



Vuosi ohjaajana

Arktiset tulet -dokumenttielokuva

Gretta-Garoliina Sammalniemi

Kulttuurin opinnäytetyö
Viestinnän koulutusohjelma
Medianomi (AMK)

KEMI/TORNIO 2012

TIIVISTELMÄ

KEMI-TORNION AMMATTIKORKEAKOULU

Tekijä(t):	Gretta-Garoliina Sammalniemi
Opinnäytetyön nimi:	Vuosi ohjaajana. Arktiset tulet -dokumenttielokuva
Sivuja (joista liitteitä):	102 (3 + DVD-tallenne)
<p>Opinnäytetyössäni tutkin puolentoista vuoden ajanjaksoa, jona toimin neljäkymmentäkaksi minuuttisen Arktiset tulet -dokumentin (Les Feux Arctiques) ohjaajana. Elokuva on Pohjoisen kulttuuri-instituutin projekti ja opiskelijatyönä toteutettu kansainvälinen dramatisoitu dokumenttielokuva, joka valmistui tammikuussa 2012. Se on tehty kolmen eri koulutusasteen yhteistyössä. Työni tavoitteena on kysyä ohjaajan näkökulmasta miten työprosessi onnistui ja miten epäonnistumiset olisi voitu välttää. Analysoin myös, onko projektipedagogiikka toimiva opetusmuoto ohjaamista opiskeltaessa.</p> <p>Opinnäytetyöni teoreettinen viitekehys muodostuu elokuvatuotantoa sekä dokumenttia käsittelevästä kirjallisuudesta. Olen käyttänyt työssäni päälähteenä Jouko Aaltonen teosta Seikkailu todellisuuteen (2011), sillä se käsittelee koko elokuvatuotannon kaarta. Koska käyn työssäni läpi eri tuotantovaiheet, olen kuitenkin tarvinnut useita lähteitä saadakseni yksityiskohtaisempaa tietoa eri osa-alueista myös fiktion kannalta. Koska Arktiset tulet on dramatisoitu dokumentti, olen verrannut dokumentin ja fiktion työskentelytapoja toisiinsa ja perustellut miksi Arktiset tulet on dokumentti fiktiolle ominaisesta tuotantotavasta huolimatta. Tuotantokaarta olen käsitellyt ohjaajan näkökulmasta ja jättänyt tästä syystä käsittelemättä teknisiä asioita, jotka eivät kuulu ohjaajan tehtäviin.</p> <p>Opinnäytetyössäni käytän tekemällä tutkimisen menetelmää. Arktisia tulia tehtiin omalta osaltani yksi ja puoli vuotta, sillä olin mukana tuotannon alusta loppuun saakka. Se on laajuudeltaan suurempi kuin koulussamme tavallisesti tehtävät lyhytelokuvat. Työmäärä oli suurempi ja vaati enemmän sitoutumista ja vastuun ottamista kuin aiemmat lyhytelokuvat, joissa olen ollut mukana. Käymällä opinnäytetyössäni läpi koko tuotannon esituotannosta valmiiseen teokseen analysoin ohjaajan kannalta prosessissa tehtyjä virheitä ja kuinka olisin voinut välttää ne. Pohdin myös projektipedagogiikan merkitystä opiskelijan ammattitaidon kartuttamisessa. Päätelmien teossa käytän projektin vastaavan opettajan ja Pohjoisen kulttuuri-instituutin professorin haastattelujen sekä kirjallisten lähteiden lisäksi omia kokemuksiani ja havaintojani prosessista.</p> <p>Työni loppupäätelmä on, että osa ongelmista olisi voitu välttää tarkemmalla suunnittelulla, osa taas johtui omasta epävarmuudestani ja kokemattomuudestani ohjaajan tehtävissä. Kuitenkin projektin edetessä oma ammatillinen osaamiseni kehittyi ja kykenin tekemään vaikeampiakin ratkaisuja itsenäisesti. Projektipedagogiikka on havaintojeni mukaan toimiva oppimisen muoto ja oikein toteutettuna paras tapa oppia elokuvatuotannossa työskentelystä.</p>	
Asiasanat:	dramatisoitu dokumentti, ohjaaminen, esituotanto, tuotanto, jälkituotanto

ABSTRACT

KEMI-TORNIO UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Author:	Gretta-Garoliina Sammalniemi
Thesis Title:	Year as a director - Les Feux Arctiques documentary
Pages (Appendices):	102 (3 + DVD recording)
<p>In my thesis I study the 18-month period of time during which I directed a dramatized 42-minute documentary movie called <i>Les Feux Arctiques, Arktiset tulet</i>. The documentary was executed by students and it was finished in January 2012. It was a project of Institute for Northern Culture, made in cooperation with three different educational levels. The objective of my thesis is to analyse the work process from the director's point of view and answer the question of how it succeeded and how the failures could have been avoided. I also analyse if the project pedagogy is a functional learning method when studying movie directing.</p> <p>The theoretical context of my thesis is based on literature discussing movie production and documentary. The main source is a book by Jouko Aaltonen called <i>Seikkailu todellisuuteen</i> (2011) because it deals with the whole production period. I also applied several other sources to supplement my work because of the scale of my work and to gain more detailed information on certain phases in the movie production. As <i>Les Feux Arctiques</i> is a dramatized documentary I compared the working methods of documentary and fiction and justified why <i>Les Feux Arctiques</i> can be considered as a documentary despite the working method typical to a fiction movie. I analysed the production time line from the director's point of view and due to this excluded technical issues not being a part of director's duties.</p> <p>I apply the method of studying by doing. The <i>Les Feux Arctiques</i> project lasted for 18 months since I was involved in the production from the beginning. The extent of the production is wider than in typical school projects. Therefore, the amount of work is greater and demands more commitment and responsibility than I have so far needed to take. By going through the whole production from pre-production till the finished movie I analysed the mistakes done in the process by the director and how I could have avoided them. I also analyse the meaning of project pedagogy in building up students' professional skills. To draw conclusions, I use the interviews of the supervising teacher and a professor of Institute for Northern Culture and literature, together with my own experiences and observations during the process.</p> <p>The conclusion of my thesis is that some of the problems occurred in the production could have been avoided by better planning and some were a result of my insecurity and lack of experience as a director. However, due to the production my professional skills developed and I was able to make decisions independently. By my observations I come to conclusion that project pedagogy is a valid learning method and well executed the best way of learning how a movie production works.</p>	
Key words: dramatized documentary, directing, pre-production, production, post-production	

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1 JOHDANTO.....	8
2 DOKUMENTIN MÄÄRITELMÄ.....	10
2.1 Dokumentin kiistelty määritelmä	10
2.2 Dokumentin ja todellisuuden suhde	11
2.3 Dokumentin eri määritelmät ja muodot.....	11
2.4 Dokumenttielokuvan ja sen yleisön suhde	13
2.5 Dokumentin objektiivisuus historiassa.....	13
2.6 Dokumentin objektiivisuus nykyään	14
2.7 Fiktio määritelmä ja ero dokumenttiin	15
2.8 Dokumentin ja fiktion keskinäinen suhde	16
2.9 Dokumentin lavastaminen	17
2.10 Dokumentti vai dokumenttielokuva	18
2.11 Arktiset tulet –dramatisoitu dokumenttielokuva	19
2.12 Arktiset tulet – historiallinen dokumenttielokuva	20
3 ESITUOTANTOVAIHE.....	22
3.1 Käsikirjoitus.....	22
3.1.1 Käsikirjoitus dokumentissa ja fiktiossa	22
3.1.2 Ohjaajan rooli käsikirjoituksessa.....	23
3.1.3 Kolme käsikirjoittajaa ja ohjaaja Arktisissa tulissa.....	24
3.2 Storyboard eli kuvakäsikirjoitus	25
3.2.1 Erilaisia kuvakäsikirjoituksia eri tarkoituksiin	26
3.2.2 Kuka tekee kuvakäsikirjoituksen.....	26
3.2.3 Kuvakäsikirjoituksen työstäminen.....	27
3.2.4 Leikkausohjelma apuna kuvakäsikirjoituksessa.....	28
3.2.5 Vain resurssit rajana kuvien suunnittelussa.....	29
3.3 Kuvaajan rooli esituotannossa	30
3.4 Ennakkotutkimus eli aiheeseen tutustuminen.....	31
3.4.1 Kirjalliset lähteet Arktisten tulien päälähteinä	32

3.4.2	Ennakkotutkimus ja totuuden luova käsittely Arktisissa tulissa.....	32
3.4.3	Ensimmäinen esituotantomatka: Alta, Norja.....	33
3.4.4	Toinen esituotantomatka: Ranska.....	34
3.4.5	Esituotantomatka kolme: kuvauspaikkojen etsiminen pohjoisessa	34
3.4.6	Arktisten tulien ohjaajaksi	35
3.4.7	Ohjaajan ennakkotutkimus	36
3.4.8	Itsevarmuuden merkitys ohjaajalle	37
4	ELOKUVAN TUOTANTOVAIHE ELI KUVAUKSET	39
4.1	Dokumentin ja fiktion ohjaamisesta ja niiden eroista.....	39
4.2	Tarinan henkilöt dokumentissa ja fiktiossa	39
4.3	Esituotannosta tuotantoon.....	40
4.4	Arktisten tulien kuvaukset Lapissa (Suomi, Ruotsi, Norja)	41
4.5	Kuvaajan merkitys elokuvassa	42
4.6	Työnjako Arktisissa tulissa.....	43
4.7	Ohjaajan ja kuvaajan yhteistyö.....	44
4.8	Ohjaajan kompastuskivet Arktisissa tulissa	45
4.9	Näyttelijöiden asemointi	46
4.10	Näyttelijät – ohjaajan riemu ja kauhu.....	48
4.11	Näyttelijöiden ohjaamisesta.....	48
4.12	Näyttelijän ohjeistamisesta	49
4.13	Kuuntelemisen jalo taito	50
4.14	Ohjaamisen metodien käytöstä	51
4.15	Ohjaaja ja monitori	52
4.16	Kun ohjaaja ja näyttelijä eivät tule toimeen	52
4.17	Tuottaja ongelmanratkaisijana.....	54
4.18	Ohjaajan ja näyttelijän tiedon ero	55
4.19	Millä kielellä näytellään, kun elokuvassa ei ole dialogia?	56
4.20	Lapset Arktisten tulien avustajina	57
4.21	Ohjaajan vastuu	57
4.22	Vain yksi otto aikaa	59
4.23	Kaikkietävä ohjaaja	59
4.24	Montako ottoa.....	61
4.25	Kuvausaikatauluista.....	62
4.26	Kuvausaikatauluista myöhästymisen syyt ja seuraukset	63

4.27	Tuottaja ohjaajan tukena.....	64
4.28	Kuvaukset Ranskassa.....	65
4.29	Ranskalainen näyttelijä ja ohjaaminen englanniksi.....	66
4.30	Kuvauspäivän lopuksi.....	68
5	ELOKUVAN JÄLKITUOTANTO.....	70
5.1	Dokumentin ja fiktion leikkaamisen eroista.....	70
5.2	Leikkaajan rooli.....	71
5.3	Ohjaaja leikkaamossa.....	72
5.4	Kuvausvaiheen ongelmien heijastuminen leikkaukseen.....	73
5.5	Useita leikkausversioita.....	74
5.6	Palautteen kerääminen.....	74
5.7	Palautteen soveltamisesta.....	75
5.8	Kill your darlings.....	76
5.9	Värimäärittely.....	77
5.10	Kuvien rajas eli kroppaus.....	78
5.11	Tekstitys.....	78
6	ELOKUVAN ÄÄNISUUNNITTELU.....	80
6.1	Äänielokuvan historiaa.....	80
6.2	Äänen merkitys ja säännöt kuvaan verrattuna.....	80
6.3	Äänisuunnittelun ongelmia.....	81
6.4	Kun ohjaaja näkee kuvia, mutta ei kuule ääntä.....	82
6.5	Kertojaäänien vastustus elokuvan historiassa.....	84
6.6	Kertojaäänien puolesta.....	85
6.7	Kertojaääni Arktiset tulet -dokumenttielokuvassa.....	85
6.8	Kenen ääni elokuvassa kuuluu.....	86
6.9	Miehen vai naisen ääni spiikissä.....	87
6.10	Kertojan äänittäminen.....	88
6.11	Kertojan ohjaaminen.....	89
7	MUSIIKIN ROOLI ELOKUVASSA.....	91
7.1	Musiikin lähde elokuvassa.....	91
7.2	Musiikki Arktisissa tulissa.....	91
7.3	Musiikin merkitys elokuvassa.....	92
7.4	Musiikin ohjeistaminen.....	93
7.5	Riitasointuja.....	93

8 POHDINTA.....	95
LÄHTEET.....	97
LIITELUETTELO	99

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni on toiminnallinen, ja sen teososana on Arktiset tulet (Les Feux Arctiques) dokumenttielokuva. Arktiset tulet kertoo retkikunnasta, jonka Ranskan kuningas Ludvig Filip lähetti Lappiin vuosina 1838 ja 1839. Tällä matkalla retkikunnan oppaana toimi Lars Levi Laestadius, joka sai myöhemmin Ranskan kunnialegioonan ritarimerkin. Elokuvan tuotanto käynnistyi osaltani sitovasti syksyllä 2010 ja elokuva valmistui tammikuussa 2012. Elokuvaa varten tehtiin kolme esituotantomatkaa, ja sitä kuvattiin Suomen lisäksi Ruotsissa, Norjassa sekä Ranskassa. Elokuva toteutettiin yhteistyössä Kemi-Tornion ammattikorkeakoulun, Lapin yliopiston ja Ammattiopisto Lappian kulttuurin opiskelijoiden kanssa.

Arktiset tulet eli LFA-hanke kuuluu ESR-rahoitteiseen koulutuksen kehittämishankkeeseen, jonka tarkoituksena on vahvistaa Lapin kulttuurialan koulutusta Pohjoisen kulttuuri-instituutin alla (PKI) sekä vahvistaa Lapin kulttuurialan koulutuksen asemaa valtakunnallisesti yli rajojen. Sen tavoitteena on Pohjoisen kulttuuri-instituutin kulttuurialan koulutuksen ja osaamisen kehitys, niin että sen oppilaitokset kehittyisivät merkittäviksi kulttuuri- ja taidealojen oppilaitoksiksi myös kansainvälisesti. LFA-hankkeeseen kuuluu elokuvan lisäksi web-dokumenttikokonaisuus sekä pohjoinen etnografia. Näissä on toteutettu projektipedagogista mallia, jossa opiskellaan projektinomaisesti ja työelämälähtöisesti. Ajatus ei ole uusi, mutta toteutustapa, jossa yhdistyy kolmen eri oppilaitoksen yhteistyö ja sen mallinnus sen sijaan on. (Vaara 26.1.2012, sähköpostiviesti).

Kuulin elokuvasta ensimmäisen kerran keväällä 2010. Koulumme kotisivujen etusivulla oli lyhyt uutinen aiheesta, jossa opiskelijat kutsuttiin infotilaisuuteen. Infotilaisuuden jälkeen silloinen käsikirjoituksen opettaja värväsi minut yhdeksi käsikirjoittajaksi kyseiseen elokuvaan. Käsikirjoitus oli tarkoitus kirjoittaa kesän aikana, mutta tämä suunnitelma ei toteutunut. Saman vuoden syksyllä sama elokuvaprojekti tuli jälleen eteen, tällä kertaa käsikirjoittamisen ja ohjaamisen suuntaavien opintojen kurssilla. Silloin ohjaava opettaja Timo Puukko kertoi, että projekti on yhä olemassa, ja että siihen haetaan ohjaajaa joka tulisi meidän ryhmästämme. Uskaltauduin ilmoittamaan kiinnostukseni tehtävään vasta Norjan Altaan tehdyn esituotantomatkan jälkeen. Minusta tuli Arktisten tuli-

en ohjaaja, ja samalla sitouduin elokuvaan sen koko tuotantoajaksi, mikä lopulta tarkoitti puoltatoista vuotta.

Opinnäytetyöni tutkimusmenetelmä on tekemällä tutkminen. Halusin tehdä opinnäytetyöni Arktisten tulien ohjaamisesta, sillä tahdoin analysoida prosessia oman toimenkuvani kannalta. Halusin tutkia prosessissa tehtyjä virheitä, pohtia mitä olisin voinut tehdä toisin välttääkseni erilaiset ongelmat sekä lopuksi perustella projektipedagogiikan merkitystä opiskelijan ammattitaidon kehittämisessä.

Opinnäytetyössäni määrittelen ensin mikä on dokumentti, mikä on fiktio ja miten ne ovat suhteessa toisiinsa. Perustelen myös miksi Arktiset tulet on dokumenttielokuva eikä fiktio vaikka se onkin kokonaan dramatisoitu. Tämä jälkeen käyn läpi Arktisten tulien tuotannon kolmessa vaiheessa, joissa elokuvaprosessi perinteisesti etenee: esituo- tanto, tuotanto ja jälkityöt. Lopuksi teen pohdinnassa yhteenvedon. Lähteinä työssäni olen käyttänyt pääasiallisesti kirjallisia lähteitä, jotka käsittelevät ohjaamista sekä do- kumenttia, sen historiaa ja tekoprosessia. Päälähteenäni olen käyttänyt Jouko Aaltosen teoksia Seikkailu todellisuuteen -dokumenttielokuva tekijän opas (2011) ja Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa (2006), sillä niissä on käsitelty dokumenttielokuvaa käytännön näkökulmasta. Kirjallisten lähteiden lisäksi olen haastatellut Arktisten tulien tuottajaa, leikkaajaa, kuvaajaa, ohjaavaa opettajaa sekä asiantuntija-apuna ollutta pro- fessoria. Tärkeänä elementtinä reflektiiviselle otteelle ovat olleet myös omat kokemuk- seni ja tuotannon ajan pitämäni päiväkirja. Olen hyödyntänyt myös Internet -lähteitä, mutta niillä ei ole merkittävää osuutta opinnäytetyössäni.

2 DOKUMENTIN MÄÄRITELMÄ

2.1 Dokumentin kiistelty määritelmä

John Gierson, teoreetikko ja elokuvantekijä, otti yleiseen käyttöön käsitteen ”dokumenttielokuva”, jonka Richard M. Barsam korvasi myöhemmin käsitteellä ”ei-fiktiivinen”. Dokumenttielokuvan määritelmästä on käyty keskusteltua koko sen historian ajan. Määritelmät vaihtelevat selkeästi rajatusta elokuvanmuodosta teorioihin, joiden mukaan dokumenttielokuvaa ei voi määritellä. Jotkut elokuvaohjaajat kuten Jean-Luc Godard ovat jopa tyrmänneet perinteisen jaon fiktion ja dokumenttiin täysin. Dokumentin määrittelyssä on menty niinkin pitkälle, että koko sen olemassaolo on kyseenalaistettu. Minh-ha kyseenalaistaa koko dokumenttielokuvan idean, ja hänelle koko jako dokumenttielokuvan ja fiktion välillä on ”mieltä vailla”. Bill Nicholsin mielestä dokumenttielokuva taas on sumea käsite, jota ei voi määritellä täsmällisesti. Hän vertasi dokumenttielokuvaa rakkauteen tai luottamukseen, jotka eivät ole käsitteinä selvärajaisia. Nicholsin mielestä dokumenttielokuvalla ei ole kiinteää alaa, eikä sillä ole rajattua määrää erilaisia tekniikoita, eikä ennalta määrättyjä aihepiirejä tai moodien, muotojen tai tyylien tarkkaa luokittelua. John Ellisin mukaan dokumenttielokuvan määritelmä määriytyy negaation kautta, ja monet nykypäivän määritelmät ovatkin poissulkevia lähtökohtanaan määritellä se, mitä dokumentti ei ole. (Aaltonen 2006, 37, 38, 39.)

Dokumentille löytyy useita määritelmiä. Nichols lausuu, että jokainen elokuva on dokumentti. Tämän hän perustelee sillä, että omituisinkin fiktio on todiste kulttuurista, joka sen on tuottanut, ja toisintaa siinä näkyvien ihmisten kuvajaiset. Nichols toteaaakin, että on olemassa dokumentteja unelmien täyttämistä, joita kutsutaan fiktioksi ja taas toisaalta sosiaalisesta representaatiosta, joita yleensä kutsumme ei-fiktiivisiksi. Molemmat kertovat tarinan, mutta tarinat ja kerrontatapa eroavat toisistaan. Sosiaalisen representaation dokumentit, eli ei-fiktiiviset elokuvat ilmaisevat ymmärrettävästi sitä maailmaa, jota me kaikki asutamme, ja tekevät näkyviksi sosiaalisen todellisuuden asioita näkyviksi ja kuuluviksi, antavat käsityksen todellisuudesta menneisyydessä, nykyisyydessä tai mahdollisen tulevaisuuden suhteen. Tämän ne tekevät omaperäisellä tavallaan tekijöidensä valinnan ja järjestelyn mukaan. Katsojina meidän täytyy arvioida niiden sanoma ja argumentit suhteessa maailmaan jonka tunnemme. Tämän jälkeen voimme päättää, ovatko ne uskomme arvoisia. Nämä sosiaalisen representaation dokumentit ovat totta jos päätämme uskoa niihin. Ne myös tarjoavat meille uusia näkökulmia tarkasteltaviksi ja ymmärrettäviksi jakamastamme maailmasta. (Nichols 2001, 1, 2.)

2.2 Dokumentin ja todellisuuden suhde

Kaikille määritelmille on nähdäkseni yhteistä tarve pitää dokumenttia totena. Kiistellään siitä, voiko todellisuutta edes esittää ja missä määrin kuvattavaan todellisuuteen tekijällä on lupa puuttua niin itse kuvaustilanteessa kuin leikkaamossa. Nichols ottaa huomioon määritelmässään sosiaalisen representaation dokumentissa sen tekijöiden tekemät valinnat ja materiaalin järjestämisen. Kaikki elokuvanteko on valintoja, mutta kysymys tuntuu olevan, kuinka paljon tekijällä on valinnan vapautta dokumenttia tehdessään? Gierson on määritellyt dokumentin olevan todellisuuden luovaa käsittelyä, sillä se oli hänen mielestään enemmän kuin todiste todellisuudesta. Barsamin lähestyy Giersonin ajatuksia määritelmällään, jossa hän toteaa varsinaisen dokumenttielokuvan olevan ei-fiktiivisen elokuvan osa-alue, elokuvagenre, joka dramatisoi fiktion sijasta faktaa. Se on elokuvantekijän luovaa tulkintaa todellisuudesta. Giersonin määritelmä kohtasi kuitenkin kritiikkiä, ja sen ajateltiin sisältävän ristiriitoja ja käsitteellisiä ongelmia. Sen arvosteltiin olevan naiivia ja petollista, sillä kyseenalaiseksi joutui se, kuinka aktuaalisuutta voi olla enää jäljellä luovan keksimisen ja mekaanisen käsittelyn jälkeen. (Aaltonen 2006, 15, 16, 37, 39.) Tekniikan kehittymisen uskottiin vaikuttavan aktuaalisuuden saavuttamiseen. Richard L. Eacock tovereineen uskoi, että tällaisen kehittymisen myötä kamerasta tulisi ”vain ikkuna, josta joku kurkistaa sisään” mikä mahdollistaisi autenttisuuden saavuttamisen ja kuroisi umpeen välimatkan todellisuuden ja sen representaation välillä. (Bruzzi 2003, 5.) Tekniikan kehittyminen ei kuitenkaan ollut joka suhteessa kaikkien mieleen, mitä käsittelem opinnäytetyöni myöhemmissä luvuissa.

2.3 Dokumentin eri määritelmät ja muodot

Yleisesti hyväksytty dokumenttielokuvan nykymääritelmä löytyy esimerkiksi WSOY:n Fakta 2001 -tietosanakirjasta. Siinä dokumentti määritellään: ”aidossa ympäristössä, ilman lavasteita ja ammattinäyttelijöitä valmistetuksi elokuvaksi, joka tallentaa tapahtumia mahdollisimman todenmukaisesti”. Tämäkin määritelmä painottaa taltioimista ja todenmukaisuutta. (Aaltonen 2006, 35.) Tämä määritelmä on kuitenkin mielestäni liian suppea, eikä ota huomioon dramatisoituja dokumentteja. Joitakin dokumentteja ei pystytä toteuttamaan muutoin kuin rekonstruoimalla, mutta mielestäni

tämä ei vähennä niiden arvoa dokumenttina, jos käsiteltävä asia perustuu tapahtuneeseen ja seuraa sitä mahdollisimman tarkasti. Vuonna 1948 World Union of Documentary taas määritteli dokumenttielokuvan olevan:

”...kaikki metodit, joilla taltioidaan filmille mikä tahansa todellisuuden aspekti tapahtuupa se suoralla kuvauksella tai vakavana ja oikeutettuna rekonstruktiona, vedoten joko järkeen tai tunteeseen laajentaakseen inhimillistä tietämystä ja ymmärrystä ja esittäen totuudenmukaisesti ongelmia ja niiden ratkaisuja talouden, kulttuurin ja ihmissuhteiden piirissä.” (Aaltonen 2006, 35.)

Tämä määritelmä on mielestäni Fakta 2001 -tietosanakirjan määritelmää parempi, sillä se ottaa huomioon dokumentin laajemman merkityksen tiedon lisääjänä myös rekonstruktion avulla, kuitenkin todenmukaisuutta painottaen. Plantigan toteama määritelmä dokumentista on, että elokuva jonka ajatellaan enemmän tai vähemmän julkisesti väittävän, että sen esittämät objektit, asiantilat, tapahtumat tai tilanteet todella esiintyvät tai esiintyivät todellisessa maailmassa siten, kuin ne elokuvassa esitetään, on ei-fiktiivinen. Tähän määritelmään yhtyy myös Trevor Ponech. Plantiganin määritelmä antaa Gieresonin ja World Union of Documentaryn määritelmien tavoin liikkumatilaa tekijöille sekä kertoa tarina että tehdä se mielenkiintoisesti. (Aaltonen 2006, 40.) Nykyisin dokumentti määritellään usein niin, että se esittää todellisuuteen ja asiain tilaan kohdistuvan väitteen. Näin animaatiokin voi olla dokumentti, kunhan se vain viittaa todellisiin tapahtumiin. (Aaltonen 13.3.2012, sähköpostiviesti). Dokumentin voidaan myös todeta olevan sellaista, millaista niitä tuottavat organisaatiot ja instituutiot tekevät. Toisin sanoen tuotantoyhtiö määrittelee dokumentin esimerkiksi oman Tv-kanavansa kautta. Tämä on sama kuin jos todettaisiin hollywoodilaisen kokoillan elokuvan olevan sitä, mitä Hollywoodin studiojärjestelmä tuottaa. (Nichols 2001, 22.)

Bruzzi toteaa, että dokumenttielokuvaa on aina kohdeltu elokuvan representaatiolisena ilmenemismuotona, kun sen ydin on sen sijaan sen käsite tallenteena (Bruzzi 2003, 11.)

Bazin on kuitenkin todennut hyvin, että

”valokuva ei luo ikuisuutta kuten taide, se balsamoi aikaa, pelastaen sen yksinkertaisesti sen asianmukaiselta rappeutumiselta.” (Renov 1993, 4.)

Tämä on mielenkiintoista, jos sitä tarkastelee Eyal Sivanin Dockpointissa 2012 pitämän luennon valossa. Luennolla hän kertoi, kuinka Israelissa dokumentteja tehdään jotta muistettaisiin muistaa (remember in order to remember). (Sivan 2012.) Mielestäni tämä tarkoittaa sitä, että dokumentin tarkoituskin voidaan laittaa tarkastelun alle. Miksi niitä tehdään? Jotta muistaisimme muistaa vai vain jotta muistaisimme? Tämä vaikuttaisi

luennon perusteella olevan kulttuurinen käsite. Itse ajattelen, että dokumentteja tehdään ensisijaisesti kertoaksemme tarinan, joka kuvattuna muuttuu muistiksi. Kuitenkaan muistamisen vuoksi tehty dokumentti ei tee siitä yhtään vähemmän arvokasta.

2.4 Dokumenttielokuvan ja sen yleisön suhde

Yksi tapa tutkia dokumenttia on sen ja yleisön suhde. Fiktio suhteen yleisö on valmis hyväksymään epäuskonsa heille esitettyä maailmaa kohtaan ja keskittää huomionsa keksittyihin hahmoihin. Dokumenttielokuvissa sen sijaan seuraamme tarkkaavaisena kameran kuvaamia tapahtumia. Yleisö on dokumenttielokuvien suhteen erityisen tarkkaavainen sen esittämien äänien ja kuvien yhteensopivuudesta yhteiseen maailmaamme. Yleisö kokee perustavanlaatuisesti, että kaikkea mitä sille elokuvassa näytetään, ei ole järjestetty pelkästään elokuvaa varten. Tämä suhde pätee sekä dokumenttiin että fiktion, ja oikeuttaa Nicholsonin mukaan ajatuksen jokaisesta elokuvasta dokumenttina. Yleisö pitää yllä uskoaan, että dokumentin esittämä historiallinen maailma on autenttinen, ja että äänellä ja kuvalla on indeksinen linkki nauhoitettuun materiaaliin, joka ei ole kokonaan tehty elokuvaa varten. Se, että elokuvaa voi kutsua dokumentiksi, riippuu yhtä paljon katsojan mielestä kuin elokuvan kontekstista ja rakenteesta. (Nichols 2001, 35, 36.)

2.5 Dokumentin objektiivisuus historiassa

Dokumenttia on sen historian alusta asti pidetty todisteena jostakin, ja sekä kameraa että valokuvaa pidettiin kauan tieteellisinä instrumentteina. Yleisö omaksui ajatuksen siitä, että kamera ei valehtelee, ja tästä syystä dokumenttielokuvan on yksinkertaisesti ajateltu olevan todenmukainen ja objektiivinen taltiointi. Tätä on pidetty dokumenttielokuvan syvimpänä olemuksena. (Aaltonen 2006, 28, 29.) Valokuvan ajateltiin olevan täysin indeksinen tuote, pysyvä jälki todellisuudesta (Renov 1993, 4.) Dokumenttielokuva on ollut siis todiste jostakin. Mekaanisesti tallennettua kuvaa ja ääntä pidettiin todisteena ja todellisuuden mittana. Varsinkin varhaisissa dokumentin määritelmässä indeksisyyden käsite on näytellyt perustavaa pohjaa sekä dokumentin ymmärtämiselle, että

määrittelylle. Indeksisyys ei ole dokumentin historian aikana kadonnut, ja se on läsnä myös nykyajan dokumenttielokuvassa. (Aaltonen 2006, 18, 27, 28.) Aaltonen kuitenkin huomauttaa, että nykyään valokuvaa tai videota ei voida kuitenkaan pitää yhtä sokeasti totena, sillä hyvällä kuvanmuokkauksella kuvaa voidaan muuttaa tarkoituksiin sopivaksi. Indeksisyys tarkoittaa todistetta paikallaolosta, journalistista tapaa (Kangaspunta 2012, hakupäivä 20.3.2012.)

2.6 Dokumentin objektiivisuus nykyään

Nyt aikaisempi dokumenttielokuvaan liitetty tiukka objektiivisuuden ja totuuden ajatus on väistynyt, ja absoluuttisen tai neutraalin totuuden käsityksestä on luovuttu. Dokumenttielokuva on aina elokuvantekijöiden tulkinta totuudesta, totuus on aina jonkun tai joidenkin totuutta. (Aaltonen 2011, 17.) Itse en usko objektiivisuuteen, koska joku on aina tehnyt päätöksen asettaa kameran tiettyyn paikkaan, painaa kameran nauhoituskytkin päälle ja lisäksi leikkauspöydän takana työskentelee ihmisiä kooten elokuvaa. Objektiivisuutta ei ole, mutta se ei ole syy olla pyrkimättä sitä kohti. Toisaalta dokumenttielokuvan vahvuus ja tunteisiin vetoamisen syy voi olla juuri se, että siinä esitetään asia jonkun näkökulmasta; jollekin on tapahtunut jotain, ja se halutaan kertoa. On tyylistä kiinni muuttuuko elokuva propagandaksi ja alleviivaukseksi, tai kerrotaanko siinä yhden vai useamman ihmisen tarina. Jouko Aaltonen huomauttaakin, ettei objektiivisuus tai tasapuolisuus ole välttämättä dokumenttielokuvan tavoitteita, koska maailma ei ole tasapuolinen tai oikeudenmukainen. Tekijöiden on kuitenkin oltava rehellisiä suhteessa itseensä, katsojiin sekä elokuvan päähenkilöihin. Katsojan on voitava luottaa siihen, että tekijä esittää asian rehellisesti ja parhaan tietämyksensä mukaisesti. Dokumentin todenmukaisuutta ei voi taata muu kuin tekijän rehellisyys. (Aaltonen 2011, 17.) Dokumentin ristiriitaisuudesta voidaankin tekniikan sijaan syyttää teorion silleen kasaamia odotuksia. Dokumenttielokuvan tekijät ja yleisö ovat olleet teoretikoita valmiimpia hyväksymään, että dokumentti ei kykene kuvaamaan todellisuutta täysin vääristymättömästi ja puhtaan reflektiivisesti. Dokumenttielokuvien puolelta onkin ehdotettu, että juuri tämä liitto totuuden ja elokuvantekijän välillä olisi dokumenttielokuva ydin. Ymmärtääkseen että dokumentti on neuvottelua todellisuuden ja kuvan sekä asenteellisuuden ja tulkinnan välillä, katsoja ei tarvitse tienviittoja ja lainausmerkkejä. (Bruzzi 2003, 4, 6.)

