

**STADIA**

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

---

# HENKILÖKOHTAISIA VALINTOJA

Henkilökäsikirjoittaminen aihelähtöisessä dokumentissa

Viestinnän koulutusohjelma  
Radio- ja televisioilmaisu  
Opinnäytetyö  
4.2.2007

---

Maija Mokka



## TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestinnän koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Radio- ja televisioilmaisu	
Tekijä Maija Mokka			
Työn nimi Henkilökohtaisia valintoja – Henkilökäsikirjoittaminen aihepähtöisessä dokumentissa			
Työn ohjaaja/ohjaajat Auli Sillanpää			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 4.2.2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 84 + 1	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyöni on monimuototyö. Se koostuu dokumenttielokuvasta ja kirjallisesta tutkielmasta, jossa käsittelen aihepähtöisen dokumentin henkilökäsikirjoittamista. Kirjallisuuden ja suomalaisten ohjaajien haastatteluiden pohjalta tutkin dokumentin käsikirjoittamisen mahdollisuuksia, pohdin henkilövalintojen merkitystä onnistuneelle dokumenttielokuvalle, jäljitän toimivan päähenkilön tärkeimpiä ominaisuuksia sekä selvitän keinoja onnistuneiden henkilövalintojen tekemiseen. Lisäksi luon listaa siitä, mitä henkilöistä pitäisi ennen kuvausvaihetta ainakin tietää ja mitä kaikkea tästä tiedosta tulisi sisällyttää dokumentin lopulliseen käsikirjoitukseen.</p> <p>Tutkielmani oppeja olen pyrkinyt soveltamaan dokumenttielokuvan <i>Suuri urakka</i> ennakkotutkimusvaiheessa. Dokumentti seuraa kahden nuoren aikuisen tuntemuksia heidän pyrkiessään uuteen opiskelupaikkaan täydellisen alanvaihdoksen jälkeen. Kirjallisen osan lopuksi selostan henkilövalintoihin johtanutta prosessia ja pohdin, kuinka itse onnistuin tavoitteessani löytää elokuvan teemaan parhaiten sopivat päähenkilöt.</p> <p>Henkilövalinnoilla on ratkaiseva merkitys dokumenttielokuvan onnistumiselle. Monet dokumentit lepäävät henkilöidensä varassa, sillä heidän persoonallisuutensa ja toimintansa kautta syntyvät lähes kaikki elokuvan tilanteet ja tarina. Haasteellisinta henkilöiden löytäminen on aihepähtöiseen, deduktiivista lähestymisstrategiaa käyttävään, antropologiseen tai havainnoivaan, luovaan, voice-overittomaan, pitkään seurantadokumenttiin.</p> <p>Toimiva päähenkilö on sympaattinen ja vaikeassa tilanteessa syyttä kärsivä. Hänellä on tavoite, jota hän toiminnallaan tavoittelee sekä vastavoima. Elokuvan aikana hän kehittyy ja muuttuu. Lisäksi hän on avoin, karismaattinen, sitoutunut prosessiin ja luonteva kameran edessä. Ennakkotutkimusvaiheen tehtäviä ovat henkilögallerian luominen, potentiaalisten henkilöiden etsiminen, henkilöihin tutustuminen ja heidän ominaisuuksistaan varmistuminen, luottamuksen synnyttäminen sekä henkilöiden sitouttaminen prosessiin. Henkilöistä tulisi ennen kuvausvaiheen aloittamista tietää ainakin syvimmit kipupisteet ja ilot, suhde dokumentin aiheeseen, rehellisyys, motiivi sekä tärkeimmät tavoitteet.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Dokumenttielokuva <i>Suuri urakka</i> , toteutus: Maija Mokka. Kesto: 29'20 min, DVD			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Dokumenttielokuva, henkilökäsikirjoittaminen, päähenkilöt, henkilövalinnat			

STADIA

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

Kulttuuriala





Degree Programme in Media		Specialisation Radio and Television Studies
Author Maija Mokka		
Title Personal Choices – Scriptwriting of Characters in Subject Centered Documentaries		
Tutor(s) Auli Sillanpää		
Type of Work Final Project	Date 2 February, 2007	Number of pages + appendices 84 + 1
<p>Abstract</p> <p>This final project consists of a documentary film and a written thesis that considers scriptwriting of characters in subject centered documentaries. The possibilities of the documentary scriptwriting, the importance of casting, the most important qualities of a good main character and the best means for making right choices are studied on the basis of literature and interviews conducted with Finnish directors. Furthermore, a list of facts that should be known about the characters before the shooting period is created. Finally, some suggestions about what should be included in the final script are made.</p> <p>Gathered information was utilized when making the documentary called <i>Quite a Task</i>. The documentary follows the lives and feelings of two young adults during the process of seeking an entrance to the university after a complete change of the field of study. At the end of the written thesis the process of casting is reported and its results evaluated.</p> <p>The casting has a decisive effect on the success of the documentary. Many of the documentaries in fact totally rely on their main characters because their personalities and actions create all the footage and the story of a documentary. The most challenging task is to find suitable characters for long documentaries that are subject centered, anthropological or observational and creative. Such documentaries often utilize a deductive strategy of approach and use no voice-over.</p> <p>A good main character is sympathetic and suffers without his own fault. He has a goal that he strives to achieve and faces an antagonist who tries to prevent him. During the film, a good main character develops and changes somehow towards the end. In addition, he is open, charismatic, engaged to the project and acts naturally in front of the camera. The character related tasks of the research period consists of the following tasks: creating a gallery of characters, finding the potential people, assuring oneself of their qualities, creating trust and engaging people to the project. Before the shooting the director should become familiar with the greatest concerns of the characters and he should also get to know their goals and assure himself of their honesty and motives.</p>		
Work / Performance / Project Documentary <i>Quite a Task</i> , realization Maija Mokka, Duration 29'20, DVD		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords documentary film, scriptwriting, main characters		

