta. Eksplisiittinen taso on siis selvästi subjektiivinen. Osa katsojista voi kuitenkin pitää näitä tulkintoja tekijöiden taustatutkimukseen perustuvana tekijöiden näkemyksenä, jolloin historiasta esitettyjen väitteiden luonne tulkitaan toisin, selittävän moodin koodauksen pohjalta (Aaltonen 2006, 91). Käsittelen tätä problematiikkaa tarkemmin alaluvussa 4.4.

Luvussa 3 on kuvattu, kuinka tekoprosessin aikana tekijöiden yhteiset keskustelut ja elokuvan suunnan hakeminen kärsivät esimerkiksi huomattavien teknisten ongelmien vuoksi. Tämä aiheutti yhteisen näkemyksen muodostamiseen hankaluuksia leikkausvaiheessa. Leikkausvaiheen loppupuolella ohjaajilla oli yhteinen intentio kertojaäänien tarpeellisuudesta, jolloin myös puuttuva näkökulma olisi saatu tuotua elokuvaan haastattelun äänityksen epäonnistumisesta huolimatta. Poliittisen historian kuvaukseen jäänyt täydentävän näkökulman puute johtui siis useiden kasaantuneiden ongelmien yhteisvaikutuksesta, jolloin tekijöiden luova työ häiriintyi sillä tavalla, että tekijöiden intentio ja tavoitteet eivät toteutuneet valmiissa elokuvassa.

4.2.3 Kruunuvuoren alueen yleinen elämä

Kruunuvuoren kesät vuosina 1946–1955 olisivat tarjonneet aineksia pitkäänkin dokumenttielokuvaan. Alueella asui ja vieraili valtakunnallisesti tunnettuja poliitikkoja ja sivistyneistöä. Näiden ihmisten ja heidän perheidensä välinen kanssakäyminen ja yhteinen toiminta ovat mielestäni kiinnostava pala suomalaista historiaa.

Kruunuvuoren alueen elämässä tuona aikana olisi käsittääkseni ollut käsikirjoittaja-ohjaajan tekemien taustatöiden pohjalta runsaasti aineksia, joiden tuominen elokuvaan olisi vaatinut toisenlaisen materiaalin tuottamista. Tämä todellisuusaspektin elementti tuli esiin lähinnä lapsuusmuistojen näkökulmasta.

4.3 Esteettiset ratkaisut ja moodi

Kuten alaluvussa 3.1.2 on kuvattu, alkuperäisessä taiteellisessa valmistelussa esittämiaspektin osalta suunnitelmissa oli enemmän Nicholsin (2001, 102–138, Aaltosen 2006, 81 mukaan) poeettisen moodin elementtejä kuin mitä valmiiseen elokuvaan tuli. Aaltosen (2006, 91) jaottelussa poeettisen moodin todellisuusaspektissa korostuvat subjektiiviset impressiot.

Luvussa 3 kuvatun tekoprosessin aikana ja ongelmien kasaantuessa moodi muuttui piirteiltään enemmän Nicholsin (2001, 102–138, Aaltosen 2006, 81–82 mukaan) selittävän moodin suuntaan, jota tulkitaan vähemmän subjektiivisten impressioiden näkökulmasta (Aaltonen 2006, 91).

Esteettisissä ratkaisuisa pyrittiin tuottamaan eläytyminen haastateltujen kokemukseen. Tämä koski vankila- ja vankileiriaikojen synkkyyttä ja paratiisimuijtojen idyllisyyttä. Musiikin vuoroin synkät, vuoroin elegiset sävyt ovat mielestäni onnistuneet vanhempien vankila-aikojä kuvaavassa jaksossa. Jos jälkituotantoon käytettävissä ollut aika olisi sallinut, olisin halunnut pyytää lapsuusmuistoja koskevaan jaksoon myös iloisempaa, leikkivämpää, tanssahtelevampaa musiikkia. Mielestäni jatkuva alavireisyys alkaa syödä itseään eikä myöskään vastaa haastateltavilta välittyvää muistojen tunnerekisteriä hauskojen ja puuhakkaiden lapsuuskesien osalta. Toisenlaisen musiikin tuottaminen elokuvaan ei ollut aikataulussa mahdollista.

Osassa luontomiljöökohtauksia on onnistuttu hyvin. Olen itse erityisen tyytyväinen lammen kuvauksessa, josta välittyy samanaikaisesti sekä lumoava että seesteinen, mielestäni muistomainen kesätunnelma. Sudenkorento ja sorsa tuovat lampiosuuteen dynamiikkaa ja lisäävät sen mielenkiintoisuutta.