Nichols toteaa dokumentin määritelmän olevan suhteellinen ja saavan merkityksensä kontrastissa fiktion tai kokeelliseen avant-garde -elokuvaan. Hänen mukaansa tällaiset ongelmat eivät olisi yhtä suuria, jos dokumentissa olisi kyse vain todellisuuden uudelleen tuottamisesta. Silloin se olisi yksinkertaisesti kopio jostain, joka on ollut olemassa. Mutta näin ei ole, vaan dokumentti on uudelleen tuottamisen sijasta asuttamamme maailman representaatiota. (Nichols 2001, 20.)

2.7 Fiktion määritelmä ja ero dokumenttiin

Elokuva voidaan jakaa fiktiivisiin ja ei-fiktiivisiin elokuviin. Ensimmäiset elokuvat olivat ei-fiktiivisiä. Kun asioita alettiin järjestää kameran eteen, syntyi fiktio. (Aaltonen 2011, 15, 29.) Tätä mieltä on myös Eyal Sivan Docpoint 2012 -luennollaan. Hän toteaa, että kun elokuva keksittiin, keksittiin dokumentti. Tämä tarkoittaa, että dokumentti ei ole genre, sen sijaan fiktio on. Sivan toteaa, että fiktio on yritys luoda todellisuutta. Se on luomista todellisuuden kanssa, jonka alatekstinä on, että jos kamera ei olisi ollut paikalla, sen edessä tapahtuneita tapahtumia ei olisi ollut. Sen sijaa dokumentissa sen ihmisten elämä on ollut ja tulee olemaan olemassa kamerasta huolimatta. (Sivan 2012.)

Trevor Ponech määrittelee fiktion teokseksi:

”jonka tekijä tekee sellaisella ilmaistulla kommunikatiivisella tarkoituksella, että kohdeyleisö muodostaa kuvitteellisen asenteen sellaisia kohteita, tilanteita ja asioiden tilaa kohtaan, joiden ei tarvitse todellisuudessa olla olemassa.”
(Aaltonen 2006, 40.)

Hän jatkaa, että elokuvan status fiktiona tai dokumenttina riippuu elokuvan intentiosta, suunnitelmista ja käytännöllisestä ajattelusta, joka ohjaa elokuvantekijää. Tekijän tarkoitus määrää onko elokuva ei-fiktiivinen vai fiktio, ei elokuvan tyyli, valokuvauksellinen indeksisyys tai jokin muu asia. Ponechin mielestä myös representaation konventiot voisivatkin olla eräs peruste luokitella elokuvia fiktiivisiksi ja ei-fiktiivisiksi. Nämä konventiot eivät ole sattumia, vaan tekijän valintoja. (Aaltonen 2006, 40.) Nichols määrittelee fiktion elokuviksi, joissa mielikuvituksemme on muutettu konkreettiseen muotoon, kuultavaksi ja nähtäväksi. Niissä näytetään unelmamme ja pelkomme, miltä tulevaisuus näyttää tai voi näyttää.

Kuten dokumentissakin, myös fiktion kohdalla voimme päättää otammeko meille esitetyn maailman vastaan vai emme. Fiktiot tarjoavat maailmoja tutkittaviksi ja pohdittaviksi tai antavat mahdollisuuden siirtyä omasta maailmastamme toisiin maailmoihin, joissa on rajattomasti mahdollisuuksia. (Nichols 2001, 1.)

Olellainen ero fiktion ja dokumentin välillä on, että dokumenttielokuva kurkottaa elokuvan ulkopuoliseen maailmaan ja esittää siihen kohdistuvan väitteen (Aaltonen 2011, 16.) Mutta miksi näin ei voisi olla myös fiktion kohdalla. Mielestäni myös sillä voi ottaa kantaa todellisen maailman asioihin. Mielestäni sekä fiktiot että dokumentit voivat ottaa kantaa ja kertoa tarinan, mutta ero on siinä, kuinka yleisö kuulee ne. Kysyin Aaltoselta sähköpostitse, mitä hän tarkoittaa ulkopuoliseen maailmaan kurkottamisella ja siihen kohdistuvalla väitteellä, ja mitä mieltä hän on yllä ilmaisemastani asiasta. Hän vastasi minun olevan oikeassa, ihmiset kuulevat kerrottavan tarinan eri tavoin riippuen siitä, kumpaa he uskovat katsovansa. Tässä on ratkaisevassa asemassa katsojan asenne sekä lähtökohta, että tekijä ei huijaa häntä. Aaltonen kirjoittaa, että fiktion keinoin on mahdollista ottaa kantaa maailman asioihin, joskus jopa kertomalla satuja, jolloin puhutaan lähinnä metaforasta. Hän kuitenkin jatkaa, että dokumentti ei rakenna fiktiivisiä tai mahdollisia maailmoja, vaan viittaa sen sijaan todella olemassa olevaan historialliseen ja sosiaaliseen maailmaan. Dokumentilla on näin erityinen suhde todellisuuteen, ja tätä Aaltonen kertoo tarkoittaneensa todellisuuteen kurkottamisella. (Aaltonen, 13.3., sähköpostiviesti).

2.8 Dokumentin ja fiktion keskinäinen suhde

Fiktiivinen ja ei-fiktiivinen elokuva eivät kuitenkaan ole täysin toisistaan erillään, vaan ovat sotkeutuneet monin tavoin toisiinsa, erityisesti semiotiikan, kerronnan ja esityskysymysten suhteen. Erottavana tekijänä ei ole muodollinen suhde merkitysten välillä tai niiden antajan tai saajan välillä, vaan dokumentin eriävä historiallinen status. Vain fiktion asettuvaksi oletettu kerronta on selittävä vaihtoehto dokumentille. Kerrontaa on käytetty dokumentissa jopa pakolla, esimerkkinä Flahertyn *Nanook of the North*, jonka jälkeisten dokumenttien tekijät ovat valinneet tarinansa rakentamisen elämää suurempien hahmojen ympärille, jotka on saatu näiden ”todellisista” ympäristöistä. Eli totuutta on kerronnallisoitu. Renov argumentoi, että kaikki hajanaiset muodot dokumentit mukaan lukien eivät välttämättä ole fiktiota, mutta vähintään fiktiivisiä johtuen niiden päähenkilöistä. Ei-fiktiivinen elokuva voi sisältää minkä

verran vain fiktiivisiä elementtejä, kun dokumentissa koetaan tarvetta luovaan väliintuloon. Tällaisia elementtejä ovat esimerkiksi hahmon kehittäminen, turvautuminen kuviteltuun ja ideaaliseen kategoriaan sankarista tai nerosta, kerronta tai musiikki, sekä erilaiset kamerakulmat ja kuvakoot. Listaa voisi jatkaa pidemmällekin. Renov väittää siis, että dokumentti jakaa kaikkien hajanaisten muotojen statuksen ottaen huomioon aiheensa tai kuvaannollisen hahmon ja käyttää useita fiktion välineitä ja metodeja. Hän toteaa, että vaikka elokuvan kategorisoiminen on tärkeää, voi sen ”ei-fiktiivinen” leima aiheuttaa sen, että alamme vähättelemaan sen välttämättä fiktiivisiä elementtejä. Renovin mielestä ei ole järkevää olettaa vain fiktion vetoavan katsojan mielikuvitukseen. (Renov 1993, 2, 3, 6, 7.) Peter Weiss on kommentoinut, että dokumentin näyttämön määrittely on syntynyt neuvottelussa kahden potentiaalisen riidan, eli todellisuuden ja sen representaation välillä. Weiss kuitenkin hyväksyy tällaisen taipumuksen kohti dialektista ymmärrystä ja pitää sitä mieluummin todellisen maailman etuna ja vahvuutena, kuin ongelmana joka pitää kyetä voittamaan. (Bruzzi 2003, 9.)

2.9 Dokumentin lavastaminen

Historiallisissa sarjoissa on tullut suosituksi lavastaa kokonaisia elokuvan kohtauksia, jolloin näyttelijät esittävät historiallisia henkilöitä. Arktiset tulet päätettiin toteuttaa tällä tavalla. Muita mahdollisuuksia olisivat olleet haastattelut, mutta ilman dramatisoituja kohtauksia elokuva olisi koostunut yksinomaan ”puhuvista päistä”. Lavastaminen tai rekonstruointi voi kuitenkin olla ongelmallisia. Jos katsoja olettaa näkemänsä materiaalin olevan lähtökohtaisesti dokumentaarista, voi se tuhota elokuvan uskottavuuden. Niinpä katsojalle onkin jotenkin kerrottava konstruktista. Se voi tapahtua esimerkiksi mainintana lopputeksteissä tai näyttämällä kuvaamista, keinoja on monia. (Aaltonen 2011, 241.) Jouko Aaltosen mukaan karkeana nyrkkisääntönä on kertoa tai antaa katsojan ymmärtää elokuvan alussa pelisääntöjen luonne, eikä tietoisesti ja tarkoituksellisesti valehdella (Aaltonen 2011, 16.) Arktiset tulet -dokumenttielokuvassa tähän on pyritty usealla tavalla. Elokuva mainostetaan ”dramatisoituna dokumenttina”. Elokuvan alussa esitetään lyhyt prologi, alustus, elokuvalle ja sen tarinalle. Prologi on selkeästi ”dokumenttimainen” kameran liikkeessä tilassa, joka on valaistu vain luonnonvalolla. Kuvissa kaksi professoria kertoo tauluista.

Itse elokuva on erotettu prologin jälkeen tulevalla elokuvan nimellä, ja alkavalla musiikilla. Kuvaustyyli ja kuvan laatu ovat myös täysin erilaista prologiin verrattuna. Kuvan laadusta voi katsoja myös helposti päätellä, että elokuva on näytelty, sillä elokuva käyttää selkeästi fiktion keinoja. Kuvat ovat tarkkaan harkittuja ja elokuvassa on käytetty useampia kuvakokoja ja kohtaukset ovat selkeästi lavastettuja. Lopputeksteissä kerrotaan näyttelijöiden nimet. Vahvimpana todisteena tästä on elokuvan kehittymisen historia. Vuonna 1838, joihin elokuvan tapahtumat sijoittuvat, ei ollut vielä kehitetty elokuvaa. Thomas Alva Edison esitteli vasta vuonna 1893 ensimmäiset laitteet, joilla voitiin esittää liikkuvaa kuvaa ja Lumieren veljekset esittivät ensimmäisen kuvaamansa elokuvan ”Työläiset lähtevät tehtaasta” 1895. (Wikipedia 2012a, hakupäivä 10.3.2012; (Elokuvaopas, 2012, hakupäivä 10.3.2012.) Ei ole siis mahdollista, että kuvatut kuvat olisi kuvattu elokuvan käsittelemänä ajanjaksona. Näin elokuvan ja katsojan välille muodostuu Aaltosen mainitsema sanaton sopimus.

2.10 Dokumentti vai dokumenttielokuva

Eron tekeminen dokumentin ja dokumenttielokuvan välillä puhuttaessa historiallisen dokumenttielokuvan lajista on Aaltosen mukaan tärkeää. Erona on, että siinä missä dokumentti on ”todellisuuden jälki”, on dokumenttielokuva sen sijaan taiteellinen teos, joka on oma itsenäinen teoksensa, joskin sen on mahdollista toimia taas lähteenä seuraavalle dokumenttielokuvantekijälle tai tutkijalle. Historiallinen dokumenttielokuva kuuluu tavallisesti selittävän tai performatiiviseen moodiin. Arktisten tulien moodi on juuri selittävä, sillä se nojaa voimakkaasti selostavaan ”Jumalan ääneen”, jolla puhutellaan suoraan katsojaa. Se ei ole performatiivinen, sillä siinä fiktion ja dokumentin raja ei välttämättä ole selkeä, mitä se Arktisissa tulissa kuitenkin on. (Aaltonen 2006, 60, 64.)

2.11 Arktiset tulet –dramatisoitu dokumenttielokuva

Arktiset tulet on dramatisoitu dokumenttielokuva, vaikkakin eroa dokumentin, dramatisoidun dokumentin ja tositapahtumiin perustuvan elokuvan välillä voi kuvailla veteen piirretyksi viivaksi. Jouko Aaltonen määrittelee dramatisoidun dokumentin elokuvaksi, jossa lavastamisen ja esittämisen keinoin kuvataan tapahtumia, jotka ovat todella tapahtuneet. Elokuvassa esiintyvät ihmiset esittävät joko itseään, tai sitten voidaan käyttää viitteellisiä esittäjiä tai henkilöitä, eli ei varsinaisia roolia ottavia näyttelijöitä. Aaltonen toteaa tällaisten olevan yleensä eräänlaisia rekonstruktioita, jotka perustuvat erilaisiin dokumentteihin, jollaisia voivat olla esimerkiksi oikeuden pöytäkirjat. (Aaltonen 13.3.2012, sähköpostiviesti). Viitteellisestä esiintymisestä Aaltonen käyttää esimerkkinä henkilöiden puhumattomuutta. (Aaltonen 2011, 240.) Arktisissa tulissakin päädyttiin tällaiseen ratkaisuun. Syy on yksinkertainen: kieliongelmiin vaikutus elokuvan uskottavuuteen.

Tositapahtumiin perustuvalla elokuvalla tarkoitetaan fiktiivistä elokuvaa, jonka lähtökohtana ovat todelliset tapahtumat. Esimerkkinä tästä Aaltonen antaa suurkaupungissa tapahtuneen murhan. Kohtausten yksityiskohdat ovat kuitenkin keksittyjä tai korkeintaan todennäköisinä pidettäviä. Lisäksi näyttelijät esittävät henkilöitä ja ovat siis roolissa. Aaltonen toteaaikin lopuksi, että lausetta ”perustuu tositapahtumiin” on käytetty fiktioiden markkinointikikkana film noirista lähtien. (Aaltonen, 13.3.2012, sähköpostiviesti).

Arktiset tulet on dokumentti, jossa on käytetty fiktion keinoja tarinan kertomiseen. Se ei ole fiktiota, koska asiat, jotka elokuvassa esitetään, ovat todellisuudessa olemassa, kuten aiemmin kirjoitin Ponechin lausuneen, tai se ei ole Nicholsin määritelmän mukaan konkretisoitu mielikuvituksen tuote. Siinä esitetyt henkilöt ovat olleet olemassa ja tehneet elokuvassa esitettävän tutkimusmatkan, vaikkakin joissain seikoissa, kuten retkikunnan koossa on jouduttu tekemään myönnytyksiä resurssien vuoksi. Kuitenkin Nicholisiin vedoten, vaikka elokuvan kohtaukset ovatkin lavastettuja, voidaan ajatella että kaikkea ei sittenkään ole luotu vain kameraa varten. Tapahtumat ovat tapahtuneet ilman kameran vaikutusta kauan sitten, niitä ei ole vain keksitty. Arktisten tulien esittämällä materiaalilla on siis indeksinen suhde nauhoitettuun materiaaliin. (Nichols 2001, 35, 36.) Vaikka Arktiset tulet kuvaa myös vanhaa saamelaista kulttuuria, sitä ei voida pitää etnografisen elokuvana. Etnografinen elokuva on kulttuuria kuvaavien

elokuvien yleiskäsite, ja ne voivat olla yksittäisten rituaalien taltiointeja tai laajemmalle yleisölle tarkoitettuja dokumenttielokuvia. (Aaltonen 2011, 30.) Vaikka Arktisissa tulissa kohtausten yksityiskohtia on jouduttu keksimään, ei sitä silti voi kuvailla pelkästään tositapahtumiin perustuvaksi elokuvaksi, sillä siinä täytyvät dramatisoidun dokumentin tunnuspiirteet.

2.12 Arktiset tulet – historiallinen dokumenttielokuva

Arktiset tulet voidaan lukea historialliseksi dokumenttielokuvaksi, sillä siinä pyritään, kuten Hannu Salmi toteaa:

”...kuvaamaan menneisyyden tapahtumia historiantutkimuksen luomassa totuudenmukaisessa viitekehyksessä.”

Historiallinen dokumentti eroaa muista dokumentin lajeista sen aikasuhteen vuoksi, sillä se esittää tai kuvaa kohdetta, johon se ei ole osallisena. Historialliseksi dokumenttielokuvaksi ei kuitenkaan voida lukea mitä tahansa vanhaa dokumenttielokuvaa, vaan sen täytyy esittää teesi, väite tai teoria koskien historiaa, kertoa tarina tai välittää kokemus.

Tavallisimmat keinot lähestyä historiallista dokumenttielokuvaa ovat essee, joka on rakennettu jonkin tapahtuman tai episodin ympärille, merkkihenkilön muotokuva, jossa historiaa tarkastellaan yhden henkilön näkökulmasta, sekä henkilökohtainen muistelemineen, jossa tarina muodostetaan useamman, yleensä tavallisen henkilön, todistajien, kokemusten ja tarinoiden avulla. Käytännössä nämä tavat kuitenkin sekoittuvat keskenään. (Aaltonen 2006, 60, 63.) Arktisissa tulissa sekoittuvat esseen ja merkkihenkilön muotokuvan lähestymistavat.

Halusin käsitellä dokumentin ja fiktion määritelmiä ja suhdetta työssäni laajasti Arktiset tulet -dokumenttielokuvan luonteen vuoksi, ja jotta pystyisin selkeästi perustelemaan miksi Arktisia tulia voidaan pitää dokumenttina fiktion tai tositapahtumiin perustuvan elokuvan sijaan, mutta myös perustella miten se eroaa perinteisestä dokumentista. Myöhemmin työssäni käyn läpi fiktion ja dokumentin eroja ja yhteneväisyyksiä esituotannon, tuotannon ja jälkituotannon alueilla. Olen jakanut tekstin näihin

vaiheisiin, koska ne ovat elokuvantuotannon kolmena vaiheena looginen tapa edetä tekstissä.

3 ESITUOTANTOVAIHE

3.1 Käsikirjoitus

Idea Arktiset tulet -dokumenttielokuvaan tuli professori Juha Pentikäiseltä ja professori Hannu Kahakorvelta. Alkuperäinen tarina keskittyi enemmän Laestadiukseen ja hänen rooliinsa Pohjoiseen lähetetyssä ranskalaisessa retkikunnassa. Käsikirjoittamisen varhaisessa vaiheessa kuitenkin selvisi, että elokuva tässä muodossa olisi liian laaja, hajanainen ja pitkä. Lisäksi meillä olisi ollut käsissämme käytännössä kaksi tarinaa, retkikunnan ja Laestadiuksen historia, ja näiden saattaminen tasapainoon ei ollut resurssiemme puitteissa mahdollista. Sen sijaan otimme tarkasteluun itse retkikunnan ja sen historialliset vaikutukset, ja päätimme kertoa Laestadiuksesta retkikunnan matkan aikana. Tämä ratkaisu oli budjetin kannalta järkevämpää.

3.1.1 Käsikirjoitus dokumentissa ja fiktiossa

Perinteistä dokumenttia ja fiktiota ei voida kirjoittaa samalla tavalla. Dokumentissa käsikirjoitus on enemmänkin suunnitelma ja ohje tekijöille, mutta ei ole yhtä sitova kuin fiktion käsikirjoitus. Aaltonen kuvailee sitä enemmänkin aiekirjaksi, kuvauksissa testattavaksi joutuvaksi työhypoteesiksi. Fiktiossa tällainen toimintatapa ei toimi. Siinä tapahtumat on kirjoitettu hyvin yksityiskohtaisesti, kun taas dokumentissa se ei ole aina mahdollista, sillä tapahtumia ei voi aina ennakoida. Fiktion käsikirjoittamisen malli on vakiintuneempi kuin dokumentin. Se mikä toimii fiktiossa treatmentina vastaa usein dokumentin käsikirjoitusta. Dokumentin käsikirjoitukseen onkin kohdistunut aina erilaisia ajatuksia ja käytäntöjä. (Aaltonen 2011, 102, 229.) Dokumentin käsikirjoittamista on jopa vastustettu haitallisena ja todellisuutta vääristävänä. Käsikirjoittaminen jakaa yhä mielipiteitä dokumentaristien keskuudessa. Jotkut ovat sitä mieltä, että mitä tarkemmin käsikirjoituksen laatii, sen parempi on myös lopullinen elokuva, kun taas toisilla taas on täysin päinvastainen kanta. (Aaltonen 2006, 126, 127.)

Vaikka fiktiolla ja dokumentilla on eroavaisuutensa myös käsikirjoituksen suhteen, draamallisuus on kuitenkin piirre, joka voi esiintyä sekä dokumentissa että fiktiossa. Tämä tarkoittaa, että kyseessä olevalla elokuvalla on juoni. Esimerkkeinä voi käyttää

esimerkiksi dokumenttia ”Kauppatkustaja (1968), jossa on päähenkilöt, joilla on tavoite ja sen edessä esteitä. (Aaltonen 2011, 105.) Kuvaustilanteessa ja elokuvan leikkausvaiheessa dokumentin käsikirjoitus jopa hylätään kokonaan. Pirjo Honkasalo on todennut asioiden olevan selkeästi pielessä, jos kuvauksissa on oltava koko ajan käsikirjoitus kädessä. (Aaltonen 2011, 102, 229; Aaltonen, 2006, 127.) Arktiset tulet on kirjoitettu fiktion tyylillä. Koska elokuvamme ei ole perinteinen dokumentti vaan dramatisoitu, pystyimme päättämään tarkasti mitä missäkin kohtauksessa tapahtuisi. Tiesimme mitä henkilöt tekisivät, koska heitä esittivät näyttelijät. Kohtauksia ei kuitenkaan keksitty, vaan perustettiin todellisiin tapahtumiin, vaikka joidenkin asioiden kohdalla jouduimmekin taivuttamaan totuutta, tai Giersonia mukailen, käsittelemään todellisuutta luovasti. Kerron tästä lisää ennakkotutkimusta käsittelevässä kappaleessa.

3.1.2 Ohjaajan rooli käsikirjoituksessa

Ilkka Matila toteaa Riina Hyytiän tekemässä tutkimuksessa, että käsikirjoituksen kehittäminen on se, mihin ohjaaja ensimmäisenä sitoutuu. Tämä johtuu Matilan mukaan kirjoittajien ja ohjaajien erilaisesta koulutustaustasta: ohjaajilla se on audiovisuaalinen, kirjoittajilla kirjallinen, joka on seurausta Suomen tuotantokulttuurista. (Hyytiä 2004, 65.) Arktisissa tulissa sekä käsikirjoittajat että ohjaaja olivat opiskelijoina samassa koulussa, ja käyneet näin samat kurssit. Ammattikorkeakoulun opintoja edeltäneissä opinnoissa oli kuitenkin jonkin verran eroja.

PKI:n asiantuntijaprofessori Hannu Kahakorpi on eri mieltä Hyytiän kanssa ja toteaa, että tutkimuksessa olisi pitänyt olla avarampi näkökulma. Kahakorpi toteaa, että ohjaaja voi kyllä muuttaa käsikirjoitusta, mutta se ei ole automaattinen tapahtuma. Ohjaaja voi kyllä kirjoittaa käsikirjoituksen uudestaan, mutta siihen pitää varata aikaa. Kahakorpi toteaa, ettei saa käydä niin, että ohjaaja alkaa ensimmäiseksi poistaa kohtauksia vääristä paikoista. Eikä siinä ole hänen mukaansa mitään iloakaan, koska tällainen on pitänyt tehdä jo aikaisemmin. Kahakorpi lisää vielä, että ohjaajan täytyy voida kokea riemu hyvästä tekstistä ja sen työstämisestä. Hän jatkaa asioita yksinkertaistettavan jos luullaan, että asiat paranisivat sillä, että ohjaajan työnkuvaan kuuluisi koko käsikirjoituksen muuttaminen. Kahakorpi korostaakin, että aina kun käsikirjoitukseen aletaan tehdä muutoksia, pitää olla tiedossa selvästi tiedossa, millainen sen tulee olla.

Pahinta on käsikirjoituksen jääminen välimaastoon, kun sitä ei ehditä kirjoittaa loppuun ja sieltä löytyy esimerkiksi epäloogisuuksia. Hän jatkaa, että myös näyttelijä muuttaa mielellään käsikirjoitusta. Kahakorven mielestä selkeänä lähtökohtana on, että näyttelijä ei kuitenkaan muuta tekstiä ellei siitä sovita. Hän toteaaakin, että usein työhön tulee huomattavasti enemmän lisäarvoa, kun käsikirjoituksen toteuttaa kuten se on alun perin tarkoitettu tehtäväksi. (Kahakorpi, 2012.)

3.1.3 Kolme käsikirjoittajaa ja ohjaaja Arktisissa tulissa

Käsikirjoituksen hahmottaminen aloitettiin syyskuussa Altaan suuntautuneen esituotantomatkan jälkeen. Arktisia tulia kirjoitti kolme käsikirjoittajaa. Näin pystyimme jakamaan tarinan kolmeen osaan, ja jokainen käsikirjoittaja selvitti ja kirjoitti oman osionsa faktoja ja kohtauksia. Yksi käsikirjoittajista kirjoitti kaikki Ranskaan sijoittuvat kohtaukset, ja kaksi käsikirjoittajaa jakoi Pohjoiseen sijoittuvat tapahtumat. Säännöllisin väliajoin käsikirjoituksesta keskusteltiin ryhmässä. Näin tarina pysyi yhtenäisenä siitä huolimatta, että sitä kirjoitettiin kolmessa osassa. Aihe oli myös laaja, joten kirjoittaminen oli tehokkaampaa kolmen ihmisen voimin.

Olin mukana käsikirjoituksen ideoimisessa ja kirjoittamisessa siten, että kommentoin versioita, ehdotin mitä sinne voisi lisätä tai mitä sieltä pitää ottaa pois. Esimerkiksi aiemmassa versiossa oli kohtaus, jossa retkikunta istuu saamelaisen kodassa syömässä, ja heidän saamelaisoppaansa Johansson juo alkoholia toisen saamelaisen kanssa. Poistatin tämän kohtauksen, koska se oli mielestäni tarpeeton ja provosoiva. Tätä kohtausta ennen on nähty, kun saamelaiset ja retkikunta tapaavat toisensa ensimmäistä kertaa, ja yksi sen jäsenistä tarjoaa saamelaismiehelle alkoholia merkinä ystävyydestä. Tiedostimme, että kohtaus voi aiheuttaa eriäviä mielipiteitä, mutta koska voimme nojata historialliseen lähteeseen tapahtuman todenperäisyydestä (Xavier Marmier - Pohjoinen Maa), pidimme toiminnon. Kun alkoholin ja saamelaisen ikävä suhde on todistettavissa historiallisesti, miksi se piti sitten poistaa myöhemmästä kohtauksesta? Mielestäni siksi, että alkoholi ei saanut nousta näkyvimmäksi osaksi saamelaisesta kulttuurista kerrottavassa kohtauksessa. Kun se on kerran näytetty, katsoja ymmärtää kyllä vihjeen. Alkoholin näyttäminen uudestaan lyhyen ajan sisällä olisi tehnyt kohtauksesta jopa tahattoman koomisen, eikä olisi sopinut tarinan luonteeseen.

Vaikka kommentoin käsikirjoitusta, en silti ollut yksi käsikirjoittajista, vaan tein kommentit ohjaajan ominaisuudessa. En itse kirjoittanut käsikirjoitukseen riviäkään, eikä osallistumiseni kirjoitustyöhön varsinaisena käsikirjoittajana ollut edes tarpeellista. Minua myös työllistivät erilaiset ohjaajan tehtävät, enkä olisi ehtinyt keskittyä käsikirjoittamiseen tehokkaasti. Tällainen työnjako toimi Arktisten tulien kohdalla hyvin, ja koin saavani osallistua käsikirjoitukseen juuri sen verran kuin itselleni, muille sekä elokuvalle oli tarpeen. Kommentoimalla käsikirjoitusta koko kirjoitusprosessin ajan sain samalla työstää omia mielikuviani elokuvan kohtauksista ja kuvista. Tämä poikkeaa Suomen tuotantokulttuurista siten, että yleensä ohjaajasta tulee joko yksi käsikirjoittajista tai sen ainoa kirjoittaja. Tärkeäksi kuitenkin koetaan, että kirjoituksen saaneen ohjaajan ja käsikirjoittajan ajatukset käsikirjoituksesta kohtaavat, eikä ohjaaja ala viemään käsikirjoitusta täysin eri suuntaan. (Hyytiä 2004, 64.)

3.2 Storyboard eli kuvakäsikirjoitus

Webb Smith toi kuvakäsikirjoituksen 1930-luvun elokuvatuotantoon ja jo kymmenen vuoden päästä sen käyttö lisääntyi tuotannoissa (Cristiano 2007, 8.)

Kuvakäsikirjoituksen avulla suunnitellaan etukäteen elokuvaan kuvattavat kuvat ja varmistetaan kohtausten jatkuvuus ja sujuvuus. Sen avulla voidaan etukäteen suunnitella millaisia kuvia elokuvaan pitää kuvata, ja näin välttää turhat kuvat jotka eivät kuljettaisi tarinaa eteenpäin ja veisivät turhaa kallista kuvausaikaa.

Kuvakäsikirjoitus ei ole vain ohjaajan työväline, vaan sitä käyttää koko työryhmä. Esimerkiksi lavastaja näkee siitä millainen kuvan rajausta tulee olemaan, eikä joudu rakentamaan liikaa turhaan. Kuvakäsikirjoitus on tärkeää myös budjetin kannalta, ja sitä voikin kutsua elokuvan ”visuaaliseksi budjetiksi”. Kuvakäsikirjoituksen avulla työryhmä tietää koko ajan mitä ollaan tekemässä. Elokuva kuvataan usein epäkronologisessa järjestyksessä, ja ilman hyvin suunniteltua rakennetta viimeisen kohtauksen kuvaaminen ensimmäisenä ja ensimmäisen viimeisenä voi aiheuttaa ongelmia. Kuvakäsikirjoituksen avulla voi pilkkoa osiin ja kuviksi vaikka kokonaisen käsikirjoituksen, ja siitä voi nähdä tarvittavien kuvien lukumäärän, tarvittavan tekniikan ja lavastuksen. Näin tuotantopäällikön on mahdollista laskea ja suunnitella kuvauspäivät ja laskea kustannukset. (Cristiano 2007, 6, 12.)

3.2.1 Erilaisia kuvakäsikirjoituksia eri tarkoituksiin

Muutkin kuin elokuvatuotannot käyttävät apunaan kuvakäsikirjoituksia, joskin niiden malli poikkeaa jonkin verran elokuvaan tarkoitettusta. Se on tuttu työkalu esimerkiksi animaatiossa, tietokonepeleissä ja mainoksissa, sekä Internet-sivuja tehtäessä. Kuvakäsikirjoituksista löytyykin kaksi päätyyppiä. Yksi on jo aiemmin mainittu elokuvan kuvaamiseen suunniteltu kuvakäsikirjoitus, ja toinen on asiakaskäyttöön suunnattu. Asiakaskäyttöön suunnattu kuvakäsikirjoitus keskittyy enemmän luomaan oikean tunnelman ja näyttämään aiotun tyylin. Siinä on yleensä vähemmän kuvia kuin elokuvaan tarkoitettussa versiossa ja se sisältää usein paljon yksityiskohtia. Se on usein myös väritetty, kun taas elokuvan kuvauskäsikirjoitus on mustavalkoinen, jotta se on helpompi kopioida kuvausryhmän käyttöön, eivätkä sen piirrokset ole yhtä yksityiskohtaisia. Poikkeuksena on kuitenkin tilanne, jossa kokoillan elokuvalla haetaan vielä rahoitusta, jolloin ohjaaja voi haluta yksityiskohtaisemman kuvakäsikirjoituksen havainnollistaakseen ideaansa paremmin. Elokuvan kuvauskäsikirjoitus on myös käytännöllisempi kuin asiakaskäyttöön tehty. Se ei keskity niinkään piirrosten tyyliin, vaan teknisiin ja jatkuvuutta käsitteleviin kysymyksiin. Sen avulla on tarkoitus näyttää kuinka idean voi toteuttaa. (Cristiano 2007, 14, 15, 18.)

