

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma / Audiovisuaalinen media

Mikko Kelloniemi

VISUAALISEN TEMATIIKAN MERKITYS
DOKUMENTTIELOKUVAN KÄSIKIRJOITUKSESSA

Opinnäytetyö 2011

TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma

KELLONIEMI, MIKKO	Visuaalisen tematiikan merkitys dokumenttielokuvan käsikirjoituksessa
Opinnäytetyö	36 sivua
Työn ohjaaja	Lehtori Leena Kilpeläinen
Toukokuu 2011	
Avainsanat	dokumenttielokuva, käsikirjoitus, visuaalinen, visuaalinen tulkinta

Opinnäytetyön tavoitteena oli tutkia visuaalisen kerronnan mahdollisuuksia Haber pintado aqui -dokumenttielokuvan sisällöllisten teemojen käsikirjoittamisessa. Dokumenttielokuva on todellisen aiheen havainnointiin perustuva visuaalinen tulkinta. Tutkimuksen aiheena on elokuvan visuaalinen tematiikka ja sen merkitys dokumenttielokuvan käsikirjoittamisessa. Tutkimus on dokumenttielokuvalla ominaisen todellisuuden havainnoinnin prosessin analyyttinen lähestyminen.

Dokumenttielokuvan ennakkotutkimusvaihe on elokuvan muodon kannalta olennaisin prosessi, jonka aikana aihe hahmottuu tekijälleen. Dokumenttielokuvan käsikirjoitus pohjautuu ennakkotutkimuksen aikana saavutettuihin havaintoihin. Tutkimuksessa analysoidaan aiheen hahmottumista fiktio- ja dokumenttielokuvan eri muotojen, käsikirjoitusmallien ja rakenteellisten elementtien kautta.

Dokumenttielokuvan aiheen visuaalinen tulkinta pohjautuu erilaisille havainnoinnin keinoille. Työssä tutkitaan visuaalisen tematiikan käsitteitä ja niiden vaikutusta visuaalisen tulkinnan muodostumiseen.

Visuaalisen tematiikan ymmärtäminen on tärkeä keino syventää elokuvan kerronnan syvyyttä. Tutkimuksen tulosten pohjalta tehty dokumenttielokuvan käsikirjoitus hyödyntää tässä tutkimusprosessissa saavutettua tietoa.

ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Audiovisual media

KELLONIEMI, MIKKO

The Significance of Visual Thematics in Documentary
Scriptwriting

Bachelor's Thesis

36 pages

Supervisor

Leena Kilpeläinen, lecturer

May 2011

Keywords

documentary movie, scriptwriting, visual, visual interpretation

The objective of this thesis was to study the use and possibilities of visual narration in the process of informative scriptwriting of a documentary movie *Haber pintado aqui*. A documentary is a visual interpretation based on the observation of an existing subject. The theme of this study is visual thematics and their significance in documentary scriptwriting. The thesis is an analytic approach to the process of observing reality, closely related to documentary cinema.

The process of pre-productive research is the most important stage of making a documentary movie, relating to its form. During this process the moviemaker forms his perception of the movie's subject. The scriptwriting of a documentary movie is based on the observations made during this process. The thesis studies different conventions of visual thematics and their influence in forming the visual interpretation of a theme.

The visual interpretation of a documentary movie is based on different methods of observation. This study analyzes the process of the theme taking its cinematic shape through different forms of fiction- and documentary movies, forms of scriptwriting and structural elements.

The understanding of visual thematics is an important method that gives depth to the narration of a movie. The written script of the documentary *Haber pintado aqui* is based on the results manifested during the process of this study.

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1	JOHDANTO	5
2	DOKUMENTTIELOKUVAN ENNAKKOTUTKIMUS	6
3	ELOKUVALLINEN MUOTO	7
	3.1 Tarina ja juoni	8
	3.2 Elokuvan rakenne	9
4	MUODON JA SISÄLLÖN TEMATIikka	10
	4.1 Teema elokuvan kantavana voimana	11
	4.2 Rosenthalin mallit	13
	4.2.1 Rakenne	14
	4.2.2 Lähestymistapa	16
	4.2.3 Muoto	19
	4.2.4 Tyyli	20
	4.3 Yhteenveto	21
5	TIEDON JA KUVAN KOHTAAMINEN	22
	5.1 Konventionaalinen muotokieli	22
	5.2 Visuaalinen tulkinta	24
	5.3 Kuvallinen kerronta	26
	5.4 Kuvallinen symboliikka	27
	5.5 Yhteenveto	28
6	KÄSIKIRJOITUKSEN TEMAATTINEN YHTEENVETO	29
7	LOPPUANALYYSI	32
	LÄHTEET	35

1 JOHDANTO

Haber pintado aqui (suom. Maalata täällä) on dokumenttielokuva, joka käsittelee graffiti-kulttuurin kehitystä espanjalaisen yhteiskunnan sisällä. Eri puolilla Espanjaa kuvattava dokumenttielokuva käsittelee graffitiä kulttuurisena ilmiönä, sen sosiaalis-poliittisia ulottuvuuksia ja suhdetta länsimaiseen yhteiskuntaan. Elokuva käsittelee maailmanlaajuisen alakulttuurin kehitystä laaja-alaisista yhteiskunnallisista näkökulmista tarkasteltuna. Elokuvan ohjaajana tavoitteeni on luoda pintaa syvemmälle luotava, informatiivisesti sekä visuaalisesti eheä, syvälinen ja kattava kokonaisuus. Elokuvan on tarkoitus olla visuaalisesti näyttävä, mikä ei kuitenkaan tarkoita, että kuvallinen estetiikka olisi tarkoitus viedä kerrottavan tiedon edelle. Pysin kuljettamaan elokuvan tarinaa eteenpäin informatiivisen ja visuaalisen sisällön yhteisvaikutuksena, peilaten toisiaan ja luoden yhdessä toimivan kokonaisuuden.

Dokumenttielokuvan ennakkotutkimus on elokuvan kannalta olennaisin vaihe. Se on pitkäjänteinen, pohdiskeleva havainnointiprosessi, jonka aikana elokuvan tekijä tutkii aiheitaan syvälinisesti ja analysoi sen informatiivisia tasoja eri perspektiiveistä ja lähtökohdista. Elokuvan esituotannon aikana tekijä käy läpi prosessia, jonka aikana hän pyrkii hahmottamaan käsittelemänsä aiheen mahdollisimman laajasti pystyäkseen tiivistämään sen temaattiset abstraktiot tiiviiksi, loogiseksi kokonaisuudeksi. Tämä prosessi johtaa oikean näkökulman sekä elokuvallisen lähestymistavan löytämiseen ja lopulta itse tarinan käsikirjoittamiseen.

Teoreettinen tutkimukseni keskittyy prosessiin, jonka elokuvan ohjaajana olen käynyt läpi ennen elokuvan varsinaisia kuvauksia. Moniulotteisen informatiivisen sisällön ja todellisuuden visuaalisen tulkinnan rajapintaa tutkiva teoriaosa analysoi keinoja rakentaa konkreettinen silta tarinan kirjoittamisen ja kuvallisen hahmottamisen välille. Se pyrkii vastaamaan kysymykseen: Miten rakentaa elokuvan visuaalinen kieli käsittelemään monitasoista tematiikkaa ja tukemaan tarinan sisältöä sekä haluttuja näkökulmia?

Tutkiakseni dokumenttielokuvan käsikirjoittamista ja sen muuttamista visuaaliseen muotoon olen luonut eri tutkijoiden teoreettisten mallien pohjalta elokuvan tarinalle vankan teoreettisen perustan. Toisin sanoen olen pyrkinyt erittelemään elokuvan sisältämät pienimmätkin informaation palaset osa-alueiksi, joiden funktioiden selvittämisen kautta kerronnallista kokonaisuutta on mahdollista analysoida moniulotteisesti.

Tämän perustan kautta pyrin hahmottamaan elokuvan informatiiviset tasot ja kerronnallisen rakenteen, visuaalisen maailman sekä kuvalliset funktiot mutta ennen kaikkea sitomaan nämä kaikki vahvasti yhteen.

Lopputyöni teoreettinen osa on tutkimusprosessi, jossa analysoin minulle uutta työkentelytapaa. Dokumenttielokuvan käsikirjoitusvaihe on haasteellinen prosessi, jonka tekotapa vaihtelee tekijän mukaan. Pyrin selvittämään, onko tällaiselta teoreettiselta pohjalta mahdollista rakentaa informatiivis-visuaalinen looginen kokonaisuus, joka toimii elokuvallisesti sekä kerronnallisesti toimivana käsikirjoituksena dokumenttielokuvalla. Tätä kautta pyrin luomaan oman mallini käsikirjoituksen tekemiselle. Tässä työssä analysoimieni havaintojen pohjalta olen tehnyt Haber pintado aqui -dokumentin käsikirjoituksen, joka toimii lopputyöni produktiivisena osana.

Dokumenttielokuvan tekeminen graffiti-kulttuurista on jatkoa 2000-luvun alussa alkaneelle henkilökohtaiselle tutkimukselle, jonka aikana olen valokuvannut graffitin eri muotoja ympäri Eurooppaa. Av-median opinnot ovat muokanneet näkemyksiäni kuvallisesta ilmaisusta vahvasti. Siksi suurena motivaationa tälle työlle on ollut ennen kaikkea kasvava tarpeeni oman kuvallisen ilmaisuni kehittämiseksi. Uskon tekemäni käsikirjoitusmallin olevan havainnollistava kokonaisuus, josta on hyötyä monelle dokumentin tekemistä suunnittelevalle opiskelijalle.

2 DOKUMENTTIELOKUVAN ENNAKKOTUTKIMUS

Stella Bruzzin mukaan dokumentaarinen analyysi on *jatkuvaa neuvottelua todellisen tapahtuman ja sen representaation välillä* (Aaltonen 2006, 44). Mielestäni elokuvan ennakkotutkimus on koko elokuvan tekoprosessin olennaisin vaihe: prosessi, jossa tätä neuvottelua käydään. Ennakkotutkimusvaiheen aikana dokumenttielokuvan tekijä on myllertänyt aiheessaan, sukeltanut syvälle sen olemukseen, tutkinut sitä useilta puolilta ja muodostanut omat tulkintansa siitä. Tällaisen havainnointiprosessin toteuttamiselle on olemassa yhtä useita tapoja kuin tekijöitäkin, mutta monessa tapauksessa tekijä hahmottaa aiheensa parhaiten peilaamalla tutkimuksen aikana ilmassa leijailevia abstrakteja ideoita ja hypoteettisia näkökulmia hallussa olevaan lähdemateriaaliin ja olemassa olevaan tietoon. Tämä elokuvanteon vaihe kaikessa laajuudessaan on luonteeltaan lähes absurdi; aivan kuin elokuvantekijä olisi eksynyt keskelle epämääräisten analyttisten ajatusten merta, yrittäen nähdä filosofis-semioottisen sumun läpi rantaan päästäkseen käsiksi edes yhteen konkreettiseen ideaan.

Prosessista selvittyään elokuvantekijälle on kuitenkin usein hahmottunut konkreettinen ajatus siitä, mitä elokuvalla on tarkoitus kertoa. Elokuvalle on muodostunut jokin pääväittäjä, mahdollinen kehityskaari ja näkökulma, jonka läpi aihetta tarkastellaan. Vielä tässä vaiheessa käsillä on kuitenkin runsaasti materiaalia sekä toinen toistaan otollisempia vaihtoehtoja. Mahdollisia tapoja lähteä viemään tarinaa elokuvalliseen muotoon on lukematon määrä. Seuraava askel elokuvan rakennusprosessissa on löytää sille punainen lanka; keino muodostaa hajanaisista tiedon fragmenteista looginen ja emotionaalinen kokonaisuus, joka kuljettaa haluttua tarinaa eteenpäin katsojaa kiinnostavalla tavalla. (Rosenthal 1996, 45.)