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
2 TUTKIELMAN TAUSTAA.....	4
3 DOKUMENTIN KÄSIKIRJOITTAMISESTA.....	5
3.1 Voiko dokumentilla olla käsikirjoitus?.....	6
3.2 Käsikirjoituksen tehtävät.....	8
3.3 Käsikirjoituksen sisältö.....	13
4 HENKILÖIDEN MERKITYS ONNISTUNEELLE DOKUMENTILLE.....	18
4.1 Dokumenttielokuva ihmistaiteena.....	18
4.2 Dokumentin lajityypit ja henkilöt.....	20
4.3 Henkilöistä aiheutuvia ongelmia.....	25
5 TOIMIVA PÄÄHENKILÖ.....	28
5.1 Fiktiosta sovellettua.....	29
5.2 Hyvän päähenkilön ominaisuuksia.....	33
5.2.1 Luontevuus kameran edessä.....	34
5.2.2 Avoimuus ja karisma.....	38
5.2.3 Sitoutuminen ja motivaatio.....	40
6 HENKILÖIDEN VALINTA.....	41
6.1 Ennakkotutkimusvaiheen laajuus ja tehtävät sen aikana.....	42
6.2 Henkilö-research.....	45
6.2.1 Yksi vai useampi päähenkilö – henkilögallerian luominen.....	45
6.2.2 Henkilöiden etsiminen.....	47
6.2.3 Henkilöihin tutustuminen ja ominaisuuksista varmistuminen.....	49
6.2.4 Päähenkilön sitouttaminen prosessiin.....	57
7 HENKILÖISTÄ KIRJOITTAMINEN.....	61
7.1 Mitä henkilöistä pitää ainakin tietää.....	62
7.2 Henkilöiden osuus lopullisessa käsikirjoituksessa.....	63
8 HENKILÖKÄSIKIRJOITTAMINEN DOKUMENTISSA SUURI URAKKA.....	65
8.1 Prosessin eteneminen.....	67
8.2 Onnistumisia ja epäonnistumisia.....	70
9 PÄÄTELMÄ.....	75
LÄHTEET.....	83
LIITE 1	

## 1 JOHDANTO

Opinnäytteeni on monimuototyö. Se koostuu kirjallisesta osasta, jossa käsittelen henkilökäsikirjoittamista aihelähtöisissä dokumenttielokuvissa sekä dokumentista *Suuri urakka* (Suomi 2008), jonka ennakkotutkimusvaiheessa pyrin soveltamaan kirjallisen työni oppeja.

Jotta voitaisiin puhua tarkemmin henkilökäsikirjoittamisesta, täytyy ensin selvittää, mitä dokumentin käsikirjoittamisella ylipäänsä tarkoitetaan. Ensimmäiseksi esittelenkin erilaisia näkemyksiä dokumentin käsikirjoittamisesta ja otan kantaa tekijöiden parissa edelleen vellovaan keskusteluun siitä, onko se ylipäänsä mahdollista. Seuraavaksi pohdin päähenkilön merkitystä dokumenttielokuvan onnistumiselle ja etsin hyvän päähenkilön ominaisuuksia. Tarkastelen myös niitä keinoja, joilla henkilöitä aihelähtöisiin dokumentteihin haetaan ja selvitän, kuinka suuren osan oikeiden henkilöiden etsiminen ja heihin tutustuminen muodostaa ennakkotutkimus- eli research-vaiheesta. Pohdin myös, mitä onnistuneet henkilövalinnat ja ihmisten sitouttaminen projektiin edellyttävät dokumentin käsikirjoittajalta. Lopuksi tarkastelen henkilöistä kirjoittamisen osuutta lopullisessa käsikirjoituksessa ja esitän näkemyksen siitä, mitä henkilöistä kuvausten alkaessa ainakin pitäisi tietää. Kaiken tämän pohjalta analysoin vielä teososani ennakkotutkimusvaihetta ja sitä, kuinka itse onnistuin tavoitteessani löytää lopputyödokumenttiini parhaat mahdolliset henkilöt.

Dokumentin käsikirjoittaminen, siihen liittyvä päähenkilöiden valinta sekä näissä kahdessa tehtävässä koetut vaikeudet ja epäonnistumiset ovat nousseet nelivuotisen radio- ja televisioilmaisun opiskeluni aikana usein esiin ja saaneet miettimään niitä keinoja, joiden avulla koetut ongelmat olisivat jatkossa vältettävissä. Olen käytännössä havainnut, että parhainkaan dokumentti-idea ei kanna valmiiksi teokseksi asti, ellei päähenkilövalinnoissa onnistuta. Mielestäni henkilöt ovatkin dokumenttielokuvan suunnittelun ja toteutuksen tärkein osa. Valmiin elokuvan tapahtumat ja niistä syntyvä tarina sekä draama rakentuvat kaikki henkilöiden ja heidän toimintansa kautta. Mielestäni on siis ensiarvoisen tärkeää löytää dokumentille päähenkilö, jonka kautta elokuvan teema voidaan parhaalla mahdollisella tavalla tuoda esiin.

Henkilökäsikirjoittamisella tarkoitan lopulliseen käsikirjoitukseen henkilöistä tuotetun tekstin lisäksi laajasti koko sitä prosessia, joka research-vaiheessa liittyy henkilöiden etsintään, haastatteluun ja valintaan. En työssäni ota kantaa siihen, onko henkilökäsikirjoittaminen automaattisesti ohjaajan tehtävä vai voisiko sen hoitaa erillinen käsikirjoittaja. Tämän vuoksi käytän sekaisin ja toistensa synonyymeina sanoja käsikirjoittaja, ohjaaja ja tekijä viitatessani henkilökäsikirjoituksesta huolehtivaan henkilöön. Yleinen käsitys kuitenkin tuntuu olevan, että vaikka alkuperäisen castingin eli osajaon suorittaisikin joku muu, on ohjaajan astuttava kuvaan mukaan viimeistään siinä vaiheessa, kun henkilöihin tutustuminen alkaa.

Jouko Aaltonen kuvaa väitöskirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi* kaksi eri lähtökohtaa dokumenttielokuvan ideointiin ja kehittelyyn. ”Induktiivisessa” strategiassa tekijä lähtee liikkeelle yksittäisestä ja pienestä ja etsii sen kautta laajemman teeman. ”Deduktiivisessa” strategiassa taustalla on puolestaan laaja aihe, joka konkretisoituu ennakkosuunnittelu- ja käsikirjoitusprosessissa. (Aaltonen 2006, 113.) Olen ottanut työni lähtökohdaksi juuri deduktiivisen lähestymistavan ja kutsun sitä dokumentin aihepähtöisyydeksi. Tarkastelen siis ennen muuta niitä haasteita, joita käsikirjoittaja kohtaa tehdessään henkilövalintoja elokuvaan, joka on lähtenyt liikkeelle yleisestä ideasta tai laajemmasta teemasta. Katson, että tällöin henkilöiden etsintä ja valinta on erityisen haasteellista. Jos dokumentti ja sen käsikirjoitus perustetaan tietyn, jo entuudestaan tutun henkilön ja hänen ominaisuuksiensa pohjalle, on tilanne tietenkin hyvin erilainen.