3.2.2 Kuka tekee kuvakäsikirjoituksen

Arktisten tulien kuvakäsikirjoitusta mietittiin tarkkaan ja sen piirsi kuvaaja. Piirtämisen jälkeen sitä työstettiin ensin leikkaajan kanssa ja lopulliset kuvat muotoutuivat kuvaajan kanssa. Työstin kuvia ensin leikkaajan kanssa, sillä halusin myös hänen mielipiteensä kuviin ja sain näin tutustua ja kokeilla kuvia ennen keskustelua lopullisesta versiosta kuvaajan kanssa. Yritin myös itse piirtää kuvia, mutta totesin pian, että en osaa tuottaa kuvia paperille sellaisina kuin haluaisin niiden olevan. Piirrokset olivat hyvin karkeita ja epäselviä. Useat ohjaajat suunnittelevat kaiken tarkasti ennen kuvauksia. Esimerkiksi Hitchcock oli tästä tunnettu, ja hänelle tärkein vaihe koko elokuvaprosessissa olikin juuri kuvakäsikirjoitus. (Cristiano 2007, 12, 18.) Sen sijaan Steven Spielberg ei halua kuvakäsikirjoittaa kaikkia kohtauksiaan (Katz 1992, 50.) On toki olemassa useita ohjaajia, jotka osaavat piirtää hyvin ja tekevät kuvakäsikirjoituksensa itse. Usein työhön palkataan kuitenkin kuvakäsikirjoittaja, (story board artist) koska työ vie paljon aikaa ja

aikataulu on tiukka, kokoillan elokuvassa voi olla yli 1000 kuvaa. Edellä mainitun kokoillan elokuvan kuvien piirtämiseen varataan kahdesta kolmeen kuukautta, tai jos budjetti antaa myöten ja kuvat ovat teknisesti vaikeita, voi aikaa olla hieman enemmän. (Cristiano 2007, 14, 18.) Arktisten tulien kuvakäsikirjoitusta työstettiin kuukausi ja siinä oli 325 kuvaa. Ainoastaan maisema- ja vaelluskuvia ei piirretty kovin tarkasti.

Kuvaajan esitellessä piirtämänsä kuvakäsikirjoituksen oli mielenkiintoista huomata monien kuvista olevan juuri sellaisia kuin olin ne mielessäni nähnyt. Oli helpottavaa huomata, että ajatukset tarvittavista kuvista kohtasivat. Varsinkin ensimmäisissä videoversioissa kyseenalaistin suunnitelman. Ovatko kuvat liian helppoja ja ennalta-arvattavia? Onko kamera-ajoja liikaa ja ovatko ne oikeissa kuvissa? Kun kuvakäsikirjoitusta oli tehty jonkin aikaa, huomasin olleeni niin keskittynyt siihen, että en ollut ymmärtänyt pitää käsikirjoitusta vieressä auki samanaikaisesti kuvien työstämisen kanssa. Kun en saanut otetta jostain kohtauksesta, siirryin lukemaan käsikirjoitusta saadakseni kohtauksen itselleni auki.

3.2.3 Kuvakäsikirjoituksen työstäminen

Kuvaajan piirtämät kuvat skannattiin ja siirrettiin leikkausohjelman aikajanelle. Tämä oli todella hyödyllinen tapa suunnitella kuvakäsikirjoitusta, sillä näin pystyimme tavallaan leikkaamaan elokuvaa ennen kuin yhtään kuvaa oli oikeasti kuvattu. Tällä tavalla pystyimme hahmottamaan kuvien jatkuvuutta ja sujuvuutta sekä karsimaan tarpeettomia pois. Kuvakäsikirjoituksesta tehty video lähetettiin eteenpäin ohjaavan opettajan ja tuotantopäällikön arvioitavaksi. Videon lisäksi kirjoitin selkeyden vuoksi kuvista listan mitä missäkin tapahtuu (walk through). Tämä lisäsi videon ymmärrettävyyttä, sillä usein samaa kuvaa käytettiin monta kertaa, esimerkiksi jonkun henkilön lähikuvaa merkkamaan saman tai jonkun muun lähikuvaa. Tämäkään ei aina ratkaissut ongelmaa, vaan osa kuvista kaipasi lisäselitystä, jotta ne kykeni ymmärtämään. Tällaisia olivat esimerkiksi kuvat jotka sisältyvät samaan kuvaan ja voidaan kuvata saman oton aikana. Esimerkiksi yhdestä kamera-ajosta pystyttiin saamaan kolme kuvaa, mutta sen sijaan, että tämä olisi merkitty yhdeksi kuvaksi eli ajoksi, olin merkinnyt sen kolmeksi eri kuvaksi. Tämä aiheutti luonnollisesti päänvaivaa tuotantopäällikölle, joka suunnitteli kuvausaikataulut. Kuvakäsikirjoitusta tehdessä voi

myös joutua keksimään ratkaisuja esimerkiksi siirtymiin, joita ei ole kirjoitettu itse käsikirjoitukseen (Cristiano 2007, 6.) Animoitu kuvakäsikirjoitus ei ole tuntematon käytäntö elokuva-alalla. Sitä voidaan käyttää kun halutaan visualisoida esimerkiksi joki tietty kohta sijoittajia varten. Kuvakäsikirjoituksen animoinnilla ei kuitenkaan tarkoiteta sujuvaa animaatiota, vaan kyseessä on diaesityksen kaltainen esitys, johon on voitu lisätä joitain yksinkertaisia kameranliikkeitä. (Cristiano 2007, 86.)

3.2.4 Leikkausohjelma apuna kuvakäsikirjoituksessa

Leikkasimme kuvia kohtauksittain samalle aikajanelle. Jos piirrettyyn kuvaan oli merkitty kameran liike kuten panorointi (liike sivuttaissuunnassa), lisäsimme sen kuvaan leikkausohjelmalla. Tietenkään se ei näyttänyt täysin oikealta, mutta toimi riittävän hyvin jotta kuvan ajatus tuli ilmi. Aikajanalla työskentely helpotti myös palautteen saamista. Pystyimme lähettämään videoksi tehdyn kuvakäsikirjoituksen tuottajille ja opettajalle, eikä sitä tarvinnut aina piirtää uudestaan. Tämä säästi paljon aikaa. Koska työn aikana tuli mieleen lisä- tai vaihtoehtoisia kuvia kohtauksiin, mutta en itse osannut niitä piirtää, pyysin tähän ystäväni apua. Käytännössä tämä toimi siten, että kuvailin hänelle kuvaan tulevan henkilön asennon ja kuvakulman ja hän piirsi ne minulle. Tämän jälkeen nekin skannattiin ja sovitettiin aikajanalla kohtaukseen. Lopulta, kun olin saanut sovitella kuvia leikkaajan kanssa, kävin yhdessä kuvaajan kanssa kuvakäsikirjoitusta läpi aikajanalla, ja työstimme sen palautteen avulla lopulliseen muotoonsa. Tämän jälkeen kuvaaja teki kuvattavista kuvista vielä paperisen kuvakäsikirjoitusversion, sillä paperinen versio on järkevämpi kuvauksissa kuljetettavaksi. Paperisena sen voi jakaa kaikille työryhmän jäsenille ja se kulkee kätevästi vaikka taskussa, siinä missä sähköinen versio tarvitsisi tietokoneen ja tietokone virtalähteen, mikä ei olisi helppoa eikä edes järkevää järjestää kaikille kuvausryhmän jäsenille.

Aikajana työskentely ei ole ainoa tapa hahmottaa kuvia. Siihen voidaan käyttää esimerkiksi käsin liikuteltavia pienoismalleja. Näin tehtiin elokuvassa *Abyss – Syvyys*. Pienoismallit ovat hyviä selventäjiä, sillä piirretty kuvakäsikirjoitus voi olla jossain määrin tulkinnanvarainen. (Katz 1992, 240, 243.) Lisäksi skannaamalla kuvakäsikirjoituksen kuvia tietokoneelle, voidaan niihin kuvanmuokkausohjelmalla

kokeilla erilaisia ratkaisuja, kuten miten kuva toimisi käännettynä tai kokeilla erilaisia muutoksia rajaukseen. Näin kuvakäsikirjoittajalta ei tarvitse tilata erikseen kuvia kokeiltaviksi ja säästetään paljon aikaa. (Katz 1992, 241.)

3.2.5 Vain resurssit rajana kuvien suunnittelussa

Monet tuottajan tuotannolliset ongelmat alkavat, kun ohjaaja haluaa jotain. Myös Arktisissa tulissa kohdattiin muun muassa kuvakäsikirjoituksen suhteen siihen, että toiveet kuvien määrästä ja kuvauspäivien määrästä, olivat ristiriidassa olemassa olevien resurssien kanssa. Kuvien määrä muodostui jokseenkin ongelliseksi aikatauluun suhteutettuna. (Hyytiä 2004, 63.) Tämä aiheutti jonkin verran kitkaa tuottajien kanssa. Kyse ei ollut toki siitä, ettei resurssien rajallisuutta olisi ymmärretty, vaan siitä, ettemme enää tieneet miten supistamme kuvien määrää vahingoittamatta tarinan sujuvuutta. Lopulta tästä saatiin kuitenkin aikaan kompromissi ja kuvakäsikirjoitus valmiiksi. Tahtominen kuuluu ohjaajan tehtäviin ja tahdoton ohjaaja voi jopa lisätä tuottajan ongelmia (Hyytiä 2004, 63). Tuotannon alkaessa ohjaajan tärkeimmät tukijat ovat tuottaja ja linjatuottaja. Tuotannon alkaminen on myös hetki, jolloin ohjaajan täytyy alkaa realisoimaan ja joustaa siinä mitä voidaan toteuttaa. (Katz 1992, 9.)

Tärkeää onkin tehdä yhteistyötä ja samaa elokuvaa. Täytyy ymmärtää, että tuottaja ei yritä tahallaan tehdä luova ryhmän työstä mahdotonta vaan avustaa sitä. Tämän pitää toimia myös päinvastoin, tuottaja ja ohjaaja auttavat toisiaan kohti päämäärää. (Aaltonen 2011, 55, 56.) Pahinta on, kun ihmiset alkavat nähdä ryhmässä toisensa vihollisina, jotka vääntävät kättä kaikesta. Tämä voi johtaa joustamattomuuteen ja lopulta vahingoittaa elokuvaa.



Kuva 1. Sivu kuvaaja Tero Saikkosen piirtämästä Arktisten tulien kuvakäsikirjoituksesta. Sivulle on merkitty kohtauksen ja kuvien numero sekä teknisiä yksityiskohtia.

3.3 Kuvaajan rooli esituotannossa

Ralp S. Singleton on pitkän linjan tuottaja, apulaisohjaaja ja tuotantopäällikkö sekä entinen Coppolan Zoetrope Studion päällikkö, joka on osallistunut esimerkiksi elokuvan Taxi Driver ja Pet Semetery tuotantoon. Hän ottaa esiin ohjaajat, jotka eivät halua kuvien suunnitteluun mukaan muita taiteellisia osastoja. Tällainen sulkeutuminen johtuu ohjaajan pelosta menettää kontrolli elokuvaan. He uskovat karsivansa omien ajatustensa kanssa ristiriidassa olevat ideat pois, kun eivät paljasta konkreettisesti ideoitaan ennen kuvauksia, vaan vasta kuvauspaikalla. Singletonin mielestä vaikutus on juuri päinvastainen. Muiden luovien osastojen ottaminen mukaan tukemaan hyvin mietittyä suunnitelmaa on hänen mielestään paras tapa sekä kontrolloida elokuvaa että kehittää omaa visiotaan siitä. (Katz 1992, 27, 31.) Olen tästä samaa mieltä Singletonin kanssa, joskin voin ymmärtää myös ohjaajan näkökulman aiheeseen. Minulle oli kuitenkin

selvää, että halusin kuvaajan piirtämään kuvakäsikirjoituksen, sillä minulla ei ole laajaa kamerateknistä tuntemusta kuten kuvaajalla ja monet hyvät kuvat olisivat voineet jäädä tekemättä. Allen Daviau, yksi Amerikan johtavista kuvaajista, joka on työskennellyt muun muassa elokuvissa E.T., The Colour of Purple ja Empire of the Sun, kokee kuvaajana olevansa ohjaajan oikea käsi, jonka tehtävänä on saattaa ohjaajan unelma toteen. Hän haluaa olla mukana elokuvassa esituotannosta lähtien ja osallistua keskusteluun elokuvan ulkonäöstä ja kuvauspaikoista ohjaajan ja lavastajan kanssa, jota hän taas nimittää ohjaajan vasemmaksi kädeksi. (Katz 1992, 49, 54.)

3.4 Ennakkotutkimus eli aiheeseen tutustuminen

Ennakkotutkimus on dokumentille tärkeä vaihe, jonka määrä on dokumentikohtainen. Aaltonen korostaa ennakkotutkimuksen tärkeyttä dokumentille, vaikkakin myös fiktionkirjoittajan täytyy sitä usein harjoittaa (Aaltonen 2011, 80.) Ennakkotutkimus on myös fiktiolle hyvin tärkeä vaihe, sillä sen kirjoittajan pitää luoda kokonaan uusi maailma ja saada siitä uskottava. Omana esimerkkinäni on eräs käsikirjoitukseni, jossa käsittelem muun muassa vakavaa sairautta. Tätä varten minun täytyi tehdä ennakkotutkimusta ja kysyä lääketiedettä opiskelevalta ystävältäni sopivaa sairautta ja lääkärintyöhön liittyviä toimenpiteitä. Jos olisin kirjoittanut kaiken täysin omasta päästäni, olisi tarinan tärkeä elementti jäänyt heikoksi, ja sen mukana koko tarina ollut epäuskottava. Ennakkotutkimuksen avulla on tarkoitus perehtyä käsiteltävään aiheeseen, valmistella kuvausvaihetta, kerätä aineistoa käsikirjoitukseen, herättää ideoita sekä myös etsiä elokuvaan esimerkiksi sopivia ihmisiä ja paikkoja. Ennakkotutkimusta voi tehdä tutkimalla Internetiä, etsimällä kirjallisia lähteitä, haastattelemalla, tutustumalla arkistoihin ja kuvauspaikkoihin sekä etsimällä sopivia ihmisiä. Usein ennakkotutkimuksesta kaikki ei päädy näkymään elokuvassa, vaan on enemmänkin aiheen ymmärtämisen kartuttamista ja aiheen sisään pääsemistä. (Aaltonen 2011, 80 81, 82.) Kerrottavat asiat pitää aina tarkistaa, vaikka mitään tiukkoja faktoja ei elokuvassa esitettäisikään (Aaltonen 2006, 120).

3.4.1 Kirjalliset lähteet Arktisten tulien päälähteinä

Arktisten tulien ennakkotutkimuksessa käytettiin pääasiassa kirjallisia lähteitä, haastatteluja sekä asiantuntija-apua. Aihetta tutkineelta professori Juha Pentikäiseltä varmistettiin faktoja ja haettiin täydennystä puuttuviin tietoihin. Ensimmäisellä esituotantomatkalla Altaan saimme haastattelun saamelaismieheltä, jolla oli perimätietoa kasteesta jonka Laestadius suoritti saamelaiselle pojalle. Ranskan esituotantomatkalla taas saimme haastattelun Versailles'n linnan kuraattorilta Jeremy Benoitilta. Nämä haastattelut saatiin kuitenkin purettua vasta myöhemmin jälkituotantovaiheessa, sillä Altassa haastateltu mies puhui saamea ja kuraattorin haastattelu tehtiin ranskaksi, sillä hän ei puhunut englantia. Arktisissa tulissa on käytetty myös valokuvia. Osa käytettävistä kuvista oli tiedossa jo esituotantovaiheessa, osan saimme käyttöömmme jälkituotantovaiheessa (Aaltonen 2011, 86.) Kuvia saatiin eri lähteistä: Museovirastosta, Bergenin yliopistolta sekä professori Pentikäisen arkistoista.

3.4.2 Ennakkotutkimus ja totuuden luova käsittely Arktisissa tulissa

Ennen kuin käsikirjoittaminen voitiin aloittaa, kokosimme tietoa ja faktoja, joihin tarinan voi perustaa. Etsimme tietoa retkikunnan matkasta ja sen vaiheista, ja pohdimme mitä elokuvaan voidaan mahdollistaa. Lisäksi piti päättää elokuvan päähenkilöt. Myös todellisuutta taivutettiin, kuten jo aiemmin mainitsin. 1838 matkannut retkikunta oli paljon suurempi, kuin se Arktisissa tulissa esitetään. Siihen kuului elokuvan päähenkilöiden lisäksi muita tutkijoita, palvelijoita ja hevosia. Arktisissa tulissa retkikunta koostuu parhaimmillaan kuudesta henkilöstä. Resurssit vaikuttivat paljon siihen, kuinka paljon ihmisiä pystyimme lopulliseen käsikirjoitukseen sovittamaan. Hevosten mukaan ottamista harkittiin pitkään, mutta lopulta sekin jäi käytännön syistä pois. Kuitenkaan se, että raha ei riitä kaikkeen mitä aluksi suunnittelee, ei tarkoita että elokuvasta tulee väistämättä huono. Pitää vain keksiä tuotannon budjettiin sopiva tapa toteuttaa kallis idea. (Aaltonen 2011, 103.) Myös tapahtumapaikkoja muutettiin. Alkuperäisen tarinan mukaan Laestadius kastaa lapsen kirkossa, mutta halusimme sijoittaa tämän rantaan, koska se olisi kaunis ja symbolinen ympäristö. Vaikka tarinaa jouduttiin sovittamaan resursseihimme sopivaksi, ei Arktisissa tulissa silti mielestäni huijata katsojaa. Retkikunnan tarina on vain luotu elokuvaan pienemmässä

mittakaavassa. Vaikka Laestadius ei kastakaan lasta kirkossa, on tapahtuma silti sama ja yhtä tärkeä. Kohtauksessa on lisäksi mukana myös Biard ja Gaimard, kaksi retkikuntalaista, jotka eivät ole oikeasti kasteeseen osallistuneet, mutta draamallisista syistä he ovat kohtauksessa mukana. Vaikuttaisi omituiselta, jos tarinan kaksi päähenkilöä katoaisivat selittämättä, eivätkä olisi mukana tärkeässä kohtauksessa. Arktisia tulia voisi luonnehtia fiktion keinoin kirjoitetuksi dokumentiksi. Sitä kirjoittaessa täytyi miettiä elokuva rakennetta, eli mikä on paras tapa kertoa katsojalle elokuvan tarina (Aaltonen 2011, 103).

3.4.3 Ensimmäinen esituotantomatka: Alta, Norja

Ennen kuin käsikirjoittamisen aloittamista, lähdimme esituotantomatkalle Altaan, Norjaan. Matkan aikana pysähdyimme elokuvan ja erityisesti Laestadiusen kannalta tärkeissä paikoissa, kuten hänen kotitaloissaan sekä Pajalassa että Karesuvannossa, sekä Biardin, retkikunnan mukana olleen taidemaalarin, maalamalla Äijäkoskella. Matkan aikana näimme myös millaisesta ympäristöstä elokuvassa tullaan liikkumaan ja keräsimme runsaasti kuvamateriaalia maisemista. Tätä kuvamateriaalia päätyi myös lopulliseen elokuvaan. Tämän esituotantomatkan aikana päätin ilmoittaa halukkuudestani elokuvan ohjaajan paikalle.

Ennen matkalle lähtöä ohjauksen ja käsikirjoituksen ryhmällemme kerrottiin, että elokuvan ohjaaja olisi joku ryhmämme opiskelijoista. Silloin kukaan ei ilmoittautunut tehtävään, en myöskään minä. Syy ei ollut siinä etteikö ohjaajan tehtävä olisi kiinnostanut, vaan ennemmin siinä, että tehtävä pelotti. Alusta asti oli selvää, että elokuvasta tulisi vähintään 45 minuuttinen, puhuttiin jopa tunnista, eikä kenelläkään meistä ollut kokemusta sellaisesta. Työ olisi pitkä ja vaatisi pitkäaikaista sitoutumista. Minulle se tarkoitti, että ajatukset vaihto-opiskelusta pitäisi hylätä.

3.4.4 Toinen esituotantomatka: Ranska

Seuraava esituotantomatka suuntautui Ranskaan Versaillesiin. Tällä matkalla pääsimme tutustumaan tulevaan kuvauspaikkaan Grand Trianoniin, joka on osa Versailles'n palatsia. Lisäksi pääsimme kuvaamaan itse palatsissa paikoissa, jotka ovat yleisöltä suljettuja. Mieleenpainuvimpana on Versailles'n palatsin ullakko, jossa olivat elokuvan kannalta keskeiset maalaukset ja joita kukaan muu ei ollut aiemmin kuvannut.

Ranskan esituotantomatka ei ollut helppo, joskin opettavainen omasta itsestäni. Koin olevani koko ajan vastatusten professori Hannu Kahakorven kanssa. Syy on hyvin yksinkertainen: hän on pitkän linjan tekijä ohjaajana, näyttelijänä ja tuottajana elokuva- ja tv-alalla. Kyse missään tapauksessa ollut tahallisessa ilkeydestä, vaan hän otti huomaamattaan ohjaajan roolin tässäkin, ja minä koin oman tehtäväni uhatuksi ja sivuutetuksi. Tämä väärinymmärrys aiheutti kitkaa, ja asiasta mainittiin jossain vaiheessa Kahakorvelle. Matkalla koin, että vaikka olenkin opiskelija ilman pätevää kokemusta, minulle on silti tämä kaikki tietäen luovutettu ohjaajan tehtävä, ja nyt koin että se ei toteudu. Yhteistyö minun ja professorin välillä ei toiminut. Lopulta valitin asiasta ohjaavalle opettajalle, jonka jälkeen keskustelin viimein asiasta Kahakorven kanssa. Tämän jälkeen tilanne rauhoittui ja yhteistyö alkoi sujua. Asian olisi varmasti voinut ratkaista jo aiemmin, jos olisin rohkaistunut itse keskustelemaan asiasta Kahakorven kanssa.

3.4.5 Esituotantomatka kolme: kuvauspaikkojen etsiminen pohjoisessa

Teimme viimeisen esituotantomatkan ennen kuvauksia yhdessä kuvaajan, tuottajien, puvustajan ja ohjaavan opettajan kanssa. Tämän matkan tarkoituksena oli kuvauspaikkojen etsiminen etukäteen ennen kuvauksia. Tällä tavoin tietäisimme suunnilleen missä mitään kannattaa kuvata ja ehkä voisimme jopa päättää tarkat kuvauspaikat joillekin kohtauksille. Varsinkin dokumenttielokuvan teossa tämä on tärkeä vaihe, ja tekijä etsii sopivia paikkoja käsitelläkseen elokuvansa teemoja. (Aaltonen 2006, 121.) Kävimme päivittäin etsimässä sopivia maisemia ja maastoja. Emme pystyneet ajamaan syvemmälle metsään, sillä meillä ei ollut siihen sopivaa ajoneuvoa, vaan etsimme sopivia kuvauspaikkoja, jotka olisivat lähellä tietä.

Tämä oli minulle haastavaa, ja rohkenin liian harvoin pysäyttää auton mielenkiintoisen paikan kohdalla. Huomasin myös, että koska oma itsevarmuuteni oli heikko, pidin toisia korkeammalla jalustalla. Kun toinen on korkeammalla, häntä vastaan on vaikeampi nousta. Erityisesti tällaisessa tilanteessa minulla on taipumus ottaa tarkkailijan asema, joka helposti tulkitaan passiivisuudeksi.

3.4.6 Arktisten tulien ohjaajaksi

Anne Bogart on sanonut, että uuden tuotannon edessä hänestä tuntuu, että hän on oman alueensa ulkopuolella. Hän ei tiedä mitä pitäisi tehdä, ja ajattelee että ei ole oikea ja tarpeeksi hyvä tekemään kyseistä työtä. Hän on kauhuissaan tehtävänsä edessä.

*”Miten voimme luottaa itseemme, työtovereihimme ja kykyihimme tarpeeksi työskenneläksemme sen kauhun vallassa, jonka koemme käydessämme töihin.”
Bogart 2001, 93, 94.)*

Hän puhuu myös hämillisyydestä materiaalin edessä. Hämillisyys ei ole miellyttävä tunne, mutta sen vältteleminen ei silti ole paras ratkaisu. Uuteen työhön voi hänen mukaansa suhtautua kahdella tavalla, joko pienenä ja hallittavana, ylimielisesti, tai suurempana ja haastavana kokonaisuutena, jolloin se kasvaa oikeisiin mittoihinsa. Kun tuntee hämillisyyttä, voi se olla enne siitä, että on avoin tapahtumille. (Bogart 2001, 94, 126.)

Bogartin sanat tuntuvat lohdullisilta. Voin hyvin samaistua kauhun tunteeseen, sillä se on juuri se mitä tunsin ensin luokassa, sitten ilmoittautuessani halukkaaksi ohjaamaan sekä useammin kuin kerran itse tuotannon aikana. Miksi sitten ilmoittauin, jos ajatus kauhistutti niin paljon? Osaksi koska tarina kiinnosti, mutta olisi tekopyhää sanoa ettenkö olisi haistanut projektissa mahdollisuutta kehittyä ohjaajana, ja tehdä jotain mitä voin näyttää kun pyrin koulun jälkeen työelämään tai jatkokoulutukseen. Olen myös utelias, ja se voitti pelon. Oli pakko nähdä, mihin projekti johtaa, joten päätin vain hypätä. Kyse oli siis paitsi kiinnostuksesta elokuvan tekemiseen, myös opportunistista, jolla on valitettavan ikävä sävy. Opportunismi tarkoittaa tilanteen hyväksikäyttämistä moraalista näkökohdasta välittämättä. Ihmiseen viitattaessa se tarkoittaa henkilöä, joka välittämättä arvoista ja perusteettomasti pyrkii käyttämään sen hetkistä tilannetta hyväkseen. (Wikipedia 2012b, hakupäivä 11.3.2012.) Käyttäydyinkö moraalittomasti

ajatellen elokuvan avulla saavutettavaa ammatillista etua? En rikkonut arvojeni vastaan, joten mielestäni en. En myöskään käyttäytynyt toisia mahdollisia ohjaajaehdokkaita kohtaan sopimattomasti tai muuten aiheuttanut heidän jättäytymistään pois ”ohjaajakilvasta”. Uskon, että alalla kuin alalla on hyvä omata hieman opportunistisia piirteitä, ja tarttua tarjottavaan tilaisuuteen.

Fyysikko Werner Heisenberg toteaa rohkaisevasti taiteilijoiden ja tiedemiesten jakavan samanlaisen lähestymistavan uusiin asioihin ”tarttuen toisella kädellä lujasti siihen, mikä on erityistä ja toisella kädellä tuntemattomaan. (Bogart 2001, 93.) Esituotantomatkan jälkeen kävin siis ilmoittautumassa ohjaavalle opettajalle Timo Puukolle, että olen kiinnostunut ohjaajan tehtävästä. Sen jälkeen toivoin, että kukaan muu ei ole rohkaissut mieltään, sillä en tiedä vielääkään miten olisin perustellut miksi juuri minä saisin ohjata elokuvan.

3.4.7 Ohjaajan ennakkotutkimus

Ennen Arktisten tulien kuvauksia tein ennakkotutkimusta elokuvan hahmoista. Tässä käytin sekä Internet-lähteitä että kirjoja. Tutustuin erityisesti Laestadiuksen hahmoon, sillä hän on eniten esillä elokuvassa. Tutustuin hänen tieteelliseen ja uskonnolliseen uraansa, mutta erityisesti halusi selvittää millainen hän oli ihmisenä, tietääkseni mitä hänen luonteestaan voisi tuoda esiin. Tutkimuksen avulla pystyisin myös keskustelemaan hahmosta sujuvammin näyttelijän kanssa. Tein kaikista hahmoista muistiinpanoja itselleni, sekä lyhyen kuvauksen, joka lähetettiin kyseistä henkilöä esittävälle näyttelijälle käsikirjoituksen mukana. Kaikkea tietoa ei ollut saatavilla, joten joitain asioita minun piti kehittää. Esimerkiksi yksi retkikunnan henkilö, Gaimard, oli ammatiltaan myös kirurgi, joten minusta hänelle sopii, että hän oli luonteeltaan tarkka ja varmaotteinen. Luin myös jonkin verran elokuvan kuvaaman ajan historiallisesta tilanteesta.

Taustatietojen lukemisen ja etsimisen lisäksi pyrin parhaani mukaan valmistautumaan näyttelijöiden ohjaamiseen. Luin tästäkin kirjallisuutta, sillä minulla oli vain vähän kokemusta ohjaamisesta, ja nyt minun vastuullani olisi viiden näyttelijän suoritukset. Lukemisen lisäksi kävin asiaa läpi ohjaavan opettajan kanssa. Kaikki kysymykset olisi oikeastaan voinut tiivistää yhteen kysymykseen: Mitä minun täytyy tehdä että

kuvaukset onnistuvat? Näyttelijät huolestuttivat minua eniten, sillä en ollut tavannut heitä kuin kerran pukusovituksessa, sillä he asuvat eri paikkakunnilta. Lisäksi kaikki yhtä lukuun ottamatta olivat kokeneita teatterinäyttelijöitä, joten heidän suhtautumisensa vasta aloittelevaan ohjaajaan mietitytti.

3.4.8 Itsevarmuuden merkitys ohjaajalle

Itsevarmuus nousi keskustelussa tärkeäksi ohjaajan ominaisuudeksi. Puukko painotti, että näyttelijöiden edessä ei ole varaa näyttää epävarmalta, että se on pahin virhe jonka ohjaaja voi tehdä. Hyvän ohjaajan pitää tietää kaikesta kaikki. Hän huomautti, että käytän puhuessani paljon sanoja ”ehkä” ja ”luultavasti” ja -isi -loppuisia sanoja, sekä puhun liian hiljaa. Tämä minun olisi pitänyt muistaa jo ammattikoulun radiokurssilta, sillä juuri noita -isi -loppuisia sanoja pyrittiin kitkemään radiojuonnoista pois samoista syistä. Singelon taas toteaa, että työryhmää ei voi huijata, sillä se pystyy päättelemään kuvauspaikalla kymmenessä minuutissa osaako ohjaaja työtään vai ei. Kuvauspaikka on täynnä mielipiteitä ja kaikki uskovat tietävänsä oikeat ratkaisut ohjaajaa paremmin. Mutta jos ohjaaja osoittautuu taitavaksi ja hyvin työhönsä valmistautuneeksi, hän saa työryhmä täyden tuen. (Katz 1992, 27, 31.) Mitä tekninen työryhmä sitten odottaa ohjaajalta? Puukko kehotti olemaan murehtimatta heistä ja keskittymään näyttelijöihin. En tiedä paljoa elokuvatekniikasta, kuten käytettävistä lamputa ja linseistä. Michael Rabiger ei näe tätä kuitenkaan esteenä. Hänen mielestään ei ole totta, että ennen kuin voi olla mitään sanottavaa pitää hallita työkalut. Tuskailu tekniikasta on turhaa, sillä jos joku haluaa sanoa jotain, hän keksii kyllä keinon sen kertomiseen. (Rabiger 1997, 5).

Rabiger toteaa, että jotta tulisi hyväksi elokuvaohjaajaksi pitää omata tai kehittää vahva taiteellinen identiteetti (Rabiger 1997, 3). Kuitenkaan yhtä ainoaa oikeaa tapaa ohjata ei ole olemassa, en ainakaan usko niin. Rabiger tiivistää, että ainoat ominaisuudet, jotka ohjaajat jakavan näyttävät olevan sinnikkyys, näkemys, kekseliäisyys ongelmien edessä ja rakkaus elokuvien tekemiseen. (Rabiger 1997, 4.) Tulevat kuvaukset olivat mielestäni koe, jossa punnittiin kaikki mitä olen koulussa tähän asti oppinut, ja sain laittaa testiin kuinka monta Rabigerin luettelemista ominaisuuksista täytän.

4 ELOKUVAN TUOTANTOVAIHE ELI KUVAUKSET

4.1 Dokumentin ja fiktion ohjaamisesta ja niiden eroista

Termi ”ohjaaminen” tulee fiktioelokuvan puolelta. Ohjaaja on kuningas, joka päättää mitä kamera edessä taltioidaan ja pitää kaikki langat käsissään. (Aaltonen 2006, 136, 231.) Fiktiossa tapahtumien kontrolloinnilla ja hallinnalla on keskeinen rooli. Kaikki, mitä kameran edessä tapahtuu, on järjestetty ja olemassa vain elokuvan vuoksi. Dokumenttielokuvan ohjaajan rooli koetaan monisyisempänä kuin fiktion ohjaajan. Siinä tärkeäksi koetaan vuorovaikutus kuvattavan maailman kanssa, kontaktin pitäminen elokuvan henkilöihin, jonka edellytyksenä on ymmärtäminen ja eläytyminen. Tämän lisäksi läsnä oleminen tilanteessa ja intuitio ovat ohjaamisen strategioita. Ohjaaja myös pyrkii rakentamaan pitkäkestoisen suhteen elokuvan henkilöiden kanssa, varsinkin seurantadokumentissa. Dokumenttielokuvassa ohjaaja on kuninkaan sijasta enemmänkin tarkkailija. (Aaltonen 2011, 136, 230, 231.) Jotkin dokumentit voivat tulla myös hyvin lähelle fiktion keinoja. Virpi Suutari on kertonut, kuinka elokuvaan *Synti* suunniteltiin kaikki huolella; kuvauspaikat, henkilöiden asemat, kameranliikkeet, valaisu. Näin kyseisen dokumentin tekeminen ei Suutarin mukaan paljoa eroa fiktion tekemisestä. (Aaltonen 2006, 140.)

4.2 Tarinan henkilöt dokumentissa ja fiktiossa

”Fiktiossa elämä on kameraa varten, mutta dokumenttielokuvassa kamera on elämää varten” (Aaltonen 2011, 232.)

Kun fiktiossa kamera sammutetaan kuvauspäivän päätteeksi, tarinan hahmot lakkaavat olemasta. Sen sijaan, kun dokumenttielokuva on kuvattu, jatkavat sen henkilöt elämäänsä. Suuri ero onkin siinä, että dokumentissa henkilöt eivät esitä jotakin muuta henkilöä kuten fiktiossa, vaan itseään. Bill Nichols nimittää heitä sosiaalisiksi toimijoiksi. (Aaltonen 2011, 242.)