3 ELOKUVALLINEN MUOTO

Onko olemassa tarinaa, joka toimisi elokuvakankaalla sellaisenaan? Elokuva pyrkii aina kuvastamaan elämän ihmeellisyyttä puhtaimmillaan ja onnistuu parhaimmillaan luomaan jopa tavallisesta arkipäivästä tunteita kiihdyttävän kokemuksen. Onko kuitenkaan olemassa tarinaa, joka pelkällä olemassaolollaan tekisi itsestään mielenkiintoisen elokuvakokemuksen? Kysymys on kiehtonut elokuvantekijöitä kautta aikojen. Yhtenä varhaisimmista dokumenttielokuvista pidetyn, eskimoperheen elämää seuraavan *Nanook – Pakkasen poika* -elokuvan tekijä Robert J. Flaherty tiedosti jo varhaisessa vaiheessa klassikoksi tituleeratun elokuvansa tekoa saman ongelman. Hän ymmärsi, ettei pelkkä tapahtumien tallentaminen ja jäsentäminen erillisiksi kohtauksiksi sisällä kaikkea sitä voimaa, johon elokuvallinen ilmaisu kykenee. (Barnouw 1993, 35.)

Flahertyn dilemmasta juontuu myös yksi dokumenttielokuvan keskeisimmistä kysymyksistä; kysymys dokumenttielokuvan objektiivisuudesta. Jos dokumenttielokuva pyrkii esittämään todellisuuden sellaisenaan, onko elokuvan mahdollista esittää kuvaamansa todellisuus täysin objektiivisesti? Kautta dokumenttielokuvan historian elokuvateoreetikoiden analysoima Flahertyn eskimoskenaario riittää itsessään vastaukseksi tähän kysymykseen. Flaherty oli todellisuuden tutkija, joka loi oman näkemyksensä havaitsemastaan todellisuudesta. Hän rakensi havaintojensa pohjalta todellisuuden uudestaan omilla subjektiivisilla valinnoillaan, jotka hän koki kriittisen tärkeiksi parhaan elokuvallisen kokemuksen luomiseksi. Toisin sanoen Flaherty näki edessään loistavan tarinan, mutta ymmärsi samalla, ettei tarina näyttäytyisi muille samalla tavalla, mikäli hän ei löytäisi oikeaa tapaa ilmaista näkemänsä.

Tanskalaiset elokuvaohjaajat Lars Von Trier ja Thomas Vinterberg nostivat kysymyksen todellisuuden itsensä taltioimisesta osaksi fiktioelokuvan tekoprosessia luomansa Dogme95-liikkeen myötä. Dogme-perinteen mukaiseksi voidaan hyväksyä mikä tahansa elokuva, joka on tehty siihen Dogmen normien mukaisesti. Dogme-normeilla pyritään mahdollisimman realistiselta, arkipäiväiseltä ja todelliselta vaikuttavan elokuva-ilmaisun luomiseen. Tämä tarkoittaa muun muassa, ettei fiktio-elokuvalla ominaisten lavasteiden tai ylimääräisten valojen käyttäminen ole sallittua, kameraa on käytettävä käsivaralta ja kaikki materiaali on kuvattava olemassa olevissa lokaatioissa. Dogme-elokuvan voi nähdä pyrkivän kohti dokumentaarista ilmaisua, yrittäen tallentaa kameran edessä olevat tilanteet sellaisinaan ilman tehokeinoja. (Hudson 2007.)

Tavallaan Dogme- ja dokumenttielokuva, vaikkakin eri motiiveista, pyrkivät kohti samaa päämäärää: ne yrittävät luoda valkokankaalle mahdollisimman realistisen kuvan elämästämme todellisuudesta. Molemmat tuntuvat luottavan siihen, että elämämme todellisuus on tarpeeksi vahva tarina kantamaan valkokankaalla nähtävän realismin ja pitämään katsojan otteessaan.

3.1 Tarina ja juoni

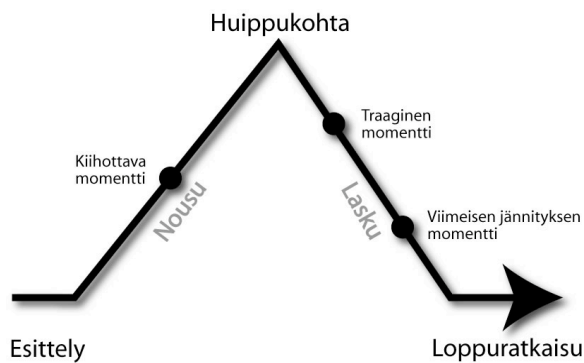
Hyväkään tarina ei kuitenkaan yksinään riitä. Käsikirjoittaja-dramaturgi Are Nikkinen kirjoittaa yhdessä Anders Vacklinin ja Janne Rosenvallin kanssa kirjoittamassaan kirjassa Elokuvan runousoppia, että tarina on muutettava yksityiskohdiksi ja tapahtumasarjaksi. Toisin sanoen tarinalle on laadittava juoni, joka kuljettaa tarinaa eteenpäin. Jotta tarina saisi elämänsä ja muotonsa, on elokuvantekijän löydettävä tapa tehdä siitä mielenkiintoinen. Venäläisten formalistien 1920-luvulla tekemä jaottelu selvittää ajatusta: heidän mukaansa tarina eli fabula on katsojan itsensä rakentama käsitys elokuvan tapahtumista. Tarina eli tapahtumien kronologinen järjestys syntyy siis katsojassa. Tapa miten katsoja käsittää elokuvan tapahtumat ja luo tarinan mielessään, riippuu elokuvantekijän käyttämästä juonesta eli sujetista. (Nikkinen 2008, 71.)

Elokuva on vahva ja moniulotteinen ilmaisun muoto, joka koostuu useista sisällöllisistä elementeistä. Kaikkien elokuvan sisältämien kantavien elementtien – henkilöiden, tarinoiden, juonien ja ideoiden – ympärille rakentuu kehikko, jonka sisälle nämä elementit jäsennetään. Tätä kutsutaan elokuvan rakenteeksi. (Nikkinen 2008, 80.)

3.2 Elokuvan rakenne

Elokuvallisen rakenteen kirjoittaminen niin fiktio- kuin dokumenttielokuvassa seuraa lähes poikkeuksetta kolmea vakiintunutta työskentelymallia. Kaikista malleista perinteisin, kirjallisuudenkin peruskäsitteisiin kuuluva juonirakenne seuraa Aristoteleen kuuluisasta Runousopista juontuvaa kolmen näytöksen mallia. Aristoteleen näkemyksen mukaan toimivan draaman juonessa kuuluu olla alku, keskikohta ja loppu, jotka juonen sisältämässä toiminnassa tapahtuva muutos sitoo yhteen merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. (Nikkinen 2008, 80.)

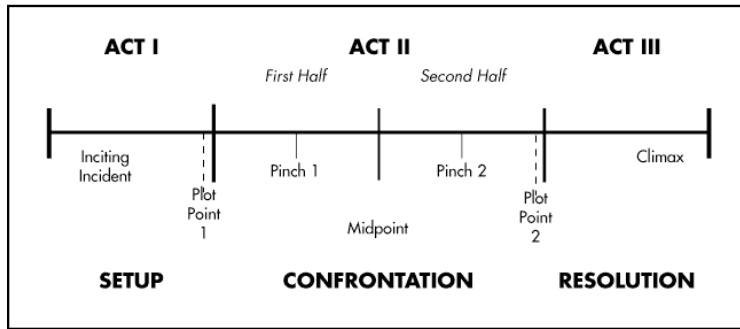
Hollywoodissa elokuvakäsikirjoituksen ohjenuorana käytetyn Freytagin mallin (kuva 1) mukaan draama taas jakautuu viiteen osaan: esittely, nouseva toiminta, komplikaatio, kliimaksi ja loppuratkaisu (Vacklin – Rosenvall – Nikkinen 2008, 387).



Kuva 1. Freytagin pyramidi (Wikipedia 2011).

Amerikkalaisen kirjailija-käsikirjoittaja Syd Fieldin kolmen näytöksen rakennetta (kuva 2) pidetään Aristoteleen mallin jalostuneena muotona. Siinä draaman kaari jaetaan vastaavalla tavalla kolmeen osaan: esittely, kehittäminen ja ratkaisu. Freytagin mallin tavoin myös tässä rakennemallissa kolmen kriittisen dramaturgisen pisteen väliin sijoitetaan tarinassa tapahtuvat toiminnan käännekohtat. (Vacklin ym. 2008, 390.)

The Syd Field "Paradigm"



Kuva 2. Syd Fieldin malli (Huntley, 2007).

Kaikissa luetelluissa rakennemalleissa toiminnalla on sama peruskaari: tarinassa nähtävät tapahtumat sijoitetaan dramaturgiseen jatkumoon, joka koostuu kolmesta kriittisestä pisteestä. Ensimmäinen näytös on esittelyvaihe, jonka aikana aihe, henkilöt, tapahtumapaikka, peruskonflikti ja muut elokuvan ymmärtämisen kannalta tarpeelliset teemat esitellään katsojalle. Ensimmäisen ja toisen näytöksen väliset tapahtumat johdattavat kohti toista näytöstä eli pistettä jossa, toiminnan luonne muuttuu merkittäväällä tavalla. Yleisimmissä tapauksissa tämä ilmenee yksinkertaisimmillaan niin, että elokuvan päähenkilö joutuu tekemään valinnan, joka muuttaa siihenastisten tapahtumien kulkusuunnan kokonaan. Toisen näytöksen tapahtumat muuttavat elokuvan kulkusuunnan kohti kolmannessa näytöksessä tapahtuvaa loppuhuipennusta. Klassiset esimerkit kertovat kuinka poika saa tytön, poliisi murhaajan kiinni tai alkoholismiin vaipunut perheenisä taas yhteyden elämästään kadonneeseen tyttäreensä.

Myös tekeillä oleva Haber pintado aqui -dokumenttielokuva rakentuu kolmen näytöksen mallin peruspilareiden päälle. Tämä rakennemalli toimii kuitenkin ainoastaan elokuvan kerronnallisena perustana, jonka päälle sen informatiiviset ja temaattiset tasot on mahdollista koota sisällön kokonaisvaltaisen hahmottamisen mahdollistamiseksi. Kyetäkseni hahmottamaan elokuvan informatiivisen moniulotteisuuden syvemmin, analysoin seuraavassa luvussa tarkemmin sen sisällöllisiä tekijöitä, niiden funktioita ja suhdetta elokuvan muotoon.

4 MUODON JA SISÄLLÖN TEMATIikkaA

Tässä luvussa tarkoitukseni on hälventää dokumenttielokuvan ennakkotutkimuksen ylitsepursuavan tietomäärän aiheuttamaa epämääräisyyttä. Teen tämän tutkimalla fik-

tio- ja dokumenttielokuvia käsitteinä: niiden rakenteellisia ja sisällöllisiä elementtejä, muotoja ja muita keskeisiä tekijöitä. Analysoimalla eri elokuvan käsikirjoittamiseen liittyviä käsitteitä ja työskentelymalleja pyrin vertailemaan niitä keskenään ja suhteessa tekeillä olevaan elokuvaani. Tätä kautta tarkoitukseni on löytää konkreettisia keinoja soveltaa löytämäni tietoa tekeillä olevaan Haber pintado aqui -elokuvaan. Luku sisältää paljon fiktioelokuvalle ominaisia käsitteitä, joten ennen tätä on olennaista hahmottaa lyhyesti fiktio- ja dokumenttielokuvan muotojen eroavaisuudet.

Yleinen tapa analysoida dokumentteja on luokitella ne Bill Nicholisin moodien mukaan. 1990-luvun nimekkäimpiin elokuvateoreetikoihin kuulunut Nichols loi kuuden mallin eli moodin luokituksen. Nicholisin moodit jakavat dokumenttielokuvan seuraaviin moodeihin: selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen, poeettinen ja performatiivinen moodi. (Rahkola, 2009.) Nicholisin moodit luokittelevat dokumentteja erilaisiin tyypeihin sen perusteella, millaisin keinoin ne pyrkivät havainnoimaan ja esittämään aiheensa todellisuutta (Nichols 1991, 32).

Kiteytettynä Nicholisin moodien mukaan dokumenttielokuvan pyrkimykset jakautuvat kahtia: dokumentit joko pyrkivät esittämään aiheensa tai muokkaamaan sitä elokuvantekijän haluamaan suuntaan. Tämän pohjalta voidaan havaita fiktio- ja dokumenttielokuvan olennaisin ero. Ne eroavat toisistaan informatiivisilta pyrkimyksiltään. Molemmat sisältävät yhtä suuren määrän tietoa, mutta elokuvan muotoina ne eroavat siinä, mitä ne pyrkivät saavuttamaan tällä tiedolla. Dokumenttielokuva pyrkii usein tallentamaan ja referoimaan laajan määrän informaatiota havainnollistavaksi kokonaisuudeksi, kun taas fiktiivinen elokuva pyrkii käyttämään tietoa pystyäkseen luomaan elokuvantekijän keksimän todellisuuden uskottavalla tavalla.