Esteettinen koodaus antaa katsojalle mielestäni lukuvihjeen siihen, että elokuva kertoo juuri subjektiivista kokemuksista. Toisaalta tämä lukuvihje on toteutuneessa elokuvassa heikompi moodin piirteiden muuttumisen vuoksi. Kasaantuvat ongelmat aiheuttivat elokuvan moodin muuttumisen enemmän poeettisesta moodista selittäväksi moodiksi (ks. 2.2 Moodi).

Valmiin elokuvan esteettiset ratkaisut jäivät joiltain osin sellaisiksi, että olen niihin tyytymätön. Mielestäni kasautuneiden ongelmien seurauksena jälkituotantovaihe oli liian paineinen ja liian lyhyt paremmin esteettisiä pyrkimyksiäni ilmentävän teoksen luomiseksi.

4.4 Eettisiä näkökohtia

Dokumenttielokuvan eettiset kysymykset liittyvät usein elokuvassa kuvattujen henkilöiden suojelemiseen julkisuuden aiheuttamilta ongelmilta. Jätimme joitain kohtia haastateluista käyttämättä haastateltavien yksityisyyden suojelemiseksi, kuten monet Aaltosen haastattelemat suomalaiset dokumenttielokuvantekijät ovat tehneet. (Aaltonen 2006, 192–195.) *Punaisen paratiisin lapsissa* en näe näiltä osin eettisiä ongelmia.

Punaisen paratiisin lasten potentiaalinen eettinen ongelma liittyy mielestäni Aaltosen kuvaukseen dokumenttielokuvasta ”sosiaalisena käytäntönä ja sopimuksena”, joka liittyy

katsojan tekemiin ennakko-oletuksiin näkemästään elokuvasta. Aaltonen kirjoittaa ää-
neen lausumattomasta sopimuksesta ”katsojan ja tekijän (tai tekstin) välillä”. (Aaltonen
2006, 41–42, ks. alaluku 2.3.) Aaltosen (2006, 67) mielestä tekijän ja katsojan välisellä
sopimuksella on erityinen painoarvo historiallisessa dokumenttielokuvassa.

Jätimme haastatteluista pois sellaisia väitteitä, jotka olisivat mielestämme vaatineet väi-
tettä tukevaa historiantutkimuksellista lähdettä, mutta tällaista lähdettä ei ollut tiedos-
samme. Tämän vuoksi elokuvassa ei ole mielestäni eksplisiittisellä tasolla eettisiä ongel-
mia katsojan kanssa tehtävän sopimuksen näkökulmasta.

Potentiaalinen ongelma katsojan kanssa tehtävässä sopimuksessa liittyy katsojan ta-
paan tulkita näkemäänsä. Elokuva sivuaa poliittista historiaa elokuvassa haastateltujen
henkilöiden vanhempien poliittisen toiminnan kuvauksessa. Konkreettisesti elokuvassa
on paljon henkilökohtaista muistelemista ja perhehistoriaa, joissa poliittinen toiminta ja
poliittiset tilanteet ovat olleet vahvasti läsnä. Näkökulma ja tulkinnat ovat haastateltavien.
Todellisuusaspektissa on siis kyse henkilökohtaisista muistoista.

Esittämisaspektissa kyse on henkilöiden puheesta, muistoista ja tulkinnoista, joita elo-
kuvassa syvennetään muistoihin liittyvällä arkistomateriaalilla, luontomiljööön kuvauksella
ja musiikilla. Aaltonen (2006, 209) toteaa esittämisaspektin liittyvän siihen puoleen do-
kumenttielokuvassa, jossa ”tekijä pyrkii tietoisesti vaikuttamaan katsojaan, synnyttä-
mään tunteita, herättämään ajatuksia tai välittämään tietoa.” Kyseessä ei ole sattuman-
varainen prosessi vaan tekijän intentionaalinen toiminta. Tekijän intentiona oli välittää
ennen kaikkea juuri subjektiivinen historiankokemus ja kovienkin poliittisten tapahtumien
vaikutus henkilöihin ja perheisiin.