Dokumenttielokuva itse on käsitteenä ristiriitainen ja jatkuvan muutoksen alla. Dokumentin katsotaan yleisesti kuvaavan todellista sosiaalishistoriallista maailmaa, mutta sen suhteesta todellisuuteen voidaan olla montaa mieltä. Keskustelua käydään siitä, onko kyseessä todellisuuden suora taltiointi vai sen luova käsittely. Tämä johtaa pohdintoihin siitä, mikä erottaa dokumenttielokuvan uutisista ja reportaaseista ja mikä merkitys on elokuvan tekijän näkemyksellä ja luovuudella. Määritelmässä rajaa vedetään siis faktan ja fiktion sekä taiteen ja journalismin välille. Opinnäytetyössäni en ota kantaa tähän dokumentin määritelmästä käytävään keskusteluun vaan perustan näkemykseni tietosanakirjoista (esim. Fakta 2001) löytyvälle, yleisesti hyväksytylle määritelmälle, jonka mukaan dokumenttielokuva on aidossa ympäristössä, ilman lavasteita ja ammattinäyttelijöitä valmistettu elokuva, joka tallentaa tapahtumia mahdollisimman todenmukaisesti.

Suomalainen dokumenttiohjaaja Kanerva Cederström (2003, 106) toteaa artikkelissaan *Hetken ja sattuman kirjoitusta*, että ainoaksi yhteiseksi nimittäjäksi erilaisten dokumentaaristen elokuvien välillä nousee ehkä vain se, että ”dokumentaarinen elokuva lähtee olemassa olevasta / olleesta ihmisestä ja hänen kohtalostaan, teoistaan, ajatuksistaan, paikastaan maailmassa ja hänen maailmastaan”. Omassa ajattelussanikin tärkeiksi nousevat juuri todelliset henkilöt ja heidän elämänsä todellisten tilanteiden taltiointi.

Dokumentin tekoprosessin alussa valittu ideoinnin strategia saattaa vaikuttaa käsikirjoituksen muotoon ja lopullisen elokuvan lajityyppiin sekä esimerkiksi siihen, mihin Nicholsin moodiin se todennäköisimmin sijoittuu. Aaltosen (2006, 114) havaintojen mukaan deduktiivinen lähestymistapa näyttäisi usein tuottavan selittävän tai havainnoivan moodin mukaisen elokuvan. Vaikka tällaisia vastaavuuksia löytyisikin, en työssäni halua sulkea pois minkään lajityypin tai moodin elokuvia. Selvitän kuitenkin hiukan sitä, minkä tyyppisissä dokumenteissa henkilöiden merkitys ja siten heistä kirjoittamisen tärkeys korostuu. Tässä yhteydessä palaan muun muassa Nicholsin moodeihin luvussa 3.2.

Näistä lähtökohdista pohdin siis tarkemmin, miksi henkilövalinnat ovat dokumenteissa niin tärkeitä, mitkä ovat yleisimpiä henkilöiden toteutukselle aiheuttamia ongelmia ja millainen on ominaisuuksiltaan hyvä päähenkilö. Selvitän myös, kuinka fiktion teorioista tutut toimivan päähenkilön ominaisuudet ovat vaikuttaneet dokumentin päähenkilöille asetettaviin



vaatimuksiin. Tarkastelen lisäksi, millainen merkitys on henkilön luontevuudella ja avoimuudella sekä motivaatiolla ja projektiin sitoutumisella. Selvitän, kuinka tärkeää on research-vaiheen huolellinen hoitaminen ja mistä lähtee liikkeelle dokumentin henkilögallerian rakentaminen. Jäljitän myös tehokkaimpia keinoja etsiä oikeita henkilöitä aihepähtöiseen dokumenttiin ja pohdin, mitä henkilöihin tutustuminen ja heidän luottamuksensa saavuttaminen edellyttää ohjaajalta. Tavoitteenani on lopuksi luoda jonkinlainen ohjenuora siitä, mitä henkilöistä pitäisi kuvausvaiheen alkaessa tietää ja kuinka tämä kaikki näkyy dokumentin lopullisessa käsikirjoituksessa.

## 2 TUTKIELMAN TAUSTAA

Pohjaan pohdintani dokumenteista ja käsikirjoittamisesta valitsemaani kirjallisuuteen ja omiin aikaisempiin, pääasiassa opintojen piirissä saatuihin kokemuksiini dokumentinteosta. Dokumentin henkilöistä ja käsikirjoittamisesta on itseasiassa kirjoitettu melko vähän. Niin dokumentti- kuin käsikirjoitusoppaissakin aihe sivuutetaan usein nopeasti muutamassa sivussa eikä henkilövalintoihin juurikaan puututa. Lisänäkemyistä hankkiakseni päädyin haastattelemaan yhteensä neljää suomalaista dokumenttielokuvaohjaajaa, Riitta Granathia, Pia Andellia, John Websteriä ja Virpi Suutaria.

Andell ja Webster olivat olleet aikaisemmin luennoimassa dokumentin käsikirjoittamisesta ryhmällemme Stadiassa ja samassa yhteydessä olin nähnyt runsaasti heidän elokuviaan. Tiesin molempien käyttäneen dokumenteissaan myös deduktiivista lähestymistapaa ja olin kiinnostunut kuulemaan tarkemmin heidän näkemyksistään henkilöiden merkityksestä. Olin lukenut jonkin verran Suutarin ja hänen työparinsa Susannan Helken työtavoista ennakkotutkimusvaiheessa ja ne kuulostivat tutkielmani aiheen kannalta oleellisilta ja mielenkiintoisilta. Riitta Granathin nimi nousi esiin keskustellessani ohjaavan opettajani kanssa ja pohtiessamme, että mukaan olisi edustavuuden vuoksi hyvä saada myös yksi dokumentteja hieman erilaisista lähtökohdista tekevä ohjaaja. Granath on työskennellyt Ylellä, muiden haastattemieni ohjaajien dokumentit ovat tuottaneet yksityiset tuotantoyhtiöt.