4.1 Teema elokuvan kantavana voimana

Haber pintado aqui -dokumenttielokuva kertoo tarinan graffiti-kulttuurin kehityksestä Espanjassa. Vaikka elokuva käsittelee graffiti-kulttuurin kehityskaarta, ei elokuvassa nähdä tätä kaarta ajallisena jatkumona historiasta tähän päivään. Motiiveja tälle olisi olemassa: ennakkotutkimuksen aikana löydetty tieto espanjalaisen graffiti-kulttuurin juurista Francon ajan jälkeen syntyneessä La Movida Madrileña -nimisessä vapausliikkeessä on erittäin mielenkiintoinen fakta ja vahva motivaattori historiallisen lähestymistavan käyttämiselle elokuvassa. Pitkän ennakkotutkimuksen aikana saavuttamani

tietämyksen ansiosta ymmärrän sen merkityksen olevan tämän elokuvan kokonaisuuden kannalta hyvin pieni.

Niin dokumentti- kuin fiktio-elokuvassa tärkeänkin tiedon merkitys joudutaan suhteuttamaan tarinan kokonaisuuden toimivuuteen. Mikään ei kuitenkaan estä nostamasta tällaisia seikkoja esiin pieninä nyansseina, alatasoina, jotka ovat havaittavissa pintaa syvemmällä. Suurin osa elokuvista vilisee vallitsevan teeman alla piileviä sivuteemoja, jotka ovat tapahtumissa läsnä kuin mausteina rikastuttamassa kankaalla nähtävää kokonaisuutta. Are Nikkisen ja Janne Rosenvallin (2008, 165) mukaan yhdessä elokuvassa voi olla lukuisia eri aiheita, joita teema puolestaan yhdistää. He näkevät elokuvan teeman kaiken ytimenä: elokuvakerronnallisena, vallitsevana tekijänä ja yhteisenä nimittäjänä, joka sitoo kaiken elokuvassa käsiteltävän tiedon yhteen.

Haber pintado aqui -elokuvan teema on graffiti-kulttuuri. Graffiti on teemana hyvin laaja, lähes abstrakti ja kytkeytyy vahvasti tämän päivän kulttuuriin, yhteiskuntaan ja urbaaniin kaupunkimiljööseen. Edellisen teema-ajattelun mukaisesti sen alla on mahdollista käsitellä lukuisia moderniin yhteiskuntarakenteeseen ja kulttuuriin liittyviä аспекteja. Vaikka elokuva kertoo graffitista ja sen tekijöistä, ajautuu se väistämättä käsittelemään lukuisia temaattisia kysymyksiä vapaudesta, kulttuurimuodoista ja niiden merkityksestä, taiteesta, politiikasta ja yhteiskunnasta.

Hyvänä esimerkkinä siitä, miten elokuva voi parhaimmillaan laajeta pääteemansa ulkopuolelle, voi käyttää espanjalaisen dokumenttiohjaajan José Luis Guerinin dokumenttielokuvaa *En Construcción* (Suom. *Rakenteilla*). Elokuva kertoo tarinan rakennustyömaasta, sen työntekijöistä ja ympärillä asuvista ihmisistä. Tarina sijoittuu kokonaisuudessaan Barcelonan kaupunginosassa sijaitsevalle rakennustyömaalle. Rakentaminen nähdään elokuvan pääteemana: elokuvassa seurataan rakennusmiehiä, ohikulkijoita ja henkilöitä, jotka asuvat työmaan läheisyydessä. Elokuvan aikana rakennustyömaan tapahtumat ja sen ympärillä asuvat ihmiset kertovat yhteistä tarinaansa: sen kautta nousee esiin suuria kysymyksiä elämän eri puolilta. Lähes kaksituntisen dokumentin aikana työmaa tuntuu muuntautuvan elokuvan pääteemasta sen rakentavaksi elementiksi. Rakennustyömaan tapahtumat toimivat kuin symbolisena viitekehystenä tarinoille jotka kertovat syntymästä, elämästä ja kuolemasta, luokkajaosta ja prostituutiosta. Ne ovat tarinoita nykypäivän elämän kaikilta laidoilta.

Tässä esimerkissä dokumenttielokuva saavuttaa uuden ilmaisullisen tilan, niin sanotun kolmannen ulottuvuuden, johon elokuva muiden taiteenmuotojen joukossa pyrkii.

Jotta elokuva pystyisi tähän, täytyy sen tekijän käydä läpi pitkä ajatusprosessi. Työn alla oleva aihe elää, muuttuu ja kehittyy abstrakteista ajatuksista kohti elokuvan konkreettista muotoa. Suurin osa aiheen sisältämästä tiedosta ei päädy elokuvan lopulliseen muotoon, mutta ilman tätä tietoa ei elokuvaakaan olisi olemassa. Linda Segerin mukaan *etenevä teema kerää ideoita, assosiaatioita, henkilöihahmon sekä tarinan.*

(Nikkinen – Rosenvall 2008, 175.)

Teema on kuin näkymätön ohjauslinja joka pitää elokuvan kasassa. Hahmottaakseni ajatuksen selkeämmin nostan sen rinnalle yhden elokuva-käsikirjoittamisen peruselementeistä. Are Nikkisen (2008, 74) Elokuvan runousopissa hahmottamaa mallia elokuvan pää- ja sivujuonista (kuva 3) voidaan soveltaa tässä käsiteltyyn ajatukseen teeman ja sisällön suhteesta. Tunnejuoni ja tapahtumajuoni kulkevat läpi elokuvan. Loput juonet ovat sivujuonia jotka sisältävät omia lyhyitä tarinalinjoja. Fiktiossa sivujuonia ja niiden henkilöitä käytetään usein syventämään elokuvan päähenkilöitä. Dokumenttielokuvassa juonia sivuteemat eivät ole yhtä suuressa osassa, mutta niitä voi käyttää esimerkiksi laajentamaan aiheen näkökulmaa, tukemaan kohtausten tiettyä sanomaa tai kyseenalaistamaan jotain elokuvassa.



Kuva 3. Nikkisen sivujuonimalli (Nikkinen 2008, 74).

4.2 Rosenthalin mallit

Englantilainen käsikirjoittaja-ohjaaja Alan Rosenthal (1996, 45) jakaa dokumenttielokuvan kirjoitusprosessin ensimmäisen vaiheen neljään temaattiseen lohkoon: lähesty-

mistapa, tyyli, muoto ja rakenne. On melko selvää, että nämä lohkot sisältävät samoja käsitteitä ja että elokuvan aihetta ei ole mahdollista analysoida yksilöidysti kunkin sisältä. Rakennetta ja muotoa on vaikea erottaa toisistaan, ja lähestymistapa on helposti käsitettävissä lähes synonyymiksi tyylin kanssa. Ensi katsauksella nämä neljä kategoriaa on vaikeaa erottaa toisistaan. Rosenthal pitää niitä kuitenkin tärkeinä työkaluina. Näiden lohkojen läpi tarkasteltuna dokumentin aiheelle on mahdollista hahmottaa selkeämpi pohja, josta käsin lähteä työstämään elokuvan sanomaa käsikirjoituksen muotoon. (Rosenthal 1996, 45.)

4.2.1 Rakenne

Yleisin ja monessa tapauksessa myös luonnollisin tapa seurata minkä tahansa asian, ilmiön tai tapahtumaketjun kehitystä on tehdä se kronologisessa järjestyksessä. Tämä tarkoittaa tapahtumien sijoittamista ajalliseen jatkumoon, rakenteeseen, joka mukailee ajan realistista kehityskaarta. Kronologinen tapahtumien seuranta on yleisin käytäntö kevyen tuotannon tv-dokumenteissa tai esim. jonkin historiallisen tapahtumaketjun vaiheita seuraavissa dokumenteissa, joissa tiettyyn aikaan sijoitetuilla faktoilla on erityisen suuri merkitys. Jälkimmäisen kohdalla dokumentin toteuttavan tahon kuvausryhmä on harvemmin ollut paikalla, jolloin kronologisen lähestymisen saavuttamiseksi käytetään arkistomateriaalia ja still-kuvia sekä asiantuntijoiden ja mahdollisesti paikalla olleiden henkilöiden haastattelumateriaalia. Dokumentin ja elokuvallisen ilmaisen välinen ongelma on se, että dokumentti pyrkii usein painavan informaatiolastin välittämiseen. Tämä johtaa valitettavan usein siihen, ettei kekseliäälle juonelle tai mielikuvitukseksikaalle rakenteelle anneta niin paljon painoarvoa elokuvan suunnitteluvaiheessa. Rakenteen merkitystä ei kuitenkaan voi painottaa liikaa. William Goldmanin sanoin: *Rakenne on kaikki* (Rosenthal 1996, 48).

Haber pintado aqui -elokuvan varsinainen rakenne muodostuu perinteisten käsikirjoitusmallien mukaisesti kolmesta näytöksestä: 1) kehittynyt alakulttuuri, 2) yhteiskunnan ote, 3) kulttuurin muodonmuutos. Tarina alkaa nyky-Espanjasta, jossa graffiti-kulttuuri kukoistaa. Vuosikymmeniä kestänyt graffiti-kulttuurin kehitys osaksi yhteiskuntaa on selkeästi havaittavissa: aikoinaan alakulttuurista innostuneet nuoret ovat kasvaneet aikuisiksi ja muuttaneet kaduilla maalaamisen työkseen. Graffitin vapaus ja kulttuurinmuodon kehitys johtavat kohti toista näytöstä, jossa nostetaan esiin uudet käyttöön otetut poliittiset linjaukset graffitia kohtaan. Vuosia yhdessä Berliinin kanssa

Euroopan graffiti-pääkaupunkina pidetty Barcelona on ottanut käyttöön kovat otteet: se ajaa Suomessakin vuosia käytettyä nollatoleranssilinjaa, joka ei suvaitse jälkeäkään graffitista julkisessa katukuvassa. Barcelona on toistaiseksi ainoa kaupunki Espanjassa joka on ajanut graffiti-maalauksen tällä tavalla maan alle: graffiti ja sen tekijät Barcelonassa elävät murroksen aikaa. Poliittiset linjaukset ja graffitin meneillään oleva muodonmuutos johtavat kohti elokuvan kolmatta näytöstä, jossa nähdään, mihin Barcelonan linjauksen aiheuttama konflikti tulee johtamaan ja mitkä sen vaikutukset graffiti-kulttuuriin ovat.

Aristoteleen mallin mukainen kolmen näytöksen rakenne perustuu usein henkilöiden varaan, seuraten tarinan henkilöissä tapahtuvaa kehityskaarta. Käsikirjoittamisen opettajan Paul Joseph Guilinon mukaan jokaisen elokuvan tapahtumat yhdistää keskeinen dramaattinen kysymys, joka virittyy elokuvan alussa. Tämä kysymys, joka usein liittyy päähenkilön henkiseen kasvuun, pitää katsojan otteessaan kohti elokuvan loppua jossa vastaus lopulta paljastuu. Elokuvan alussa voidaan esitellä esimerkiksi alkoholi-soitunut mies, joka on menettänyt yhteyden tyttärensä. Elokuva herättää kysymyksen: saako mies koskaan tytärtään takaisin? Tämän kysymyksen aiheuttama jännite on elokuvan kantava voima, joka pitää katsojan mielenkiinnon vireillä ja elokuvan rakenteellisesti koossa (Nikkinen 2008, 75).

Draamaopettaja Kenneth Thorpe Rowen jakaa teoksessaan Write that play -rakenteen kirjoittamisen kolmeen vaiheeseen: 1) epäolennaisen poistaminen, 2) kaiken järjestäminen ja 3) tiivistäminen. Tältä pohjalta Rowen painottaa, että elokuvan sisältämä tieto tulee jakaa tiiviisti ja kerroksittain. (Nikkinen 2008, 80.)