Tekijän on Aaltosen (2006, 209) mielestä suhteutettava kerronnan keinot itselleen konst-
ruoituun oletettuun katsojaan. Aaltonen (mt. 69) toteaa, että muisti elokuvan aiheena
korostaa subjektiivisuutta. Kun tekijänä konstruoin valmiille elokuvalle erilaisia katsojia,
oletan valtaosan ymmärtävän, että elokuva käsittelee juuri henkilökohtaisia kokemuksia.
Näiden katsojien suhteen katsojan kanssa tehtävä sopimus on onnistunut. Osa katso-
jista saattaa kuitenkin tulkita elokuvan haastatteluista piirtyvän historiantulkinnan tarkoi-
tettua yleispätevämmäksi. Heidän osaltaan katsojan kanssa tehtävä sopimus voi olla
epäselvä poliittisen historian kokonaiskuvan osalta, jolloin heille saattaa muodostua te-
kijän intention vastainen tulkinta. Ilman tekoprosessissa kasaantuneita ongelmia osaa
katsojista potentiaalisesti koskevaa epäselvyyttä katsojan kanssa tehtävän sopimuksen

suhteen ei olisi jäänyt valmiiseen elokuvaan, koska täydentävä näkökulma olisi tuotu elokuvaan kertojaäänellä alaluvussa 4.2.2 kuvatulla tavalla.

5 Johtopäätökset

Tässä tutkielmassa on tarkasteltu opinnäytetyöelokuvan tekoprosessissa ilmenneitä merkittäviä ongelmia. Tarkoitukseni on, että tapausesimerkin analyysi voisi auttaa dokumenttielokuvantekijöitä kuvattujen ongelmien ehkäisemisessä. Ainakin itse pystyn analyysin pohjalta paremmin välttämään kuvatuunlaisia ongelmia jatkossa.

Punaisen paratiisin lasten aihepiirin ainekset antoivat mielestäni hyvän lähtökohdan dokumenttielokuvalle. Toisen ohjaajan tekemän taustatyön todellisuusaspektin elementit olivat vahvat. Kun elokuvan tekoprosessiin ryhdyttiin, siinä ei ollut ennalta nähtävissä erityisiä vaikeuksia. Kuvaukset olivat tavanomaisia ulkokuvauksia maastossa. Tuotantoon ei liittynyt ilmeisiä erityisiä riskitekijöitä, kuten kuvauksia vaarallisissa olosuhteissa. Tekoprosessissa kuitenkin useat ongelmat kasaantuivat tekijöiden luovaa työtä häiriten luvussa 3 kuvatulla tavalla. Kasaantuneiden ongelmien yhteisvaikutuksesta luovaan työhön syntyneitä häiriötä ei saatu korjattua. Tästä seurasi ongelmia tekijöiden yhteisen näkemyksen muodostamiseen ja sen ilmaisuun elokuvateoksen muodossa ja lopulta valmiiseen elokuvaan laadullisia heikkouksia luvussa 4 kuvatulla tavalla.

Pohdin seuraavassa, mitkä tekijät tapausesimerkissä altistivat ongelmien kasaantumiselle ja miten ongelmien kasaantuminen olisi mahdollisesti voitu välttää. Näiden seuraavassa kuvattujen altistavien tekijöiden huomiointi voi auttaa myös muita dokumenttielokuvantekijöitä ennaltaehkäisemään samankaltaisia ongelmia.

Jotta dokumenttielokuvantekijät voisivat estää ongelmien kasaantumista, tarvitaan analyysi siitä, mihin asioihin tekijät voivat vaikuttaa tekoprosessin suunnittelussa ja toteutuksessa. Ongelmat ja niiden kasaantuminen tapausesimerkissä voidaan jakaa 1) tekijöiden omista päätöksistä ja toiminnasta johtuneisiin ongelmiin, 2) tekijöistä riippumattomiin ongelmiin tekoprosessissa, 3) tuotannontekijöiden rajallisuuteen liittyviin ongelmiin sekä 4) dokumenttielokuvan varsinaisen tekoprosessin ulkopuolisiin ongelmalähteisiin. Mikään edellä kuvatuista ongelmalähteistä ei välttämättä aiheuta laadullisia heikkouksia lopputulokseen. Olennaista laadullisten heikkouksien syntymisessä on, että ongelman aiheuttava häiriötä luovan työhön ei saada ratkaistua riittävällä tasolla taiteellisin, teknisin tai tuotannollisin ratkaisuin (ks. alaluku 2.4). *Punaisen paratiisin lasten* tekoprosessissa

kaikki ongelmat vaikuttivat suoraan tai välillisesti siihen, että jo alun perin rajallinen yhteisen luovan työn aikaresurssi väheni tekoprosessin eri vaiheissa.