Dokumentissa pitäisi aina miettiä myös sitä, mitä siinä esiintyvät henkilöt siitä saavat, miten se vaikuttaa heihin. Fiktiossa tekijällä ei ole samanlaista vastuuta esiintyjistään kuin dokumentissa, jossa vastuu jatkuu dokumentin valmistumisen jälkeenkin, sillä

elokuvan vaikutukset siinä esiintyvään henkilöön pitää ottaa huomioon. (Aaltonen 2011, 232, 234.) Kameran edessä esiintyvien ihmisten rooli on erilainen dokumentissa ja fiktiossa. Fiktiossa kameran edessä esiintyvät ihmiset on määritelty perinteisen näyttelijän rooliksi, ja arviointikriteerinä on, kuinka hän suoriutuu tehtävästään näyttelijänä. Ohjaajan velvollisuutena ja oikeutena on vaatia näyttelijältä riittävä suoritus, ja molemmat ponnistelevat tiettyä tavoitetta kohti saaden tästä työstä palkkion, sekä erilaisia etuja. Dokumentissa sosiaalisten näyttelijöiden arvo ei määräydy fiktion näyttelijöiden tapaan sopimuksessa sovitun täyttämällä, vaan sen sijaan sillä, millainen heidän elämänsä on, palveleeko se sitä, mitä elokuvantekijä teokseensa etsii. Dokumentin henkilöissä arvostetaan sitä, että he ilman näyttelijän koulutusta pystyvät ilmaisemaan tunteitaan kameran edessä sellaisessa mutkikkuudessa ja syvyydessä, jota arvostetaan fiktion koulutetuissa näyttelijöissä. (Nichols 2001, 5,6.)

Fiktion ja dokumentin ohjaajilla on sama päämäärää, joskin erilaiset toimintatavat siihen, kuinka se saavutetaan. Työskentelempä hän sitten fiktion tai dokumentin parissa, pyrkii hän puhuttelemaan katsojia audiovisuaalisin keinoin niiden erilaisuudesta huolimatta. (Aaltonen 2011, 231.)

4.3 Esituotannosta tuotantoon

Fiktioelokuvassa kuvaukset vievät paljon resursseja ja on raskas vaihe tuotannossa. Siihen siirtyminen esituotannosta onkin suuri askel ja se pitää suunnitella hyvin.

Fiktion ja dokumenttielokuvan tuotantovaiheen erona on käsikirjoitus. Siinä missä fiktiossa käsikirjoitus on lähtökohtana kaikelle, dokumentin kuvauksissa sitä ei aina oteta edes mukaan kuvauksiin ja se pyritään jopa unohtamaan. Käsikirjoitukseen palataan vasta leikkausvaiheessa. Näin tietyn avoimuuden ja spontaanisuuden toivotaan säilyvän mukana kuvauksissa. (Aaltonen 2006, 136.)

Vaikka Arktiset tulet onkin dokumentti, sen tuotanto toimi kuten fiktiossa. Kuten aiemmin on todettu, meillä oli tarkka käsikirjoitus ja sosiaalisten esiintyjien tilalla näyttelijöitä. Myös kuvausryhmän koko poikkesi perinteisemmän dokumentin ryhmäkoosta. Dokumentissa on tavallista, että ryhmä on pieni. Kahden - kolmen hengen ryhmät ovat tavallisia, ja muodostuvat ohjaajasta, äänittäjästä ja kuvaajasta, tai

pelkästään ohjaajasta ja kuvaajasta. Nämä ovat tavallisimpia ryhmäkokoja, mutta mukana voi olla suurempikin määrä ihmisiä elokuvasta riippuen. Ei ole myöskään mahdotonta tehdä elokuvaa kokonaan yksin. (Aaltonen 2011, 198, 199.) Arktisissa tulissa pohjoisen kuvauksissa (Suomen, Ruotsin ja Norjan Lappi) työryhmässä oli noin kolmekymmentä ihmistä, mutta Ranskan kuvauksissa vain kahdeksan. Ranskassa kuvaustilat jo olivat sellaisia, ettei niihin olisi mahtunut kolmeakymmentä henkilöä, eikä se ollut tarpeellistakaan. Mukana ei ollut ääniosastoa, koska kummassakaan kuvatussa kohtauksessa ei ollut repliikkejä, ja tilan ääni samoin kuin esimerkiksi näyttelijän askeleet oli mahdollista tuottaa jälkeensä. Huone jossa kuvasimme, oli osa Grant Trianonin palatsia joka on nykyään museo, joten emme voineet rakentaa sinne mitään suurta kuten monimutkaisia valotilaneita. Tämäkin karsi mukaan lähtevien ihmisten lukumäärää.

4.4 Arktisten tulien kuvaukset Lapissa (Suomi, Ruotsi, Norja)

Aina kuvauspäivän aamuna heräsin noin tunnin aikaisemmin kuin muut samassa mökissä asuvat, jotta ehdin käydä rauhassa läpi sinä päivänä kuvattavat kohtaukset. Kävin läpi missä järjestyksessä hahmot vaeltaisivat montaaseissa, miten heidät voisi asemoida kuviin ja mikä motivoi kuvattavaa kohtausta; miksi se on olemassa ja millainen tunnelma kohtauksessa on.

Arktisten tulien ensimmäinen kuvauspaikka oli Tervolan maaseutumuseo. Ennen kuin näyttelijät saapuivat, ehdin katsella ympärilleni kuvauspaikalla. Myös tekniikan pystyttäminen aloitettiin heti. Tämä oli ensimmäinen kaikille yhteinen tapaaminen. Ennen puvustusta ja maskeerausta pidimme näyttelijöiden kanssa lyhyen keskusteluhetken, missä kävimme läpi kunkin hahmon, ja mitä sinä päivänä kuvattaisiin ja missä järjestyksessä. Tämän jälkeen näyttelijät menivät pukeutumaan roolivaatteisiinsa sekä maskeerattaviksi. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun kaikki näyttelijät olivat yhtä aikaa koolla, jotkut jopa tapasivat toisensa ensimmäistä kertaa.

Ongelma, jonka kohtasimme sekä ensimmäisenä kuvauspäivänä että monina tulevinakin päivinä oli, että kuvauspaikka nähtiin vasta sinne saavuttaessa. Valmisteluja esimerkiksi valaisun suhteen oli hyvin vaikea tehdä etukäteen, samoin näyttelijöiden. Vasta paikan päällä näimme huoneen muodon, mitä kalusteita siellä on, ja miten näyttelijät on

mahdollista asemoida. Näyttelijöiden asemointi olikin seikka johon jälkikäteen toivon, että olisin ymmärtänyt paneutua tarkemmin, ja varsinkin ensimmäisen päivän asemia improvisoitiin lennosta näyttelijöiden ja kuvaajan kanssa.

Kuvausten jatkuessa päädyimme tekemään lähes kaikki kuvat master – otoksina. Master- kuva tarkoittaa laajaa kuvaa, johon sisältyvät kaikki näyttelijät ja heidän toimintonsa samaan aikaan kohtauksen alusta loppuun. (Katz 1991, 174.) Kun otimme muitakin kuvakokoja master -periaatteella tarkoitimme sitä, että viedään kohtaus alusta loppuun, vaikka vain osa näyttelijöistä näkyisi siinä. Vaihtoehtoisesti katkaisimme kuvaamisen, kun haluttu toiminto oli ohi, eikä samassa kuvassa tapahtuisi enää muuta. Huomasin, että näin näyttelijät pysyivät paremmin perillä siitä, mitä kuvataan. Kuvan ulkopuoliset näyttelijät ovat kohtauksessa mukana, jotta kuvattavan näyttelijän toiminnot olisivat mahdollisimman luontevia ja että hän pystyisi keskittymään. (Lumet1995, 141.)

4.5 Kuvaajan merkitys elokuvassa

Dokumenttielokuvan ilmaisu luodaan yhdessä kuvaajan, leikkaajan ja ohjaajan kanssa (Aaltonen 2011, 49.) Mielestäni tämä pätee myös fiktion. Koin sekä kuvaajan että leikkaajan työpanoksen ja tuen erittäin tärkeiksi aiemmin ohjaamassani lyhytelokuvassa Vedenjakaja (2011). Molemmissa suunnittelimme kuvaajan kanssa kuvat kuvakäsikirjoituksen pohjalta, ja leikkaajan kanssa sovitimme niitä paikoilleen ja ratkoimme leikkaamossa huomaamiamme ongelmia.

Aaltonen nimittää kuvaajaa ohjaajan silmäksi (Aaltonen 2011, 49.) Olen samaa mieltä. Arktisissa tulissa kuvaaja toimi sekä ”teknisinä että visuaalisina silminäni”. Elokuvan kuvauksissa oli tilanteita, joissa minulla ei ollut mahdollista seurata kuvattavaa ottoa monitorista kuvauspaikan ahtauden vuoksi, tai näyttelijöiden ja kameran fyysisen etäisyyden vuoksi. Esimerkkinä laaja kuva, jossa retkikunta eksyy. Kamera oli korkealla tienvierellä, ja näyttelijät ”laaksossa” alhaalla. Olisi ollut turhaa ja aikaa vievää, jos olisin juossut jatkuvasti näiden kahden paikan välillä; ensin ohjaamassa näyttelijöitä ja sitten tarkistamassa kuva ja taas takaisin ohjaamaan näyttelijöitä. Koska ohjaajan tehtävä on huolehtia näyttelijöistä, oli selvää että olin heidän kanssaan laaksossa, enkä kaukana kameran vieressä antaen ohjeita radiopuhelimen kautta. Yhteydenpito kuvaajan

ja minun väillä hoidettiin radiopuhelimien välityksellä toisen apulaisohjaajan kautta. Kun otto oli valmis, kysyin kuvaajalta miltä kuva oli näyttänyt, ja joko otimme uuden oton tai jatkoimme seuraavaan kuvaan. En kokenut tarvetta tarkastaa kuvaa ennen siirtymistä, sillä olimme sopineet kuvasta ennen sen ottamista, ja se oli suunniteltu etukäteen kuvakäsikirjoituksessa. Tällaisissa tilanteissa on mielestäni erityisen tärkeää, että ohjaaja ja kuvaaja luottavat toisiinsa. Olisi todella huono tilanne, jos ohjaajan täytyisi huolehtia näyttelijöiden lisäksi myös kuvauksesta ja siihen liittyvästä tekniikasta. Silloin yhteistyö ei todellakaan toimisi ja elokuva kärsisi ohjaajan joutuessa huolehtimaan kaikesta. Tätä tarkoitan nimittäessäni kuvaajaa myös tekniseksi silmäksi.

4.6 Työnjako Arktisissa tulissa

Dokumentissa ohjaajalla voi olla myös muita tuotannollisia tehtäviä; hän voi olla myös tuottaja tai kuvaaja. Jos ohjaaja on myös kuvaaja, hän on suuremmin kosketuksissa ja kontrollissa siihen, miten hän haluaa visionsa toteutettavan. Kuvausryhmän koko pienenee kun ohjaaja hoitaa useampia rooleja, mikä voi olla etuna pääsemiseksi kuvaamaan paikkoihin, jotka eivät olisi mahdollisia isolle ryhmälle. Mutta kuten Aaltonen toteaa, tämä riippuu täysin elokuvan aiheesta ja luonteesta. (Aaltonen 2011, 49.) Arktisissa tulissa oli täysin perusteltua, että ohjaaja, tuottaja ja kuvaaja olivat erillisiä henkilöitä. Vaikka elokuva onkin dokumentti, se oli tuotantona silti lähempänä fiktiota. Minulla ei ole valmiuksia toimia kuvaajana ja oli selvää, että sen työn tekee toinen henkilö. Aaltonen kertoo, kuinka hän ollessaan sekä elokuvan ohjaaja ja tuottaja, pyrkii aina tiedostamaan, kummassa roolissa hän milloinkin on, sillä roolien sekoittumisesta ei seuraa hyvää. (Aaltonen 2011, 51.) Uskon saman koskevan jossain määrin myös ohjaajaa ja kuvaajaa. Uskon, että jos ohjaaja alkaa kuvata, hän voi alkaa kiinnittää liikaa huomiota tekniikkaan ja unohtaa näyttelijät, ja tulos on epätasapainoinen. Toisaalta kuvaaja taas voi alkaa ohjata näyttelijöitä, ja unohtaa tekniikan tai ohjaaminen olla pelkästään näyttelijöiden asemointia.

4.7 Ohjaajan ja kuvaajan yhteistyö

Kuvaajan valintaan vaikuttaa hänen tyylinsä sopivuus kyseiseen elokuvaan ja kohtaavatko ohjaajan ja kuvaaja näkemykset elokuvasta. Ohjaajille ja kuvaajille voi myös syntyä pitkäaikaisia ammatillisia suhteita, ja kuvaajasta tulla ohjaajan luottokuvaaja. (Aaltonen 2011, 198.) Koulussamme keväällä 2011 käynyt Seija-Liisa Eskola, joka on Matila Röhr Productionsin vastaava tuottaja kertoi kuinka Suomessa on ongelmana, että kuvaaja ja ohjaaja eivät aina tee samaa elokuvaa, eivätkä tee tarpeeksi tiivistä yhteistyötä. (Seija-Liisa Eskola 2001.) Laitoin asian muistiin, ja päätin tietoisesti välttää tämän Arktisissa tulissa.

Olimme tehneet kuvaaja Tero Saikkosen kanssa yhteistyötä jo ennen Arktisia tulia. Hän kuvasi koulussa ohjaamani lyhytelokuvan Vedenjakaja (2011) sekä isästani kertovan henkilökuvan Isäni mun (2011). Viimeksi mainittuun halusin Teron kuvaajaksi jo siitä syystä, että tiesin hänen kuvaavan Arktiset tulet, sillä minulla olisi ollut mahdollisuus pyytää kenet vain haluaisin kuvaajaksi. Halusin, että ennen syksyn kuvauksia meillä olisi jo yhteistyötä takana. Kuvauspaikkojen etsintämatkalla olin kuvattaessa kameran vieressä ja pyrin olemaan aktiivinen kuvien suhteen. Koska vettä satoi välillä rankastikin, yritin olla avuksi ja pitää esimerkiksi sateenvarjoa kameran suojana tai auttaa linssien vaihdossa, sekä ehdottaa kuvia. Pieniä asioita, mutta uskon että näillä on merkitystä. Aaltonen korottaakin ohjaajan ja kuvaajan yhteistyön dokumentin tekemisen perustukseksi. (Aaltonen 2011, 247.) Voin osaltani yhtyä tähän. Kun kuvaukset olivat käynnissä, en kokenut tarvetta kantaa huolta kuvauksesta, ja pystyin keskittymään näyttelijöihin. Koin, että sain tukea kuvaajalta ja pyrin parhaani mukaan vahvistamaan tätä suhdetta. Kuvat oli suunniteltu etukäteen, ja tiesin millaista kuvaa sillä hetkellä tehtiin. Ennen kuvaamista kävimme näyttelijöiden asemat läpi, ja koska minulla ei aina ollut monitoria, pyysin kuvaajaa tarkistamaan asemoinnit ja tarvittaessa korjaamaan niitä. Koskikohtausta kuvattaessa en ohjeistanut kuvaajaa paljoakaan. Kävimme katsomassa kuvauspaikkoja, mutta sen jälkeen en kokenut voivani tehdä enää paljoa. Kuvaaja tiesi millaista kuvaa tarvitsimme, eikä minusta ole kamerateknistä apua. Paikalla ei ollut näyttelijöitä, vaan kosken laskeneet miehet olivat koskenlaskun ammattilaisia. Tunsin oloni työttömäksi. Kaikki mitä saatoin tehdä oli odottaa ja toivoa parasta. Luottamusta ei kuitenkaan pidä sekoittaa välinpitämättömyyteen. Ranskassa kuvatessamme jätin kuvan tarkistettuani kuvaajan työhönsä ja kävelin palatsin puutarhassa miettien seuraavaa kuvasuuntaa. Kamera-assistentti totesi minulle, että joko

en välitä kuvasta tai todella luotan kuvaajaan. Oli mielenkiintoista huomata, miltä käytökseni helposti vaikutti.

4.8 Ohjaajan kompastuskivet Arktisissa tulissa

Ongelmiakin oli. Välillä nojasin liikaakin kuvaajaan. Otatin useitakin uusia ottoja teknisistä syistä, vaikka se ei välttämättä olisi ollut pakollista. Nämä olivat joko varmistusotot, eli hyvin menneen kuvan jälkeen otettiin toinen varalta, tai kuvaaja halusi hioa jotain pientä teknistä yksityiskohtaa pyrkiessään täysin virheettömään ottoon. Usein en edes itse havainnut virhettä, mutta varmuuden vuoksi teetin toisen otton. Ohjaava opettaja huomauttaakin, että tällaiset turhat otot venyttävät luonnollisesti myös aikatauluja, sekä väsyttävät näyttelijöitä ja kuvausryhmää. Väsyminen ja kiire lisäävät stressiä kuvauspaikalla, mikä vaikuttaa suoraan tunnelmaan ja välien kiristymiseen. Kun aikaa käytetään liikaa päivän ensimmäisiin kuviin, se vastaavasti vähenee viimeiseksi suunnitelluista kuvista. Koska myös viimeisten kuvien tekemiseen menee aikaa, tarkoittaa tämä käytännössä sitä, että kuvauspäivät venyvät. Näyttelijät ja työryhmä pääsevät myöhään lepäämään, ja koska kuvauksissa noudatetaan kymmenen tunnin lepoaikaa, seuraavan päivän kuvausten aloittamisaika siirtyy. Aina se ei ole edes mahdollista, ja lepoaika vähenee ja työryhmä on kuvausten alkaessa jo valmiiksi väsynyt. Jälleen on kiire, koska myöhemmän aloittamisen vuoksi menetetään päivänvaloa. Noidankehä on valmis, ellei jonain päivänä olla reippaasti aikataulusta edellä. Lisäksi ryhmä ei anna itsestään ammattitaitoista kuvaa ollessaan jatkuvasti aikataulusta myöhässä jopa kaksi tuntia. Ohjaajan kuitenkin täytyy ymmärtää, että kuvaaminen on täynnä teknisiä ratkaisuja, ja näihin kuluu aikaa (Aaltonen 2011, 247.) Varsinkin kahtena ensimmäisenä kuvauspäivänä huomasin huolehtivani aikatauluista, ja sain itseni jopa kiinni hoputtamasta teknistä henkilökuntaa. Kun huomasin tämän, jätin rannekelloni pois kuvauksista.



Kuva 2. Kuvaukset Versailles'n linnassa. Kuvaja Tero Saikkonen ja ohjaaja tutkivat kuvattua ottoa. Taustalla kuvaussihteeri Suvi Koukkula.

4.9 Näyttelijöiden asemointi

Miten näyttelijöiden koreografia pitäisi suunnitella? Tähän ehdotetaan kahta tapaa: joko ohjaamalla jokainen näyttelijä erikseen tai jakamalla kuvauspaikan toiminta-alueisiin, joista jälkimmäistä pidetään parempana. Näyttelijä näyttelijältä -tavassa ohjaajan ei ole mahdollista nähdä yleiskatsausta kohtauksesta ennen kuin on asetellut sen kokonaan ja keskittynyt yksityiskohtiin. Tällainen vie paljon aikaa ja viivyyttää kameran paikan asettamista. Alueittain asemoimisessa kuvauspaikka jaetaan alueisiin, joihin näyttelijät asemoidaan. Jokainen uusi paikka alueella voidaan esitellä omalla submaster -otoksella. Tämä toimintatapa on käytännöllisempi kuin näyttelijöiden asemoiminen yksitellen, koska vaikka ryhmät vaihtuisivatkin kohtauksessa, on kamerrat järjestetty tietyille alueille. Voidaan siis miettiä mihin näyttelijät ryhmitellään ja missä järjestyksessä he ovat. (Katz 1992, 247.)

Kun paikalla oli vain viisi näyttelijää, näyttelijä näyttelijältä -toimintatapa oli suhteellisen toimiva tapa, joskin tätä olisi voinut soveltaa yhteen alueisiin jakamisen kanssa. Olisin voinut ensin määritellä mitä milläkin alueella kohtauksessa tapahtuu, ja sen jälkeen antaa yksittäisille näyttelijöille ohjeita. Kuitenkin saamelaiskylän kohtauksissa tämä oli juuri sellaista, miten se kuvaillaankin; aikaa vievää.

Saamelaiskylä -kohtauksissa oli mukana näyttelijöidemme lisäksi neljä lasta ja viisi aikuista avustajaa. Asemointiin meni aikaa, ja näin jälkeenpäin ajateltuna olisin voinut antaa toisen apulaisohjaajan auttaa ohjeistamisessa. Tämä johtui liiasta kontrollintarpeestani, halusin hoitaa asemoinnin itse, jotta tietäisin koko ajan missä mennään, enkä malttanut oheistaa ensin toista apulaisohjaajaa. Pidin myös tätä virheellisesti hitaampana tapana. Asemointeja myös suunniteltiin kuva kerrallaan, joten asemointi tehtiin nopeasti ja kokeilemalla. Olisi kuitenkin ollut tehokkaampaa pysähtyä hetkeksi keskustelemaan toisen apulaisohjaajan kanssa, ja antaa hänen asemoida avustajat sillä välin, kun minä olisin päänäyttelijöiden kanssa kertaamassa kohtausta.

Näyttelijä voi myös auttaa ohjaajaa asemoinnissa ehdottamalla, missä voisi jonkin repliikkinsä sanoa. Ihanne olisi, että ohjaaja ja näyttelijä voisivat auttaa toinen toisiaan. (Weston 2008, 25.) Näin kävi erityisesti yhden näyttelijän kanssa, joka ehdotti asemointeja ja toimintoja omalle hahmolleen. Katzin mukaan tärkeintä, mitä ohjaaja voi oppia lavastamisesta, on oppia ohjaamaan näyttelijöitä kameran edessä. Jotta kaikkea ei aina tarvitsisi ensin kokeilla, ohjaaja voi osaamalla perusnäyttämöllepanon oppia leikkaamaan materiaalia etukäteen, ja säästää näin aikaa. (Katz 1992, 37, 124.)



Kuva 3. Usean näyttelijän ja avustajan ohjaaminen saamelaiskylä -kohtauksessa oli haastavaa. Kuva Arktiset tulet -elokuvasta.

4.10 Näyttelijät – ohjaajan riemu ja kauhu

Näyttelijät harmittelevat usein sitä, kuinka ohjaajat eivät juuri tiedä heidän työstään. Ensimmäistä ohjaustaan tekevät ohjaajat keskittyvät usein enemmän siihen, miten budjetin saa käytettyä näyttävimmän, mutta jättävät näyttelijöiden kanssa työskentelyn liian vähälle. (Weston 2008, 20.) Ohjaajat, joilla on tekninen tausta tietävät hyvin vähän näyttelijöiden työskentelystä, tuotantopuolelta tulevilla ohjaajille voi taas olla syntynyt ennakkoluulojakin näyttelijöihin. Toisaalta taas visuaalisesti lahjakkaat ohjaajat voivat pitää dialogia ja siksi myös näyttelijöitä vaikeina. Kuitenkin useimmat ohjaajat tietävät kommunikaation parantamisen näyttelijän kanssa olevan hyväksi, ja ohjaajan ja näyttelijän välien katkeamisesta on useita kauhutarinoita. Tällaista sattuu silloin, kun ohjaaja on kokematon ja näyttelijät kokeneita ja näkyviä. (Weston 2008, 19.) Tällaiselta ei valitettavasti välttytty myöskään Arktisissa tulissa.

Millaiset välit ohjaajalla ja näyttelijöillä sitten pitäisi olla? Kun kuvaukset loppuivat, minä menin omaan mökkiini ja näyttelijät omaansa. En tiennyt olisiko minun pitänyt mennä viettämään aikaa näyttelijöiden kanssa eikä olla omissa oloissani, mutta minusta ei tuntunut luontevalta mennä heidän luokseen, eivätkä he toisaalta tulleet minun luokseni. Kysytyäni asiasta Hannu Kahakorvelta, hän kuitenkin totesi tilanteen olleen tavallinen. Hän sanoo, että pitkät keskustelut joissa tutustutaan näyttelijöihin pitää käydä ennen kuvauksia. Joskus voi olla luonteavaa mennä viettämään aikaa yhdessä näyttelijöiden kanssa. Raja miten ei kannata toimia, tulee kyllä esille.

”Siinä on helposti se vaara että aletaan hakemaan jotain mitä ei ollut alun perin tarkotettu siihen juttuun. Sun vaistos on sanonu ihan oikein. Näyttelijä haluaa myös oman rauhan, kun päivän työt on tehty”. (Kahakorpi 2012.)

4.11 Näyttelijöiden ohjaamisesta

Katz haastattelee kirjassaan John Saylesia, joka on ohjannut muun muassa elokuvat Toivon kaupunki (1991), Sunshine State (2002) ja Amigo (2010), sekä käsikirjoittanut esimerkiksi jo edellä mainitun Amigon, Matewan – kuoleman kaivos (1987) ja Spiderwicin kronikat (2008). Lisäksi hän on toiminut leikkaajana, tuottajana ja näyttelijänä. (Katz 1992, 11; Internet Movie Database, 2012, hakupäivä 12.3.2012.) Haastattelussa hän toteaa ohjaajan yrittävän aina saada näyttelijän tekemään kahta asiaa

yhtä aikaa, esimerkiksi olemaan onnellinen mutta myös hermostunut. Mutta jos yrittää saada tätä tekemään useampia asioita yhtä aikaa käy usein siten, että tauot repliikkien välillä ovat pitkiä, eikä yleisö pysty ymmärtämään mitä tapahtuu. (Katz 1992, 11, 16.) Tämän Judith Weston tyrmää täysin. Hän sanoo, että ihmiset eivät yleensä pysty tekemään kahta asiaa yhtä aikaa. Näyttelijä ei voi näyttellä kahta asiaa yhtä aikaa, toinen näyteltävä asia sulkee toisen pois. Siksi näyttelijälle annettu ohje olla yhtä aikaa vaarallinen mutta haavoittuva ei voi toimia. (Weston 2008, 43.) Weston varoittaa täyteen ahdetuista emotionaalisista kartoista: kohtausten alussa mies on huolissaan, helpottuu mutta on myös pettynyt ja alkaa epäillä. Tätä Weston nimittää myös juoruiluksi ja keinotekoiseksi käsikirjoituksen analyysiksi, joka on sitä paitsi aikaa vievää. Näyttelemisestä voi tulla osoittelevaa ja väkisin tehtyä ja työstä mekaanista, eli näyttelijä esittelee roolihenkilön maailmaan sen sijaan, että eläisi sitä. Mitä näyttelijöille pitäisi siis sanoa?

4.12 Näyttelijän ohjeistamisesta

Weston varoittaa lopputulokseen suuntautuvasta ohjaamisesta, eli tulosohtamisesta. Tulosohtamisella hän tarkoittaa ohjaajan tavoitetta kuvailla näyttelijälle oma päämääränsä, miltä esityksen pitäisi näyttää ja kuulostaa valmiina. Tätä parempi vaihtoehto on täsmäohjaus, eli näyteltävissä oleva ohjaus. Weston kieltää ohjeet kuten ”voitko tehdä pienemmin” tai ”voitko olla vaarallisempi”. Ohjeet ovat epämääräisiä, eikä näyttelijä tiedä mitä tehdä. Ohjaajan ja näyttelijän työ muuttuu arvausleikiksi, ja lopulta näyttelijä alkaa tarkkailla itseään. Voitko tehdä pienemmin -pyyntö voi viitata ylinäyttelemiseen, puuttuvaan yhteyteen vastaanäyttelijäänsä tai väärään roolihenkilöä koskevaan valintaan. Näyttelijä ei tiedä mitä pitäisi tehdä. Weston kieltää myös kertomasta näyttelijöillä, millaisia tunteita tai millaisessa mielentilassa roolihenkilön pitäisi olla, koska sellainen ohje ei ole näyteltävissä. Weston perustelee tätä myös siten, että näyttelijän yritys tuntea käskystä jotain ei voi näyttää uskottavalta. Miten sitten kuvailen näyttelijälle, että kohtauksessa hän on esimerkiksi peloissaan, jos en voi käyttää sanaa pelottaa?

Ymmärrän Westonin perustelun, että näyttelijä voi alkaa näyttelemään tunnetta ja näin esitys voi jäädä epäuskottavaksi, mutta miten sitten tällaisessa tilanteessa voisi toimia?

Weston kehottaa kuvailun sijaan käyttämään ohjaamisessa mieluummin toimintaverbejä, transitiviverbejä jotka tarvitsevat objektin, eli joku tekee jollekin jotain. Niillä esitystä voi parantaa kiireessä tehokkaasti, koska verbit kiinnittävät näyttelijän huomion vastaanäyttelijäänsä, ja auttavat ymmärtämään hahmon perusluonnetta. Toinen mihin Weston kehottaa, on faktojen käyttö, jota hän sanoo usein aliarvostettavan. Faktat ovat objektiivisia, ja ne ovat käsikirjoitukseen sisältyviä, taustakertomukseen liittyviä asioita sekä ohjaajan valintoja. Lisäksi Weston kehottaa käyttämään näyttelijöiden kanssa mielikuvia ja salaisia sopimuksia, ja antamaan näyttelijöille fyysisiä tehtäviä esimerkiksi rekvisiitan kanssa. (Weston 2008, 34, 35, 36, 37, 38 40, 41, 42, 50, 52, 56, 57.)

4.13 Kuuntelemisen jalo taito

Arktisten tulien kuvauksissa pyysin välillä näyttelijöitä kuuntelemaan toisiaan, johon Weston kehottaa. Kuunteleminen on helppo ja hyvä huomion kohde, ja paras väline läsnäolon löytämiseksi on vastaanäyttelijä. Kuunteleminen estää ylinäyttelemisen ja rentouttaa, sekä saa kohtauksen tuntumaan luonnollisemmalta. Ilman kuuntelemista repliikit ovat vain vuorottelua ja esiintymistä. Weston ei tarkoita kuuntelemisella sitä sen tavallisessa muodossa, eli että näyttelijä odottaa vastaanäyttelijänsä repliikin loppumista. Weston tarkoittaa erityistä tarkkaavaisuutta ja huomion keskittämistä toiseen. Stanislavski käyttää tästä sanaa yhteys. Westonin mukaan syy opiskelijaelokuvien näyttelijäsuoritusten huonouteen, on juuri näyttelijöiden kuuntelemattomuus toisiaan kohtaan. Sen sijaan, että ohjaaja pyytäisi näyttelijää tekemään vähemmän, hänen pitäisikin pyytää tätä kuuntelemaan enemmän. Tämä toimi jokseenkin kuvauksissa, joskin mielestäni on vaarana, että kuuntelemisesta tulee itseisarvo, ja juuri se alkaa näyttää pinnistelyltä. (Weston 2008, 104, 106, 109.)

Toinen mihin kehotin näyttelijöitä, oli olla tekemättä mitään heti kun olen sanonut ”ole hyvä”, jos heistä tuntui siltä. Marlon Brando on sanonut, että ole hyvä ei tarkoita, että heti tarvitsee tehdä jotain. (Weston 2008, 80.) Ajatus siitä, että näyttelijä liikkuu tai puhuu vasta kuin hänestä tuntuu siltä, antaa hänelle luvan seurata vaistomaisia ajoituksiaan ja mielijohteitaan, jolloin hän puhuu tai liikkuu, koska hänellä on jotain sanottavaa tai on syy liikkua, ei siksi että ohjaaja käski. ”Älä sano mitään ennen kuin

sinusta tuntuu siltä” on Westonin kokemuksen mukaan hyvä muistuttaa erikseen aina uudestaan. Hänen mielestään se tuntuu rentouttavan näyttelijät ja antavan luvan. (Weston 2008, 80, 89, 103, 104, 109.) Ohjaava opettaja toteaa kuuntelun olevan molemmin puolista ohjaajan ja näyttelijän välisessä suhteessa. Ollakseen hyvä ohjaaja täytyy kuunnella näyttelijöitä, kun taas hyvän näyttelijän tulee kuunnella sekä ohjaajaa että kanssänäyttelijöitään.

4.14 Ohjaamisen metodien käytöstä

Vaikka jokseenkin ymmärrän mitä Weston tarkoittaa tulosohtjaamisella ja mielikuvien käytöllä, uskon että kyseisiä metodeja käyttääkseen ohjaajan täytyy tuntee näyttelijänsä paremmin kuin minä tunsin, tai ainakin niitä täytyy harjoitella ennen käyttöön ottoa. Keskustelin Westonin suhtautumisesta adjektiivien käyttöön ohjaavan opettajan kanssa, joka kehotti minua suhtautumaan Westonin ohjeisiin varauksella. Käytin adjektiiveja yrittäessäni kuvailla näyttelijöille mitä heiltä toivoin, ja uskon että tässä tapauksessa ja hyvin vähäisellä ohjauskokemuksella se oli paras ja selkein tapa toimia.