Haastattelut toteutin vapaamuotoisina teemahaastatteluina. Tein tutkielmani rakenteen pohjalta kysymysrunгон, jonka jaoin neljään suurempaan yläteemaan ja niiden alle

sijoittuviin alakysymyksiin. Haastateltaville kerroin etukäteen vain tarkoitukseni puhua dokumentin käsikirjoittamisesta ja henkilövalinnoista. Haastatteluiden aikana liikuin siis melko vapaasti kysymysrunгон sisällä ja tarvittaessa lisäsin kysymyksiä tai jätin joitakin pois haastateltavien omien painotusten mukaan.

Tein haastattelut marraskuun 2007 ja tammikuun 2008 välisenä aikana. Ne nauhoitettiin yhtäjaksoisesti ja ne olivat kaikki kestoaltaan noin tunnin mittaisia. Jälkikäteen litteroin haastattelut. Tutkimuskysymysteni kannalta oleelliset asiat olen tiivistänyt tekstiksi niitä käsittelevien lukujen alle. Olen ottanut mukaan myös joitakin suoria lainauksia, joiden puhekielisyttä olen hieman editoinut. Näin varsinkin kohdissa, joissa koin haastateltavien omien sanamuotojen ja ilmaisujen tuovan erityistä lisäarvoa. Tarkoitukseni ei ole ollut käyttää haastatteluja varsinaisena tutkimusmateriaalina vaan asiantuntijalausuntoina, joiden tavoitteena on tuoda esiin käytännöntekijöiden näkökulmia ja hiljaista tietoa henkilökäsikirjoittamisesta.

### 3 DOKUMENTIN KÄSIKIRJOITTAMISESTA

Lukiessani dokumentteista kirjoitettua kirjallisuutta ja keskustellessani suomalaisten ohjaajien kanssa törmäsin usein epäselvyyteen siitä, mitä dokumentin käsikirjoittamisella oikeastaan tarkoitetaan ja voidaanko dokumenttien yhteydessä ylipäänsä puhua käsikirjoittamisesta. Suurin syy epäselvyyteen tuntui syntyvän samasta aiheesta kuin kiistely dokumentin määritelmästäkin eli dokumenttielokuvan suhteesta todellisuuteen. Jos dokumentti kerran kuvaa todellisuutta ja tapahtumat tallennetaan kuvaustilanteessa kameralle sellaisina kuin ne eteen tulevat, kuinka tätä kaikkea olisi mahdollista etukäteen ennakoita ja käsikirjoittaa?

Dokumentin ennakkotutkimusvaiheessa syntyy väistämättä runsaasti erilaista materiaalia, esimerkiksi kuvia, muistiinpanoja, kirjoitusta henkilöistä ja aiheesta. Pohdinta, voiko dokumentilla olla käsikirjoitus, tiivistyykin mielestäni kysymykseen siitä, kuinka termi 'käsikirjoitus' määritellään. Tarkoitetaanko sillä fiktion tekemisestä tuttua elokuvan tarinan ja kohtausten sisällön täydellistä kirjallista esitystä vai kenties jotakin muuta? Usein käsikirjoituksen muoto ja sisältö vaihtelevat sen mukaan, mihin tarkoitukseen se on

kirjoitettu, siis onko kyseessä tuottajalle rahoituksen hankkimiseksi tehty versio vai tekijän itselleen ja omiin tarkoituksiinsa kirjoittama teksti.

### 3.1 Voiko dokumentilla olla käsikirjoitus?

Käsikirjoitus on fiktion perinteiden mukaisesti totuttu näkemään keskeisenä osana elokuvantekoprosessia. Ulkopuolista rahoitusta hakiessaan myös dokumentintekijä kohtaa lähes poikkeuksetta vaatimuksen toimittaa elokuvastaan jonkinlainen käsikirjoitus. Käsitukset dokumenttikäsikirjoituksen muodosta ja sisällöstä vaihtelevat kuitenkin suuresti, riippuen niin tekijästä, tuottajasta kuin tuotantomaastakin. Käsikirjoituskonsultti David Wingate on havainnut, että Euroopan tasolla vallitsee karkea yleinen käsitys siitä, mitä fiktioelokuvan käsikirjoituksen tulisi sisältää ja miltä sen tulisi näyttää, mutta dokumenteista puhuttaessa tällaista yleistä käsitystä ei vielä ole saavutettu (Fischer 2001, 5–7). Wingate on eurooppalaisen, elokuva-alan ammattilaisille suunnatun koulutusohjelma Sources2:n johtohahmoja. Ohjelman piirissä onkin pyritty levittämään käsitystä, että dokumentin käsikirjoittaminen on mahdollista ja vieläpä luomaan käsikirjoituksille euroopanlaajuiset standardit.

Fiktion pitkien perinteiden ja dominoivan aseman vuoksi monet fiktiokäsikirjoituksen muotovaatimukset ovat siirtyneet sellaisinaan koskemaan myös dokumentteja. Harvat dokumentit kuitenkaan ovat vielä ennakkotutkimusvaiheessaan valmiita purettaviksi fiktiokäsikirjoituksen muotoon, jossa sisällöltään ja tapahtumapaikoiltaan tarkoin määritellyt kohtaukset seuraavat toisiaan. Ahdas käsikirjoituksen määritelmä asuu kuitenkin tiukassa monien rahoittajien ja myös itse tekijöiden mielissä. Wingate kertoo, että dokumentin ammattilaisten keskittyessä pohtimaan käsikirjoittamisen esteitä, nähtiin suurimpana ongelmana juuri rahoittajien vaatimus, että tekijän tulisi esittää projektistaan fiktionomainen käsikirjoitus ja kyetä kertomaan valmiin elokuvan rakenne jo ennen kuvauksia. Fiktionomaisen käsikirjoituksen kirjoittaminen koettiin tavallaan valheeksi, johon tekijöiden on sorruttava saadakseen tarvitsemansa rahoituksen ja joka jälkikäteen voidaan heittää turhana menemään. (Wingate 2001, 8–9.)