Luovaa työtä ja dokumenttielokuvan tekoprosessia voivat vaikeuttaa esimerkiksi pitkien kuvausprosessien päähenkilöiden vaihteleva motivaatio osallistua tuotantoon ja heidän muuttuvat elämäntilanteensa (Aaltonen 2006, 138). Myös rahoittajien ja tv-yhtiöiden vaatimukset vaikuttavat siihen millaisia dokumenttielokuvia voidaan toteuttaa (mt. 112). Edellä mainitut seikat eivät olleet keskeisiä kysymyksiä *Punaisen paratiisin lapsissa*.

Tuotannontekijöiden niukkuudet vaikuttivat opinnäytetyön tekoprosessissa. Budjetti oli hyvin rajallinen. Budjetin pienuus oli suoraan osasyynä teknisiin ongelmiin, koska varmistamiseen digital cinema -kokonaisuuteen ei ollut varaa. Budjetin rajallisuus myös vaikeutti teknisten ongelmien ratkaisemista, koska ongelmallista vuokratilaa ei ollut mahdollista enää vaihtaa. Aikataulu oli tiukka huomioiden sen, että tekijät olivat täyspäivätyössä. Käsittelyn aikaresurssin niukkuutta ja niukentumista tarkemmin jäljempänä. Aaltonen (2006, 178) toteaa luovaan prosessiin keskeisesti liittyvän avoimuuden voivan häiriintyä tuotannon realiteeteista ja aikataulusta johtuen. Tuotannontekijöiden niukkuus näyttäisi tapausesimerkin perusteella olevan ongelmien kasaantumisen altistava tekijä. Jos budjetti on niukka, dokumenttielokuvantekijöiden tulisi varautua siihen, että ongelmien ratkaiseminen voi vaikeutua ja vaatia paljon aikaa. Kuvaamani tapausesimerkin valossa vaikuttaa siltä, että jos rahaa on vähän, aikaa olisi hyvä olla paljon.

Opinnäytetyöelokuvan ohjaajaparilla oli kokemusta aiemmasta hyvästä yhteistyöstä eri rooleissa ja hyvä yhteisymmärrys tekoprosessin alkuvaiheessa. Kuitenkin dokumenttielokuvan tekoprosessiin kuuluu mahdollisuus idean muuttumiseen ja se, että käsikirjoitus ei välttämättä sellaisenaan toteudu (Aaltonen 2006, 111, 135). Kun alkuperäistä ideaa ei voitukaan aivan sellaisenaan toteuttaa, ohjaajat joutuivat etsimään yhteistä näkemystä uudelta lähtökohdista. Yhteisohjaajuuteen lähdetessä tulee tätä tilannetta miettiä jo ennakolta. Kun lähdetään yhteiseen ohjaukseen, olisi tapausesimerkin valossa tekijöillä hyvä olla muuttuvissa tilanteissa riittävän vahva yhteinen intuitio niin kuvaustilanteessa maailmaa kohdatessa kuin leikkausvaiheessa materiaalia teokseksi työstettäessä. Tapausesimerkissä ohjaajien riittävän eheän yhteisen näkemyksen muodostuminen olisi vaatinut enemmän aikaa kuin mitä oli käytettävissä. Aaltosen väitöskirjatutkimuksessaan haastattelemat suomalaiset dokumentaristit eivät kannata tekijyyden jakamista (mt. 101). Tapausesimerkin valossa jaettuun tekijyyteen tulisi lähteä harkiten. *Punaisen paratiisin lapset* olisi kannattanut tehdä yhdellä ohjaajalla.