Kahakorpi toteaa pitävänsä suhtautumistani järkevänä. Hän sanoo ymmärtävänsä, kun Weston sanoo olevan liian ilmiselvää, jos antaa liian ”yksyhteen” ohjeita, mutta lisää, ettei näyttelijöitä tarvitse kokoajan evästää. Kun lähtökohdat ovat selkeät, niin sitten lähdetään tekemään. Hänen mielestään Westonin ohjeistus tuntuu monimutkaiselta. Hän ei tyrmää sitä suoraan, mutta kokee mielenkiintoiseksi Westonin tarkan rajauksen siitä, mitä näyttelijälle voi sanoa. Tai että näyttelijä voisi reagoida esimerkiksi ohjeeseen olla surkea väärällä tavalla ja seuraisi katastrofi. Kahakorpi myös toteaa, että metodinäyttelemisen tunnetilojen hakemiseen kuvaustilanteessa ei ole aikaa, ellei kyseessä ole nimenomaan sellainen elokuva, jossa on varattu aikaa improvisointiin.

”Mutta metodina se tekee monimutkaiseksi jutut, kun tosiasia on, että siihen ei ole niinkuin aikaa, se aiheuttaa vaan hämmennystä”. (Kahakorpi 2012.)

Näyttelijän työ on melko konkreettista. Kahakorpi sanookin ymmärtävänsä psykofyysisten ominaisuuksien hakemisen, eli että jokin tajunnan virrassa tai sen takana vapauttaisi jonkin yllättävän reaktion. Kahakorpi kuitenkin toteaa, ettei ole itse sen tyyppinen ihminen, että uskoisi yllä mainitun olevan sen arvoista. Hänen mukaansa

mitä vähemmän kuva-alan tapahtumiin tarvitsee puuttua, niin sen parempi. Luonnollisesti näyttelijä kaipaa aina palautetta suorituksestaan, mutta kommentiksi voi riittää toteamus ”juuri tätä tarkoitin”. Tällainen kommentti ohjaajalta kertoo luottamuksesta. (Kahakorpi 2012.)

Bogart kokee, että huomio on suurin ja ainoa todellinen lahja, jonka hän voi antaa näyttelijöille. On myös tärkeää, millaista tuo huomio on. Hyvä näyttelijä huomaa heti, onko ohjaaja kiinnostunut vain tuotannon menestyksestä vai käsillä olevasta hetkestä, onko hänen tavoitteenaan saada näyttelijä parhaaseen suoritukseensa vai todistaa ohjaajan ylemmyys. Bogart nimittää tätä suhdetta pelastusköydeksi, joka voi muuttua kyseenalaiseksi ohjaajan kärsimättömyyden, egon tai halun vuoksi. Silloin suhde muuttuu alentavaksi. (Bogart 2001, 84.)

4.15 Ohjaaja ja monitori

Weston tuomitsee ohjaajan, joka seuraa monitorista kuvattavaa kohtausta, sillä hänen mukaansa siitä ei voi nähdä kuunteleeko näyttelijä. Westonin mielestä ohjaajan paikka on kameran vieressä, sillä siitä hän pystyy näkemään näyttelijän kasvot paljaimmillaan. (Weston 2008, 109.) Itse seurasin kohtausta sekä monitorista että kameran vierestä. Huomasin, että jos rentouduin kuvauksissa, en aina edes kaivannut monitoria. En kuitenkaan pidä tätä yhtä ehdottomasti virheenä kuten Weston. Mieluummin mieltäisin sitä, miksi ohjaaja käyttää monitoria. Jos se on pelkästään teknisen toteutuksen tarkkailua varten, kannattaa ohjaajan siirtyä sovinnolla kameran viereen. Näyttelijät ovat se, mistä ohjaaja on vastuussa, ei kameran operoinnista.

4.16 Kun ohjaaja ja näyttelijä eivät tule toimeen

Ohjaajan ja näyttelijän suhteen ydin on, että ohjaaja on katsoja ja näyttelijä katsottava. Näyttelijän pitäisi pystyä luottamaan ohjaajan kertovan hänelle onnistuiko hän siinä mitä yritti, koska hän ei pysty arvioimaan sitä itse. Näyttelijä on suojaaton, ja paradoksaalisesti näyttelijän riippuvuus ohjaajasta vapauttaa tämän näyttelemään. (Weston 2008, 24.) Myös Howard Hawks on aikoinaan todennut, että näyttelijäntyön tärkein elementti on luottamus. Tähän yhtyy myös Sydney Lumet. Näyttelijän ja

ohjaajan keskinäinen luottamus on tärkein elementti heidän välisessä suhteessaan. Näyttelijöiden on voitava luottaa ohjaajaan ja siihen, että hän Lumetin sanoin ”aistii” näyttelijät ja mitä he ovat tekemässä. (Lumet 1995, 80, 81.)

Vaikka yritin parhaani, en koskaan onnistunut luomaan hyvää suhdetta yhden näyttelijän kanssa. En kyennyt luottamaan häneen eikä hän minuun. Luulen, että syy tähän oli kokemuksen puutteeni ohjaajana sekä se, että olen nuori ja nainen. Vaikka muutkin näyttelijät varmasti huomasivat, että minulla ei ole mittavaa kokemusta ohjaamisesta, he vaikuttivat hyväksyneen asian ja yrittävän auttaa minua esimerkiksi ehdottamalla hahmolle toimintoja. Valitettavasti yhden näyttelijän huomattua saman hän auttamisen sijaan käytti tilannetta hyväksi ja vaikeutti työtäni. Lopulta tuntui, että kaikki energiani meni tuon yhden näyttelijän vahtimiseen, ja sai minut huomaamattani laiminlyömään muita näyttelijöitä. Hän vaati perustelua miltei jokaiselle kuvakulmalle ja kameranliikkeelle ja kommentoi teknisiä ratkaisuja. Kahakorpi toteaaakin, että näyttelijä voi haastaa ohjaajan väärässä paikassa, kuvauksissa kyselemällä täysin älyttömiä kysymyksiä. Esimerkiksi miksi hahmo tekee näin tai ajatteleeko hahmo näin, vaikka tilanne ei edes olisi kovin vaativa, vaan riittäisi, kun hän toimii, kuten käsikirjoituksessa lukee. (Kahakorpi 2012.) Näyttelijä ei lopulta myöskään reagoinut pyyntöihin tulla kuvauspaikalle ennen kuin häntä oli tähän toistuvasti kehoitettu, ja tuntui että hän ymmärsi minut tahallaan väärin. Lopulta hän yritti itse ohjata itseään. En usko, että tapasin hänen esittämänsä hahmoa enää toisen kuvauspäivän jälkeen, ainoastaan näyttelijän. Ymmärrän, että kokemattomuuteni oli turhauttavaa, mutta tällainen reaktio ei ainakaan auttanut asiaa.

Ikävä asenne heijastui myös kuvausten jälkeiseltä vapaa-ajalta, sillä näyttelijä valvoi iltaisin myöhään. Seuraavana päivänä tämän seuraukset olivat valitettavasti näkyvissä. Mitä ohjaajan pitäisi sitten tällaisessa tilanteessa tehdä? Olisiko minun pitänyt mennä näyttelijöiden mökkiin ja pitää puhuttelu? En jaksa usko että tästä olisi ollut hyötyä. Jos näyttelijä ei usko minua kuvauspaikalla, miten minulla olisi auktoriteettia ojentaa häntä tämän käytöksestä? En tuntenut voivani tälle käytökselle mitään, joten valitettavasti tämän näyttelijän suhteen puskin kuvausten läpi hammasta purren, joskin uskon että tunne oli molemminpuolinen.

4.17 Tuottaja ongelmanratkaisijana

Keskustelin ongelmasta jonka kohtasin näyttelijän suhteen Kahakorven kanssa. Myös hän totesi kyseisen tilanteen vaikeaksi. Hän sanoo, että pahinta on, että joku ryhmästä ja tässä tapauksessa näyttelijä, joka näkyy, tekee päinvastoin kuin mitä häneltä pitäisi tehdä. Hänen mielestään minun olisi pitänyt viedä näyttelijä syrjään ja puhua hänelle suoraan, miksi hän ei kuuntele ja reagoi siten kuin reagoi. Hän myös toteaa, että minun olisi pitänyt mennä puhumaan tuottajan kanssa, jonka tehtävä olisi ollut selvittää tilanne. Kahakorpi toteaa, että tuottajan kuuluu olla ohjaajan paras luotettu eikä vihamies, mitä Kahakorpi kertoo myös tapahtuvan. Kahakorpi mainitsee myös valtatyhjiön, joka täyttyy aina. Valtatyhjiöllä Kahakorpi tarkoittaa, että jos joku jättää tilaa, esimerkiksi ohjaaja, joku ottaa sen aina. On mielenkiintoista, että jos ohjaaja luopuu päätäntävällä, joku ottaa sen. Hän kuitenkin toppuuttelee salaliittoteorioiden kehittelyä ihmisistä, jotka väijyvät selän takana tilaisuutta johon tarttua. Mutta tilanteen tuntee ja siihen pitää puuttua. Kahakorpi toteaa, että ohjaajalla pitäisi aina olla hyvä tuottaja, jonka luokse voi milloin tahansa mennä puhumaan, jos ohjaaja tuntee jonkin tilanteen tai henkilön ongelmaksi. Kahakorpi lisää vielä, että ohjaajan ja tuottajan suhde on luottamuksellinen eikä rikkoonu mitenkään. Hän huomauttaakin, että en ollutkaan yksin ongelmatilanteessa ja kysyy, keskustelinko asiasta tuottajamme Matti Malisen kanssa. Jouduin myöntämään, että keskustelin asiasta vasta jälkikäteen, sillä halusin näyttää, että selviän kyseisestä tilanteesta itse. Myöhemmin keskustellessani tuottajan kanssa hän ihmettelikin, miksi en hakenut häntä apuun. Kahakorpi pohtii myös mahdollisuutta, että olisin kuitannut sanomalla näyttelijälle lopuksi jotain. Hän kuitenkin toteaa, sen tuskin hyödyttäneen mitään, muuta kuin että olisin voinut purkaa omaa tunnettani, vaikka siihenkin täytyy Kahakorven mukaan olla oikeus, että saa sanoa. (Kahakorpi 2012.)

4.18 Ohjaajan ja näyttelijän tiedon ero

Kahakorpi sanoo tunnistavansa tunteeni. Kun on itse valinnut näyttelijän ja sitten tuleekin ongelmia, miettii että miksi teki niin, ehdoin tahdoin. Tunteen, kun näyttelijä pelottaa, eikä ohjaaja tiedä mitä näyttelijälle pitäisi sanoa.

”Sit sä tiedät että sen arvo on niin iso että kannattaa ottaa se riski. Mutta se on hirveen kuluttavaa, se on todella kuluttavaa”. (Kahakorpi 2012.)

Kahakorpi korostaa, että ohjaaja on se joka on vastuussa, ei näyttelijä. Näyttelijä vastaa vain omasta suorituksestaan, että hänen asenteensa on kohdallaan, tekee parhaansa ja tarjoaa ohjaajalle vaihtoehtoja silloin, kun ohjaaja niitä haluaa. Tilanteessa, jossa ohjaaja ei niitä halua, niin näyttelijä ei niitä myöskään tarjoa.

Näyttelijän työ eroaa ohjaajan työssä siinä, että näyttelijä ei tiedä kokonaisuutta. On olemassa ohjaajia, jotka eivät edes halua näyttää koko käsikirjoitusta näyttelijälle. Samoin on olemassa näyttelijöitä, jotka haluavat improvisoida, eivätkä halua tietää kokonaisuutta. Kahakorpi kuitenkin huomauttaa, että tällaiset tilanteet ovat marginaalitalanteita, eikä hän voi niitä suositella.

Lumet kertoo, että kun näyttelijät oppivat tuntemaan häntä ohjaajana, tekee hän havaintoja siitä, millaisia he ovat. Onko heillä tekniikkaa, millaisia metodeja he käyttävät ja millainen heidän keskittymiskykynsä on. (Lumet 1995, 81.) Koska Arktisten tulien osalta ei ollut mahdollista pitää harjoituksia, ei minulla ja näyttelijöillä ollut tilaisuutta oppia tuntemaan toisiamme kuin vasta kuvauksissa. En tiedä, olisiko tämä voinut auttaa minun ja kyseisen näyttelijän kohdalla. Luultavasti olisimme ajautuneet samaan tilanteeseen joka tapauksessa. Kahakorpi toteaa kuitenkin jokseenkin lohduttavasti tällaisia tilanteita tapahtuvan kaikille.

”Mä nään niinku sen tilanteen, että sun oli pakko toi niinku kestää, ja musta sä selvisit siitä kuitenkin hyvin. Se jättää ilman muuta sellasien vamma että sä muistat sen aina. Se on ihan hyväkin asia siinä mielessä, että sua ei toista kertaa jymäytetä, että tuollainen mahdollisuus on olemassa, että joku voi käyttäytyä noin törkeästi. ” (Kahakorpi 2012.)

Kahakorpi vertaa mielestäni osuvasti ohjaajan työtä vakuutukseen:

”Jos me ajatellaan minkälaisia vakuutuksia ohjaaja vois saada kivusta tai särystä tai korvauksia niin siihen ei varmaan sais niinku vakuutusta. Siihen liittyvä riski että niin voisi tapahtua, on koko ajan olemassa”. (Kahakorpi 2012.)

4.19 Millä kielellä näytellään, kun elokuvassa ei ole dialogia?

Toinen ongelma oli hahmojen puhuessa käyttämä kieli. Käsikirjoitus kulki mukana, mutta katsoin sitä harvoin, sillä koin kuvakäsikirjoituksen hyödyllisemmäksi. Elokuvassa ei ole mitään monimutkaista dialogia, itse asiassa siinä ei ole sitä ollenkaan. Ainoa hetki kun elokuvassa kuullaan hahmon puhetta on staalot -kohtauksessa oleva Laestadiusen monologi, jossa hän kertoo muille retkikuntalaisille tarinaa staalot-nimisistä mytologisista olennoista. Muuten hahmojen puhe on tehty niin hiljaiseksi, ettei sanoja erota, ja käytettiin vain elävöittämään hahmoja ja kohtauksia. Tämä ratkaisu tehtiin uskottavuuden vuoksi. Ranskalaisia retkikunnan jäseniä näyttelivät suomalaiset näyttelijät, lukuun ottamatta Marmierin näyttelijää. Jotta heille olisi voitu kirjoittaa dialogia, olisi heidän pitänyt kyetä puhumaan sujuvaa ranskaa. Laestadius ja Marmier kävivät keskustelunsa vuonna 1938 ruotsiksi, mutta Marmierin näyttelijä ei osannut sanaakaan ruotsia. Laestadius oli ainoa jonka ääntä pystyttiin nauhoittamaan. Koska tiesin, että näyttelijöiden ääniään ei kuitenkaan voida käyttää elokuvassa, en ymmärtänyt kiinnittää suurempaa huomiota siihen, millä kielellä esimerkiksi Marmier ja Laestadius keskustelevat keskenään kohtauksissa. Tästä koitui ongelmia äänileikkauksivaiheessa, kun elokuvan uskottavuuden vuoksi pitäisi kuulua vain ruotsia tai ranskaa, mutta keskusteluista kuuluu selkeästi sekä myös englantia ja suomea. Tämä on mielestäni kaksijakoinen ongelma. Toisaalta olisin voinut pyytää Laestadiusen näyttelijää puhumaan ruotsia siitä huolimatta, että hänen vastaanäyttelijänsä ei ymmärrä sanaakaan, ja pyytää häntä vain mumisemaan ruotsiksi jonkin helpon sanan, kuten ”kyllä” tai ”ahaa”. Yksi vaihtoehto olisi ollut pyytää Laestadiusta puhumaan Marmierin kanssa suomea, ja kahta muuta näyttelijää puhumaan sekä keskenään että Laestadiuselle siansaksaa. Näin suhteet olisivat olleet niin kuin ne luultavasti olivat retkikunta tehdessä matkaansa 1938, Laestadius pystyi kommunikoimaan vain Marmierin kanssa, koska vain hän puhui ruotsia. Mutta jos Laestadiusen esittäjä olisi puhunut Marmieria esittäväälle ruotsia ilman, että tämä ymmärtää mistä puhutaan, olisi hahmoille tarkoitettu ystävyysuhde voinut jäädä kehittymättä. Lisäksi jos Marmier olisi vain nyökkäillyt, se olisi antanut hahmosta hyvin tylsän kuvan.

Näyttelijöiden kuvauksissa käyttämän kielen lisäksi ongelmaksi muodostuivat myöhemmin liian tunnistettavat sanat. Esimerkiksi elokuvan alussa näkyvän ruokailukohtauksen kuvauksissa olisi ollut hyvä mainita, ettei kukaan käyttäisi puheessa tunnistettavia sanoja kuten automerkkejä, vaikka autoista keskustelisivatkin. Tällaiset

asettivat rajoituksia sille, miten puhetta pystyi käyttämään elokuvassa edes muminan muodossa.

4.20 Lapset Arktisten tulien avustajina

Yksi kuvausten haasteista olivat saamelaiskylä -kohtauksessa avustajina olleet lapset, joista nuorimmat eivät olleet koskaan osallistuneet elokuvan kuvauksiin. Kaksi lapsista oli pukusuunnittelijamme (joka toimi myös rekvisitöörinä, puvustajana, lavastajana ja maskeeraajana) lapsia, joten pystyin tapaamaan heidät ennen seuraavan päivän kuvauksia. Juttelimme lasten ja heidän äitinsä kanssa mitä kuvauksissa tapahtuisi, mitä kukin ryhmän jäsen siellä tekee ja mitä lasten pitäisi kuvauksissa tehdä. Osa kuvausryhmän jäsenistä kävi myös tervehtimässä lapsia etukäteen. Tarkoituksena oli vähentää lasten jännitystä tulevissa kuvauksissa. Kun työryhmän jäsenet olisivat tuttuja, olisi ryhmä miellyttävämmän ja turvallisen oloinen.

Itse kuvauksissa haasteena oli pitää lasten mielenkiinto yllä, sillä kuvaukset kestivät ja lapset väsyivät. Vaikka edellisenä päivänä olikin käyty läpi sitä, kuinka samoja asioita pitäisi toistaa useamman kerran, kyllästyivät lapset tähän ja roolivaatteet tuntuivat epämiellyttäviltä. Yritinkin aina ottojen välillä muistaa käydä kehumassa ja kannustamassa erityisesti heitä, jotta he tunsivat itsensä tärkeiksi ja jaksaisivat koko kohtauksen loppuun. Kun kameraa asetettiin seuraavaa kuvakulmaa varten, kävin leikkimässä heidän kanssaan. Näin he pysyivät hyvällä mielellä, koska on toki tärkeää, että kuvauspäivistä jää heillekin hyvä mieli.

4.21 Ohjaajan vastuu

Lumet korostaa kuvaustilanteen tunnelman tärkeyttä. Hän tuomitsee riitaisen ilmapiirin ja hän pyrkiikin luomaan kuvauspaikalle rennon tunnelman, jossa voidaan vitsailla ja keskittyä työhön. Joidenkin ohjaajien mielestä provosoimalla ihmisiä heistä voidaan saada irti paras työpanos. Lumetin mielestä tämä on hullua. Hän toteaa, että osa ohjaajan työstä on saada jokainen yltämään parhaaseensa. (Lumet 1995, 28, 29.) Paitsi kuvaustilanteesta, ohjaaja on vastuussa myös kuvausryhmänsä johtamisesta. Tämä pätee

mielestäni sekä fiktiossa että dokumentissa, joskin dokumentissa se korostuu. Ohjaajan pitää pystyä tekemään ratkaisuja. Kaikkia ehdotuksia kannattaa kuunnella, mutta kaikkiin ei tarvitse suostua. Ohjaajan pitäisi kyetä pitämään tilanne hallussaan ja olla muita paremmin valmistautunut ennakoimattomiin tilanteisiin. (Aaltonen 2011, 243, 244.)

Ohjaajan pitäisi olla aina askeleen edellä. Tästä löytyy esimerkkejä myös Arktisten tulien kuvauksista. Päivänvalo oli yhtä kuin aika, ja kuvaukset tästäkin syystä kilpailemista aikaa vastaan. Tämä pakotti myös erilaisiin ratkaisuihin kuvattavista kuvista. Eräänä kuvauspäivänä olimme kuvaamassa vaellusmontaasiin tulevia kuvia. Olimme lähteneet kuvaajan ja gripin kanssa muuta ryhmää aiemmin katsomaan kuvauspaikkoja. Jo ensimmäisten kuvien jälkeen jouduimme valintojen eteen. Olimme löytäneet kauniin kuvauspaikan pienen joen rannalta ja olimme ajatelleet saavamme kuvattua siellä kohtauksen, jossa retkikunta on pysähtynyt lepäämään vaihteluksi vaeltamiselle. Nyt aika kuitenkin uhkasi asettua esteeksi tuon kohtauksen saamiselle, sillä aika ei riittäisi valaisulle tai kameran asettamiselle jalustalle. Koska todella halusin kyseisen kohtauksen, teimme suunnitelman; lähtisimme näyttelijöiden, kuvaajan ja kamera-assistenttien kanssa tuolle kuvauspaikalle, ja kuvauspaikkoja suunnittelemassa mukana ollut grippi lähtisi opastamaan muuta ryhmää siitä seuraavalle kuvauspaikalle ja valmistelemaan sitä. Haluamani kohtausta päätettiin kuvata käsivaralta. Tällä toivottiin myös myöhemmin käsivaralta kuvattavan poron teurastuksen istuvan paremmin koko elokuvan tyyliin. Sama toistui seuraavalla kuvauspaikalla. Tällä kertaa päätös oli vaikeampi. Olimme kuvanneet tien toisella puolella vaellusta. Sen toiselta puolelta saisimme mukaan järveen rantaa ja vaihtelua metsässä kävelemiseen. Tämä kuitenkin veisi jälleen aikaa ja aurinko laskisi pian. Emme kuitenkaan pääsisi paikkaan enää uudestaan kuvaamaan. Myös empimiseen kului aikaa. Lopulta päätin, että toimimme samoin kuin edellisellä kerralla ja enemminkin määräsin kameran paikalleen tien toiselle puolelle. Kuvien jälkeen ajoimme seuraavalle kuvauspaikalle ja koko matkan vain toivoin, että päätökseni oli ollut oikea. Seuraava kohtausta kuvattiin jälleen käsivaralta hupenevaa päivänvaloa vastaan. En tiedä nyt valmiin elokuvan jälkeen oliko päätökseni oikea vai väärä. Toisaalta vaaransin tärkeän kohtauksen, toisaalta vaellus sopii elokuvaan. Nyt se tuntuu enemmän kompromissilta kuin oikealta tai väärältä.

4.22 Vain yksi otto aikaa

Lumetin mielestä elokuvan kovimmat paineet syntyvät silloin, kun jokin kuva täytyy saada onnistumaan vain yhdellä otolla. Hän kertoo omasta kokemuksestaan Idän pikajunan arvoituksen (1974) kuvauksista, joissa heillä oli vain yksi mahdollisuus kuvata junan lähtö asemalta. Kuvaan liittyi monimutkainen kamera-ajo, eikä sitä ollut mahdollisuutta harjoitella. Junaa ei voitu liikuttaa jotta se saatiin valaistua, eikä sen jälkeen kun valaistus oli valmis ollut enää aikaa harjoitella, sillä junan takaisin asemalle saaminen olisi ollut mahdotonta lyhyessä ajassa. Lisäksi paikka jossa kuva kuvattiin, oli oikea asema, joka piti tyhjentää tiettyyn kellonaikaan mennessä kuvauskalustosta. Lisäksi päivänvaloa haluttiin visuaalisista syistä välttää ja kohtaus kuvattiin yöllä. Kuva kuvattiin Pariisissa, josta näyttelijöiden piti ehtiä Lontooseen näytelmäesitystä varten tiettyinä päivinä. Lopulta kuva kuitenkin onnistui. (Lumet 1995, 31,32, 33, 281.) Myös Arktisissa tulissa oli kohtaus, joka piti saada kuvattua yhdellä otolla. Kyseessä oli koskenlaskukohtaus, jossa turvallisuussyistä ammattilaiset laskivat kosken näyttelijöiden sijasta. Koski oli mahdollista laskea vain kerran, koska veneen kuljettaminen takaisin laskupaikalle ja kameramuutokset veisivät liikaa aikaa. Kuvaaja asetteli yhteensä viisi kameraa paikoilleen ja ohjeisti laskijat. Sen jälkeen he olivat yhteydessä toisiinsa radiopuhelimien välityksellä. Tietyllä hetkellä kamerat laitettiin käyntiin ja sen jälkeen ei voinut kuin odottaa. Laskijat tulivat kosken alas hieman eri paikasta kuin odotimme, mikä luonnollisesti vaikutti kuvaukseen. Laskun jälkeen kuvaaja kiersi kysymässä muita kameroita operoinneilta miltä kuva oli näyttänyt. Kaikilla tuntui olevan hyvin varovainen suhtautuminen lopputulokseen ja siihen, saatiinko nyt se mitä haluttiin. Vasta leikattuamme kohtauksen pystyimme huokaamaan helpotuksesta.

4.23 Kaikkietävä ohjaaja

Kuten esituotanto-osiossa todettiin, ohjaajan pitää tietää kaikesta kaikki. Bogart kertoo esimerkin nuoresta ohjaajasta, jonka harjoituksia kävi aikoinaan katsomassa. Ohjaaja oli hermostunut ja kiireinen. Näyttelijä tuli kysymään, mitä hänen pitäisi tehdä erään tuolin suhteen ja ohjaaja vastasi ”ei sen väliä”. Tämä oli Bogartin mielestä suuri virhe ohjaajalta. Jokin asia näyttämöllä saa merkityksen vain jos se huomioidaan. Bogartin

mielestä ohjaajan olisi pitänyt pysähtyä hetkeksi ja vaikka kysyä näyttelijältä mitä hän haluaisi sille tehdä. (Bogart 2001, 68, 69.) Olin huolissani juuri puvustukseen ja rekvisiittaan liittyvistä asioista, sillä en kokenut osaavani vastata minkä värinen viitta jollakin hahmolla pitäisi olla, ja onko kohtaus parempi ilman takkia vai takin kanssa. Saman ohjeen sain ohjaavalta opettajalta: jos et tiedä, pyydä kysyjää ehdottamaan, yleensä heillä on jokin vastaus jo valmiina. Samaan yhtyy Kahakorpi sanoen, että ei pystyisi itsekään vastaamaan kysymykseen, kuuluuko hahmolla olla pulisongit vai ei. Toki on olemassa ohjaajia, jotka saattavat suunnitella tällaisia yksityiskohtia tarkasti. Samaan kehottaa myös Weston näyttelijöiden kysymysten suhteen. Esitä vastakysymys. Siitä on hyvä lähteä työstämään ongelmaa näyttelijän kanssa. (Weston 2008, 122.) Hyvä ohje, jota noudatin kuvauksissa, oli ohjaavalta opettajalta saatu ohje; jos olet epävarma tai et tiedä jotain, esitä varmaa. Pahinta mitä voi tehdä, on näyttää epävarmalta näyttelijöiden edessä, ohjaajan pitää olla se, joka tietää mitä tekee. Bogart lausuu kuitenkin jokseenkin lohdullisesti mutta myös oivaltavasti:

”Ei ole häpeä, ettei tiedä mitä on tekemässä eikä tiedä kaikkia vastauksia. On oltava tarkka siitä mitä ei tiedä”. (Bogart 2001, 68.)



Kuva 4. Näyttelijöiden asemointi on mietitty, ja kaikki on valmista ottoa varten.

4.24 Montako ottoa

Ohjaajalla on kuvauksissa tilaisuus ja velvollisuus joko hyväksyä otto, tai kuvata se uudestaan. Ohjaajan on osattava erottaa milloin näyttelijän työ on hyvää ja milloin ei, sillä ohjaajan työ on pitää huoli siitä miltä näyttelijä näyttää ja miltä hänen työnsä näyttää. Ohjaaja on suojelija, joka yksin voi sanoa oliko näyttelijän suoritus hyvä. Jos näyttelijä ei tunne ohjaajan kykenevän tähän, hän alkaa tarkkailla itse omaa suoritustaan ja alkaa ohjata itse itseään. Näyttelijä alkaa tehdä ohjaajan työn, eikä se voi toimia, sillä näyttelijän pitäisi kyetä heittäytymään ja elämään uskottavasti keksittyjä tilanteita. Itse itsensä ohjaaminen vääristää ohjattavaa. (Weston 2008, 24.)

”Näyttelijän tehtävänä on löytää esityksensä, muuntaa sitä sinun pyynnöstäsi ja olla muutoksissa uskottava”. (Weston 2008, 28.)

Näyttelijä haluaa, että ohjaaja tietää milloin tarvitaan uusinta ottoa ja milloin ei, eikä hyväksy ottoa ennen kuin se on sellainen kuin sen pitääkin olla, eikä tyydy vähempään. On myös tärkeää, että näyttelijä voi luottaa ohjaajan tuntevan ja ymmärtävän mistä käsikirjoitus eli elokuva kertoo. Ohjaajan on myös osattava välittää tulkintansa käsikirjoituksesta näyttelijälle, ja että ohjaus on selkeää ja näyteltävissä olevaa. Näyttelijät myös haluavat että heiltä vaaditaan, että he saavat oppia ja kasvaa. (Weston 2008, 25, 27, 28.)

Milloin sitten tietää, että juuri kuvattu otto on se, mikä ”kopioidaan”? Sidney Lumet kuvaa työnsä ytimeksi juuri tuota hetkeä, ratkaisevaa hetkeä jolloin hän toteaa tuolla sanalla olevansa tyytyväinen juuri kuvattuun ottoon, ja että se on paras. Myös Lumet pohtii, mistä tietää, että juuri nyt on oikea hetki sanoa ”kopioidaan”, eikä osaa varmuudella sanoa tähän vastausta. Hän sanoo joskus hyväksyvänsä kuvan, vaikka ei olisikaan siitä aivan varma, koska hänen ei lopulta ole pakko käyttää juuri sitä. Joskus hän sanoo olevansa otosta niin varma, ettei teetä siitä kuin sen yhden ainoan kerran. Lumet toteaa painavimmaksi vastuukseen juuri tuon kopiointikäskyn antamisen. Kun hän sanoo ”kopioidaan”, aletaan sen kohtausten rakennelmia purkaa. Niitä ei saa hetkessä takaisin, sillä niiden rakentamiseen on voinut mennä jopa päiviä. Varsinkin, jos juuri kuvattu otto oli viimeinen sillä kuvauspaikalla voi olla, että siihen tilaan ei tulla palaamaan enää koskaan. (Lumet 1995, 29.) Nykyään ”kopioidaan” komentoa ei enää käytetä, eikä sitä ole opetettu koulussamme osaksi työryhmän ”komentokaavaa”, (johon kuuluu esimerkiksi ”hiljaisuus, kuvataan” komennot) halusin säilyttää sen tässä

opinnäytetyössä konkretisoimaan päätöstä oton onnistumisesta ja seuraavaan siirtymisestä.

Lumet toteaa, että varsinkin isoissa emotionaalisissa kohtauksissa useimmilta näyttelijöiltä on saatu paras otto neljänteen ottoon mennessä. Mutta koska elokuvaan liittyy tekniikka, jokin voi aina mennä pieleen, ja siksi joudutaan ottamaan uusi otto. Kun uusintaotoksen syy on tekninen, se on näyttelijälle raskasta, sillä hän joutuu nyt ”tankkaamaan” uudestaan, jotta pystyy jälleen ”tyhjentyään” kameralle. Lumet sanoo yrittävänsä antaa joka kerta jotain uutta näyttelijälle, jotta pitäisi hänen mielikuvitustaan hereillä, mutta jossain vaiheessa tämäkin voimavara loppuu kesken. (Lumet 1995, 90.) Ohjaava opettaja toteaa myös, että liian monet uusintaotot horjuttavat ohjaajan uskottavuutta sekä näyttelijöiden että työryhmän edessä, erityisesti jos ohjaaja ei kykene perustelemaan, miksi uusi otto on tarpeen. Jos uusien ottojen syyt taas menevät kuvaaja kontolle, vie se uskottavuutta hänen kyvystään hoitaa työtään. Lumet kertoo aina suostuvansa, jos näyttelijä itse pyytää uusintaottoa ja toteaa, että joka toinen kerta että uusi otto on parempi. Toinen syy uusintaottoon on myös, jos hänen huomionsa herpaantuu kesken kuvattavaa kohtausta. Silloin siinä on jotain vikaa ja näin uusintaotto on paikallaan. (Lumet 1995, 142, 143.)

4.25 Kuvausaikatauluista

Budjetti vaikuttaa ohjaajan vastuun määrään. Harva kohauttaa olkiaan budjetille todeten ottavansa sen, minkä tarvitsee. Lumet toteaa tekevänsä budjetin yhdessä tuotantopäällikön kanssa, ja laativansa apulaisohjaajan kanssa aikataulut, ja tekevänsä kaikkensa, jotta pysyy näiden kehysten sisäpuolella. (Lumet 1995, 34.) En osallistunut Arktisten tulien budjetin tekemiseen, ja aikataulujen laatimiseen osallistuin vain sen verran, että kävimme läpi missä järjestyksessä kuvat kannattaa kuvata.