Rowenin ajatus (Nikkinen 2008, 80), kuten suurin osa muistakin tässä työssä mainituista käsikirjoituksen keinoista, painottuvat fiktio-elokuvan kirjoittamiseen. Vaikka ne ovat erittäin hyödyllisiä välineitä, on kuitenkin tärkeää ymmärtää, että tekeillä oleva Haber pintado aqui on dokumenttielokuva. Vaikka ennakkotutkimus onkin yksi dokumenttielokuvan tärkeimmistä vaiheista, ei dokumenttielokuvan tekeminen ole samalla tavalla hallittavissa kuin fiktio. Dokumenttielokuvan tekeminen perustuu todellisuuden havainnoimiselle eikä fiktio-elokuvan kirjoitusprosessille olennaiselle systemaattiselle suunnitelmallisuudelle. Dokumenttielokuvan käsikirjoittaminen on erittäin tärkeää informatiivisen tematiikan ymmärtämiseksi. Silti on myös erittäin tärkeää muistaa, että elokuvan tekoprosessi muuttaa lähes poikkeuksetta elokuvan lopul-

lista suuntaa. Tarkoitukseni on pitää elokuvan käsikirjoitus ennen kuvauksia hyvin laajassa muodossa hahmottaakseni sen koko kerroksellisuuden. Käytän Rowenin ajatusta soveltaen ja teen siitä konkreettisen pohjan kuvaustilanteelle; tältä teoreettiselta pohjalta pyrin tiedostamaan suunnitelmani kuvausten aikana ja havainnoimaan tapahtumia niiden avulla.

Haber pintado aqui -elokuvan sanoman kannalta kaikkein tärkeimmäksi pointiksi on muodostunut Barcelonan tuoreiden yhteiskunnallisten linjausten aiheuttaman vastakehityksen näyttäminen. Tämä vastakehitys on avain elokuvan juoneen ja rakenteeseen: se on vastavoima, joka synnyttää elokuvan draamallisen jännitteen. Jokaisen elokuvan tulisi sisältää jokin avain-tekijä tai selkeästi havaittavissa oleva näkökulma, joka kuljettaa tarinaa eteenpäin (Rosenthal 1996, 46).

Pitkän ennakkotutkimus-vaiheen jälkeen tuntuu luontevalta ja etenkin ajankohtaiselta tavalta nostaa elokuvan tärkeimmäksi elementiksi Barcelonan linjausten aiheuttama vastavoima ja kirjoittaa elokuvan juonirakenne sen pohjalta. Ennakkotutkimuksen aikana olen etsinyt oikeaa lähestymistapaa; keinoa tarttua tähän avain-ilmiöön mahdollisimman tehokkaasti.

4.2.2 Lähestymistapa

Kokonaista kulttuurinmuotoa käsittelevän elokuvan sanoma on selkeästi havaittavissa laajalla tasolla. Aiemmin mainittu poliittinen vastareaktio on vasta muotoutumassa, mutta silti havaittavissa monilla eri tasoilla. Nämä tasot ovat eri puolilla graffiti-kulttuuria ja yhteiskuntaa. Koska kyseessä on näin selkeästi kaksijakoinen, hyvin laaja ilmiö, olen lähestynyt sitä suurten linjausten kautta pystyäkseen kiteyttämään sanoman elokuvallisesti kiehtovaan muotoon. Tuodakseni viestin konkreettiselle tasolle pyrin heijastamaan elokuvan teeman alla käsiteltäviä aiheita yksittäisten henkilöiden elämiin heidän näkemystensä ja kokemustensa kautta.

Alan Rosenthal (1996, 45) jakaa dokumenttielokuvan lähestymistavan kahteen muotoon: elokuva voidaan kertoa esseen tai tarinan muodossa. Tämä jaottelu ilmenee käytännössä siten, välittääkö elokuva informaation haastattelujen vai elokuvassa nähtävien henkilöiden toiminnan kautta. Haastatteluista koostuva, luonteeltaan lähemmäksi journalistista lähestymistapaa rakennettu muoto on yleinen tv- ja ajankohtaisdokumenteissa. Vaikka tarinan muotoon nidottu dokumenttielokuva onkin yleensä mielen-

kiintoisempi ja elokuvallisesti kiinnostavampi vaihtoehto, siihen sisältyy dokumenttielokuvalla hyvin keskeinen ongelma Aiheen tutkiminen yksittäisen ihmisen kautta on toisinaan hyvin tehokas tapa tuoda aihe niin sanotusti maan tasalle, heijastamalla faktoja ja ongelmia tämän ihmisen elämään ja käsittelemällä niitä yksilön kautta. Rosenthal (1996, 46) näkee kuitenkin tämän muodon riskinä sen, että elokuvallisen muodon valitsemisella saatetaan uhrata osa dokumentin sanoman kannalta oleellista, syvällisempää tietoa. Tässä tapauksessa elokuvallisen muodon painoarvo kulkisi sisällön edellä. Elokuvallinen kerronta ja estetiikka ovat tärkeitä keinoja katsojan mielenkiinnon ylläpitämiseksi, mutta muodon ja sisällön välisen suhteen kuuluisi silti painottua jälkimmäisen puoleen.

Korostaakseni elokuvan avain-elementtiä eli Barcelonassa tapahtuvaa poliittista vastakehitystä, käsittelen elokuvassa graffitin eri muotoja erilaisten temaattisten lohkojen sisällä. Nämä eri kaupungeissa kuvattavat episodit ovat niin sanotusti erilaisia sosiaalisia miljöitä graffiti-kulttuurille. Lohkojen sisällä seurataan eri henkilöitä ja heidän työtään graffiti-kulttuurin parissa erilaisissa yhteiskunnallisissa skenaarioissa. Näitä lohkoja ovat 1) Urbaani abstrakti, 2) Madrid, 3) Valencia ja 4) Barcelona.

Tämä lähestymistapa muistuttaa vahvasti rinnakkaista tarinankuljetusta käyttävän elokuvan rakennetta. Rinnakkaiset tarinat ovat erillisiä tarinalinjoja, jotka kantavat itsenäisinä kokonaisuuksina elokuvan alusta loppuun. Episodirakenne on yksi tapa käyttää rinnakkaista tarinankuljetusta; sillä tarkoitetaan yhtä elokuvaa jonka sisällä kerrotaan useita eri elokuvia. (Nikkinen 2008, 90.)

Episodielokuvan toimivuus perustuu elokuvan sisäisten siteiden kutomisesta risteileviin tarinoihin. Rinnakkaisia tarinoita kirjoitettaessa pyritään siihen, että niitä kaikkia yhdistää jokin. Yhdistävä tekijä voi olla hallitseva teema, miljöö, henkilö, tapahtuma tai aika. (Nikkinen 2008, 91.) Dokumenttielokuvissa vastaavankaltainen rakenne toistuu usein, sillä monet dokumentit pyrkivät kertomaan samasta aiheesta mahdollisimman objektiivisesti käyttäen useita eri näkökulmia. Kirjoittamassani elokuvassa graffiti on kaikkia kohtauksia sitova yhteinen teema, jonka kautta on tarkoitus nostaa esiin erilaisia yhteiskunnallisia aspekteja tähän teemaan liittyen. Pelkästään teeman avulla tarinoiden yhdistämiseen liittyy kuitenkin useille dokumenttielokuville oleellinen ongelma: tapa ei välttämättä ole dynaaminen ja synnytä elokuvan tarvitsemää toimintaa. (Nikkinen 2008, 91.) Tämä ongelma on selkeästi nähtävissä valtaosassa

graffitikulttuurista kertovia dokumentteja. Suurin osa niistä keskittyy graffitin eri muotojen esittelyyn episodirakennetta muistuttavassa muodossa. Vaikka niiden sisältämä kulttuurillinen tieto onkin arvokasta, eivät ne saavuta ilmaisullaan elokuvallista muotoa.

Are Nikkinen mainitsee Elokuvan runousopissa kaksi tehokasta tapaa rakentaa episodielokuvan käsikirjoitus toimivaksi. Nämä ovat makrojuoni ja kehystarina. Makrojuoni kuljettaa elokuvan kantavaa teemaa symbolisella tasolla eteenpäin. Elokuvan kaikki tarinat kertovat samasta aiheesta makrojuonen toimiessa niiden yhdistävänä tekijänä ja luoden pohjan tarinoiden väliselle jännitteelle. Makrojuoni ei ole aina selkeästi havaittavissa, kuten Nikkisen esimerkkinä mainitsemasta Joki-elokuvasta voidaan havaita. Kyseisessä elokuvassa makrojuonena toimii alussa nähtävä symbolinen kohtaaminen benji-hypystä, jonka hyppääjään ei missään elokuvan vaiheessa tutustuta syvemmin. Benji-hypyillä viitataan elokuvan kaikissa kuudessa tarinassa ilmeneviin aiheisiin: rohkeuteen, pelon voittamiseen ja luottamukseen. (Nikkinen 2008, 91.)

Kehystarina poikkeaa makrojuonesta siten, että se sitoo tarinoita yhteen dramaattisesti, eikä sisällä makrojuonen kaltaisia symbolisia tai temaattisia merkityksiä. Se ikään kuin kehystää elokuvassa nähtävät tarinat ja tuo ne yhteen. Linda Segerin mukaan kehystarina tehdään aloittamalla elokuva ensimmäisellä tarinalla ja katkaisemalla se sen ollessa huipussaan. Tähän tarinaan palataan vasta elokuvan lopussa. Ensimmäisen tarinan jännite pysyy näin yllä koko elokuvan ajan ja synnyttää ratkaisullaan kliimaksin elokuvan lopussa. (Nikkinen 2008, 91.)

Käsikirjoittamani episodirakenteen kaltaiset lohkot rakentuvat makrojuoni-mallin mukaan suunnitellun, Urbaani abstrakti -nimisen lohkon ympärille. Tämän lohkon avulla elokuvassa nähtävät sosiaaliset miljööt on tarkoitettu niton temaattisesti yhteen. Visuaalisesti elokuvalliseen muotoon rakennettu, lähes fiktiivinen makrojuoni kulkee yhtenä episodina muiden rinnalla. Se toimii itsenäisenä abstraktina elementtinä elokuvan temaattisten kokonaisuuksien välillä. Sen tarkoitus ei ole niinkään tukea muissa lohkoissa nähtäviä tapahtumia, vaan toimia erillisenä symbolisena ulottuvuutena, joka jaksottaa elokuvaa ja johdattaa sen sanomaa haluamaani suuntaan. Tämä osio leikkaantuu muiden lohkojen tavoin ristiin mutta harvemmin ja tarkoin harkituissa kohdissa, esimerkiksi siirtyminä elokuvan eri aihealueiden välillä.

Elokuvan erilliset lohkot kulkevat rinnakkain omina kokonaisuuksinaan ja leikkaantuvat ristiin elokuvan kerronnallis-lineaarisisessa jatkumossa. Tällä tavalla pyrin luomaan dialogin eri skenaarioiden välille. Eri graffitin muodot ja niiden tekijöiden näkemykset näytetään erilaisten yhteiskunnallisten linjausten yhteydessä. Rinnakkain leikattuna nämä skenaariot pyrkivät luomaan elokuvan rakenteesta irrallisen ulottuvuuden jossa ne käyvät ikään kuin vuoropuhelua keskenään. Tällä on tarkoitus tarjota katsojalle kriittisen tärkeää kosketuspintaa, jonka pohjalta katsoja voi muodostaa oman näkemyksensä aiheesta.

4.2.3 Muoto

Vaikka Haber pintado aqui -elokuvassa on nähtävissä selkeä toiminnan kaari, ei sen näyttäminen ole elokuvan ainoa pyrkimys. Tarkoitukseni on rakentaa aiheelle ajattelun assosiaatioon nojaava muoto eli kehys joka mahdollistaa katsojan vapaan ajatuksenjuoksun eikä pakota taipumaan elokuvan esittämiin faktoihin. Haluan tarjota katsojalle mahdollisuuden kokea elämää graffiti-kulttuurin maailmassa ja heijastaa näkemäänsä omaan maailmankuvaansa.

Ajatus tällaisesta muodosta juontaa juurensa venäläisen elokuvaohjaajan Sergei Eisensteinin kehittämästä montaasiteoriasta. Montaasi on yksi elokuvailmaisun keskeisistä peruselementeistä. Sergei Eisensteinin mukaan montaasin perusta on erillisten kuva-aiheiden yhdistämisen synnyttämä uusi ulottuvuus, jonka luoma assosiaatio synnyttää katsojan kokeman uuden merkityksen (Tikkanen 1997).