Kiistellyimpiä kysymyksiä tuntuvat olevan juuri rakenne ja tarina. Cederström näkee tarinan etukäteismiettimisen jopa rajoittavan elokuvallisen kerronnan mahdollisuuksia. Jos

aihe on sisäiseltä luonteeltaan avoin ja non-lineaarinen, tarinan käsikirjoittaminen saattaa pakottaa ajan ja tilan paljon väkinäisempiin puitteisiin kuin ne vapaasti käsitellen voisivat elää elokuvassa. (Cederström 2003, 104.) Selkeiden, syy-seuraussuhteita noudattavien tarinoiden kertominen on kuitenkin ihmisille ominaista eivätkä vaatimukset rakenteen etukäteisesittämisestä aina tule rahoittajilta vaan toiset ohjaajat myös itse pyrkivät siihen. Esimerkiksi haastattelemani John Websterin mielestä dokumenttielokuvassa on ehdottomasti oltava tarina ja rakenne. Elokuvan on hänen mukaansa kuvattava prosessi, joka jollakin tavalla osoittaa kehitystä. Siksi rakenteen ja henkilöiden kehittyminen täytyy varmistaa jo käsikirjoitusvaiheessa. (Webster 1996, 21–23.) Websterin käsikirjoitukset sisältävätkin aina hahmotelman valmiin elokuvan dramaturgisesta kaaresta.

Dokumentin käsikirjoittamisesta puhuttaessa ei mielestäni kuitenkaan tarvitse juuttua kysymykseen tarinasta ja sen etukäteisesittämisen mielekkyydestä. Toisille tekijöille ja tietyn lajityypin dokumentteihin pitkälle viety tarinan ja rakenteen miettiminen voi sopia ja suurin osa niistäkin tekijöistä, jotka itse pitävät käsikirjoittamista mahdottomana, tuottavat ennakkosuunnitteluvaiheen aikana runsaasti erilaista tekstiä. Käsitteet käsikirjoituksen muodosta ja sisällöstä ovatkin laajenemassa. Silti sanasta 'käsikirjoitus' monille tulevat edelleen ensimmäiseksi mieleen fiktiossa kohtauksia edeltävät ja niiden tapahtumapaikan selventävät INT- ja EXT-merkinnät. Tällaiseen tarkkuuteen eivät kuitenkaan pyri edes kirjoittamisen suurimmat puolustajat. Dokumenttikäsikirjoituksen voidaankin ajatella olevan lähtökohtaisesti jotakin muuta. Sen on tarkoitus muokkautua projektin ja tekijänsä mukaan. Voidaankin kysyä, onko termi 'käsikirjoitus' lainkaan sopiva puhuttaessa siitä tekstistä, joka syntyy dokumentin valmisteluvaiheessa.

Sources2-koulutusohjelman osallistujien mukaan yksi keino irtautua fiktionomaisen käsikirjoituksen vaatimuksista olisi lopettaa kaikkien fiktiokäsikirjoitustermien käyttö kokonaan ja vaihtaa ne sanoihin, jotka sopivat paremmin dokumenttien suunnitteluun. He päätyivätkin pohdintansa tuloksena puhumaan käsikirjoituksen sijaan ”dokumenttiprojektin esittelystä” (*documentary project presentation*). (Fischer 2001, 5–9.) Muita sanoja, joilla dokumentin käsikirjoitukseen voidaan viitata, ovat mm. toiminta- tai projektisuunnitelma, työpaperi, prosessikaavio, aiempöytäkirja, ajatuskokoelma ja niin edelleen. Sanoina ne kertovat selkeämmin sisältönsä luonnoksenomaisuudesta ja muutosalttiudesta. Niiden teksti saattaa olla mitä hyvänsä haastattelumuistiinpanoista, mahdollisiin kohtauslistoihin ja

rakennemietintöihin asti. Varsinaisesta valmiin elokuvan täydellisestä kirjallisesta esityksestä tietyssä paikassa tapahtuvine kohtauksineen ja mahdollisine voice-overeineen ei siis useimmiten ole kysymys. Tässä työssäni en kuitenkaan halua luopua termistä käsikirjoitus, vaan käytän sitäkin laajassa merkityksessä kattamaan lähes kaiken tekstin, joka dokumentin ennakkotutkimusvaiheessa syntyy.

### 3.2 Käsikirjoituksen tehtävät

Käsikirjoituksella on, kuten jo aikaisemmin kävi ilmi, myös erilaisia funktioita. Aaltonen löytää näitä tarkoituksia neljä. Hänen mukaansa käsikirjoituksen ensimmäinen tehtävä on auttaa tekijää hahmottamaan elokuvaa itselleen ja kehittelemään ajatuksiaan. Toiseksi, sillä kommunikoidaan elokuvaa toteuttavan työryhmän sisällä. Kolmanneksi, käsikirjoituksella vakuutetaan ulkopuoliset ja hankitaan rahaa elokuvan tekemiseen ja neljänneksi, sen perusteella lasketaan elokuvan budjetti ja tehdään tuotantosuunnitelma. Aaltosen mukaan funktiot ovat samanaikaisia ja ne kuvaavat käsikirjoituksen luonnetta työkaluna. (Aaltonen 2006, 135.)

Monissa näkemyksissä funktio rahoituksen hankkimisessa tuntuu kuitenkin ajavan muiden tehtävien yli. Myös sellaisten alan klassikoiden kuin Alan Rosenthalin ja Michael Rabigerin ohjekirjoissa tämä tarkoitus korostuu. Rabigerin mukaan lähes kaikki jäsenneilty, kirjoitettu materiaali syntyy ulkopuolisten tahojen vakuuttamiseksi ja luodaan nimenomaan rahoituksen hankkimista varten. Ensimmäisellä käsikirjoitusversiolla (*proposal*) on hänen mukaansa tärkeä tehtävä research-vaiheessa tehdyn temaattisen ja organisatorisen analyysin selkeyttäjänä, mutta tähtäin on yksinomaan siinä, että tekijä kykenee esittämään tulokset kyllin vakuuttavasti elokuvan idean myyntitilanteessa (*pitching*). Kuin sivutuotteena Rabiger toteaa käsikirjoituksen auttavan myös ohjaamiseen valmistautumisessa eli merkityksellisten tilanteiden kuvaamisessa sokean materiaalin keräämisen sijaan. (Rabiger 1998, 116–119.)