Kasaantuvat ongelmat voivat jopa uhata dokumenttielokuvan tekijän taiteellista tekijyyttä Livingstonin (1997, 134) merkityksessä *author*. Jos kasaantuvat ongelmat häiritsevät riittävästi tekijän tai tekijöiden luovaa työtä, Livingstonin kuvaaman intentionaalisen ilmaisun tuottaminen teokseen vaikeutuu tai jopa estyy osittain tai kokonaan. Tässä intentio liittyy Aaltosen todellisuusaspektiin, siihen miten tekijä tutkii ja tulkitsee maailmaa ja miten hän muodostaa näkemyksensä, jonka haluaa katsojalle välittää. Ilmaisuu taas liittyy Aaltosen esittämisaspektiin, siihen miten omat tulkinnat havaitusta todellisuudesta, näkemykset ja kokemus ”ihmisenä olemisesta” muodostetaan elokuvan esteettisin keinoin, luodaan teokseksi ja välitetään katsojalle. (Aaltonen 2006, 21–22, 239.) Kasaantuvat ongelmat voivat häiritä kaikkia edellä kuvattuja luovan työn vaiheita ja ulottuvuuksia. Tapausesimerkissä häiriö oli niin vakava, että kasaantuvien ongelmien yhteisvaikutuksesta jouduimme aikataulun realiteettien puitteissa kokoamaan teoksen ilman, että ainakaan itse tekijänä olisin kokenut päässeeni riittäväällä tasolla muodostamaan näkemystä ja ilmaisemaan sitä elokuvateoksessa elokuvan esteettisin keinoin.

Punaisen paratiisin lapsissa varsinaisen tekoprosessin ulkopuolisena aikaresurssia kulluttavana tekijänä oli ohjaajien täyspäivätyöt, joita oli valtaosa koko elokuvan tuotannon ajanjaksosta. Tämä korostui erityisesti omalla kohdallani, kun palkkatyöt ja useat työprojektit vaativat yhä enemmän aikaa ja ylitöitä, osin itsestäni riippumattomista syistä. Tämä vei itseltäni aikaa pohdiskella elokuvaa kuvausten ja leikkausjakson välisenä aikana ja myös vähensi yhteistä luovaa aikaa tällä ajanjaksolla. Leikkausjakson ajalle osui vielä itselläni asunnon muutto, jonka jouduin tekemään leikkauksen näkökulmasta haitalliseen ajankohtaan. Näin varsinaisen tekoprosessin ulkopuoliset tekijät aiheuttivat luovaan työhön ongelmia viedessään aikaa luovalta työltä.

Aikaresurssin niukkuus on ollut edellä toistuva tekijä ongelmien kasaantumisessa. Kasaantuvat ongelmat veivät aikaa luovalta työltä samalla kun ne vaikeuttivat luovaa työtä muutenkin. Toisaalta kasaantuvat ongelmat myös aiheuttivat tarpeen voida käyttää suunniteltua enemmän aikaa teoksen työstämiseen. Tämä koski kaikkia tekoprosessin vaiheita korostuen tuotannon ja etenkin jälkituotannon aikana. Ongelmat häiritsivät kuvaustilanteessa maailman havainnointia ja kohtaamista, ohjaajien yhteisen tulkinnan ja näkemysten muodostumista ja lopulta muodon antamista, teoksen luomista. (Aaltonen 2006, 143, 239.) Koska yhteisesti käytettävissä oleva aikaresurssi pysyi tarpeeseen nähden liian niukkana tekoprosessin loppuun saakka, ei kuvausten teknisistä ongelmista aiheutunutta luovan työn häiriötä saatu korjattua riittäväällä tasolla tekoprosessin aikana.

Punaisen paratiisin lapsissa keskeisimmäksi ongelmien kasaantumista aiheuttavaksi tekijäksi osoittautui riittämätön aika (ohjaajien yhteiseen) luovaan työhön.

Keskeisenä johtopäätöksenä tapausesimerkistä voin todeta, että riittävän ajan varaaminen luovaan työhön elokuvan tekoprosessin eri vaiheissa olisi ollut tärkein huomioitava seikka kasaantuvien ongelmien aiheuttamien laadullisten heikkouksien ehkäisemiseksi. Tämä tarkoittaa myös varautumista lisääikaan, jos suinkin mahdollista. Tämä koskee sekä elokuvan tekoprosessin aikataulua yleisesti että keskeisten tekijöiden henkilökohtaisia mahdollisuuksia panostaa aikaa elokuvan työstämiseen.

Erialaisten dokumenttielokuvatuotantojen lähtökohdat ja reunaehdot poikkeavat toisistaan. Tuotannon realiteetit ja aikataulu voivat häiritä luovan prosessin avoimuutta (Aaltonen 2006, 178). *Punaisen paratiisin lapsissa* keskeisiä ongelmien kasaantumiselle altistavia tekijöitä olivat niukka budjetti, aikaresurssin niukkuus ja yhteisohjaajuus. Näiden tekijöiden yhdistelmä oli opinnäytetyöelokuvan tekoprosessissa erityisen haitallinen. Mahdollisesti tässä tutkielmassa kuvattu prosessin analyysi voi auttaa samankaltaisista lähtökohdista dokumenttielokuvan tekoon ryhtyviä tekijöitä ennaltaehkäisemään ongelmien kasaantuminen, jotta tekijöiden intentio pääsee toteutumaan tyydyttävällä tavalla valmiissa elokuvassa.