Yleisesti montaasi käsitetään ennen kaikkea elokuvan leikkausprosessille keskeisenä tekijänä. Se on kuitenkin hyvin paljon enemmän, se on lähes hallitseva osa koko elokuvakokemuksen olemusta. Kaikkien elokuvan elementtien sommittelu on montaasia. Elokuvan kuvasta ja äänestä muodostuva ajallinen kokonaisuus pyrkii luomaan katsojalle otolliset puitteet ymmärtää elokuvan sanoma. (Pirilä – Peltomaa – Kivi 1983, 11.)

Montaasi tapahtuu kaikilla elokuvan tasoilla. Montaasi ilmenee yksittäisten kuvien ja äänien tai kameran ja kuva-alan tapahtumien välillä, yksittäisissä otoksissa ja niiden välillä sekä otoksien, kohtausten ja jaksosten välillä. Montaasi voidaan tulkita kaikkien elokuvallisten elementtien järjestymiseksi ja sommitteluksi. Siksi montaasi ulottuu

paljon kuva-alan pinnalla näkyviä elementtejä syvemmälle: elokuvakokemus syntyy kuva-alan todellisuuden ja katsojan maailmankuvan suhteesta. (Pirilä ym. 1983, 14.)

Kirjailija E.M. Fosterin kirjassaan *Aspect of the Novel* mainitsema määritelmä juonen funktiosta on hyvin lähellä Eisensteinin ajatusta montaasin perustasta. Hänen mukaansa tarinan juoni sisältää syy-seuraus-suhteen, jota ei ole tarinassa itsessään. (Nikkinen 2008, 71.) Käsitän tämän niin, että juoni on kuin viitekehys, jonka sisälle sijoitettavat tapahtumat luovat yhdessä uuden kokonaisuuden. Voidaan siis ajatella juonen olevan montaasin kaltainen väline, jonka avulla elokuvantekijä pyrkii synnyttämään uuden todellisuuden; kuin herättämään eloon elokuvan pinnan alla piilevän ilmaisullisuuden ulottuvuuden. Tämä todellisuus on kuin valkokankaan kuva-alasta irrallaan leijaileva rinnakkais-ulottuvuus, joka tarrautuu jokaiseen katsojaan ja rakentuu jokaiselle eri tavalla.

4.2.4 Tyyli

Elokuvan tyyliin vaikuttavat lukuiset eri tekijät. Tyyli hahmottaa koko elokuvan ulosantia. Se on kuin tekijä, joka sitoo elokuvan muodon ja yksityiskohdat yhteen kokonaisuudeksi. Tyyli toteutuu elokuvan kaikilla eri tasoilla samanaikaisesti. Elokuvan tekemisen aikaan vallinnut tyyli, kuvauspaikkojen luoma tyyli ja ohjaajan sekä työryhmän tai muiden yksittäisten tekijöiden oma tyyli vaikuttavat kokonaisuuteen. (Bacon 2000, 24.)

Fiktioelokuvan tyylin määrittelee usein sen genre eli lajityyppi. Genrejä on lukuisia erilaisia, trilleristä tai scifistä aina romanttiseen komediaan asti. Samaan genreen kuuluvat elokuvat koostuvat usein samanlaisista konventioista. Ne ovat tuttuja muotoja, sisältöjä ja tekniikoita, jotka ovat helposti tunnistettavissa. (Vacklin ym. 2008, 189.)

Tällaisten konventioiden käsite ei liity ainoastaan elokuva-genreihin. Viestinnän tuotantoa ja vastaanottoa jäsentävät paitsi yleisemmät kulttuuriset koodit myös eriytyneemmät geneeriset eli toisin sanoen lajityypilliset konventiot (Vuorela 2011.)

Tulkitsen konventioiden käsitteen yhteyden viestinnän muodostumisessa niin, että millä tahansa yleistietoon kuuluvalla käsitteellä on omat konventionsa. Oli kysymys sitten renessanssiajan arkkitehtuurista, Vietnamin sodan aikaisesta hippiliikkeestä tai 1990-luvun saksalaisesta industriaali-teknoista, on kaikilla omat tunnistettavat konven-

tionsa. Nämä konventiot ovat havaittavissa ikoneina, symboleina, käsityksinä, näkemysinä, mielipiteinä ja mielikuvina, ajoittain jopa kliseinä. Esimerkiksi 1960-luvulla Yhdysvalloissa kukoistaneeseen hippiliikkeeseen vahvasti liittyvät konventiot ovat klassinen rauhan symboli, Woodstock-festivaali ja rock-musiikki, huumeiden käyttö ja Vietnamin sota. Kiteytettynä konventiot ovat siis ikään kuin käsityksiä, joiden kautta esimerkiksi eri kulttuurinmuotoja voidaan määritellä ja käsitteellistää. Ne ovat informatiivisia ja visuaalisia yksityiskohtia, joille yksilön näkemys asioista pohjautuu.

Tyylilillinen ammentaminen lähes kaikissa taiteenlajeissa perustuu näiden konventioiden tiedostamiselle, havainnoimiselle ja muokkaamiselle. Jos esimerkiksi fiktioelokuva haluttaisiin sijoittaa 1960-luvun hippiaikakaudelle, olisi tuon maailman uudelleenrakentaminen erittäin vaikeaa ilman näiden konventioiden antamaa referenssipintaa.

4.3 Yhteenveto

Tässä luvussa käsittelemistäni aiheista keskeisimmiksi nousseita avainsanoja ovat rakenne, teema, juoni, viitekehys, muoto ja konventiot. Näiden käsitteiden merkitys elokuvakerronnassa yleisesti on jo käsitelty tässä luvussa, mutta mitä ne merkitsevät tekeillä olevan elokuvan kannalta?

Haber pintado aqui kertoo graffiti-kulttuurista, mutta voidaanko graffitia kuitenkaan pitää elokuvan teemana? Graffiti on kaiken elokuvassa nähtävän yhdistävä tekijä. Se on näkyvä toiminta, joka kuljettaa elokuvaa ja kaikkia sen näkymättömiä tasoja eteenpäin. Elokuva sijoittuu Espanjaan mutta myös graffiti voidaan nähdä elokuvan miljöönä: kaikki kuvauspaikat linkittyvät graffitiin tavalla tai toisella. Graffiti on siis elokuvassa nähtävä toiminta ja samalla ilmaisullinen viitekehys, rakenteellinen perusta, jolle elokuvan tapahtumat sijoittuvat.

Temaattisesti dokumentti käsittelee alakulttuurin ja sitä luovien ihmisten yhteiskunnallista suhdetta ja tätä kautta vapautta yhteiskunnassa. Yhteiskunnan ja kulttuurin, jopa yhteiskunnan ja yksilön välinen suhde on siis elokuvan hallitseva teema. Teema toistuu kaikissa elokuvassa nähtävissä kolmessa episodissa niihin kirjoitettavien konventionaalisten funktioiden kautta. Näiden kolmen lohkon tapahtumat rytmittyvät neljännen episodin, makrojuoni-rakenteen mukaisen ”Urbaani abstrakti” -lohkon avulla. Tämä episodi on kuin oma juonikaarensa, joka toistaa elokuvan teemaa konventioiden

välistä symboliikkaa tukevaan muotoon rakennettujen sekvenssien kautta. Nämä sekvenssit toimivat elokuvan prologina, epilogina, välipuheina ja siirtyminä. Mikäli elokuvaa ajatellaan pää- ja sivujuoni -rakenteen mukaisesti, on sillä kaksi läpi elokuvan jatkuvaa juonta. Elokuvan vallitseva teema, yhteiskunnan ja kulttuurin välinen suhde, on kuin elokuvan tunnejuoni ja graffitikulttuurin muuttuminen poliittisen paineen alla taas elokuvan tapahtumajuoni. Elokuvan loput juonet ovat sivuteemoja, jotka nousevat ajoittain esiin.

Elokuvan muodossa yhdistyvät fiktiivisen ja dokumentaarisen kerronnan pyrkimykset. Eri kaupungeissa kuvattavat graffitin skenaariot ovat referatiivisia kokonaisuuksia, joilla pyrin havainnollistamaan niiden esittämien eri graffitimuotojen olemuksen. Ne sisältävät tietyn ajanjakson niissä esiintyvien henkilöiden elämässä ja rakentuvat kuvaustilanteessa taltioiduista hetkistä ja haastatteluista ajoittain seurantadokumenttia muistuttavalla tavalla. Nämä episodit nitoutuvat yhteen neljännen episodin avulla. Tämä ilmaisullinen, luonteeltaan lähes fiktiivinen episodi muistuttaa usein dokumenteissa käytettyä kertojan ääntä. Pelkästään kuviin nojaavat sekvenssit toimivat elokuvan teemat otsikoivina jaksoina ja siirtyminä aihealueiden välillä.

5 TIEDON JA KUVAN KOHTAAMINEN

Tutkimuksen edetessä aiheen loputtomalta tuntuva analyttisten ulottuvuuksien vyyhti alkaa purkautua ja sen temaattisten kerrosten alta pilkottaa jo jotain rakentavaa. Elokuvan punainen lanka on jo käsillä, mutta ennen kuin tarinaa voidaan alkaa kertoa täytyy vielä löytää keino näyttää se. Olennaisimmat kysymykset ovat vielä kysymättä: Mitä elokuvassa halutaan näyttää? Mikä on tarina ja mitä sen kannalta on oleellista kuvata? Dokumenttielokuvan yhteydessä puhutaan paljon todellisuuden havainnoimisesta. Tällä tarkoitetaan elokuvalla oleellisen informaation tulkitsemista visuaaliseen muotoon. Tämän luvun tarkoitus on pureutua syvemmälle tuohon ajatukseen ja pyrkiä määrittämään erilaisia visuaalisen tulkinnan keinoja.

5.1 Konventionaalinen muotokieli

Todellisuuden havainnoiminen tarkoittaa käytännössä maailman tarkastelua, tutkimista ja havaintojen tekemistä. Dokumenttielokuva on kuin todellisuuden tutkimusprosessi: se pyrkii näkemään todellisuuden, usein tiettyjen puitteiden läpi, ja rakentamaan sen uudelleen tutkimuksessa tehtyjen havaintojen pohjalta. Tämän prosessin perus-

ajatuksena voidaan nähdä dokumenttielokuvan ammentavan muotokielensä aiheesta muodostettujen havaintojen pohjalta. Haber pintado aqui käsittelee graffitikulttuuria espanjalaisen yhteiskunnan sisällä. Näin ollen sen tyyliin olennaisimmin vaikuttavia tekijöitä ovat niin graffitikulttuuriin kuin espanjalaiseen kulttuuriin itseensä sisältyvät konventiot. Graffitin sisältämiä konventioita voidaan tarkastella tutkimalla sitä eri näkökulmista.

Kiteytettynä graffiti on 1970-luvun New Yorkista maailmanlaajuisesti levinnyt alakulttuuri, jonka juuret ovat amerikkalaisessa hiphop-kulttuurissa. Graffiti on yksi niin sanotuista hiphopin neljästä elementistä, joita sen lisäksi ovat räp-laulu, breakdancetanssi ja dj-musiikin perinne. Perinteistä graffitia esiintyy suurkaupungeissa sen eri muodoissa: 1) tageina eli tussilla tai spray-maalilla kaupungin pintoihin kirjoitettuna nimimerkkeinä, 2) piisseinä eli samankaltaisina nimimerkkeinä mutta isompaan kokoon ja taiteellisemmin tehtynä sekä 3) muraaleina eli suurina luvallisesti maalattuina seininä. Graffitin tyyli on katujen kieltä: graafisten, nopeiden ja abstraktien muotojen kertomaa kuvallista ilmaisua. Sen sanoma ei ole aina havaittavissa, mutta graffiti on aina läsnä suurkaupunkien arjessa.