Rosenthalin havainnon mukaan suurin osa hänen erityisen merkityksellisinä pitämistään klassikkodokumenteista on tehty täysin ilman tarkempaa käsikirjoitusta ja hän toteaaakin, ettei käsikirjoitus suinkaan ole välttämätön hyvän dokumenttielokuvan aikaansaamiseksi. Se kuitenkin helpottaa hänen mukaansa tekoprosessia suuresti. Rosenthalin näkemyksessä

korostuu käsikirjoituksen tehtävä kommunikoinnin välineenä. Rahoittajan vakuuttamisen lisäksi se on välttämätön työkalu tuotantotiimille kommunikoinnissa. Käsikirjoitus välittää dokumentin idean kaikille ja auttaa budjetin sekä tuotantoteknisten valintojen teossa. Toki se auttaa myös ohjaajaa tarkentamaan näkökulmaansa ja edistää siten elokuvan kehittymistä, sen sisäistä logiikkaa ja jatkuvuutta. Käsikirjoituksen päätehtävä on siis Rosenthalin mukaan näyttää, mistä elokuva kertoo ja ehdottaa, miten sen pääidea toteutettaisiin parhaalla mahdollisella tavalla. (Rosenthal 1996, 10–11.)

Käsikirjoituksen eri funktiot tuntuvat siis tiivistyvän kahtiajakoon, toisinaan jopa ristiriitaan, itselle ja muille kirjoittamisen välillä. Monille tekijöille käsikirjoitus todella on vain paperi, joka on pakko kirjoittaa rahoituksen hankkimista varten eikä sen mahdollisuuksia toimia apuna muun prosessin aikana lainkaan nähdä. Toisille itselle kirjoittaminen taas on hyvin tärkeä osa dokumentin valmisteluvaihetta, mutta käsikirjoituksen muotona se halutaan erottaa kokonaan rahoittajalle kirjoittamisesta.

Cederström tarttuu kahtiajaon ongelmaan ja korostaa molempien käsikirjoittamisen muotojen oleellisuutta tekoprosessin kannalta. Hän toteaa, että dokumentin lajityypin luonteesta johtuen tekijän on pystyttävä kirjoittamaan sekä itselle että toiselle, sillä kumpikaan yksinään ei johda sen elokuvan valmistumiseen, jonka idea tekijällä oli alussa. Cederström kääntää tärkeysjärjestyksen kuitenkin niin päin, että dokumentaarisisessa elokuvassa itselle kirjoittamisella on elokuvan tulevan muodon ja sisällön kannalta olennaisempi, ratkaiseva merkitys ja teknisemmällä tuotantokäsikirjoituksella välineellisempi tehtävä. (Cederström 2003, 102.) Tämä näkemys korostui myös haastattelemieni ohjaajien puheessa. Käsikirjoitus syntyy sekä itseä että rahoittajaa varten. Painotukset vain hieman vaihtelevat.

Haastattelemanani dokumenttielokuvaohjaaja Pia Andell pyrkii tekemään alkaviin projekteihinsa aina mahdollisimman hyvän käsikirjoituksen. Ensimmäinen syy tähän on hänelläkin rahoituksen hankkiminen, mutta rahoittajien vakuuttamisen ohella käsikirjoitus toimii myös ajattelun välineenä, joka kertoo, että aiheeseen on tutustuttu tarpeeksi. Ajallisessa järjestyksessä itselle kirjoittaminen tulee Andellilla usein jo ennen rahoittajille kirjoittamista. Ajatukset hahmottuvat kirjoittaessa, ja siksi ensimmäiset itselle tehdyt käsikirjoitusversiot ovat hyvin pitkälle tietynlaista tajunnanvirtaa, teksteinä vapaita

ja pakottomia. Ne eivät vielä ole kovin rakentuneita eikä niiden Andellin mukaan tarvitsekaan olla. Ensimmäisten versioiden pohjalta rakennetaan sitten rahoittajalle annettava, muodollisempi versio. Joskus on mahdollista sekin, että itselle kirjoittaessa syntynyt ”flow” jatkuu ja käsikirjoituksen voi antaa lähes sellaisenaan rahoittajalle. Andellin mukaan tekstistä ei tällöin tule niin formaalia, mietittyä ja punnittua, vaan ohjaajan alkuperäinen innostus pääsee näkymään siitä läpi.

*On sellaista vanhaa koulukuntaa, jonka mielestä dokumentit ikään kuin syntyvät kuvattaessa ja voi olla, että on sellaista uuttakin koulukuntaa, joka on samaa mieltä, mutta itse kuuluun siihen välikoulukuntaan. En ole sellainen ohjaaja, joka vain kuvaisi ja sitten katsoisi, mitä materiaalista tulee. Eihän dokumenttia kaikenkaikkiaan voi täydellisesti käsikirjoittaa niin, että siellä olisi joka ikinen käänne tai täsmällinen dramaturginen kaari, mutta joitain mahdollisuuksia voi. Tai kyllä aika pitkälle kuitenkin voi.*

(Andell 26.11.2007)

Haastattelemistani ohjaajista ongelmattomin suhde käsikirjoittamiseen tuntuu olevan John Websterillä. Hänellä on elokuvissaan aina täsmälliset käsikirjoitukset, jotka syntyvät ensisijaisesti itselle, omien elokuvaan liittyvien ajatusten kirkastamiseksi. Websterin tapauksessa sama käsikirjoitusversio lähtee muutoksitta myös rahoittajalle. Sen tehtävänä on yksinkertaisesti osoittaa, mitä ohjaajalla on elokuvansa suhteen mielessä, kertoa, mitä hän aikoo sitä varten kuvata ja hahmottaa, mikä on valmiin elokuvan dramaturginen kaari.

Niin ikään haastattelemani Virpi Suutari puolestaan näkee käsikirjoittamisen toisinaan vaikeana ja kaksipiippuisena asiana. Websterin tavoin hän kirjoittaa jo alusta alkaen niin, että sama käsikirjoitusversio voidaan lähettää myös rahoittajalle. Hänen näkemyksensä mukaan käsikirjoitus kuitenkin palvelee hieman enemmän rahoittajan tarvetta tietää, millaiseen tarinaan hän on panostuksensa antamassa, kuin ohjaajaa tai itse elokuvaa. Pahimmillaan liian tiukka ennakkosuunnittelu ja käsikirjoittaminen voi Suutarin mukaan jopa lukkiuttaa elokuvantekoprosessia. Kuvausvaiheen aikana saattaa nimittäin nousta esiin jotakin niin suurta ja mielenkiintoista, että aiheen vaihtaminen jopa kokonaan olisi lopputuloksen kannalta mielekkäintä. Tällöin vaarana on, että ohjaaja jää liiaksi kiinni omiin suunnitelmiinsa ja ryhtyy väkisin pakottamaan todellisuutta niiden mukaiseksi. Suureksi ongelmaksi saattaa muodostua myös rahoittaja, joka asettuu poikkitelein muutosajatusten tielle ja käsikirjoitukseen vedoten ilmoittaa, että hänelle on luvattu juuri

tietylainen elokuva. Suutarin mukaan kaikki elokuvan kannalta oleellinen, ennakkotutkimusvaiheessa saatu tieto on kerääntynyt ohjaajan mieleen eikä näin ollen välttämättä lainkaan kaipaisi ylöskirjaamista.