Lähteet

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

Hurme, Raija, Pesonen, Maritta ja Syväoja, Olli 1998. Englanti-suomi suursanakirja. Kymmenes painos. Helsinki: WSOY.

Livingston, Paisley 1997. Cinematic Authorship. Allen, Richard ja Smith, Murray (toim.): Film Theory and Philosophy. New York: Oxford University Press. 132–148.

Elokuvaviite:

Punaisen paratiisin lapset. 2014. Käsikirjoitus: Nevala, Lasse. Ohjaus: Nevala, Lasse ja Remes, Mikko. Suomi: Metropolia Ammattikorkeakoulu / Tuohimaa, Arto. 26 min.

Synopsis

Punaisen paratiisin lapset

Punaisen paratiisin lapset kertoo suomalaisten kommunistien kesäparatiisista 40- ja 50-lukujen Kruunuvuorella, nykyisen Helsingin Laajasalossa. Kruunuvuoren huvila-alueella kesiään viettivät vankilatuomioita kokeneet suomalaiset kommunistit, Espanjan sisällissodan veteraanit ja SKP:n puolueaktiivit lapsineen.

Elokvassa perheiden elämästä kertovat nämä lapset. Heidän tarinoissaan lomittuvat henkilökohtaiset kokemukset ja poliittiset jännitteet. Historiaa valotetaan tunteiden ja muistojen tasolla. Kokemukselliseen tasoon lomittuu arkistomateriaali, johon kuuluvat mm. Etsivän keskuspoliisin pidätyskortit tutkimusraportteineen, saatavilla oleva elokuvallinen materiaali ja vanhempien kirjalliset sitaatit.

Lasten muistossa kesät olivat ihania. "Yksi huviloista toimi kerhotalona, jossa järjestettiin illanviettoja. Lapsille pidettiin pyhäkoulun korviketta, jossa luettiin venäläisiä satuja", kertoo Riitta Suhonen. Riitta, yksi elokuvan päähenkilöistä, vietti lapsuuden kesiään alueella koko sen yhdeksänvuotisen olemassaolon ajan. Riitta syntyi Hämeenlinnan keskusvankilassa hänen äitinsä ollessa turvasäilössä.

Lasten kokemuksella kesäparatiisista on tummasävyinen tausta. Huviloissa asuneiden perheiden vanhemmat olivat kärsineet 1930-luvun kommunistivainoissa ja tuomittu pitkään vankilatuomioihin mm. Tammisaaren pakkotyölaitokseen. Usein vankila-aikaan sisältyi raakaa väkivaltaa. Talvi- ja jatkosotien ajaksi heidät tuomittiin turvasäilöön, jolloin tuomiot jatkuivat sodan loppuun saakka.

Karut vankilaolot ja syömälakot jättivät elinikäiset arvet. "Tiesin jo hyvin pienestä, että vanhemmat olivat olleet vankilassa. Niin olivat kaikkien kavereittenkin vanhemmat, siksi se oli ihan luonnollista.", kertoo Toivo Karvosen tytär Maija Karvonen. Toivo Karvonen toimi mm. Suomi–Neuvostoliitto-seuran pääsihteerinä ja kuului SKP:n keskuskomiteaan 30-luvulla.

Elokuva kuvattiin huvila-alueella, jossa huviloiden yhä tunnistettavat rauniot rinnastuvat arkistomateriaaliin. Myös haastattelut tehtiin pääosin tällä alueella.

Vuosina 1946–1955 osa perheistä asui Kruunuvuoressa yhden kesän, osa koko kauden, mutta käytännössä kaikki perheet tunsivat toisensa jo entuudestaan puolueen tai maanalaisten työn piiristä.

Keskeisen kaveriporukan muodosti ns. punaorpojen ryhmä, 1900-luvun alussa syntyneet Aimo Aaltonen, Jaakko Parkkari, Toivo Karvonen, Aili Mäkinen, Espanjan sisällissodan veteraani Paavo Koskinen ja Veikko Hauhia, jotka kokivat vuoden 1918 sisällissodan kauhut lapsena ja istuivat pitkiä vankilatuomioita poliittisen toimintansa vuoksi.