Näiden esimerkkien kautta voidaan havaita graffitin yleisiin käsityksiin liittyvät konventiot. Tieto graffitin historiasta ja sen juurista osana suurempaa kulttuurinmuotoa ovat näkemyksiä, joiden kautta yksilö kykenee hahmottamaan sen perusolemuksen. Graffitin eri tyylit ja niiden muotokieli muodostavat visuaalisen mielikuvan, joka jokaisella yksilöllä on graffitista. Tämä mielikuva perustuu erilaisille ikoneille ja symboleille, visuaaliselle muistijäljelle, joka yksilöllä on graffitiin liittyen. Graffitia käsittelevien elokuvien tyylillinen ilmaisu perustuu usein graffitin muotojen esittelylle ja kulttuurinmuodon referoinnille. Graffitielokuvien tyylillinen ilmaisu on niin omaileimaista, että ne voidaan melkein luokitella omaksi genrekseen. Lähes kaikissa näkemissäni elokuvissa toistuvat samat audiovisuaalisen kerronnan muodot ja tekniikat: urbaaniin miljööseen sisältyvät perinteiset mielikuvat ovat väistämättä läsnä tarinassa, joka kulkee eteenpäin hiphop-musiikin rytmittämänä.

Graffiti on usein kyseenalaistettu teko, joka toteutetaan laittomuutensa takia yöllä.

Graffiti on toiselle henkilölle tai taholle kuuluvan omaisuuden luvaton käyttöä.

Graffiti on urbaani kulttuurinmuoto, jonka tekijät ovat moderneja taiteilijoita. Graffiti

ei ole taidetta, vaan aggressiivista vandalismia. Graffiti ei voi sopeutua yhteiskuntaan, sillä tämä olisi sen luonteen vastaista.

Nämä esimerkit ovat graffitiin liittyviä yleisiä käsityksiä, mielikuvia ja mahdollisia mielipiteitä, jotka syntyvät yleisten tai yksilö-kohtaisten näkemysten kautta. Tällaisia konventioita synnyttävät esimerkiksi yhteiskunnallinen suhtautuminen graffitiin ja yksilön itsensä muodostamat mielipiteet. Ne ovat yksilön näkemyksiä jotka ovat muodostuneet suhteessa aiheeseen liittyvään tietoon. Tämä tieto suodattuu yksilökohtaisiksi näkemyksiksi esimerkiksi yhteiskunta- ja koulutusjärjestelmän, kulttuuriperimän sekä median eri välineiden kautta.

Elokuvan tapahtumat sijoittuvat Espanjaan joten sen muotokieli altistuu väistämättä espanjalaiselle kulttuurille. Tietämykseni espanjalaisesta kulttuurista ei ole vielä kovin laaja: se perustuu ainoastaan yleistietoon ja Espanjassa asuessani saamiini kokemuksiin. Elokuvan on espanjankielinen, joka jo itsessään muuttaa elokuvan luonnetta huomattavasti. Kielen eri tasojen ja puhekielen ymmärtämisellä on suuri merkitys elokuvan lopputuloksen kannalta. Näistä syistä koen syntyperäisten espanjalaisten saamisen mukaan työryhmään erittäin tärkeäksi. Näin minun ei elokuvan ohjaajana tarvitse käsikirjoitusvaiheessa omaksua niin suurta espanjalaiseen kulttuuriin liittyvää tietomäärää: espanjalainen kulttuuri avautuu minulle elokuvan tekoprosessin aikana.

Haber pintado aqui -dokumentin kannalta erittäin mielenkiintoiseksi tekijäksi on muodostunut graffitiin liittyvien konventioiden hahmottuminen katsojan kulttuuriperimän kautta. Miten esimerkiksi suomalaisen ja espanjalaisen katsojan näkemykset eroavat toisistaan, miten katsojan konventiot kytkeytyvät graffitin juuriin tai esimerkiksi amerikkalaiseen populaarikulttuuriin, jota elokuva ei varsinaisesti edes käsittele? Miten tämä kaikki kohtaa omien näkemysteni kanssa joiden pohjalta elokuva rakentuu?

5.2 Visuaalinen tulkinta

Tyyli jota useimmiten suositaan dokumenttielokuvissa on suora, realistinen ja proosalinen lähestyminen aiheeseen. Dokumenttielokuvan tyylin oletetaan usein olevan uutiskerrontaa jäljittelevä, arkipäiväisjournalismia muistuttavan reportaasin muotoon rakennettu. (Rosenthal 1996, 54.) Tällä tavalla aihetta käsitellessään dokumentintekijä lähestyy sitä sen tunnettujen muotojen kautta: aihe määrittäytyy tekijälle sen vallitsevien

ja tiedossa olevien käsitysten kautta. Käytännössä voidaan siis ajatella tällaisen prosessin pyrkivän ainoastaan aiheensa referoimiseen eikä uudelleen määrittelemiseen. Tällöin aiheen visuaalinen tulkinta muodostuu usein vasta kuvaustilanteessa, suorassa suhteessa tekijän sen hetkisen tietämyksen kanssa. Elokuvantekijä pyrkii ikään kuin tallentamaan todellisuuden sellaisenaan: mahdollisimman realistisena ja uskollisena havainnoilleen.

Visuaaliseen lopputulokseen vaikuttavat luonnollisesti useat erilaiset tekijät. Jokaisessa elokuvassa käsiteltävä aihe sulautuu konventioineen yhteen muun maailman kanssa. Elokuvan sanomaan vaikuttavat elokuvantekijän pyrkimys sekä henkilökohtaiset näkemykset ja mielikuvat, dokumenttielokuvaformaatin sisältämät tekijät, elokuvakerrokselliset normit, säännöt ja muodot sekä katsojan kyky vastaanottaa informaatiota. Nämä kaikki sisältävät omat konventionsa joiden yhteisvaikutuksesta elokuvan esittäminen todellisuus syntyy. Nämä konventiot ovat visuaalisia ja informatiivisia yksityiskohtia joihin tekijän muodostama tulkinta aiheesta pohjautuu. Minkä tahansa aiheen visuaalinen tulkinta, välineestä riippumatta, pohjautuu tuon aiheen normeille ja konventioille. Konventiot vaikuttavat väistämättä toimintatapoihimme ja käsityksiimme, usein sitä edes tiedostamatta. Onko tieto näistä konventioista elokuvantekijälle oleellista vai johtaako se vain harhaan, kauemmaksi elokuvalla oleellisista kysymyksistä? Onko olemassa tapaa, jolla näiden eri tekijöiden summaan on mahdollista vaikuttaa?

Anders Vacklinin ja Are Nikkisen kirjassaan Elokuvan runousoppia käsittelemä genre-ajattelu on hyvin rinnastettavissa aiemmin pohtimaani ajatukseen käsitteiden ja konventioiden merkityksestä. Vacklin ja Nikkinen (2008, 218) näkevät genren kuin viitekehyksenä, jonka avulla katsoja ymmärtää, millaisesta elokuvasta on kysymys ja mitä elokuvalta pitää odottaa. Heidän mukaansa genre on eräänlainen kirjoittamista säätelevä lähtökohta, joka sisältää mahdollisesti tyylilajin, esteettisen ilmaisuperinteen, joka muovaa elokuvaa.

Dokumenttielokuvan, kuten muunkinlaisten elokuvien, genre on siis eräänlainen valmiiksi määritelty käsite, joka valmiine konventioineen ja tunnistettavine muotoineen on helposti monistettavissa esitettäväksi uudelleen. Dokumenttielokuville on tuotantokanavasta riippuen olemassa useita valmiita muotoja. Tv-tuotannon sisällä tälle on olemassa omat syynsä ja funktionsa. Ennen kaikkea vakiintuneita dokumentti-formaatteja luomalla helpotetaan jatkuvaa ohjelmien tuotannon virtaa. Lisäksi tyypil-

listämällä dokumenttien kerronta tietynlaiseen tunnistettavaan muotoon annetaan katsojalle keino erottaa ne muiden tv-formaattien joukosta. Esimerkiksi tv-dokumenttien vakiintuneet tuotantokäytännöt ovat johtaneet siihen, että dokumenttien visuaalinen kieli on lähes poikkeuksetta tunnistettavissa muiden laistensa kaltaiseksi. Eikö elokuvan perinteen tulisi kuitenkin pyrkiä tätä pintaa syvemmälle? Eikö etenkin dokumenttielokuvan tulisi olla tietoisempi voimastaan, pyrkiä kyseenalaistamaan vallassa olevia tiedon perinteitä ja käsitysten normeja, jopa määrittelemään niitä uudelleen?

Kirjoittamisen, musiikin, maalaamisen, lähes minkä tahansa taiteenlajin tekemisessä sovelletaan usein vanhaa nyrkkisääntöä: ”Rikkoaksesi sääntöjä sinun täytyy opetella ne.” Samaa ohjenuoraa voi verrata dokumenttielokuvan tekemiseen: pystyäkseen tulkitsemaan aiheitaan täytyy ohjaajan tuntea se.

Genrejen konventioita rikkoo uusien aineiden omaksuminen, parodiointi ja yhdistely. Lisäksi niiden syntyyn, kuolemaan ja muuntumiseen vaikuttaa myös tiedon ja asenteiden yhteiskunnalliset murrokset, tapahtumat, niin instituutioiden sisällä kuin tiedonvälityksessä. (Vacklin ym. 2008, 219.) Aiheen tulkinnan kannalta tieto olemassa olevista konventioista on tehokkaasti hyödynnettävä työkalu. Konventioita voidaan käyttää, rikkoa ja kirjoittaa elokuvan sisälle. Ne voidaan sijoittaa omiksi funktioikseen tarinan tematiikan, toiminnan ja kerronnan rinnalle.

5.3 Kuvallinen kerronta

Kaikki tässä työssä aiemmin mainitut eri temaattiset aspektit ovat elokuvan kokonaisuuden kannalta olennaisia suuria linjauksia. Ne ovat rakentavia tekijöitä, lähes näkymättömiä rakennuspalikoita, jotka yhdessä synnyttävät valkokankaalla koettavan elokuvakokemuksen. Edellisessä luvussa olen analysoinut tarkemmin tematiikan vaikutusta elokuvan visuaalisen tulkinnan syntyyn. Seuraavaksi kaikki tämä tieto tulisi muuttaa joksikin, johon katsoja voi tarttua, sillä katsoja tarvitsee niin sanottua kosketuspintaa, johon peilata näkemäänsä.

Kuvallinen kerronta perustuu erilaisten elokuvallisten elementtien keskinäiseen rytmittämiseen. Elokuvallinen rytmi syntyy Jarmo Valkolan (1999, 302) mukaan kahden erilaisen rytmikan, ajallisen ja plastisen, päällekkäisyytenä ja yhdistelynä.

Plastinen rytmikka muodostuu kuva-alan pinnassa sommittuvista erilaisista elementeistä: väreistä, valoista ja varjoista, pisteistä, viivoista tai kappaleista ja pinnoista. Plastisen sommittelun elementeiksi voidaan toisin sanoen käsittää kaikki niin sanotut ei-kerronnalliset elementit, jotka näyttäytyvät ainoastaan elokuvan visuaalisella tasolla. Kaikki kuva-alan abstraktit muodot, niiden liikkeet ja muutokset ovat plastisia elementtejä, joiden välisistä muutoksista syntyy plastinen montaasi. (Pirilä ym. 1983, 27.)

Valkolan (1999, 302) mukaan ajallisia rytmikoita löytyy enemmän ääniraidalta, mutta hän ei kuitenkaan halua sulkea pois mahdollisuutta hahmottaa muita visuaalisia muotoja. Kari Pirilän ja Erkki Kiven (2005, 110) mukaan taas myös laajempia kokonaisuuksia kuten yksittäistä otosta tai otosjoukkoa voidaan tarkastella sommittelukokonaisuutena.

5.4 Kuvallinen symboliikka

Miten elokuvalliseen rytmikkaan sitten on mahdollista yhdistää laajempaa informatiivista tematiikkaa? Alan Rosenthalin mukaan sekä sanoja että kuvia voidaan kirjoittaa, mutta oikein valituilla kuvilla on enemmän voimaa ilmaista haluttu sanoma. Esimerkiksi halutun prosessin tai nousevan toiminnan kuvittaminen on suhteellisen helppoa abstrakteilla, jopa aiheen ulkopuolisilla kuvilla (Rosenthal 1996, 79).