Onkin myös niitä ohjaajia, jotka kokevat voivansa hallita kaiken ennakkotutkimusvaiheessa kertyneen tiedon mielessään eivätkä tarvitse avukseen paperia. Aaltonen haastatteli väitöskirjaansa varten yhteensä kymmentä suomalaista dokumenttielokuvantekijää ja heistä kokeneimmat näkivät eräänlaiseksi ideaaliksi sen, että dokumentin voisi tehdä jopa ilman käsikirjoitusta. Aaltosen mukaan käsikirjoitus koetaan toisinaan liian sitovaksi, jopa ahdistavaksi. Se saattaa ohjaajista tuntua kahleelta, joka pahimmillaan turmelee kuvausvaiheen ainutkertaisuuden. (Aaltonen 2006, 135.) Jotkut ohjaajat katsovat kirjoitetun suunnitelman puuttumisen siis tavallaan varmistavan sen, että ohjaaja on kuvaustilanteessa täysin läsnä ja valmis reagoimaan eteen tuleviin yllättäviinkin asioihin.

Haastattelemistani ohjaajista kokenein, Riitta Granath, on tehnyt dokumentteja yli kaksikymmentä vuotta. Hän näkee Suutarin tavoin käsikirjoittamisen kompleksisena asiana ja sanoo kuuluvansa niihin ohjaajiin, jotka eivät etukäteen tee minkäänlaista käsikirjoitusta. Granath luottaa valmisteluvaiheessa omaan kokemukseen ja eri alojen opiskelun myötä syntyneeseen tietovarastoonsa. Sen pohjalta hän mieltii aihettaan eikä koe tarpelliseksi kirjata paperille niitä asioita, joita haluaa elokuvassa tuoda esille. Granath painottaa kuitenkin, että elokuvaa valmistellaan tästä huolimatta aivan yhtä paljon ellei enemmänkin. Se, ettei mitään ole kirjoitettu, jättää ilmaan tietyn epävarmuuden, joka pakottaa Granathin ohjaajana olemaan tilanteen kanssa koko ajan tekemisissä ja käyttämään koko tietopankkia. Granathin mukaan intuitio on käsikirjoituksen sijaan ohjaajalle tärkein mahdollinen työkalu.

*Kun ohjaajana oppii luottamaan itseensä, niin silloin tekee hyviä juttuja. Jos luottaa siihen paperiin, jutut tulevat tylsiksi, ne eivät lähde lentoon. Itse en usko siihen ikinä! Se on vähän kuin keittokirja, jossa on resepti, mutta se, miten ohjaaja tekee sen, miten hän siinä tilanteessa menee siihen, niin se on hänen oma asiansa. Siihen ei välttämättä tarvita yhtään kirjoitettua riviä.*

(Granath 10.11.2007)

Granath huomauttaa, että käsikirjoituksen viimeistely voi luoda tekijälle valheellisen tunteen siitä, että jotain on saatu valmiiksi ja seuraavaan vaiheeseen siirtyminen on



mahdollista. Hänen mukaansa dokumentintekoprosessi on kuitenkin jotain niin intensiivistä, että sen pitäisi jatkua yhtäjaksoisena alusta aina valmiin elokuvan ulostuloon asti.

Pahimmillaan käsikirjoitus voi siis katkaista prosessin luontaisen intensiteetin. Jos käsikirjoitus kuitenkin tehdään, tulisi sen Granathin mielestä säilyä ainoastaan runkona, joka ei saa poistaa kuvaustilanteen luomia mahdollisuuksia. Kirjoittamisen puolesta puhuvat lähestyvätkin asiaa toiselta suunnalta. Myös heidän tavoitteenaan on hyödyntää kuvaustilanteessa eteen tulevat yllätykset parhaalla mahdollisella tavalla. Ja juuri tässä tehtävässä käsikirjoituksen on määrä auttaa keskittämällä ja kokoamalla ajatukset. Sen tarkoitus ei ole kahlita, vaan ohjata kuvaustilanteissa näkemään ja tallentamaan olennainen sekä samalla mahdollistaa improvisointi.

Cederström toteaa, että vaikka mikään kirjoitus ei voi varmistaa sitä, mitä kuvaamisen hetkellä kuvaan tulee, voi se kuitenkin antaa valmiuden kuvanteon hetkelle ja auttaa ohjaajaa hahmottamaan koko materiaalista esiin tulevan muodon. Hän kuitenkin yhtyy Granathiin siinä, ettei luonnos saisi olla liian sitova, vaan sen tulisi antaa mahdollisuus sattumiin tarttumiselle. ”Koska dokumentin tekijä luonnostelee aiheensa muualla ja toteuttaa sen sitten todellisessa paikassa, todellisten ihmisten kanssa, on hahmotetun rakenteen sallittava sattuma ja improvisointi.” (Cederström 2003, 104–105.) Webster huomauttaakin, että kun käsikirjoitus on valmis, se on parasta unohtaa, sillä kuvausten alkuun mennessä se on täyttänyt tarkoituksensa. ”Ennen kaikkea perusteellinen käsikirjoitus ja ennakkotutkimus antavat tekijälle vapauden keskittyä siihen, mitä kameran edessä tapahtuu, ja siten hän toivottavasti voi tavaoittaa ne spontaanisti hauskat, traagiset ja elämänmakuiset hetket, jotka ovat olennaisinta kaikissa dokumenttielokuvissa.” (Webster 1996, 23.)