Kuvausaikataulussa pysyminen osoittautui haasteelliseksi, vaikka koko kuvausryhmä teki varmasti kaikkensa. Suurin osa kuvauspaikoista oli ulkona, joten olimme sään armoilla. Koska kuvauspaikat nähtiin usein ensimmäisen kerran sinne saavuttaessa, ei esimerkiksi valaistussuunnitelmia ollut pystytty tekemään tarkasti etukäteen. Näin valaisuun meni enemmän aikaa, samoin kamerasaamiseen toimintakuntoon. Kuvauspaikkoja ei pystytty tarkistamaan etukäteen, koska aikataulu oli hyvin tiukka ja

se vielä venyi joka päivä. Kun tuli pimeää, oli turhaa edes yrittää etsiä uutta kuvauspaikkaa. Kuvauspäivät olivat pitkiä, ja niiden jälkeen vaikka valoa olisikin riittänyt vielä hetken, oma energia loppui kesken. Yleensä kuvauspaikkojen etsintä tapahtui samana päivänä kuin kuvaukset pienellä ryhmällä, johon kuului yleensä kuvaaja, ohjaava opettaja, valaisija ja minä.

4.26 Kuvausaikatauluista myöhästymisen syyt ja seuraukset

Lopulta eräänä kuvauspäivänä aikatauluista puhkesi ilmiriita minun ja apulaisohjaajan välille. Apulaisohjaaja kommentoi tiukkaan sävyyn laadittua kuvausaikataulua, josta puuttuivat merkinnät kamera-ajon sisältävistä kuvista. Tilanne oli stressaava ja napautin hänelle vastaväitteen, vaikka tiesin hänen olevan oikeassa. Lopulta tilanne kärjistyi ja huusimme keskellä kuvauspaikkaa toisillemme kasvot punaisina. Pahinta tässä mielestäni oli se, että näyttelijät olivat paikalla. Jos kohtausta olisi ollut paljon keskittymistä vaativa, olisi huutoon yhtynyt varmasti myös näyttelijä, jonka keskittymistä on häiritty kriittisellä hetkellä. Huutaminen kuvauspaikalla oli epäammattimaista ja jätti ikävän ilmapiirin leijumaan kuvauspaikalle seuraavien kohtausten ajaksi. Lisäksi huomasin vältteleväni apulaisohjaaja hetken, en siksi että olisin ollut hänelle vihainen vaan siksi, että tiesin olleeni väärässä ja huutaminen hävetti. Päivän viimeisen kuvan jälkeen kävimme tilanteen läpi, eikä välikohtausta vaikuttanut seuraavien päivien kuvauksiin.

Myöhemmin aikatauluista käytiin keskustelua myös minun ja tuottajan välillä. Kuvausaikataulu oli venynyt jälleen, tällä kertaa kahdella tunnilla. Kun saavuimme kuvaajan kanssa kuvauspaikalta takaisin mökeille, tuottaja astui ulos ja vaati tiukkaan sävyyn selitystä myöhästelyille ja vaati loppua minun ja kuvaajan sooloilulle. Kielsimme sooloilun ja vetosimme siihen, että kaikki kuvatut kuvat löytyvät kuvakäsikirjoituksesta. Tuottaja rauhoittui hieman ja otti sanansa sooloilusta takaisin, mutta oli silti oikeassa, myöhästelyt olivat jo liikaa. Keskusteluun liittyi myös valaisija sekä tuotantopäällikkö. Keskusteltuamme tilanteesta jouduimme toteamaan, että ongelmat olivat alkaneet jo kuvakäsikirjoituksen laatimisesta ja siihen liittyvistä kommunikaatio-ongelmista. Kuvia oli vähennetty ja suunniteltu useaan otteeseen ennen kuvauksia. Viimeisimmän kuvakäsikirjoitusversion lähettämisen jälkeen siitä ei enää

tullut palautetta, jossa olisi pyydetty vähentämään kuvia. Oletimme siis, että versio on mennyt läpi. Kuvia oli kuitenkin vielä liikaa, ja se oli syynä myöhästelyille. Tästä voidaan huomata huolellisen esituotantovaiheen tärkeys.

Bogart onnistuu kuitenkin löytämään vastuksista niiden kehittävän puolen. Ne voimistavat ja kehittävät ponnistelua onnistumisen hyväksi, sillä niiden ylittäminen vaatii luovuutta ja intuitiota. Bogart toteaa, että työn edistymisen ja suuruuden määräävät ne vastukset, jotka päättää kohdata. Mitä suurempia ne ovat, sitä enemmän ponnistus muuttuu. Bogartin lisäys, että on harjoiteltava säännöllisesti, kuten tanssija harjoittaa itseään pysyäkseen kunnossa kuulostaa jopa siltä, että hän kannustaisi hankkiutumaan nimenomaan ristiriitatilanteisiin. Mutta ehkä siinä juuri on järkeä. (Bogart 2001, 150.)



Kuva 5. Seidanpalvonta -kohtauksen valmistelu. Aikataulua hidasti myös sateinen sää.

4.27 Tuottaja ohjaajan tukena

Keskustelin professori Kahakorven kanssa tuottajan ja ohjaajan välisestä suhteesta. Arktisissa tulissa en kokenut tuottajaa yhtä läheiseksi kuin esimerkiksi kuvaajan, sillä hän oli luonnollisesti suurimman osan ajasta poissa kuvauspaikalta muun muassa järjestelemässä tulevien kuvauspäivien asioita. Kahakorpi toteaa, että tuottajana hän ei halua puuttua kuvaustilanteeseen. Ohjaajan täytyy saada tehdä rauhassa työtään, ja

tuottajan työtä on tämän työrauhan mahdollistaminen. Hänen sanoo, että jos tuottaja kulkee kuvaustilanteessa jakamassa omia ohjeitaan, on tilanne katastrofaalinen. Tuottajan ja ohjaaja täytyy pystyä sellaiseen kommunikaatioon, että tuottaja pyytää ohjaajan erikseen keskustelemaan myöhästelystä, eikä nöyryytä ohjaajaa kommentoimalla asiaa koko kuvausryhmän kuullen. Tuottajan tehtäviin kuuluu myös huolehtia, että ohjaaja tekee sovitut asiat. Tällä Kahakorpi tarkoittaa isoja asioita, joihin on varattu rahaa ja satsattu, jotta kohtaukseen on tarvittavat resurssit. Tämä johtuu siitä, että ohjaajalla voi tulla tunne, että suunniteltu asia on kallis ja jättää jotain pois säästääkseen rahaa. Näin ei pitäisi käydä vaan tuottajan tehtäviin kuuluu hoitaa se, mikä maksaa ja mikä ei, ei ohjaajan. Kahakorpi korostaakin, että tuottaja on ohjaajan tuki. (Kahakorpi 2012.) Tämän keskustelun jälkeen voinkin todeta minun ja tuottajan suhteen ollen hyvä. Tuottaja oli apuna ja ongelmien ilmaantuessa veti minut syrjään puhumaan sen sijaan, että asia olisi hoidettu niin sanotusti julkisesti. Hän antoi minulle tilaa tehdä työni, mutta oli kuitenkin tarvittaessa saatavilla, ja hoiti taustalla tuotannon asioita ja ongelmia, joista en usko tietäväni puoliakaan.

4.28 Kuvaukset Ranskassa

Ranskassa kuvattavat kohtaukset tehtiin pienemmällä ryhmällä. Ensimmäisenä päivänä kävimme turistiaikaan katsomassa ja kuvaamassa kuvauspaikkaamme Grand Trianonin linnaa ulkopuolelta. Kuvasimme materiaalia, jossa turisteja liikkuu linnan pihalla ja parkkipaikalla. Tarkoituksenamme oli käyttää näitä kuvia elokuvan alussa osoittamaan eroa nykypäivän ja 1800 -luvun välillä: kuinka kuninkaan kodista on tullut turistinähtävyys. Alkuperäinen tarkoitus oli luoda leikkausvaiheessa siirtyä nykyajasta menneeseen. Tämä ei lopulta kuitenkaan onnistunut teknisten vaikeuksien vuoksi.

Ensimmäisenä virallisena kuvauspäivänä kuvasimme sekä ulko- että sisäkuvia ilman näyttelijää. Päivä oli maanantai, ja silloin koko linna on suljettu siivouksen ja kunnostuksen vuoksi. Saimme siis linnan koko päiväksi pelkästään kuvauskäyttöön. Tämä oli tärkeää, jotta saimme kuvia joissa ei näy turisteja, koska kuvia oli tarkoitus käyttää sen jälkeen, kun tarinassa olisi siirrytty nykyajasta menneisyyteen. Muutoksista huolimatta nämä kuvat säilyivät elokuvassa. Kuvauksissa meillä oli koko ajan oma vartija mukana, joka katsoi peräämme ja auttoi ongelmatilanteissa. Pitää muistaa, että

kuvauspaikkamme on museo, ja sen sisältämät esineet ja taideteokset korvaamattomia. Tämä piti ottaa huomioon monilla tavoin. Joillekin matoille ei saanut astua ulkokengät jalassa tai tuoleille istua. Linnassa oli myös samaan aikaan pukunäyttely, ja mallinukkeja oli kaikkialla. Tämä rajoitti kuvakokoja ja sitä mitä voitiin edes kuvata, sillä näytteillä olevat puvut olivat maineikkaiden suunnittelijoiden teoksia, eikä niitä saanut näkyä elokuvassa. Pukuja ei saanut myöskään siirtää, koska taiteilija oli itse asetellut mekon juuri niin kuin sen kuului olla. Tämä aiheutti myös jälkitöitä, kun kahdesta kuvasta jouduttiin digitaalisesti poistamaan mekon laahus. Myös kuvasuunnitelma piti tehdä uudestaan. Olimme suunnitelleet kuninkaan istuvan pöytänsä ääressä, mutta nyt selvisi, että tuoliin ei saisi istua. Onneksi halutut kuvat oli suunniteltu etukäteen, ja vaikka suunnitelmia jouduttiin muuttamaan, tiesimme millaisia peruskuvia tarvitsisimme. Piti vain ratkaista miten.

4.29 Ranskalainen näyttelijä ja ohjaaminen englanniksi

Ensimmäisen kuvauspäivän päätteeksi lähdin tapaamaan näyttelijää yksin. Emme olleet ennen tavanneet tai olleet yhteydessä, olin ainoastaan nähnyt hänestä kuvan ja ranskankielisen ansioluettelon, enkä osaa sanaakaan ranskaa. Käytännössä olin valinnut näyttelijän kuvan ja lyhyen taustaselvityksen avulla, jonka olin saanut ohjaavalta opettajalta. Tapasin näyttelijän puistossa, jossa keskustelimme hänen roolihahmostaan ja historiasta sen takana. Tapaaminen oli tärkeä, sillä saimme rauhassa keskustella ja tutustua myös toisiimme ennen kuvauksia. Jos tämä olisi tehty vasta kuvauspäivän aamuna, se olisi ollut liian myöhäistä, eikä aikataulullisista syistä edes mahdollista yhtä kattavana keskusteluna. Minulle oli myös tärkeää, että sain tehdä tuon tapaamisen yksin. Näin ei ollut mahdollisuutta, että olisin jännittänyt ja kokenut, että jään tarkkailijan rooliin. En kehdannut koskaan tunnustaa, vaikka näyttelijä myöhemmin asiasta kysyi, että olin ensin hieman huolissani, koska hän näytti valokuvassa niin erilaiselta kuin luonnossa. Mutta kuvauspäivänä, kun hänet oli maskeerattu ja puvustettu, oli huoli kadonnut.

Ludvig Filip I:n näyttelijä, kuten pohjoisessakin kuvattujen kohtausten näyttelijät, oli teatteritaustainen. Tämä huolestutti minua, sillä ohjaava opettaja oli varoittanut minua teatterinäyttelemisestä. Pohjoisessa otin asian puheeksi yhden näyttelijän kanssa, mutta

en Ranskassa olleen näyttelijän kanssa. Hänen liikkeissään näkyy kyllä teatterimaisuutta, mutta ne sopivat mielestäni kuninkaan arvolle. Hänen kanssa tein lopulta siten, kuten Lumetkin kertoo joskus toimivansa. Kun otto on onnistunut, hän pyytää näyttelijää kokeilemana erilaista tulkintaa kohtauksesta. (Lumet 1995, 142.) Kun otto oli mielestäni onnistunut, mutta teknisistä syistä tarvittiin toinen, saatoin pyytää näyttelijää tekemään toimintonsa toisin, ihan vain nähdäkseni mitä tapahtui. Saatoin pyytää häntä kääntymään ikkunan luota pöydän ääreen nopeammin tai hitaammin, ja yrittää vaikuttaa tähän pyytämällä näyttelijältä erilaista tunnelmaa hahmolleen. Tällöin pyysin häntä kuvittelemaan erilaisia tilanteita ja tunteita koreografiansa aikana. Kerran ohjaava opettaja huomautti, että kuninkaan toiminto näytti siltä kuin hän saisi päähänpiston seisossaan ikkunan edessä ja menisi kirjoittamaan sitä ylös. Huolestuin, koska se ei ollut tarkoitus. Lopulta saimme sen näyttelijän kanssa korjattua mielestäni hyvin.



Kuva 6. Ohjaajan ja näyttelijän keskustelua kohtauksen asemoinnista.

4.30 Kuvauspäivän loppuksi

Syy katselukopioiden katsomiseen on nähdä, onko valkokankaalle onnistuttu saamaan se, mitä halutaan. Kuvat kannattaa siis tarkistaa ajoissa, koska kuten ohjaava opettaja huomauttaa, kuvausten päätyttyä tuotannon uudelleen käynnistys on kallista. (Lumet 1995, 166; Puukko 2012.) En kuitenkaan katsonut päivän otoksia enää illalla. Yleensä kuvaukset kestivät myöhään, ja majoituspaikkaamme päästyäni olin jo sen verran väsynyt päivän kuvauksista, että kävin seuraavan päivän kuvia läpi kuvakäsikirjoituksesta, keskustelin hetken muiden kuvausryhmän henkilöiden kanssa ja menin nukkumaan.

Ralph S. Singleton sanoo, että päivän otosten läpikäyminen on yksi harhaanjohtavimmista asioista. Katselija voi ihastua hyvin onnistuneeseen ottoon, mutta Singleton kyseenalaistaa niiden mahtavien ottojen riittävyden koko elokuvan pituudelta. Yksi hyvä kuva ei vielä tee loistavaa elokuvaa, eikä kattavaa yleiskuvaa voi saada ennen leikkaamista. (Katz 1992, 27, 28.) Lumet sen sijaan kertoo katsovansa edellisen päivän kuvat läpi seuraavana päivänä ja yrittää arvioida onko niissä onnistuttu. (Lumet 1995, 164, 165.) Se miksi hän katsoo edellisen eikä saman päivän kuvia, johtuu siitä, että hän käsittelee kirjassaan filmille kuvaamista, ja se pitää kehittää ennen kuin sitä voi katsella. Arktiset tulet kuvattiin digitaalisesti, joten tällaista ”ongelmaa” ei ollut.

Näyttelijöiden en antanut katsoa kuvattuja kuvia ollenkaan. Weston vastustaa ajatusta, sillä hänen mukaansa näyttelijät voisivat alkaa yrittää matkia sitä, mitä näkivät tekevänsä. Tämä oli myös minun perusteluni näyttelijöille. Jos he oppivat jo miltä näyttivät, kuinka heidän mielestään hyvää toimintaa voi muuttaa kokonaan? Lumet sen sijaan kutsuu heidät katsomaan niitä. Joskus näyttelijät joutuivat hakoteille nähdessään itsensä ja pienetkin silmäpussit saattoivat aiheuttaa heissä kriisin. Kun tällaista tapahtui, Lumet pyysi etteivät he tulisi katselemaan katselukopioita enää uudestaan. Tällainen reagointi näyttelijöiltä ei ole sen pahempi kuin teknisen henkilökunnan suhtautuminen. Lumet kertoo lavastajasta, joka purskahti miltei itkuun huomattessaan seinän sauman olevan huonosti korjausmaalattu. (Lumet 1995, 165, 166.) Ohjaavan opettajan mukaan näyttelijät voivat kuvattuja materiaaleja nähtyään alkaa korjata roolihahmoaan. Tämä aiheuttaa ongelmia. Kun näyttelijän katselun jälkeen kuvattuja kuvia yritetään yhdistää jo kuvattuihin, on vaara, että ne eivät sovi enää yhteen. Myös Kahakorpi yhtyy näihin näkemyksiin. Päätaloa tehdessä edellisen päivän materiaaleja oli katsomassa hänen

kanssaan vain kuvaaja. Hän toteaaakin, että harva näyttelijä edes haluaa nähdä omia otoksiaan, eikä sano muistavansa yhtään sellaista tapausta, jossa otoksen näyttäminen näyttelijälle olisi ollut hyödyllistä. (Kahakorpi 2012.)



Kuva 7. Kuvaukset tyhjässä Versailles'n linnassa.

5 ELOKUVAN JÄLKITUOTANTO

5.1 Dokumentin ja fiktion leikkaamisen eroista

Tuotantovaiheen jälkeen siirrytään jälkituotantoon, johon leikkaaminen kuuluu. Leikkausajasta kului kaksi viikkoa leikkauspisteen valmisteluun, materiaalin siirtoon ja nimeämiseen. Tähän osuuteen en itse osallistunut, sillä työ oli teknistä ja sitä osaamattomana minusta ei olisi ollut paikalla juurikaan hyötyä. Sen sijaan valmistauduin Ranskassa tehtäviin kuvauksiin käymällä lävitse kuvakäsikirjoitusta ja käsikirjoitusta.

Perinteisessä dokumentissa leikkausvaihe on hyvin tärkeä. Kaikkea ei ole voitu suunnitella etukäteen ja on tavallista, että esimerkiksi seurantadokumenteissa elokuvan rakenne syntyy juuri leikkausvaiheessa. (Aaltonen 2011, 331.) Koska *Arktiset tulet* on dramatisoitu dokumentti jolle suunniteltiin tarkasti kuvakäsikirjoitus, sen kohdalla rakennetta ei tarvinnut etsiä kuten perinteisessä dokumentissa. Arktisten tulien leikkaaminen oli kuin fiktion leikkaamista. Perinteisessä fiktioleikkauksessa dominoivina elementteinä ovat toiminta, katse ja puhe. Dokumenttielokuvassa näiden lisäksi leikkausperiaatteeksi tulee merkitysten rakentaminen. Toisin kuin fiktioleikkauksessa, dokumentissa merkitysten rakentamisen ei tarvitse tapahtua yhtenäisen tila- ja aikailuusion säilyttämisen kautta, vaan leikkaaja voi toimia vapaammin ja monipuolisemmin, vaikkakin kuvakeronnan yleiset periaatteet koskevat myös dokumenttia. Fiktio on kiinni siinä, että siltä odotetaan ajallista ja tilallista jatkumoa, ja sitä sitovat eri säännöt kuin dokumenttia. (Aaltonen 2011, 351, 352, 355.) Fiktio on siis riippuvaisempi jatkuvuusleikkauksesta luodakseen keksimästään maailmasta uskottavan kuin dokumentti. Katsojat odottavat voivansa sitoutua maailmaan sitoutuneeseen maailmaan. Sitoutuminen vapauttaa dokumentin joistain käytännöistä, joista fiktio ei voi irtautua, kuten leikkauksen jatkuvuus ja leikkauskohtien tekeminen näkymättömiksi. Näitä ei koeta yhtä tärkeiksi dokumentille, kuin ne koetaan fiktiolle. Nichols toteaa, dokumentissa historialla voi saavuttaa saman, kuin fiktion käyttämällä jatkuvuusleikkauksella. Siinä missä fiktiossa tapahtumat ja kuvat ovat suhteessa toisiinsa tilassa ja ajassa, dokumentissa historialliset linkit korvaavat jatkuvuusleikkauksen, mutta toimivat samoin. (Nichols 2001, 28.) Fiktion ja perinteisen dokumentin leikkaus eroaa toisistaan myös siinä, että fiktiossa sen käännekohdat ja hui-pennukset on kirjoitettu jo käsikirjoitukseen, kun taas dokumentissa ne pystytään etsi-

mään ja löytämään vasta leikkausvaiheessa. Aaltonen tiivistää, että fiktio pyrkii saamaan katsojan unohtamaan, että se katsoo tarinaa, dokumentti taas voi muistuttaa sen olevan tehtyä. (Aaltonen 2011, 351.) Dokumentin leikkausta voisikin kutsua todisteelliseksi leikkaukseksi. (Nichols 2001, 28.)

5.2 Leikkaajan rooli

Dokumentissa ohjaaja toimii usein myös leikkaajana. Tällöin kontrolli elokuvasta pysyy ohjaajan käsissä. Syynä voi olla myös pieni budjetti, jossa ei ole rahaa palkata erillistä leikkaajaa. Tällainen menettely säästää kyllä rahaa, mutta ei aikaa. Itse oman materiaalin leikkaaminen voi myös kääntyä ohjaajaa vastaan. Jos ohjaaja leikkaa itse, hänellä ei ole mahdollisuutta keskustella ja kehittää näkemystään. Ohjaaja voi myös kiintyä materiaaliin liikaa, eikä osaa luopua kokonaisuuden kannalta tarpeettomista kuvista. Tämä voi tapahtua myös tuottajalle, joka ei halua luopua kohtauksesta tai kuvasta siihen käytetyn suuren rahasumman vuoksi. Leikkaaja tuokin prosessiin uutta näkökulmaa, ja koska hän ei ole ollut mukana kuvauksissa, hän ei ole samalla tavoin kiintynyt materiaaliin kuin ohjaaja. (Aaltonen 2011, 333.)

Arktisissa tulissa leikkaustyölle oli varattu oma leikkaaja. Tämä oli ainoa oikea ratkaisu, eikä missään vaiheessa ollut edes vaihtoehtona että leikkaisin itse. Jos olisin itse alkanut leikkaamaan kaikkea sitä materiaalia, työn jälki ei olisi ollut kehuttavaa, eikä varsinkaan aikaa olisi säästetty, sillä en hallitse leikkausohjelmaa sujuvasti. Leikkaajan kanssa pystyin myös keskustelemaan kohtauksista ja kuvista, kuten yllä mainittiin. Jos kyseessä olisi ollut perinteinen dokumentti, olisin tehnyt leikkaajan ohella omia versioitani hahmotellessani elokuvan runkoa, kuten tekemäni henkilökuvan *Isäni mun* (2011) leikkausvaiheessa. Siinä leikkaisin ja hahmottelin runkoa, etsin sopivia kohtia elokuvaan, ja lopuksi keskustelin niistä kuvaajan kanssa, joka toimi myös leikkaajana. Hän teki henkilökuvalle sen viimeistellyn leikkauksen, minä raakaleikkauksen.

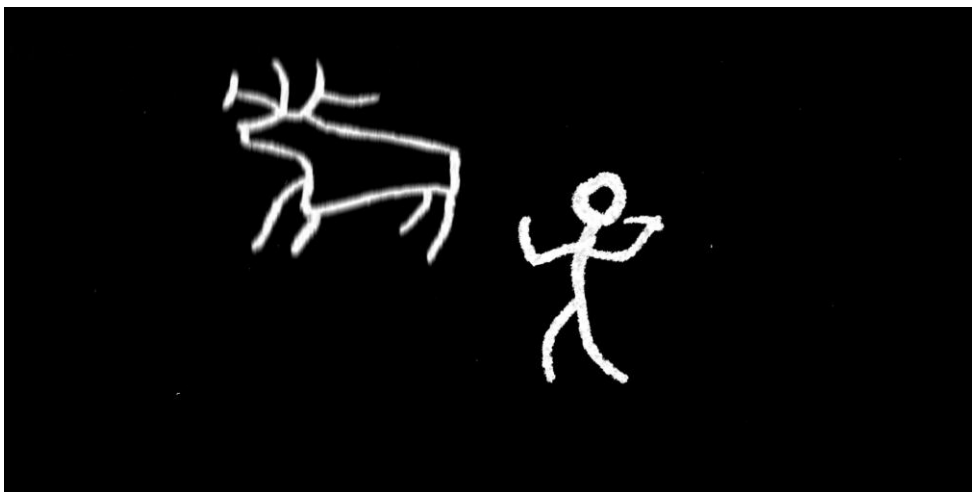
5.3 Ohjaaja leikkaamossa

Leikkaaja voi leikata materiaalia itsenäisesti, mikä on tavallisempaa, tai sitten ohjaaja voi olla koko ajan mukana. (Aaltonen 2011, 348.) Jouko Aaltosen mukaan on jopa hyvä, jos ohjaaja ei ole koko ajan mukana leikkaamassa, ja ottaa etäisyyttä materiaaliin. Tämän hän perustelee sillä, että ohjaajan tehtävänä on kokonaisuuden ja suurten linjojen pitäminen käsissä. Olin aktiivisesti mukana leikkaamisessa. Kävin leikkaamossa joka päivä, ellei leikkaajan kanssa toisin sovittu. Toisaalta tämä oli hyvä menettelytapa. Leikkaaja sai koko ajan palautetta, ja kohtauksia pystyttiin pohtimaan yhdessä. Tämä tapa myös palveli tiukkaa aikataulua. Toisaalta ymmärrän, miksi Aaltonen on sitä mieltä, että ohjaajan on hyvä osata pysyä poissa leikkaamosta. Koska katsoin kuvaa joka päivä useamman tunnin ajan, en pystynyt enää pitämään etäisyyttä materiaaliin. Jonkin ajan jälkeen on jo jumiutunut kuvaan, eikä osaa enää ajatella kohtausta ulkopuolelta, eikä siksi kykene löytämään ongelmaan ratkaisua ja parantamaan teosta.

Halusin kuitenkin osallistua aktiivisesti leikkausvaiheeseen ja nähdä mitä materiaalille voisi tehdä, ja vietin leikkaamossa useita tunteja päivittäin. Ehkä tätä voisi pitää aloittelevan ohjaajan vikana. Myös Hannu Kahakorpi toteaa tehneensä itse samaa uransa alussa. Ajan myötä hän kuitenkin kertoi tajunneensa, ettei tavassa ollut järkeä. Parasta olisi jos leikkaaja leikkaisi, ja ohjaaja sanoisi siihen oman mielipiteensä. Kahakorpi toteaa, että kamalinta on, jos leikkaaja leikkaa elokuvan siten, miten ohjaaja ei halua sitä leikattavan. Hän sanookin, että on kyse liian kalliista asiasta, että ohjaajalta lähtisi päätäntävalta leikkauksesta pois. Hän toivookin aina pääsevänsä tilanteeseen, jossa kaikki menee leikkauksessa hyvin, siihen löytyy se oikea rytmi, ja on sellainen kuin sen on ajateltukin olevan. Hienointa on, jos ohjaajalla on sellainen leikkaaja, joka tekee ikään kuin samat valinnat kuin ohjaaja. Kahakorpi lisää vielä, että turhauttavinta on istua kuukausia leikkaajan kanssa, jolle tilanne voi myös alkaa tuntua vaikealta. (Kahakorpi, 2012.) Arktisissa tulissa leikkaaja leikkasi itsenäisesti kohtauksia, joista sitten keskustelimme ja teimme muutoksia. Leikkaamisen strategiana oli leikata kaikki kohtaukset ensin erikseen. Tällä tavoin leikkaaminen oli minullekin selkeämpää. Kun yksittäiset kohtaukset tuntuivat toimivilta, ne yhdistettiin, ja aloimme koota elokuvan kokonaisuutta, eli raakaleikkausta. (Aaltonen 2011, 345, 346.)

5.4 Kuvausvaiheen ongelmien heijastuminen leikkaukseen

Sekä Kahakorpi että Aaltonen kehottavat ohjaajaa unohtamaan leikkausvaiheessa kuvausten vaikeudet ja ongelmat. Juuri tähän törmäsin leikkausvaiheessa samoin kuin siihen, että se on helpommin sanottu kuin tehty. (Kahakorpi, 2012; Aaltonen 2011, 331.) Kuvat olivat onnistuneita niin näyttelijöiden kuin tekniikan osalta, mutta minun oli vaikea suhtautua erityisesti sellaisiin kohtauksiin, joissa kuvauksista oli jäänyt ikävä tunne. Näyttelijän kanssa oli ollut ongelmia, aikataulu oli venynyt ja tunnelma kuvauspaikalla oli ollut kireä tai kuvausryhmään kuuluvan henkilön kanssa oli tullut sanomista. Vaikka tilanne olisikin ratkaistu jo paikan päällä, jäi kohtauksesta ikävä tunne, vaikka se ei välitykään kuvissa katsojille. Erään näyttelijän kanssa työskentely muuttui kuvausten edetessä ylivoimaiseksi, ja nyt leikkausvaiheessa kyseisen henkilön katsominen ärsytti. Myös omat ohjausvirheet iskivät heti silmään, ja varsinkin aluksi suhtauduin niihin hyvin kriittisesti. Leikkaaminen tuntui aluksi hankalalta, kuvia oli vaikea katsoa. Kuitenkin ajan myötä materiaalille oppi lopulta olemaan armollisempi. Virheille en voinut enää mitään, näyttelijää en voi leikata pois ja kuvausten tunnelmat eivät tuntuneet enää hallitsevilta. Ohjaava opettaja kommentoikin, että koska ulkopuolinen leikkaaja ei ole ollut kuvauksissa, hän ei tiedä siellä olleista vaikeuksista ja pystyy katsomaan materiaaleja objektiivisesti.



Kuva 8. Elokvassa kerrottua tarinaa tähtikuvion synnystä kuvitettiin animaation avulla.

5.5 Useita leikkausversioita

Leikkausversioita näytettiin jo varhaisessa vaiheessa ohjaavalle opettajalle, kuvaajalle sekä tuotantopäällikölle. Yleensä raakaleikkausta ei vielä näytetä kenellekään, vaan sitä työstetään ohjaajan ja leikkaajan voimin (Aaltonen 2011, 346.) Leikkausversiota näytettiin, kun kohtaukset tuntuivat olevan kasassa. Itse elokuvaa kommentoivat aktiivisesti Arktisten tulien ohjaava opettaja, tuottaja ja kuvaaja. Useampi kommentoija oli sekä hyvä että huono työskentelytapa. Toisaalta huomioita tuli enemmän ja syntyi keskustelua, mikä hyödytti elokuvaa. Toisaalta huomioiden ja mielipiteiden määrä oli hämmentävä, ketä kuunnella ja miten säilyttää oma näkemys asioihin? Lopulta kommentoijiksi jäivät enää ohjaava opettaja ja kuvaaja.

Elokuvan ensimmäinen versio näytettiin Ranskassa. Sinne tavoitteena oli tehdä esityskelpoinen elokuva, joka toimi kokonaisuutena. Tiedossa oli, että elokuva ei ole vielä lopullisesti valmis, vaan sen työstöä jatketaan vielä ensi-illan jälkeen. Elokuvan esityksissä istuin muistiinpanovälineiden kanssa, ja kirjoitin ylös asioita, jotka mielestäni piti korjata elokuvan lopulliseen versioon.

5.6 Palautteen kerääminen

Palautetta Arktisten tulien leikkauksesta kerättiin säännöllisesti. Elokuva katsottiin läpi, siitä saatiin palautetta josta keskusteltiin, tehtiin tarpeelliset muutokset ja katsottiin uudestaan. Katsojina olivat kuvaaja ja ohjaava opettaja, jotka eivät istuneet jatkuvasti leikkaushuoneessa. Tällaisen ulkopuolisen palaute onkin tärkeää. (Aaltonen 2011, 333.) Koska palautteen antajat eivät olleet istuneet jatkuvasti katsomassa kuvaa, he eivät olleet ”tottuneet” kuvaan, kuten minä ja leikkaaja. Emme leikkaajan kanssa esimerkiksi huomanneet kuvassa ajavaa autoa, ennen kuin siitä meille sanottiin, olimme tuijottaneet vain näyttelijöiden liikkeitä. Ennen kuvanlukitsemista elokuvan lopulliseen versioon se oli kokenut useita muutoksia. Leikkauksen loppuvaiheessa ohjaava opettaja työskenteli kanssamme leikkaushuoneessa antaen palautetta. Hän kävi lopulta myös läpi käyttämätöntä materiaalia, ja sieltä otettiinkin käyttöön kuvia, joiden potentiaalia ei ollut aiemmin ymmärretty, mutta jotka nyt sopivat kohtauksiin ja siirtymiin täydellisesti. Kuvat, jotka nyt löytyivät, oli unohdettu leikkausversioiden myötä, jos

niitä ei ollut saatu sovitettua se hetkiseen versioon. Kuvien antamaa lisäinformaatiota ei ollut tunnistettu aiemmin, tai se pääsi oikeuksiinsa vasta elokuvaan tehtyjen muutosten jälkeen. Toisaalta oli jumiuduttu ratkomaan ongelmia vain niiden kuvien avulla, jotka olivat yhä mukana viimeisimmissä leikkausversioissa.

5.7 Palautteen soveltamisesta

Palautteen ja muutosehdotuksien vastaanottaminen oli välillä uuvuttavaa. Meillä oli periaatteena, että ehdotuksia ainakin kokeillaan. Jossain vaiheessa tämä alkoi tulla työläältä, ja huomasin että en ole enää yhtä halukas kokeiluihin tai muutoksiin. Kuvaajalta tuli useita ehdotuksia, ja joidenkin kuvien kohdalla väänsimme reilustikin kättä. Olin varma, että ehdotus ei toimisi ja en ollut siitä innostunut, mutta kun muutosta lopulta kokeiltiin, niin se toimi. Toki välillä alkuperäinen oli muutosta parempi, mutta kuvavalintoja ja ratkaisuja mietittiin hyvin tarkasti, ja perusteltiin puolin ja toisin. Uusi kuva saattoi tuoda halutun ajatuksen paremmin esiin, tai oli vain visuaalisesti onnistuneempi.