Elokuviissa usein suosittu keino kuvittaa esimerkiksi ajan kulumista tai modernin yhteiskunnan kehitystä on abstraktien kaupunkimaisemasekvenssien käyttäminen. Elokuvan tapahtumien väliin leikataan lyhyt siirtymäjakso, joka sisältää nopeutettua kuvaa kaupunkimaisemasta, ruuhkassa kiirehtivistä autoista ja ihmisistä tai tehtaan uumenissa jylläävästä koneistosta. Tällainen plastisiin elementteihin nojaava, visuaalinen sekvenssi rytmittää elokuvaa ja antaa katsojalle kaivatun hengähdystauon: pienen hetken aikaa prosessoida näkemäänsä ja valmistautua tuleviin tapahtumiin. Tällaiset sekvenssit ovat tärkeitä etenkin elokuvan rytmin kannalta, mutta oikein käytettyinä ne voivat sitoa kuva-alan plastiset elementit elokuvan varsinaisiin tapahtumiin ja miljöihin, joihin ne sijoittuvat. Sekvenssien kuvakielen sisältämä konventionaalinen symboliikka ja sen pohjalta nousevat ikonit ovat avainasemassa.

Kuvallinen symboliikka on erittäin tehokas, mutta samalla hyvin vaikea keino hallita elokuvan sanoman välittymistä. Kuviin voidaan sisällyttää lukuisa määrä informaatio-

ta, joka ei välttämättä koskaan välity katsojalle asti. Tätä informaatiokulun katkosta kuvastaa parhaiten elokuvaleikkaaminen prosessina. Elokuvan sisältämä informaatio vilisee leikkaajan silmissä: se sisältää tuhansittain nyansseja, tärkeitä hetkiä ja visuaalisia riemuvoittoja, jotka eivät koskaan poistu leikkauspöydältä, vaikka ne olisivatkin elokuvan lopullisessa versiossa. Tämä tarkoittaa sitä, että leikkaajan haluama informaatio ei välity katsojalle asti: elementit menevät katsojalta ohi, tai tämä kiinnittää huomionsa johonkin muuhun. Elokuvan sanomaa ei kuitenkaan tule niin sanotusti vääntää rautalangasta, sillä ”piilotetun” informaation löytäminen on tärkeä osa rikasta elokuvakokemusta.

Alan Rosenthal mainitsee kirjassaan kuvallisen symboliikan yhteydessä käsitteen visuaalinen resonanssi. Hänen mukaansa jokainen elokuvassa oleva visuaalinen elementti, kuva tai visuaalinen sekvenssi sisältää välittömän kuva-alaan liittyvän merkityksen. Visuaaliset elementit voivat myös aiheuttaa kulttuurillista tai tunteellista resonaatiota. Tämä tarkoittaa sitä, että kuva tai kohtaaminen synnyttää oman merkityksensä suhteessa katsojaan: esimerkiksi aktivoi tiettyyn tunnelmaan liittyvän muistijäljen. Rosenthal painottaa kuitenkin tälle resonaatioefektille tärkeää seikkaa: sen sisältämä tunnekaiku on usein sidoksissa katsojaan ja tiettyjen konventioiden sisälle (Rosenthal 1996, 83).

5.5 Yhteenveto

Visuaalisen resonaation käsitteessä toistuu jo useaan otteeseen tässä työssä käsitelty ajatus elokuvasta kokemuksena. Elokuvan välittämä sanoma – kuin minkä tahansa viestinnän välineen ja kommunikaation yleisesti – syntyy vastaanottajassa. Sanoman välittyminen riippuu viestin muodon ja vastaanottajan ymmärryksen välisestä suhteesta (Vuorela 2011). Niiden muodostama yhteisvaikutus on katsojan tarvitsema pinta johon peilata aiemmin elokuvassa kokemaansa, reagoida tapahtumiin ja muodostaa oma käsityksensä niistä. Tässä piilee yksi elokuvataiteen suurimpia voimia: hyvä elokuva ei tarjoa tarinaa katsojalle hopeatarjottimella vaan antaa tälle mahdollisuuden löytää se itse.

Rosenthalin (1996, 83) käsite visuaalisesta resonaatiosta kertoo sen, ettei kuva-alan tapahtumien ja tiedon ole tarpeellista peilata toisiaan. Haluttu sanoma voi jossain tapauksessa välittyä paremmin epäsuorilla kuvilla tai jopa vääristyneillä kuvilla, esimerkiksi huumorin tai ironian kautta, kuin kärjistämällä. Epäsuorien tai ristiriitaisten

kuvien käyttäminen on hyvä keino herättää uusia assosiaatioita, joita katsoja ei muuten osaisi odottaa. Eisensteinin montaasin perustassa piilee sama ajatus: kaksi erillistä kuva-aihetta yhdistämällä luodaan uusi assosiaatio (Tikkanen 1997).

Elokuvakokemuksen voi siis ajatella syntyvän kaksijakoisesti: toisaalta harmoniassa ja toisaalta ristiriidassa katsojan maailman kanssa. Kumpikaan tapa ei johda väärälle tielle, mutta kumpikaan ei myöskään takaa varmaa tiedonvälitystä. On elokuvan katsojasta kiinni, miten hän hahmottaa elokuvan erilliset tasot.

6 KÄSIKIRJOITUKSEN TEMAATTINEN YHTEENVETO

Alku on poikkeuksetta kaikkein kriittisin elokuvan piste. Elokuvan ensimmäisellä kohtauksella on kaksi erityisen tärkeää funktiota: sen täytyy herättää katsojan mielenkiinto ja määritellä elokuvan sisältö pääpiirteittäin (Rosenthal 1996, 82).

Vaikka elokuvan sanomaa ei välttämättä tule näyttää sellaisenaan edes elokuvan lopussa, tulee katsojalle antaa vihjeitä siitä heti elokuvan ensimmäisistä sekunneista alkaen. Tuodakseni yhteen päätelmäni teemojen muodostumisesta visuaalisiksi, kertaan vielä yleiskatsauksen elokuvan rakenteeseen ja käyn läpi jokaisen elokuvan neljän episodin alkukohtauksen. Pyrin kertomaan ensimmäisen kohtauksen kautta jokaisen episodin keskeisen teeman, sanoman ja tunnelman yhteenvetona kaikelle aiemmin käsittelemälleni. Kuten on jo todettu, elokuva rakentuu neljästä episodista: Urbaani abstrakti, Madrid, Valencia ja Barcelona.

Haber pintado aqui -elokuva alkaa keväisessä Madridissa. Ensimmäinen kohtaus sijoittuu Francon ajan jälkeisen La Movida Madrileña -vapausliikkeen syntypaikkana pidettyyn Malasañan kaupunginosaan. Samaan liikkeeseen ja kaupunginosaan kytkeytyvät useiden kulttuurinmuotojen, kuten myös graffitin juuret Espanjassa. Malasañan alue on vaivatonta kytkeä tähän päivään siellä vastikään tapahtuneen, Suomessakin uutisoidun graffititapahtuman avulla. Alue ja sen ajankohtaisuus on tärkeää hyödyntää, sillä sen temaattiset ainekset toimivat hedelmällisenä miljöönä graffiti-kulttuurin käsittelylle.

Vaikka elokuva ei varsinaisesti pyrikään nostamaan esiin graffitin historiallista kaarta Espanjassa, heijastamalla historiallisia nyansseja tämän päivän todellisuuteen on mahdollista sitoa katsojan konventioita tiukemmin yhteen. Malasañan alue on espanjalai-

sena kaupunkimiljöönä hyvin tyypillinen: kapeista kujista koostuva sokkeloinen ja vilkas alue. Värikäs, visuaalisesti rikas ja tunnelmaltaan hyvin positiivinen graffiti-tapahtuma espanjalaiselle kulttuurille tyypillisissä maisemissa yhdistää kohtauksena monia elokuvan temaattisia elementtejä. Ennen kaikkea graffiti näyttäytyy vapaana kulttuurinmuotona espanjalaisen yhteiskunnan sisällä. Kohtauksessa esitellään elokuvan alkuasetelma ja kiteytetään sen keskeinen teema: alakulttuurin ja yhteiskunnan suhde. Malasañan tapahtumassa tavataan myös Madridiin sijoittuvan episodin päähenkilöt. Madridilaisen taiteilijakollektiivi Boa Mistura -ryhmän jäsenet ovat nousevia tekijöitä espanjalaisessa design- ja taidemaailmassa. Tämä episodi seuraa heidän työtään ja käsittelee graffitiä heidän näkemystensä kautta.

Tästä kohtauksesta nousevien elementtien symbolinen merkitys syntyy suhteesta katsojan käsityksiin: Malasaña alueena ei välttämättä herätä suomalaisessa katsojassa lainkaan tunteita, mutta Francon aikana ja sen jälkeen Espanjassa eläneelle alueella voi olla hyvinkin voimakas side vapauden tunteeseen. Suomalaiselle katsojalle Malasañan alue kertoo jo visuaalisella ulkomuodollaan tapahtumien sijoittuvan Espanjaan. Lisäksi graffitin taiteellinen laatu ja espanjalaisen yhteiskunnan vapaamielinen suhtautuminen graffitiä kohtaan herättävät ajatuksia vapauden temasta, sillä 1990-luvun lopun jälkeen taiteellisesti laadukasta graffitiä ei juuri ole ollut näkyvissä suomalaisessa katukuvassa. Kohtauksesta nousevia, episodissa käsiteltäviä teemoja ovat vapaus sekä graffitin taiteellinen laatu, sen asema kulttuurinmuotona ja yleisesti hyväksyttävänä osana yhteiskuntaa.

Elokuvan toinen kohtaus nähdään Valenciassa, jonne elokuvan kolmannen episodin tapahtumat sijoittuvat. Aamu sarastaa Barrio del Carmenin, Rooman hallinnon aikaan rakennetun Valencian vanhan kaupungin yllä. Tuntematon henkilö kävelee ihmisjoukon seassa pitkin sen sokkeloisia katuja ja tarkastelee niiden ohi kulkiessaan puolittain purettuja, graffitin peittämiä seinä. Alueen seinillä nähdään erilaisia graffitin muotoja, mutta ei juurikaan perinteistä kirjaimiin keskittyvää spray-maaleilla tehtyä graffitiä. Tässä episodissa seurataan kehittyneempiä katutaiteen muotoja kuten sapluuna-, pensseli- ja lateksimaalitekniikoilla maalattuja muraaleja. Tekijät säilyvät vielä tässä vaiheessa tuntemattomina, mutta heihin tutustutaan myöhemmässä vaiheessa episodina.

Barrio del Carmenissa katutaiteilijoiden maalaukset ovat löytäneet paikkansa vuosisatoja vanhan kaupunginosan lukuisten ränsistyneiden ja puoliksi purettujen rakennus-

ten seinistä. Miljöo on visuaalisesti näyttävä ja jo itsessään dokumentoimisen arvoisen: sen kautta katsoja pääsee kokemaan espanjalaisen suurkaupungin arkea. Miljöo toimii myös symbolisena viitekehyksenä, joka kuvastaa ajan kulumista ja sen kautta modernia kehitystä: tämän päivän modernin maailman ilmiöt heijastuvat kaupungin historialliseen olemukseen. Tämä tukee graffitin kehitystä yhtenä episodin keskeisistä teemoista. Se myös sitoo Valencian episodin kohtauksia elokuvan keskeiseen teemaan, yhteiskunnan ja alakulttuurin väliseen suhteeseen.

Valencian episodissa käsitellään graffitikulttuurille keskeisiä kysymyksiä: urbaania kommunikaatiota, kaupunkitilan käyttöä ja siihen liittyvää vapautta. Episodissa nähtävät katutaiteen tekniikat kytkeytyvät lukuisiin graffitille keskeisiin konventioihin. Graffitin normaaleista konventioista poikkeavat tyylit sekä pensselien, sapluunoiden ja lateksimaalin käyttö herättää monelle katsojalle mielikuvan englantilaisesta katu-taiteilijasta Banksysta. Banksy on noussut työllään suuren yleisön tietoisuuteen ja kohauttanut maailman taidepiirejä esimerkiksi elokuvallaan *Exit Through the Gift Shop* (Pirkkalainen 2010). Nämä assosiaatiot tuovat jatkoa edellisessä kohtauksessa esiin nousseelle teemalle graffitin taiteellisuudesta.

Kolmas kohtaus on kuvittava avaussekvenssi, jossa nähdään spray-maalien valmistuminen Montanan tehtaalla Barcelonassa, kaupunkimaisemaa ja graffiteja. Sekvenssin aikana elokuvan alkutekstit pyörivät visuaalisen kuvamaton päällä. Kohtaus on osa ensimmäistä *Urbaani abstrakti* -episodia. Tämän episodin kohtaukset ovat tavallaan elokuvan erilliset näytökset otsikoivia sekvenssejä. Tämän episodin ensimmäinen kohtaus pyrkii kiteyttämään aiempien kohtausten sanoman: graffitin kehityksen kulttuurimuotona, vapauden ja kasvun osaksi yhteiskuntaa. Spray-maalien valmistuminen tehtaalla rinnastettuna kaduilla nähtäviin graffitin muotoihin kuvastaa graffitin yhteiskunnallistumista ja kasvua alakulttuurista työksi.

Tämän sekvenssin jälkeen elokuvan ensimmäinen näytös kuljettaa Madridin ja Valencian episodeja rinnakkain. Näiden episodien kautta elokuva käsittelee graffitin vapaata kehitystä ja johdattaa tarinaa kohti toista näytöstä. Vasta elokuvan toisessa näytöksessä, graffitin laittomuuden otsikoivan sekvenssin kautta, nostetaan mukaan elokuvan neljäs episodi.

Toinen näytös alkaa öisissä tunnelmissa: henkilö kulkee kaupungin pimeillä kaduilla, tarkkaillen ympäristöään. Hän vaeltaa kaupungin sokkeloisia katuja, kuin etsien paik-

kaansa. Pullo spray-maalia hänen kädessään jättää satunnaisiin kadunkulmiin merkkejä hänen olemassaolostaan. Henkilön kasvot hukkuvat yön varjoihin, mutta hänen toimintansa ja äänensä kertoo tarinaa kaupungista, jossa hän on kasvanut. Barcelona, joka joskus tunnettiin kautta maailman värikkäistä seinistään, on kääntänyt kasvateiltaan katseensa ja yrittää hävittää graffitin katukuvasta kokonaan.

Barcelonan episodin ensimmäinen kohta kääntää elokuvan temaattisen asetelman lähes pääläelleen: ensimmäisen näytöksen käsittelemä vapaus on menetetty. Barcelonan nollatoleranssi-politiikka ajaa katujen entisiä taiteilijoita maan alle, eikä kaupungin katukuvassa enää näe samoja värikkäitä seiniä joita elokuvan ensimmäinen näytös on suorastaan tulvinut. Barcelonassa nähtävät graffitin muodot elävät muutoksen aikaa: ne muuttavat muotoaan ja paikkaansa ympäristön paineen alla. Barcelonan episodissa kuvallinen kieli muuttuu karummaksi. Graffitin muutosta kuvataan kaupunkimaiseman kautta: kuvat kertovat tyhjästä seinistä, kielloista, säännöistä, normeista ja pakotteista.

Barcelonan tapahtumat muuttavat myös muiden episodien luonnetta: toisen näytöksen aikana niiden henkilöt alkavat käsitellä omia kokemuksiaan työnsä, taiteensa ja graffitikulttuurin erilaisista yhteiskunnallisista linjauksista. Tästä pisteestä lähtien kaikkien episodien rinnakkaisuus jatkuu tarinan kulkiessa niiden yhteisenä dialogina kohti elokuvan loppua.

7 LOPPUANALYYSI

Tekeillä olevan elokuvan kirjoittajana ja ohjaajana olen käynyt läpi pitkän prosessin jo ennen elokuvan varsinaisia kuvauksia. Elokuvan vuoden mittaisen suunnitteluprosessin aikana koen olleeni hyvin syvällä aiheessa. Olen keskustellut loputtomiin aiheesta, peilannut omia näkemyksiäni yleisiin käsityksiin, keksinyt loistavia ideoita toisensa jälkeen, löytänyt kymmeniä erilaisia näkökulmia elokuvalle ja kirjoittanut satoja sivuja täysin epäoleellista tekstiä. Olen aloittanut elokuvan kuvaukset jo kerran: Valenciassa ja Zaragozassa katutaide-festivaaleilla kesällä 2010 kuvatut haastattelut ovat syventäneet tietämystäni aiheesta, mutta eivät luultavasti tule päätymään lopulliseen elokuvaan. Tällainen tutkimus vaatii heittäytymistä aiheen maailmaan, joten se voi olla ajoittain hyvinkin raskas prosessi. Olen huomannut aiheeni suuren tietomäärän käsittelyn yhdeksi vaikeimmista työni vaiheista. Jokainen uusi haastateltava henkilö tuo aiheeseen oman näkökulmansa, joka minun on täytynyt pystyä suhteuttamaan omiin

näkemyksiini. Vasta dokumentin perusteellisen käsikirjoittamisen jälkeen olen huomannut pystyväni käsittelemään tietoa paremmin. Huolellista ennakkotutkimusvaihetta ei siis voi painottaa liikaa. Koen tämän työn aikana prosessoineeni jo olemassa olutta tietoa aiheesta minulle uudella tavalla. Tämän työn aikana rakentamani käsikirjoitusmalli tulee toimimaan oivallisena työskentelymallina tuleville projekteille.

Graffiti-kulttuurista muodostamani käsitykset pohjautuvat johdannossa mainitsemani yli vuosikymmenen kestäneelle henkilökohtaiselle tutkimukselle, jonka aikana olen matkustaessani nähnyt kulttuurinmuodon kaikki puolet Euroopan eri laidoilla. Graffiti on aina kiinnostanut minua, lähinnä muotojensa ja mystisen olemassaolonsa takia. Tästä syystä suuri osa graffitiin liittyvistä näkemyksistäni pohjautuvat ainoastaan sen itsensä esteettisille arvoille. Toki olen myös altistunut lukuisille vaikutteille, kuten suureen määrään tarinoita, elokuvia, artikkeleita ja kuulopuheita. Suomalaisen graffiti-politiikan ja siihen liittyvän keskustelun seuraaminen ovat vaikuttaneet näkemyksiini huomattavasti. Espanjalaisen yhteiskunnan suhtautuminen graffiti-kulttuuriin on hyvin vapaamielinen ja kulttuurinmuotoa kunnioittava, kun taas Suomessa graffitin tekijöitä pidetään toisten omaisuutta vahingoittavina rikollisina. Suomalaisen ja espanjalaisen yhteiskunnallisen suhtautumisen välinen ero itsessään on jo niin suuri, että se on muokannut käsityksiäni graffitista erittäin paljon.

Työni alussa pohdin kysymystä elokuvan visuaalisen kielen rakentamisesta: onko sillä mahdollista käsitellä monitasoista tematiikkaa ja tukea tarinan sisältöä sekä haluttuja näkökulmia? Koen dokumentin kirjoittamisen tematiikan pohdinnan kautta hyvin havainnollistavaksi tavaksi luoda visuaalisia käsitteitä. Monia kuukausia sitten, kauan ennen tämän opinnäytetyön kirjoitusprosessin aloittamista, mielessäni oli jo selkeä kuva siitä, miltä valmis elokuva tulee näyttämään. Tuo kuva on muuttunut paljon, mutta sen muoto on edelleen lähes sama. Tämä prosessi on silti syventänyt kuvallista visiotani korvaamattomalla tavalla. Vasta elokuva-ajattelun perinteisiä malleja ja konventioita tutkimalla sekä niitä venyttämällä olen päässyt käsiksi elokuvan todelliseen sisältöön.

Koen elokuvan suunnitteluprosessin olleen hyvin avartava kokemus. Tästä syystä uskon vahvasti, että pystyn saavuttamallani tiedolla kertomaan tuoreen näkökulman aiheesta, jonka keskustelu taso Suomessa on hyvin alhainen. Mikäli pystyn tuomaan lopulliseen elokuvaan edes pienen osan siitä tiedosta, jonka olen saavuttanut, tulee elo-

kuva varmasti rikastuttamaan katsojaa sisältämällään informaatiolla. Kokemuksieni mukaan graffiti määritellään liian usein sen muotojen ja laittoman statuksen kautta. Espanjalaisen graffiti-kulttuurin tallentaminen dokumenttielokuvan muotoon ja sen esittäminen suomalaiselle yleisölle on kiinnostava tapa rikkoa aiheeseen liittyviä ennakkoluuloja ja pinttyneitä käsitteitä. Uskon elokuvan pystyvän luomaan uusia suuntia keskustelulle aiheesta.

Vaikka suunnitelmani ovat jo pitkällä, on syytä kuitenkin muistaa, että paperille kirjoitettu elokuva on vasta alustava visio siitä, miltä elokuva tulee näyttämään. Kuvaukset ja niiden aikana tallentuva materiaali riippuvat täysin työryhmän ja kuvattavien henkilöiden välisestä suhteesta ja kyvystä reagoida tilanteisiin. Tämä muuttaa väistämättä suunnitelmien kulkua ja elokuvan lopullista kykyä artikuloida sanomaa vastaanottajalle. Olen rakentanut kirjoittamani käsikirjoituksen pitäen tämän mielessä. Se toimii alustavana suunnitelmana, jonka mukaan tulen lähestymään aihetta ja järjestämään kuvauksia. Käsikirjoitus on temaattisessa laajuudessaan vielä hyvin suuri, mutta tarkoitus on käyttää sitä jatkuvana referenssinä, josta karsin epäoleellisia elementtejä kuvausten aikana. Elokuvaa siis luonnollisesti elää kuvausten aikana ja paljon on vielä tekemättä. Käsikirjoituksen avulla luomaani pohjaa käyttäen pystyn havainnoimaan tapahtumia oman näkökulmani sisältä ja tarttumaan paremmin niihin elementteihin, jotka vievät elokuvaa haluamaani suuntaan.

Robert Bresson on kuvaillut elokuvantekoprosessia seuraavasti: *Elokuva syntyy ensin päässäni, sitten se kuolee paperilla. Se herää henkiin elävissä ihmisissä ja oikeissa esineissä, joita käytän kuvauksissa. Sitten se taas kuolee filmillä, mutta herää henkiin kun se asetetaan oikeaan järjestykseen.* (Nikkinen 2008, 71.)

LÄHTEET

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Keuruu: LIKE.

Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

Barmnouw, E. 1993. Documentary: A History of the Non-Fiction Film. Oxford: Oxford University Press.

Hudson, D. 2007. Dogme95. Greencine. Saatavissa:
<https://www.greencine.com/central/guide/dogme> [viitattu 15.3.2011].

Huntley, C. 2007. Screenwriting. Film School Now! Saatavissa:
<http://filmschoolnow.com/gurus> [viitattu 31.03.2011].

Nichols, B. 1991. Representing reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana University Press.

Nikkinen, A. 2008. Juoni ja rakenne. Elokuvan runousoppia. Keuruu: LIKE.

Nikkinen, A., Rosenvall, J. 2008. Aihe ja teema. Elokuvan runousoppia. Keuruu: LIKE.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2005. Otos – elävä kuva, elävä ääni. Helsinki: LIKE.

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

Pirkkalainen, M. 2010. Exit Through the Gift Shop. Elitisti. Saatavissa:
http://www.elitisti.net/artikkeli/2010/03/013103/exit_through_the_gift_shop_2010_ba_nksy.html [viitattu 31.03.2011].

Rahkola, N. 2009. Tiiviisti yhdestä suusta. Tutkimus kertojan käytön merkityksestä dokumenttielokuvassa. Diakonia-ammattikorkeakoulu. Viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö. Saatavissa:

<https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/4962/TiiviistiYhdestaSuusta2009.pdf?sequence=1> [viitattu 31.03.2011].

Rosenthal, A. 1996. Writing, directing and producing documentary films and videos. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Tikkanen, J. 1997. Taidetta montaasin keinoin. Internetix. Saatavissa: <http://materiaalit.internetix.fi/fi/opintojaksot/7taide/elokuva/montaasi> [viitattu 31.03.2011].

Vacklin, A., Rosenvall, J. & Nikkinen, A. 2008. Elokuvan runousoppia. Keuruu: LIKE.

Valkola, J. 1999. Kuvien havainnointi ja Montaasin estetiikka. Jyväskylä: JULPU.

Vuorela, K. 2011. Mediatutkimuksen avainkäsitteitä. Turun yliopisto. Saatavissa: <http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/mediatutkimus/opiskelu/avainkasitteita.html> [viitattu 31.03.2011].

Wikipedia. 2011. Juoni. Saatavissa: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Juoni> [viitattu 31.03.2011].