Välillä kuvien vaihtamisesta aiheutui myös keskustelua ja perustelua puolin ja toisin. Voiko kuvaaja pyytää vaihtamaan kuvan teknisen virheen vuoksi? Kahakorven vastaus on yksinkertaisesti kyllä. Voinko sitten vedota siihen, että näyttelijän ilmaisu on juuri siinä kuvassa kaikista paras? Kahakorpi vastaa, että tässäkin tilanteessa ohjaajalla on viimeinen sana. Kuitenkin jos jotain tapahtuu, siitä pitäisi sanoa jo kuvaustilanteessa ja raporttiin tehdä merkintä. Hän toteaa olleensa itsekin usein tilanteessa, että on kuullut, että jokin kuva ei ole kelvollinen, mutta on ollut itse toista mieltä. Tällaiset ovat vaikeita tilanteita hoitaa. Ohjaava opettaja varoitti minua suhtautumaan kuvaajan ehdotuksiin varauksella, koska kuvaaja katsoo kuvan teknistä laatua, ei sen sisältöä. Kahakorpi kommentoi, että jos kuva on käyttökelpoinen, sen voi kyllä käyttää. Samalla tavalla kuin ilmaisussa voi olla eroja, kuvaaja ei voi määrätä, että jotain kuvaa täytyy käyttää siksi, että se on hänen mielestään täydellinen jonkin yksityiskohdan kannalta. Jälkeenpäin ajateltuna annoin varmasti liikaa painoa kuvaajan mielipiteille, sillä vaihdoin kuvia myös teknisistä syistä. (Kahakorpi 2012.)

”Kuvan joku pieni, sellanen vika mitä ei periaatteessa niinku nää, niin mitä se tarkoittaa tollasessa kokonaisuudessa. Niinhän siihen pitäs varmaan suhtautua”.
(Kahakorpi 2012.)

Tällaisessa työskentelyssä, missä useampi ihminen käsittelee materiaaleja, huomasi tulevani mustasukkaiseksi materiaalista, vaikka tiedostin että tällainen työskentelytapa oli siinä vaiheessa hyvä. Näin löydettiin uudestaan uutta materiaalia, analysoitiin kohtauksia ja siirtymiä uudestaan ja luovuttiin jopa kohtauksesta. Leikkaamiseen meni paljon aikaa, josta osaltaan näkyy varmasti omani ja leikkaajan kokemattomuus.

5.8 Kill your darlings

Materiaalia pitäisi osata kuunnella, eikä leikata sitä vastaan. Joistain aiemmin tärkeistä ideoista voi joutua luopumaan jopa kokoaan. (Aaltonen 2011, 351.) Näin kävi Arktisissa tulissa staalo-kohtaukseen liitetyille poronruhokuville, jotka lopulta poistettiin elokuvasta kokonaan. Kuvat oli kuvattu esituotantomatkalla, jolla etsimme kuvauspaikkoja syksyn kuvauksiin. Tien läheltä löytyi poronruhoja, joita kuvasimme. Niille keksittiin myös paikka elokuvasta, ja oli selvää että niitä käytettäisiin. Ne päätyivätkin ensimmäiseen versioon, mutta niitä ei jotenkin saatu ”asettumaan” elokuvaan. Jonkin katseluversion aikana joku kysyikin, miksi ne ovat elokuvassa. Kuvia työstettiin kauan, mutta lopulta oli myönnettävä, että niiden paikka ei ollut elokuvassa. Kuviiin oli ihastuttu alusta asti, ja ne oli vain haluttu saada elokuvaan, eikä asiaa ollut koskaan kunnolla kyseenalaistettu. Kun kuvat poistettiin, toimi kohtaus hyvin ilman niitä. Tästä käytetään termiä ”kill your darlings”. Se tarkoittaa sellaisten teoksen osien poistamista, joihin tekijä on erityisen kiintynyt. Termi on peräisin William Faulknerilta (joskin alkuperäinen muoto ”murder your darlings” (murhaa rakkaimpasi) tuli Sir Arthur Quiller-Couchilta). Koska tekijä on ihastunut johonkin kohtaan teoksessaan, ei hän voi enää olla objektiivinen sen suhteen, eikä voi arvioida sitä. Siksi voi käydä niin, että tämä ihastuksen kohde ei lopulta olekaan niin hyvä kuin millaisena tekijä se näkee, eikä sillä ole toivottua vaikutusta teoksen kokonaisuuden kannalta. Ihastuksen kohde voi jopa viedä yleisöä harhaan. Tätä ohjetta ei kuitenkaan pidä ottaa liian kirjaimellisesti. Se, että pitää jostain kohdasta, elokuvan tapauksessa esimerkiksi kuvasta tai kokonaisesta kohtauksesta, ei automaattisesti tarkoita sitä, että se pitää poistaa. Sen sijaan näitä kuvia tai kohtauksia voi yrittää muokata siten, että ne sopivat

teoksen kokonaisuuteen. (Wendy Palmer 2012, hakupäivä 12.9.2012.) Joskus tämäkään ei onnistu, kuten poronruho kuvien kohdalla kävi, ja niistä jouduttiin luopumaan kokonaan.

Lopullisessa elokuvassa kuvia on yhteensä 411 kuvaa, kun mukaan lasketaan myös prologi (15 kuvaa) ja elokuvassa käytetyt maalaukset, piirrookset ja valokuvat (11 kpl), animoidut kartat (7kpl), ilmakuvat (5kpl), animaatio Kassiopeia -tähtikuvion synnystä, esituotantomatkoilla kuvattua materiaalia (16 kpl) sekä kaksi kuvaa ja kaksi maalausta joita käytetään elokuvassa kahdessa eri kohtauksessa. Ilman näitä, pelkästään virallisilla kuvausmatkoilla kuvattuja kuvia on 379 huomioiden se, että ilmakuvienv käyttö sekä yksi kartta huomioitiin jo kuvakäsikirjoitusvaiheessa.

5.9 Värimääritys

Kun kuvaleikkaus oli valmis, siirryttiin tekemään värimääritys, kuvien kroppauksia eli lopullisia rajauksia sekä tekstityksiä.

En osallistunut ollenkaan kahden ensimmäisen version värimääritysihin. Toisen version kohdalla katsoimme elokuvan yhdessä värimäärittelijän, kuvaajan ja ohjaavan opettajan kanssa lävitse, ja teimme listan tarvittavista muutoksista. Lopullisen version värimäärityksessä olin mukana kolmena päivänä, jonka jälkeen kuvaaja kävi tarkistamassa työn ja kommentoimassa tarvittavia muutoksia.

Värimäärityksessä kohdattiin myös ongelmia. Eräessä kohtauksessa valaisu ei ollut onnistunut niin hyvin kuin olimme toivoneet. Kuvaaja kuitenkin piti alkuperäisestä valaistukselle uskollisesta värimäärityksestä, mutta minä, ohjaava opettaja ja värimäärittäjä, joka oli myös tuotantopäällikkö, olimme eri mieltä. Lopulta saimme kehitettyä ratkaisun, joka tyydytti kaikkia osapuolia. Mutta kuinka paljon kuvaajalla on sanomista materiaaliin ja väreihin? Onko elokuva samalla lailla niin sanotusti myös kuvaajan lapsi kuin se on minun? Kahakorpi toteaa, että elokuva on minun lapseni, koska olen ohjaajana tehnyt kokonaisuuteen liittyvät valinnat, joista kuvaus muodostaa vain yhden osan. Hyvä kuvaaja tajuaa sen, missä raja kulkee, ja raja on ylitetty, kun kuvaaja on leikkaamossa ja sanelee miten asioiden pitää mennä, jonka jälkeen ohjaaja näkee materiaalin ja sanoo, että sen pitääkin olla toisin. Jälleen on kysymys siitä, että ohjaaja ei ole ymmärtänyt joitain asioita, ja kuvaaja ikään kuin ottaa sitä valtaa koska

kokee, että muuten se juttu ei pysy kasassa. (Kahakorpi 2012.) Mielestäni Arktisten tulien kohdalla kuvaaja otti valtaa, koska sitä hänelle annettiin. Häneltä pyydettiin aktiivisesti palautetta, ja minä olin liian epävarma ottaakseni tietyissä tilanteissa tuota valtaa takaisin. Väreistä Kahakorpi toteaa, että jos haluan jostain värisävystä toisen tyyppisen kuin millaiseksi se on tehty, minulla täytyy olla oikeus tehdä se, ja periaatteessa pitäisikin muuttaa se, päättäntävalta on ohjaajalla. Entä kuinka paljon ohjaajan pitäisi osallistua värimäärittelyyn? Kahakorpi toteaa omalla kohdallaan tilanteen olleen sama, kuin leikkauksen suhteen uransa alussa. Hän kertoo istuneensa värimäärityksessä, kunnes totesi että ei ymmärrä siitä mitään. Hän mietti myös, miksi hän kantaa asiasta huolta, sillä se on kuvaajan asia, joskin Kahakorpi jatkaa, usein kuvaaja haluaa kuitenkin kuulla ohjaajan mielipiteen väreistä ja ”fiiliksestä”.

5.10 Kuvien rajaus eli kroppaus

Kuvaaja teki kuvien kroppaukset. Kuvaaja on todennut, että kuvien rajaus kuuluu kuvaajalle, ja että oli oikein, että hän sai tehdä sen itse. Kuvien rajauksissa ei ollut aiemmissa versioissa ollut huomautettavaa ja tiesin kuvaajan suhtautuvan kuviin vakavasti, joten olin hyvin luottavaisin mielin. En kokenut tarpeelliseksi osallistua tähän, eikä kuvaajaa pyytänyt minua tähän työvaiheeseen.

5.11 Tekstititys

Elokuva tekstitettiin Versailles'ssa ja Pariisissa pidettäviin näytöksiin ranskaksi, mikä oli haastavaa aikataulun ja vieraan kielen vuoksi. Kertojan tekstejä muokattiin vielä kertojaaänen nauhoitusvaiheessa, ja ne pystyttiin toimittamaan kääntäjälle myöhäisessä vaiheessa. Teimme tekstitykset yhdessä leikkaajan kanssa kahdessa päivässä. Tehtävää hidasti ranskan kieli, ja koska kumpikaan meistä ei puhunut sitä, oli sanojen hahmottaminen hitaampaa ja niiden oikeat paikat piti päätellä. Koska kertojan tekstit muuttuivat lopulliseen versioon, piti ranskankielinen tekstitys tehdä vielä uudestaan. Lopulliseen version englanninkielisiin tekstityksiin oli enemmän aikaa käytettävänä, ja leikkaaja tekikin ne yksin.

6 ELOKUVAN ÄÄNISUUNNITTELU

6.1 Äänielokuvan historiaa

Paul Rotha totesi 1930 -luvulla äänielokuvien olevan ”haitallisia ja vahingollisia yleisön kulttuurille”. Rothan uskoi, että ääni voisi tehdä korvaamatonta vahinkoa puhtaasti visuaaliseksi välineeksi luokittelemalleen elokuvalle. Hän totesi, että:

”Välittömästi kun ääni alkaa puhua elokuvassa, äänilaite ottaa kameran sijasta etusijan, tehden siten väkivaltaa luonnollisille vaistoille”. (Bruzzi 2003, 41.)

Rotha uskoi elokuvan puhtauden perustuvan sen visuaalisuuteen vaikutukseen. Hänen mielestään äänielokuvalla ei mitenkään voinut olla samanlaista vaikutusta yleisöön kuin mykkäelokuvalla todeten, että:

”Mikään äänen voima ei ole verrattavissa kuvan toteavan arvon kanssa”. (Bruzzi 2003, 41.)

Ensimmäisinä äänielokuvan vuosikymmeninä ääni oli kuitenkin dominoiva muoto elokuvassa. Erityisesti selostuksella oli vahva osa elokuvan äänimaailmassa, ja elokuvan viesti olikin spiikissä. Suora elokuva ja cinéma vérité 1960 -luvun alussa perustuivat siihen, että ääni taltioitiin samalla hetkellä kuin kuvakin. Ääni oli kuvalle alisteinen, vaikka toki olikin olennainen osa kuvattavaa tilannetta. 1990 -luvulla tapahtui äänen vapautuminen. Tähän vaikutti uusi performatiivisen tai postmodernin elokuvan synty. Ääni alettiin mieltää taipuisaksi ja luovaksi ilmaisukeinoksi, jonka ei tarvinnut enää vain tukea kuvaa tai vahvistaa illuusiota todellisuudesta. (Aaltonen 2011, 399.)

6.2 Äänen merkitys ja säännöt kuvaan verrattuna

Ääni on tärkeä osa elokuvaa herättäen omalta osaltaan elokuvan maailmaa ja sen hahmoja henkiin. Ihmisen vaatteista kuuluu liikkuesssa kahinaa, askeleet kuulostavat erilaisilta eri alustoilla, luonnossa kuuluu esimerkiksi lintujen laulua. Hyvään äänimaailmaan ei kiinnitä huomiota, ellei tarkoitus ole juuri tehdä elokuvan kerrontaa näkyväksi. Äänellä on mahdollista tuoda elokuvaan asioita, jotka ovat kuvallisella toteutuksella mahdottomia. Tai vaikka kuvallinen toteutus olisikin mahdollisuuksien rajoissa, voi äänillä toteutus olla taloudellisempaa ja tehokkaampaa. Äänillä voidaan

laajentaa kuvaa, ja se onkin toimiva tapa rakennettaessa elokuvan tilallisen, ajallisen ja kerronnallisen jatkuvuutta. Äänillä kuvalle saadaan tilantuntua. Ääni on myös paljon vapaampi ilmaisutapa kuin kuva. Sitä ei sido yhtä tiukka autenttisuuden vaatimus kuin kuvaa. Siinä missä ohjaaja joutuu pohtimaan valehteleeko, jos käyttää kuvaa toisessa kontekstissa kuin mihin se alun perin kuuluu, ei tällaisen ongelman koeta koskettavan ääntä. Hyvin harvoin ääntä käytetään kuvan tavoin todisteena jostakin. (Aaltonen 2011, 398, 399, 400, 408.) Kuitenkin oletuksella äänen indeksisyydestä on enemmän painoa dokumentiksi katsomassamme elokuvassa kuin fiktiossa. Silti tämä äänen tai kuvan indeksisyydelle antamamme painoarvo ei laajene automaattisesti koko elokuvaan, ja yleensä ymmärrämme, että dokumentti ei ole todellisuuden uskollista kopioimista, vaan kuten Giersonkin totesi, todellisuuden luovaa käsittelyä. (Nichols 2001, 38.) Ääni-ilmaisu on aina suhteessa elokuvan tyyliin ja sisältöön. (Aaltonen 2011, 400). Ironisesti, foley-miehet ovat tehneet työnsä hyvin, kun heidän työtään ei huomaa.

6.3 Äänisuunnittelun ongelmia

Dokumenttielokuvan äänisuunnittelussa aloitetaan yleensä sataprosenttisista äänistä, eli siitä mitä on äänitetty kuvauspaikalla (Aaltonen 2011, 398.) Arktisissa tulissa sataprosentista eli kuvauksissa äänitettyä ääntä ei käytetty paljoakaan, sillä kuvaustilanteessa generaattori oli lähestulkoon kokoajan päällä, ja teki äänestä käyttökelvottoman. Suurin osa kuvauspaikoista oli käytännön vuoksi tien lähellä, ja siksi ääneen tarttui myös ohi ajavien autojen ääni. Äänittämisen ongelmana oli myös kova tuuli. Lisäksi oli myös kuvaustilanteita, joihin äänittäjän ei vain mahtunut mukaan. Esimerkiksi saamelaiskohtauksen kota jossa kuvasimme, oli ahdas, joten kodassa ei ollut kuin näyttelijät, ohjaaja ja kuvaaja. Ääniä yritettiin yhdessä kotakohtauksessa saada puomin avulla siten, että äänittäjä seisoj ulkopuolella ja sai puomin avulla mikrofoniin sisään kotoon, mutta toisessa kohtauksessa vauvan itku peitti kaiken muun alleen, eikä kohtauksesta siis saatu sataprosentista ääntä. Oli myös tilanteita, joissa sovimme näyttelijän kanssa, että ohjaan tilannetta kertomalla mitä tapahtuu. Tällainen tilanne oli esimerkiksi kastekohtaus kodassa, jossa kuvattiin ensin osa katselijoista, ja lopuksi vasta vauvaa. Näin näyttelijä istuu tyhjässä kodassa, ja kerron hänelle mitä tilanteessa tapahtuu. Tämä toimi näyttelijälle, mutta pilasi samalla äänittämisen.

Puhe on yleisesti ongelma dokumenttielokuvissa. Taustalta voi kuulua muuta ääntä, koska kuvauspaikkaa ei aina pääse täysin kontrolloimaan. Puhe pitäisi silti saada kuulumaan selkeästi. (Aaltonen 2011, 404.) Tämä ei kuitenkaan pitänyt täysin paikkaansa Arktisten tulien kohdalla. Koska dokumenttielokuva oli dramatisoitu, käytettiin siinä paljon fiktion keinoja. Hahmoja esittävät henkilöt olivat näyttelijöitä, tilanteita oli lavastettu ja tapahtumat alkoivat tietyllä hetkellä. Säätä lukuun ottamatta kuvaustilannetta pystyttiin kontrolloimaan. Puhe tuli haasteeksi vasta äänisuunnitteluvaiheessa, sillä sitä ei saanut kuulua selkeästi. Koska en ollut ymmärtänyt pyytää näyttelijää puhumaan ruotsia, meille muodostui haasteeksi saada suomen kieli piilotettua pois niin, että hahmoja elävöittämään jää vain muminaa. Suomenkieltä ei saanut kuulua, sillä se ei olisi ollut historiallisesti oikein.

6.4 Kun ohjaaja näkee kuvia, mutta ei kuule ääntä

Äänityö on minulle elokuvan tekemisessä tuntemattomampi osa-alue. Olen joskus todennut, että näen kyllä kuvia, mutta ääniä kuulen huonosti. Tällä tarkoitan sitä, että olen ollut kuvasuunnittelun kanssa paljon enemmän tekemisissä ja koen sen alueeksi jossa osaan vaikuttaa sekä kertoa mitä haluan. Niin äänimaailman kuin musiikin kohdalla, en aina osaa sanoa mitä mihinkin kohtaan haluaisin, toisin sanoen en tunne äänen mahdollisuuksia yhtä hyvin. Tämä näkyi hyvin erityisesti Staalot-kohtauksen piirroksissa ja kohtauksessa, jossa käytetään animaatiota havainnollistamaan Laestadiuksen kertomusta tähtikuviosta. En itse ollut osannut ajatella niiden ääniä, ennen kuin ohjaava opettaja kommentoi niiden puuttumista. Äänillä näistä molemmista saatiin tunnelmaltaan ja kerronnaltaan toimivampia.

Ääni-ilmaisussa yksi ongelmien syy oli se, että minulla ja äänisuunnittelijalla ei ollut heti alussa yhteistä kokousta. Tällaisessa kokouksessa määritellään dokumenttielokuvan tyyli. Halutaanko äänistä realistisia, kerrontaa tukevia vai jopa sitä rikkovia. (Aaltonen 2011, 400.) Se, miksi kokous jäi pitämättä, johtuu jälleen kommunikaatio-ongelmista. Minä oletin, että äänipuolella tiedetään mitä haetaan, ja äänisuunnittelija oletti myös tietävänsä saman. Onneksi molemmat hakivat samaa asiaa, mutta kokouksessa olisi voitu puhua äänistä tehokkaammin. Vasta elokuvan toista versiota tehdessä aloimme pitää säännöllisemmin kuunteluja. Kiire oli myös yksi tekijä. Kuvaleikkauksen kanssa

oli kiire ja päivät venyivät pitkiksi. Kuvan sujuvuus oli pääimmäisenä huolena, enkä kokemattomuuttani osannut jakaa huomiota tehokkaasti laajemmalle. Lähempänä deadline-päivää alkoi myös työskentely uuden säveltäjän kanssa ja myös musiikkeja piti ehtiä kommentoimaan. Äänet jäivät vähemmälle huomiolle. Luultavasti yksi syy on myös äänisuunnittelijan turhautuminen omaan osaamattomuuteeni äänien saralla. Ensimmäisen illan jälkeen pidimme äänisuunnittelijan kanssa palaverin, jossa kuuntelimme elokuvan kohtaus kohtaukselta ja kävimme läpi mitä seuraavaan versioon pitää korjata. Toisen version kanssa teimme jo paremmin yhteistyötä kuunteluiden avulla.

Kun yksi versio äänistä oli valmis, kuuntelimme sen television kaiuttimilla. Äänileikkausta tehtäessä kaiuttimien tulisi olla laadukkaat, ettei mukaan tule sellaista ääntä, jota ei ole tarkoitettu elokuvaan (Aaltonen 2011, 409.) Ohjaava opettaja ja äänisuunnittelija totesivat, että äänistudiosta pitäisi löytyä myös huonolaatuisemmat kaiuttimet, jotta on mahdollista kuulla miltä äänet kuulostavat katsojille, jotka katsovat ja kuuntelevat elokuvaa kotitelevisiosta. Tätä mieltä on myös Jouko Aaltonen. Äänisuunnittelijan kanssa totesimme myös sen, mihin Jouko Aaltonenkin kehottaa; tekemään elokuvasta eri miksausversioita. On tavallista, että elokuvateatteriinkin tehdään äänen toiston eroista johtuen oma versio ja tv-esityksiä varten omansa. (Aaltonen 2011, 411.)

KERTOJAÄÄNEN KÄYTTÖ ELOKUVASSA

6.5 Kertojaäänen vastustus elokuvan historiassa

Kertojanäänen eli spiikin (voice over) käyttöä dokumenttielokuvassa on kritisoitu, ja se on koettu jopa vastenmieliseksi (Aaltonen 2011, 373; Bruzzi 2003, 40). Kertojaääni on koettu myös epäelokuvalliseksi kerrontakeinoksi. (Aaltonen 2011, 373). Siihen, miksi kertojanääneen on suhtauduttu niin negatiivisesti ja epäilevästi löytyy useita syitä. Teoreettisen ortodoksisuuden, joka tarkoittaa oikeaoppisuutta, kehitystä pidetään yhtenä suurena syynä tähän. Se tuomitsee kertojanäänen olevan luonnostaan ja väistämättä opettavaista. Sen asenteena kertojavetoisiin dokumentteihin on käsitys siitä, että kertojanääni on saarnaamisen muoto, ja he kuvailevat sitä luonteeltaan autoritaariseksi, elitistiseksi ja isälliseksi. Kozloff on todennut kertojanäänen olevan välttämätön paha, ja turva mielikuvituksettomalle ja epäpätevälle tekijälle. (Bruzzi, 2003, 40, 41, 50.) Yksi syy spiikin kritisoimiseen on ollut sen antama valheelliseksi koettu kuva sen objektiivisuudesta. Valheellisuutta on perusteltu sillä, että spiikki on aina jonkun kirjoittamaa ja elokuvaan asettelemaa. (Aaltonen 2011, 374.) Bruzzi taas kaataa suurimman syyn Bill Nicholisin luoman elokuvan ”sukupuun” päälle. (Bruzzi 2003, 41.)

Kertojaääneen on kohdistunut paljon epäluuloja. Sen on ajateltu ottavan luonnostaan dominoivan aseman elokuvassa ja olevan kuvaa vääristävä sekä totuutta häiritsevää kerronnan elementti. Sen on ajateltu estävän tapahtumien esittämisen kuvin, koska on koettu, että kertojanääntä käytettäessä elokuvan näkökulma ei voi olla muu kuin se, mikä puheessa esitetään, jos pääsisältöjä ei ole enempää kuin yksi. Epäluuloja on kohdistettu myös siihen, että sen on ajateltu olevan äärimmäinen keino kertoa katsojilleen mitä ajatella. Robert Drew joka on suoran elokuvan pioneeri, jopa toteaa että vain elokuvat jotka toimivat ilman puhetta, voivat kohota utopian alueelle ja toteaa, että kertojanääntä käytetään kun epäonnistutaan. Hänen mielestään ulkopuolelta tulevat sanat eivät voi saada elokuvaa liitämään. (Bruzzi 2003, 41, 49, 50.)

6.6 Kertojäänen puolesta

Kertojanääntä on myös puolustettu. Bruzzin mielestä pitäisi hyväksyä, että ääni harvoin peittää kuvaa ja tekee siitä näkymätöntä, ja Jeffrey Yodelman on kommentoinut, että yleinen mutta harhaanjohtava reaktio dokumentin kertojäänen suhteen, on sen tulkitseminen pakostakin itse dokumentin aiheita tukahduttavana. Hän jatkaa tällaisten ajatusten olevan suoraan vastatusten sellaisten elokuvien kanssa, jotka ensimmäistä kertaa ihmisääntä tallentaen, ovat olleet mukana työväenluokan historiassa ja kulttuurissa. Bruzzi ihmettelee kertojanäänen parjaamista, jos synkronoitu ääni ja sen tuottaminen on mykkäelokuvista puuttunut totuus. Parjaamisen syyksi hän pohtii juuri klassisen kertojanäänen kehottomuutta. Bruzzi toteaa, että keskustelu sekä elokuvasta nauhoituksena että keskustelu spiikistä tiivistyvät ”ehdotukseen, että dialektinen suhde tapahtuman ja sen representaation välillä on dokumenttielokuvan selkäranka.” (Bruzzi 2003, 10, 46, 49, 50.)

Kerrontavetoisen dokumentin tärkeimpiä piirteitä ovat suora katsojan puhuttelu sekoittaen kerronnassa kaikkitietävyyden ja intiimiyden sekä argumentin esittäminen edellyttäen harkintaa, tietoa ja mukautumiskykyä. Kertojanäänellä on hallitseva ja jatkuva näkökulma esittämiinsä asioihin. Sitä noudattavat kaikki elokuvan muut elementit tarjoten ratkaisun ja lopun tarinoille. Kerronnan erilaisiin tapoihin lukeutuvat avoin poliittinen puhe ja usean puhujan samanaikainen käyttäminen. Kertojan äänen käyttö voi antaa vaihtoehtoisen ja ristiriitaisen näkökulman elokuvaan eikä tuhoa kuvan ”puhtautta”. (Bruzzi 2003, 43, 49, 57, 65.)

6.7 Kertojanääni Arktiset tulet -dokumenttielokuvassa

Spiikki voi olla dokumenttia täydentävä osuus. Tällöin spiikki kirjoitetaan leikkausvaiheessa. Se voi olla myös kantava osa kerrontaa, jolloin se kirjoitetaan suoraan käsikirjoitukseen. Tämä on tavallista esimerkiksi juuri historiallisissa dokumenttielokuviissa. (Aaltonen 2011, 373.) Arktiset tulet -dokumenttielokuvan kerronta nojaakin voimakkaasti spiikkiin.

Arktiset Tulet -dokumenttielokuvan kohdalla toimittiin jälkimmäisellä tavalla. Kertojanäänen voimakas rooli päätettiin jo käsikirjoitusta tehdessä, koska sillä voitiin

tuoda lisäinformaatiota, ja jo alussa jouduimme toteamaan, että kaikkea ei voi tai edes kannata näyttää kuvina. Jouko Aaltonen onkin todennut, että kertojanääni on myös taloudellinen kerronnankeino. Spiikin avulla on helppo tiivistää ja lyhentää, sen tekeminen on helppoa ja halpaa verrattuna kuvauksiin, ja hyvä napakka spiikki vie vähän elokuvan tai ohjelman aikaa. (Aaltonen 2011, 374.) Bruzzi kommentoi kertojäänen taloudellisuuden etua, mutta nostaa esiin kertojanäänen käytön myös ironisena ja väittelyllisenä työkaluna. Esimerkiksi Battle of San Pietrossa kertoja kertoo, kuinka Italian vihamielisyyksien hinta ei ole ollut suunnaton, mutta samaan aikaan kuvissa näkyy, kun kuolleita sotilaita lastataan kuorma-autoon. (Bruzzi 2003, 43, 49, 54.)

6.8 Kenen ääni elokuvassa kuuluu

Oleellista spiikissä on, kuka sen puhuu. Onko kertoja osa tarinaa vai sen ulkopuolinen informaation välittäjä, mikä on kertojan suhde elokuvaan ja sen maailmaan, hänen emotionaalinen suhtautumisensa tapahtumiin? (Aaltonen 2011, 376.) ”Jumalan ääni” -kertojamallin tarkoitus on olla persoonatonta ja tarjota elokuvan ulkopuolinen ja kaikkitietävä käsitys. Se pysyy etäisenä tapahtumista, joista se kertoo katsojalle. Tämä on Mary Ann Doanen mukaan juuri sen etu. Koska ääni ei ole paikannettavissa eikä sitä voi hahmottaa kehoon, sille on mahdollista tulkita kuvaa ja tuottaa totuus. (Bruzzi 2003, 49, 56.)

Kertojanäänen asema on jälleen yksi ero dokumentin ja fiktion välillä. Kuten aiemmin todettiin, dokumentin kertojanääni on kuvan ulkopuolista ja kaikkitietävää. Fiktiossa kertojanääni kuitenkin perinteisesti kuuluu jollekin elokuvan hahmolle. Fiktiossa sen klassinen tarkoitus onkin kyseessä olevan hahmon omien mielteiden paljastaminen tai sisäinen monologi. (Bruzzi 2003, 49, 55.) Arktiset Tulet - dokumenttelokuvaamme valitsimme tarinan ulkopuolisen ”jumalan äänen”. Kertoja on siis ulkopuolinen informaation antaja, eikä esimerkiksi yksi tarinan henkilöistä. Näin dokumentissa pystytään välittämään informaatiota yleisellä tasolla, ja taustoittamaan myös mennyttä ja tulevaa. Jos kertoja olisi yksi tarinan henkilöistä, olisimme sidottuja kertomaan tapahtumista vain hänen näkökulmastaan. Näin olisimme myös sidottuja siihen, että kirjoitamme sitä, mitä tarinaa kertova henkilö tietää. Mielestäni olisi epäuskottavaa,

että esimerkiksi Marmier kertoisi Laestadiuksen menneisyydestä vasta tutustuttuaan tähän retkikunnan matkalla.

Tässä dokumenttielokuvassamme päädyimme pyrkimään täsmälliseen kieleen, ja jättämään suuremmat adjektiiveilla maalailut pois. Suomalaiset dokumentaristit käyttävät usein lyhyttä ja selkeää yleiskieltä. Spiikki kertoo tiiviillä tyyllillä vain välttämättömän, eikä rönkyile ja maalaile adjektiiveilla. Ranskalaisessa perinteessä taas tapaa esseemäistä spiikkiä, jonka tehtävänä on rakentaa tunnelmaa. (Aaltonen 2011, 376.)

6.9 Miehen vai naisen ääni spiikissä

Aiemmin kerrottiin kahdesta tavasta käyttää kertojanääntä: avoimen poliittinen ja usea samanaikainen ääni. Kolmas, naisen äänen käyttö, on koettu eniten hyökkääväksi. Sen on koettu haastavan kertojaäänien käytön käsitteellistämisen ”ahdasmielisen ideologiseksi, patriarkaaliseksi välineeksi”. Naisen ääni kuullaan Yhdistyneessä kuningaskunnassa kahdella tapaa: joko naiselokuvantekijän äänenä, joka kuuluu kameran takaa, tai erillisenä ”jumalan ääni” muottina. Siitä huolimatta, että naisen ääntä kertojana on käytetty viime vuosikymmeninä enenevässä määrin, ei sitä ole otettu huomioon tavassa, jolla selittävää moodia on teorioitu. Annie Leclec, joka oli ranskalainen feministi, ehdotti perinteisesti miehen ympäristössä olevan naisen äänen olevan keino kriittisen välimatkan aikaansaamiseksi, ja naisen äänen saavan myös pohtimaan keinotekoisien sanojen käyttöä ja soveltuvuutta. (Bruzzi 2003, 49, 57, 58.)

Barthes on argumentoinut, että:

”Mitä lähempänä teksti on kuvaa, sitä vähemmän se vaikuttaa pohjautuvan siihen, että puheen ”toisen tarkoituksen määrittäminen valokuvalliseen viestiin on vähentynyt kirjaimellisuuden vuoksi jokaisessa mukana olevassa tekstissä”.
(Bruzzi 2003, 49.)

Tällä on Barthesin mukaan vastaavuus dokumenteissa käytettävään kertojanääneen. Perinteinen suoraan puhutteleva selittävä moodi nojaa kuvan ja sanojen yhtenäisyyteen mikä tarkoittaa, että kertoja selostaa katsojalle mitä kuvassa on, miten kuvaa pitäisi tulkita ja rajaa potentiaalinen toisarvoisille konnotatiivisille tarkoituksille. Tällaisen ongelmattoman kerronnan välttämättömänä osatekijänä on pidetty ”jumalan ääneen”

maskuliinisuuden lisäksi sen sisältämää auktoriteettia ja yleispätevyyttä. Vanhemmissa dokumenteissa naisen äänen käyttäminen ja näin poikkeaminen yhden miehen äänen käyttämisestä kertojana ei olisi uskottavaa ja riistäisi ”kehottomalta” miesääneltä sen vallan. (Bruzzi 2003, 49, 57.)

Arktisiin tulin valittiin perinteinen matala miesääni. Tämä sopii elokuvaan mielestäni hyvin, sillä elokuvassa ei näy alun jälkeen naisia ollenkaan. Siksi ulkopuolinen miesääni tukee mielestäni hyvin kuvaa, jossa retkikunta koostuu pelkästään miehistä. Halusin kerronnasta asiantuntijamaisen tasaista ja rauhallista, sellaista mihin katsojan on helppo luottaa.

6.10 Kertojan äänittäminen

Päätimme äänittää spiikkejä lause kerrallaan. Ensimmäiseen versioon äänitykset tehtiin kahdessa päivässä. Silloin huomasimme, että ääni ei kestä tällaista aikataulua. Ensimmäisen äänitysversion jälkeen tehtiin korjauksia spiikkeihin. Näyttelijän äänen käheytyminen oli suurin ongelma äänityksissä, ja aloitimme seuraavan version spiikkien äänittämisen hyvissä ajoin. Käytännössä äänitimme joka toinen päivä enintään puoli toista tuntia, ääntä kuunnellen. Kohtauksen 33, joka on toiseksi viimeinen kohtaus kuninkaan linnassa, tekstin äänitimme kahdessa osassa, sillä se oli pitkä emmekä halunneet ottaa riskiä, että ääni käheytyisi selvästi kohtauksen aikana. Yhteensä spiikkien äänittämiseen elokuvan lopulliseen versioon meni kolmetoista päivää. Niin sanotusti ”oikeassa tuotannossa” tällainen ei olisi ollut mahdollista.

Välillä ääni käheytyi niin pahasti, että jouduimme keskeyttämään nauhoituksen. Tällaisissa tilanteissa oli vaikeaa nähdä, kuinka näyttelijä turhautui, kun oikein mitään ei saatu nauhoitettua ja aikataulu uhkaa käydä liian kireäksi. Tiedostin koko ajan aikataulun, ja keskeyttämispäätös tehtiin aina harkinnan jälkeen. Ohjaajan vastuulla on kuitenkin näyttelijän suoritus ja näyttelijän on voitava luottaa ohjaajaan. Olisin hoitanut tehtäväni huonosti, enkä olisi ollut tuon luottamuksen arvoinen, jos olisin hyväksynyt suorituksen josta kuulen, ettei se ole hyvä.

Hyvä tapa välttää äänen käheytyminen kuuluminen elokuvassa, oli nauhoittaa spiikit kronologisessa eli aikajärjestyksessä. Ääni käheytyy tasaisesti elokuvan loppuun

mentäessä, eikä yleisö huomaa sitä helposti. Elokuvan ensimmäiseen versioon spiikit äänitettiin satunnaisessa järjestyksessä, koska aikataulu oli hyvin tiukka. Jos päivä tuntui äänen puolesta vaikealta, otettiin lyhyitä osioita pitkien sijaan. Tämän taktiikan ongelma oli, että äänen kirkkauden vaihtelut huomaa helposti, jos edellinen spiikki on käheä, seuraava kirkas ja seuraava taas jotain siltä väliltä. Kronologisesti äänitettäessä ääni muuttuu tarinan mukana, eikä se häiritse kuuntelemista.

6.11 Kertojan ohjaaminen

Spiikkien ohjaaminen oli haastavaa. Kävin tekstiä läpi ja mietin millaisen eläytymisen haluan. Pyrkimyksenä oli saavuttaa neutraali kerronta, joka ei kuitenkaan olisi tasapaksua putkea. Poikkeuksena kohtaus 12 (staalo-tarinat nuotiolla) sekä kohtaus 15, (cassiopeia -tarina) joihin pyrittiin saamaan hieman enemmän tarinankerrontamaista otetta kuitenkin niin, että tyyli ei muutu liikaa spiikkien kokonaisuuteen nähden. En ollut aiemmin ohjannut spiikkinauhoituksia, joten varsinkin alku oli etsimistä, minkä tyyppistä ohjausta näyttelijä tarvitsee ja miten annan palautetta spiikistä siten, että näyttelijä ymmärtää mitä parantaa seuraavaan ottoon, miten kuvailla sitä tyyliä mitä haluaa? Lopulta tapa ohjata löytyi yhteistyössä näyttelijän kanssa sitä mukaa, kun äänitykset etenivät. Opimme ymmärtämään toisiamme ja reagoimaan toisiimme, jolloin meille muodostui jopa yksittäisiä sanoja, jotka tarkoittivat molemmille heti samaa asiaa ja joiden avulla pääsimme samalle aaltopituudelle.

Äänityksiin osallistui minun ja näyttelijän lisäksi äänisuunnittelija, joka nauhoitti spiikit sekä käsikirjoittajat. He kuuntelivat kanssani spiikkien ilmaisua ja auttoivat huomaamaan virheet sanojen lausumisessa. Myös mahdolliset muutokset spiikkeihin oli nopeampaa ja helpompaa tehdä. Tässä äänittäjä oli myös avuksi. Hyväksi keinoksi osoittautui kuunnella edellisen kerran äänityksiä läpi. Näin näyttelijä kertoi pystyvänsä löytämään samat äänenpainot ja temmon sen hetken äänityksiin. Näyttelijän kanssa olimme yhteydessä mikrofoniin avulla.

Spiikkejä hiottiin vielä äänityksissä. Lähinnä hiominen koski lauseen sanajärjestystä, lauseen jättämistä tekstistä pois tai sanan oikeaa kirjoitusasua. Näyttelijä kokeili, miten lause tuntuu luontevimmalta lausua, jonkun sanan kohdalla mietittiin, miten se vaikuttaa

asian sävyyn. Liiat vuosiluvut pyrittiin kiertämään, sillä kuten Jouko Aaltonen toteaa, tarkat luvut eivät jää kuuntelijan mieleen. (Aaltonen 2011, 384.)

7 MUSIIKIN ROOLI ELOKUVASSA

7.1 Musiikin lähde elokuvassa

Elokuvassa voidaan puhua kahdenlaisesta musiikista. Jos musiikin lähde näkyy kuvassa, on kyseessä lähdemusiikki. Itse elokuvamusiikki on musiikkia, joka tulee elokuvan ulkopuolelta. Se on lisätty jälkikäteen ja on suunnattu suoraan katsojille. Tästä syystä elokuvan henkilöt eivät kuule sitä, eivätkä reagoi siihen. Musiikkia, joka tulee kuvan ulkopuolelta, kutsutaan ei-diegeettiseksi. Se tarkoittaa, että se ei tule elokuvan maailmasta. Se myös ohjaa katsojaa; hänen tunteitaan ja huomiotaan. Musiikki toimii spiikkiä hienovaraisemmin emootioiden alueella. Kuten spiikissä, myös musiikin käytössä pitää olla huolellinen. Ei ole järkevää toistaa jo kuvassa näkyvää. Tällainen musiikki on siis osana elokuvankerrontaa. Dokumenttielokuvassa voidaan käyttää molempia. Musiikilla voi olla monia tehtäviä. Se herättää ja alleviivata tunteita ja tunnelmaa, ja voimistaa elokuvan dramaturgiaa. Musiikki voi myös rytmittää elokuvaa, ja jos käytetään yhdenlaista tai saman säveltäjän musiikkia, se myös luo yhtenäisyyden tunnetta. (Aaltonen 2011, 388, 389.)

7.2 Musiikki Arktisissa tulissa

Alusta asti oli selvää, että yksi Arktisten tulien kantavimmista elementeistä olisi musiikki. Elokuvassa käytimme vain elokuvamusiikkia. Tarinallisesti elokuvassa ei ole kohtauksia, joissa joku soittaisi jotain instrumenttia, ja elokuvan historiallisessa ajassa ei ollut käytössä esimerkiksi radioita tai muuta musiikinlähdettä. Arktisissa tulissa käytetyn elokuvamusiikin tehtävänä oli siis olla kerronnallista ja luoda tunnelmaa.

Arktisissa tulissa on musiikkia neljältä säveltäjältä. Pääteema tulee kuitenkin yhdeltä säveltäjältä, joten yhtenäisyys ei päässyt rikkoutumaan. Se oli myös haaste myöhemmin mukaan tulleille säveltäjille, sillä heidän musiikkinsa äänimaailman piti sopia aiempaan musiikkiin. Musiikkia voi myös käyttää kertomaan elokuvan aikakaudesta tai paikasta. Sekä dokumentissa että fiktiossa musiikkia käytetään kuvaamaan myös näkymättömiä asioita, kuten hahmon sisäisten tunteiden ilmaisemista. Musiikki ja kertojan ääni ovat periaatteessa lähellä toisiaan. Kuten spiikillä, myös musiikilla voi elokuvassa tarkastella

asioita, joiden näyttäminen olisi muuten vaikeaa. Musiikilla voi myös käsitellä asioita, joita olisi vaikea ilmentää sanallisesti. (Aaltonen 2011, 388, 389.)

Toinen virhe musiikin suhteen on käyttää sitä liikaa. Varsinkin jos elokuvassa on rytmillisiä tai kerronnallisia ongelmia, niitä voidaan peittää musiikilla. Tämä kuitenkin aiheuttaa sen, että lopulta musiikki vain jyrää elokuvan ja turruttaa sekä teoksen että katsojan. (Aaltonen 2011, 389.) Leikkasimme elokuvan ilman ääniä. Näin varmistimme, että kuva kulkee hyvin eteenpäin, eikä leikkausta jouduta erikseen kannattelemaan musiikilla. Arktisiin tuliin tehtiin paljon enemmän musiikkia, kuin mitä lopulta käytettiin lopullisessa elokuvassa. Osa jäi käyttämättä juuri siitä syystä, että elokuva olisi ollut lopulta liian täynnä, olisimme kulkeneet musiikista musiikkiin. Näin kuva ei saisi ollenkaan tilaa, musiikki jyräisi ja alkaisi jopa ärsyttää. Jouko Aaltonen toteakin, että kuten spiikki, myös musiikki voi tappaa kuvan ja jopa häiritä keskittymistä. Musiikille haettiin oikeaa rytmiä, mihin väliin tulee vain ”hiljaisuutta” eli äänimaailmaa, mikä taas tarvitsee tuekseen musiikkia. (Aaltonen 2011, 406.)

7.3 Musiikin merkitys elokuvassa

Elokuvan ja musiikin tuleekin olla tasapainossa. Musiikki ei saa olla liian ”suurta”. Tämä on Jouko Aaltosen mukaan dokumenttielokuvien tavallisin ongelma. Joskus dokumentteihin ei edes tarvita musiikkia, vaan ne toimivat jopa paremmin ilman. Musiikin käyttö riippuukin paljon siitä, minkä lajityypin dokumentti on kyseessä. (Aaltonen 2011, 389.) Arktisissa tulissa tavoitteena oli käyttää kohtausten sisällä olevaa musiikkia tunnelman luojana, kun taas vaelluskohtauksissa joissa ei käytetty spiikkiä, musiikin annettiin hallita.

Musiikilla voidaan myös muuttaa kohtauksen tunnelmaa. Vääränlainen musiikki voi pahimmillaan muuttaa kohtauksen tunnelman päinvastaiseksi. Kokeilimme esimerkiksi kohtaukseen, jossa kuningas näkyy ensimmäisen kerran musiikkia, jossa käytettiin rumpua. Vaikka rumpu ei ollut suuri ja kumiseva, siitä tuli mieleen pärisevä sotarumpu, ja kohtaus sai aivan erilaisen emotionaalisen latauksen, kuin siihen oli tarkoitettu. Vaikutti siltä, että kuningas on lähdössä sotaan.

7.4 Musiikin ohjeistaminen

Yksi tapa hankkia elokuvaan musiikkia, on käyttää valmiita kappaleita. Alusta asti oli kuitenkin päätetty, että tilaamme elokuvalle erikseen tehdyt musiikit säveltäjältä. Valmiin musiikin etsimiseen olisi mennyt liikaa aikaa, eikä ole takeita, että sitä olisi edes löytynyt. Tästä poikkeuksena elokuvan teaserissa käytetty musiikki, joka saatiin äänisuunnittelijalta. Elokuvaan tehty musiikki on myös uniikkia. Valmiin musiikin kohdalla törmää myös erilaisiin tekijänoikeudellisiin kysymyksiin, ja lupien kysyminen jokaiselle käytetylle kappaleelle on työlästä. (Aaltonen 2011, 392, 394.)

Koin musiikin ohjeistamisen vaikeaksi, sillä en itse soita tai tee musiikkia. En osannut heti ehdottaa oikeita soittimia, vain kuvailla haettavaa tunnelmaa ja sitä, millainen rooli musiikilla missäkin kohtauksessa on. Jouko Aaltosen mukaan ohjaajan ei tarvitse enempää osatakkaan, mutta itse koin nämä puutteet haitallisina. Ensimmäiset musiikin ohjeistukset olivatkin varmasti huonoja ja niistä oli vaikea hahmottaa mitä haetaan. Sorruin myös kertomaan liikaa, ja rikoinkin aiemmin mainittua sääntöä vastaan. Kun kohtauksessa tapahtui jotakin, halusin korostaa sitä myös musiikilla. Samassa kohtauksessa käytettiin myös informatiivisia spikkejä. Lopulta kävi niin, että kaikki kertoivat yhtä aikaa samaa asiaa: spikki, kuva ja musiikki. Tällainen toiminta alleviivasi kohtausta liikaa, ja katsojalle tulee tietoähky. Hänen pitäisi katsoa ja havainnoida kuvaa, kuunnella informaatiota, kun samalla myös musiikki kertoo, miten suhtautua tapahtumiin.

7.5 Riitasointuja

Ensimmäisen säveltäjän kanssa törmäsimme kommunikaatio-ongelmaan. Aikataulu oli kiireinen, ja kun yhteinen sävel ei ottanut löytyäkseen, jätti säveltäjä projektin. Päätös olisikin ollut varmasti ymmärrettävä toisissa olosuhteissa, mutta nyt meille jäi vain pari päivää aikaa löytää uusi säveltäjä projektille, sillä elokuvan ensi-iltaan oli enää vain kaksi viikkoa. Tämä tapahtuma oli yksi vaikeimmista elokuvan jälkitöiden aikana, sillä juuri musiikin puolesta olin ollut rauhallisin mielin. Yhteistyön päättyminen riitaan oli todella suuri pettymys ja vaaransi koko elokuvan.

Näin jälkikäteen pystyn ymmärtämään säveltäjää sikäli, että kiire oli kova ja hänellä oli elokuvassa kaksoisroolitus. Erinäisillä ennakoivilla tavoilla tältä draamalta olisi kuitenkin varmasti välttytty. Olin itse hyvin keskittynyt kuvaan; ensin sen suunnitteluun, sitten itse kuvauksiin, enkä ymmärtänyt järjestää kokousta musiikeista muiden töiden ohella. Myöskään säveltäjä ei ollut minuun yhteydessä, ja musiikkien tekeminen jäi liian viime hetkeen. Onneksi saimme lyhyellä varoitusajalla tiimiimme säveltäjän. Tällä kertaa yritin välttää ne virheet, joita tein edellisen säveltäjän kanssa. Paneuduin parhaani mukaan siihen, mitä musiikkia tarvitaan ja mihin, sekä yritin etsiä referenssimusiikkia malliksi säveltäjälle, mutta en saanut kasaan paljoakaan. Kommunikaatio sujui kuitenkin hyvin, ja musiikit ehtivät elokuvan ensimmäisen version ensi-iltaan Ranskan Versailles'ssa. Ensi-illan jälkeen mukaan tuli kaksi uutta säveltäjää musiikkikonservatoriosta. Jälleen aloimme miettiä, mitä musiikkia elokuvasta vielä puuttui. Vaikka kuvaleikkaus ei ollutkaan valmis, pyysin saada esimerkkejä ja kokeiluja musiikista. Jouko Aaltonen toteaaakin, että olisi hyvä, jos tämä olisi mahdollista jo leikkausvaiheessa. Näin musiikkia voi sovittaa kuvaan ja sekä leikkaus että sävellys etenevät samaan aikaan. (Aaltonen 2011, 396.) Omasta mielestäni tällainen työskentelytapa on hyvä ja itselleni sopivin, sillä musiikin ja kuvan toimiminen yhdessä on helpointa hahmottaa, jos niitä pääsee sovittamaan yhteen. Musiikin paikalleen asettelu onkin kokeilua, kuten Jouko Aaltonen toteaa. Kokeilimme musiikkeja alkaviksi eri kohdista kuvaa, milloin sen pitäisi päättyä, onko voimakkuus hyvä ja mitä musiikkia käytetään. Musiikin pitääkin olla oikeassa suhteessa muihin elokuvan ääniin (Aaltonen 2011, 406.) Vaikka yksi kappale oli alun perin tarkoitettu tiettyyn kohtaukseen, kokeiltiin sitä myös muualle. Päädyimme valitsemaan yhdestä kappaleesta teeman, jota käytettiin useammin. Näin säilyi yhtenäisyys. Tätäkään en osannut ajatella ennen kuin siitä mainittiin, vaan olin ajatellut jokaisessa musiikkia tarvitsevassa kohdassa käytettäväksi uuden kappaleen.

8 POHDINTA

”Elokuvan tekemisessä ei ole pieniä päätöksiä. Jokainen päätös joko edistää osaltaan hyvän lopputuloksen syntyä tai romahduttaa koko elokuvan minun niskaani kuukausien kuluttua”. (Lumet 1995, 16.)

Ralph S. Singleton sanoo tietävänsä monia ohjaajia, jotka ovat sanoneet, että ”jos heillä olisi mahdollisuus, he tekisivät elokuvan uudestaan”. (Katz 1992, 32.) Elokuvan valmistuttua joudun huomaamaan kuuluvani itsekin näihin ohjaajiin. Arktisissa tulissa on asioita, jotka tekisin nyt toisin. Tapaisin näyttelijät etukäteen ennen kuvauksia, kun nyt tapasin heidät vain pikaisesti pukusovituksen yhteydessä. Voisimme keskustella hahmoista ja tarinasta hyvissä ajoin ennen kuvauksia, kun nyt se tehtiin kuvauspäivänä. En myöskään yrittäisi ratkaista päänäyttelijän kanssa syntyneitä ongelmia yksin, vaan ymmärtäisin, että minun ei tarvitse kohdata tilannetta yksin ja menisin puhumaan tuottajan kanssa. Silti en jälkikäteen ajateltunakaan heti usko että vaihtaisin näyttelijän. Tällainen ongelma voi tulla vastaan milloin vain, ja olen oikeastaan tyytyväinen, että se tapahtui nyt, kun olen vielä opiskelemassa. En yritä oikeuttaa näyttelijän käytöstä, mutta saamani opetus oli kaikessa kamaluudessaankin arvokas. Kiinnittäisin enemmän huomiota myös hahmojen puhuessaan käyttämään kieleen, joka aiheutti paljon päänvaivaa äänisuunnittelussa. Suunnittelisin otettavaksi enemmän kuvia, joita ohjaava opettaja nimitää pieniksi kuviksi, ja joiden hän muistutti olevan juuri niitä, jotka luovat kohtaukseen tunnelman. Olisin myös tarkempi ottojen lukumäärän suhteen. Jälkityövaiheessa vähentäisin kertojanäänen määrää, nyt se tuntuu selittävän tapahtumia välillä liikaakin. Vaikka muuttaisinkin asioita, en silti ole missään nimessä sitä mieltä, että Arktisista tulista tuli huono elokuva.

Oli mielenkiintoista huomata, kuinka voimakkaasti kiinnyin elokuvaan. Elokuvan tekemisessä syntyneiden erimielisyyksien aikana huomasin suhtautuvani elokuvaan hyvinkin suojelevasti. Elokuvan kuuluu mielestäni olla kaiken tekemisen keskipiste ja päämäärä, johon pyritään. Kun elokuvaa aletaan tehdä, jotain herätetään eloon, eikä kenelläkään ole oikeutta tahallaan vahingoittaa sitä. Kuulostaa dramaattiselta, mutta Arktisten tulien teossa syntyneiden erimielisyyksien aikana totesin, että henkilökohtaiset tai edes ammatilliset riidat eivät saa vaikuttaa omaan tekemiseen ja lopputulokseen. Elokuva ei ole väline, jolla kostetaan riitoja tai näpätetään toisia.

Kun Arktiset tulet oli lopulta valmis, minun oli vaikea ikään kuin päästää siitä irti. Olihan sitä toki näytetty aiemminkin yleisölle, mutta silloin sitä vielä muokattiin ja tehtiin viilauksia. Nyt sen eteen oli tehty kaikki, mitä oli mahdollista ja tarpeen tehdä, ja se on valmis. Ehkä ajatus lipeää jälleen dramaattisuuden puolelle, mutta minulle tuli jopa haavoittuvainen olo. Nyt elokuva päästetään lopullisesti pois leikkaushuoneesta, ja se on, samoin kuin minä, kritiikin ja arvostelun kohteena. Miten siitä selviää? Samalla tuntui siltä, että elokuva ei enää tarvitse minua olemassaoloonsa. Tämä on varmaan sitä kuuluisaa luopumisen tuskaa.

Tällainen projektioppiminen on mielestäni ehdottomasti paras tapa oppia elokuvan teon vaatimaa ammattitaitoa, jota ei voi oppia kirjoja lukemalla tai pelkillä luennoilla istumalla. Pienempien lyhytelokuvaprojektien myötä on mahdollista saada kosketusta työhön ja oppia tuotantoprosessiin kuuluva rutiini, mutta tällaisissa isoissa opiskelijatuotannoissa, kuten Arktisissa tulissa kokemus on kokonaisvaltaisempi. Prosessi on pidempi, yli vuoden, ja vaatii voimakkaampaa sitoutumista ja vastuun ottamista. Saimme toimia tuotannon läpi kuin oikea työryhmä omissa rooleissamme. Tämä ei tarkoita, että ohjaava opettaja olisi hylännyt ryhmämme oman onnensa nojaan, vaan apua ja tukea oli aina saatavilla. Sitä ei kuitenkaan tuputettu, eikä jokaiseen tilanteeseen puututtu heti, vaan meille annettiin mahdollisuus selvittää ongelmat itse, mikä on ehdottomasti tärkeää oppimisen kannalta. Projekti tuntui välillä hyvinkin raskaalta. Aikataulut olivat tiukat ja päivät olivat pitkiä, sekä kuvauksissa että jälkituotannossa. Tämä johtui varmasti osaksi myös kokemattomuudesta, kuten Useita leikkausversioita -luvussa todetaan. Ohjaajana tunsin, että olen vastuussa elokuvasta koko tuotantoryhmälle. Halusin myös näyttää sekä itselleni että muille, että pystyn ohjaamaan elokuvan ja viemään prosessin loppuun. Mieluummin itkenkin itkut nyt, kuin ”oikeassa tuotannossa”.

Uskon vahvistuneeni ja kasvaneeni projektin myötä niin ammatillisesti kuin ihmisenäkin. Suosittelenkin vastaavanlaiseen projektiin lähtemistä kaikille alan opiskelijoille.

LÄHTEET

- Aaltonen, Jouko. 2011. Seikkailu todellisuuteen - dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Aaltonen, Jouko. 2006 Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like.
- Aaltonen, Jouko, dokumentaristi, Kysymyksiä kirjastasi Seikkailu todellisuuteen, sähköpostiviesti, Gretta-Garoliina Sammalniemi, 13.3.2012.
- Arktiset tulet 2012. Elokuva. Ohjaus: Gretta-Garoliina Sammalniemi. Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu, Tornio.
- Bogart, Anne. 2004 Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Helsinki: Like.
- Bruzzi, Stella. 2003. New Documentary: A Critical Introduction. Lontoo: Routledge.
- Cristiano, Giuseppe 2008. The Storyboard Design Course. The ultimate guide for artists, directors, producers and scriptwriters. UK: Thames & Hudson.
- Elokuvaopas, elokuvat Internetissä. Elokuvan historia. Hakupäivä 10.3.2012. <<http://www.elokuvaopas.com/historia/>>
- Eskola, Seija-Liisa 2011. Luento. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu, Tornio. 19.5.2011.
- Hyytiä, Riina. 2004. Ennen kuin kamera käy- Ideasta kuvauksiin, tekijät kertovat. Hollola: Salpausselän kirjapaino Oy.
- Internet Movie Database. Hakupäivä 12.3.2012. <<http://www.imdb.com/name/nm0000626/>>
- Kahakorpi, Hannu, Pohjoisen kulttuuri-instituutin asiantuntijaprofessori, Pohjoisen kulttuuri-instituutti, 2012, haastattelu, 13.3.2012.
- Kangaspunta, Seppo. Hakupäivä 20.3.2012. <http://oppimateriaalit.internetix.fi/fi/avoimet/Oviestinta/tiedotusoppi/p2_medi_a-analyysi/3_kuva-analyysi/5_sem.tulkintaa>

- Katz, Steven D. 1991. Film directing shot by shot visualizing from concept to screen. Ensimmäinen painos. Kalifornia: Michael Wiese Productions.
- Katz, Steven D. 1992. Film Directing. Cinematic Motion. A Workshop for Staging Scenes. Kalifornia: Michael Wiese Productions.
- Lumet, Sidney 1995. Elokuvan tekemisestä. Helsinki: Like.
- Nichols, Bill. 2001. Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.
- Palmer, Wendy. Writing rules misapplied: kill your darlings. Hakupäivä: 11.3.2012. <<http://wendypalmer.com.au/2008/09/25/writing-rules-misapplied-kill-your-darlings/>>
- Puukko, Timo. Vastuuopettaja, Kemi-Tornion Ammattikorkeakoulu, 2011 & 2012, keskustelu, 2011 & 2012.
- Sammalniemi, Gretta-Garoliina. 2012. Oppimispäiväkirja. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu, Tornio.
- Sivan, Eyal 2012. Masterclass. DocPoint - Helsingin dokumenttielokuvafestivaali, Helsinki. 29.1.2012.
- Rabiger, Michael 1997. Directing. Film techniques and aesthetics. Toinen painos. Massachusetts: Focal Press, Butterworth-Heinemann.
- Renov, Michael 1993. Theorizing Documentary. Lontoo: Routledge.
- Vaara, Saila-Inkeri, projektipäällikkö, Kemi-Tornion Ammattikorkeakoulu, LFA -aiheisia kysymyksiä opparia varten, sähköpostiviesti, Juhani Kenttä, 26.1.2012.
- Weston, Judith. 2008. Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Helsinki: TaiK Julkaisut.
- Wikipedia 2012a. Hakupäivä 10.3.2012. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Lumi%C3%A8ren_veljekset>
- Wikipedia 2012b. Hakupäivä 11.3.2012. <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Opportunismi>>

LIITELUETTELO

Liite 1. Arktiset tulet 2012. Elokuva. Ohjaus: Gretta-Garoliina Sammalniemi.

Tuotanto: Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu, Tornio.

Liite 2. Dokumentin moodit

Fiktiossa elokuvien lajitteluun alatyypeittäin käytetään genrejakoja. Siinä elokuvat jaetaan luokkiin niiden fiktiivisen laadun mukaan. Jakoperusteina ovat olleet semanttiset piirteet eli kuvassa näkyvät ominaisuudet, hahmot ja miljööt sekä elokuvan sisältämät ideologiset ja kulttuuriset merkitykset eli syntaksiset piirteet. Genret ajatellaan melko selviksi ja vakaiksi käsitteiksi, joiden lainalaisuudet katsoja hyväksyy ja jotka odottavat tietynlaista yleisöä ja siltä tiettyjä reaktioita ja ideologiaa. (Aaltonen 2006, 46; Aaltonen 2011, 25.) Aaltonen toteaa kirjassaan, että juuri semanttisten ja syntaksisten piirteidensä vuoksi dokumenttia voidaan pitää omana genrenään, sillä maailma jota se kuvaa on sosiaalishistoriallinen ja katsoja pystyy tunnistamaan sen ulkoiset tunnusmerkit. (Aaltonen 2006, 47.)

Dokumenttielokuva jaetaan genrejen sijaan moodeihin, jotka Bill Nichols on kehittänyt. (Aaltonen 2011, 25.) Nichols toteaaakin juuri moodien olevan erottavana tekijänä dokumentin ja muiden elokuvatyypin välillä. Hän kuvailee moodien kehittyvän tiettyinä hetkinä, mutta olevan pysyviä ja muuttuvan hetkiä laajemmiksi. Moodit syntyvät edellisten moodien rajoituksista, mutta ovat myös reaktioita sosiaalisten yhteyksien muutoksiin. (Nichols 2001, 33, 34.) Nicholsin mukaan on mahdollista tunnistaa kuusi dokumentti-genrelle tavallaan ala-genreinä toimivaa moodia. Näitä ovat poeettinen, osallistuva, tarkkaileva, refleksiivinen ja performatiivinen moodi (Nichols 2001, 99.)

Poeettisen moodin dokumenteissa painotus on vahvasti visuaalisuudessa, ja niitä voidaan sanoa elokuvallisiksi runoiksi. Ne hyödyntävät usein piirteitä myös muista taiteenlajeista, kuten kuvataiteesta ja tanssista. Poeettisen moodin dokumenttien raja ei ole selkeä esimerkiksi videotaieteeseen verrattuna, sillä poeettisen moodin tekijät eivät usein ole vain dokumentaristeja vaan useamman alan hallitsevia taiteilijoita. Suomessa poeettisen moodin tekijöitä ovat esimerkiksi Veli Granö ja Eija-Liisa Ahtila. (Aaltonen 2011, 25, 26.)

Selittävän moodin perusta on argumentaatiossa ja sanallisessa kommentoinnissa, jossa dokumentti puhuttelee suoraan katsojaa käyttäen joko kertojan ääntä tai kuvatekstejä. Kuvia pidetään todisteina ja kuvituksena puhutulle tekstille. Teksti on elokuvan dominoiva voima, ja sitä kutsutaankin sen kaikkietävän ominaisuuden vuoksi ”Jumalan ääneksi”. (Aaltonen 2011, 26.)

Havainnoivassa moodissa tekijät eivät vaikuta kameran edessä tapahtuviin asioihin. Tämän moodin tavoitteena on, että dokumentin henkilöt eivät huomioisi kameraa, vaan käyttäytyisivät ja eläisivät elämäänsä kuin ketään ylimääräistä ei olisi paikalla. Tekijät pyrkivät työssään objektiivisuuteen ja neutraaliuteen, ja leikkausvaihe on vaikea sillä tekijöillä ei ole käytössään yhtä paljon ilmaisukeinoja kuin muissa moodeissa. (Aaltonen 2011, 27.)

Sosiaalinen moodi on havainnoivan moodin vastakohta. Siinä kuvattavan ja tekijän suhde ja vuorovaikutus nimenomaan korostuu, kun tekijä osallistuu havaittavasti tapahtumiin. Hän voi haastatella henkilöä, provosoida tai osallistua tilanteeseen jollain muulla tavalla. Nichols kuvailee tekijän luopuvan roolistaan kaikkietävänä ja laskeutuvan kärkeästä katossa sosiaalisesti toimijaksi. Puhtaimmin sosiaalista moodia edustaa ranskalainen *cinéma vérité*. (Aaltonen 2011, 27.)

Refleksiivinen moodi korostaa tekijän ja kuvattavan suhteen sijaan tekijän ja katsojan välistä suhdetta. Se pyrkii tekemään katsojan tietoiseksi elokuvan tekemisestä ja sen esittämisen todellisuuden keinotekoisuudesta, ollen muita moodeja itsetietoisempi. Katsojaa voidaan muistuttaa elokuvan olevan jonkun tekemä teos näyttämällä kuvissa kuvausryhmää, mikrofoneja tai elokuvantekijän ja henkilöiden vuorovaikutusta. Koska refleksiivisen moodin elokuviin kuuluu kriittisempi ja rehellisempi ote kuin tv-reportaasissa. Siksi tällaista reportaasia ei voida laskea kuuluvaksi tähän moodiin, vaikka yllä mainitut asiat katsojan tekemiseksi tietoiseksi kuvaustilanteesta ovatkin olemassa. (Aaltonen 2011, 28.)

Performatiivisen moodin kohdalla dokumentin ja fiktion rajan hämärtyminen on tyypillistä. Jouko Aaltonen käyttää tällaisesta elokuvasta esimerkkinä Erroll Mossisin elokuvaa *Johtolanka* (1988). Elokuvassa rekonstruoidaan poliisimurha perustuen

silminnäköiden antamiin todistuksiin. Tämä tehdään useasta näkökulmasta kuitenkin väittämättä, että joku esitetyistä tavoista olisi totta. Performatiivisessa muodossa keskeisessä osassa on esittäminen, jonka kautta halutaan nostaa esiin kysymys tiedon luonteesta ja todellisuudesta. Moodissa ei pyritä objektiivisuuteen vaan vältetään sitä, ja suositaan mieluummin tunnetta ja mieleen palauttamista. Syy tämän moodin nimeämiselle oli Nicholsin tunne muiden moodien riittämättömyydestä kuvata uutta dokumenttielokuvaa. Aaltonen pohtii, että tämän moodin mukaan on vaikea erotella elokuvia, sillä se vaikuttaa yhdistelevän muiden moodien ominaisuuksia itseensä. (Aaltonen 2011, 28, 29.)