Yllättävissä tilanteissa käsikirjoitus auttaa sekä ohjaajaa että muuta kuvausryhmää keskittymisessä. Aaltonen toteaa kirjassaan *Käsikirjoittajan työkalut*, että kun elokuvatekijällä on käsikirjoitus, siitä on myös helpompi poiketa. Silloin sekä ohjaaja että kuvausryhmä tietävät, mitä ovat etsimässä ja mistä suunnasta ovat sitä etsimässä. (Aaltonen 2003, 150.) Käsikirjoitus voikin auttaa toteuttamaan myös poikkeamat niin, etteivät ne häiritsevällä tavalla erotu suunnitellun elokuvan kokonaisuudesta. Esimerkiksi tuottaja-ohjaaja John Purdie huomauttaa, että todennäköisten kohtausten kirjallinen listaaminen ja mahdollisen rakenteen miettiminen auttaa valitsemaan elokuvalla oikean tyylin. Tyylin,

joka voidaan toteuttaa kuvausten aikana, jolloin sitä ei tarvitse epätoivoisesti etsiä jälkitöissä. (Purdie 2002, 14–15.) Yllättävien tilanteiden sattuessa ohjaajalla ei aina ole aikaa ja mahdollisuutta puuttua kuvaajan työhön. Käsikirjoituksella viestitty yleinen käsitys elokuvan kokonaisuudesta ja tyylistä auttaakin kaikkia tuotantoryhmässä pysymään linjassa myös improvisoinnin hetkellä.

Onkin itsestäänselvää, että dokumentin käsikirjoittamisesta puhumisen voi unohtaa kokonaan, mikäli syntynyttä tekstiä pitää samalla tavalla ohjaavana tekijänä kuin fiktion käsikirjoitusta. Todellisuutta voi pyrkiä ennakoimaan, mutta se saattaa silti yllättää ja tuoda eteen jotain aivan muuta kuin tekijä research-vaiheessa olisi koskaan osannut odottaa. Dokumenttien puhuttelevimmat ja hienoimmat hetket ovat usein juuri niitä, jotka yllättävät tapahtuessaan tekijän täysin. Hetket, jolloin niin kutsutut ohjelmajumalat puuttuvat peliin ja heittävät kameran eteen jotakin ainutkertaista ja koskettavaa. Ne tuovat mahdollisesti ennakkoon pitkällekin suunniteltuun rekenteeseen ja tarinaan syvyyttä ja pilkahduksen todellista, sitä kovasti odotettua aitoutta. Käsikirjoitus ei tietenkään saisi estää näihin tilanteisiin tarttumista ja niiden saattamista osaksi valmista elokuvaa. Tärkeä lähtökohta dokumentin käsikirjoitukselle mielestäni onkin monissa tekijöiden teksteissä ja puheissa esille tullut ajatus käsikirjoituksesta suunnitelmana, joka muuttuu ja muokkautuu prosessin edetessä ja näin antaa tilaa improvisaatiolle ja todellisuuden peliin puuttumiselle.

Oma rajallinen kokemukseni on osoittanut, että käsikirjoitus on suunnitteluvaiheessa äärimmäisen hyödyllinen työkalu, joka itseasiassa kuvausvaiheessa turhankin helposti unohtuu. Vaikka alkuperäiset suunnitelmat olisi tehty hyvinkin tarkkaan, vievät tosielämän tapahtumat helposti mukanaan ja tekijä saattaa kesken kaiken todeta olevansa hukassa ja hukkuvansa tarkoituksettomaan materiaaliin. Työn temmellyksessä alkuperäiseen ideaan palaaminen ja suunnitellun rakenteen sekä näkökulman kertaaminen tekee välillä hyvää ja auttaa palaamaan sivupoluilta johdonmukaiselle raiteelle.

### 3.3 Käsikirjoituksen sisältö

Kuten jo aikaisemmin olen todennut, käsikirjoituksen muoto ja sisältö voivat vaihdella suuresti riippuen projektista ja tekijästä. Erilaisia näkemyksiä siitä, mitä toimivan dokumenttikäsikirjoituksen tulisi sisältää, on kuitenkin esitetty. Sources2-koulutusohjelman

tärkeimpänä tavoitteena oli vuonna 2001 lopettaa käytäntöjen kirjavuus ja luoda euroopanlaajuiset standardit sille, mitä muiden muassa rahoittajat voivat dokumenttikäsikirjoitukselta odottaa. Alan ammattilaiset etsivät työpajassa käsikirjoituksen mallia, joka palvelisi niin rahoittajia kuin tekijää itseäänkin dokumentin valmisteluprosessissa. Pyrkimyksenä oli löytää malli, joka olisi muokattavissa ja sovellettavissa niin, että se sopisi hyvin myös erityyppisiin dokumentteihin ja erilaisille tekijöille. Pohdinnan lopputuloksena osallistujat päätyivät dokumenttiprojektin esittelyyn, joka koostuu kymmenestä eri osasta. Seuraavaksi esittelen modulit, joista voidaan koota erilaisia kokonaisuuksia kulloisenkin tarpeen mukaan.

Ensimmäinen dokumenttiprojektin esittelyn osa on saatekirje, joka sisältää muutaman rivin mittaisen esittelyn projektista. Toinen osa on kansilehti, joka kertoo projektin työnimen, kyseisen käsikirjoitusversion päivämäärän ja toteutuksesta päävastuussa olevien henkilöiden nimet. Kolmas osa on yhden sivun esittely. Se on lyhyt, koko projektin tiivistetty esitys ja yhteenveto käsikirjoituksen sisältämästä materiaalista. Tätä yhteenvetoa voitaisiin kutsua myös synopsikseksi ja sen tekstin pitää olla sujuvaa, vakuuttavaa ja herättää lukijan mielenkiinto. Neljäs osa on sisällysluettelo, joka auttaa lukijaa liikkumaan sujuvasti käsikirjoituksen sisällä ja antaa hänelle mahdollisuuden lukea haluamansa osiot siinä järjestyksessä kuin haluaa. (Wingate 2001 8–9.)

Viides osio kertoo selkeästi ja konkreettisesti, mitä tullaan kuvaamaan ja on esittelyn pisin jakso. Siinä kuvaillaan paikat, ihmiset, heidän välisensä toiminta ja suhteet sekä tilanteet, jotka tiedetään voitavan kuvata. Elokuvasta ja tilanteesta riippuen osiossa kuvaillaan mahdolliset prosessit, joita seurataan sekä mahdolliset tarinat tai tapahtumien ketjut, jotka voidaan ennustaa. Jos dokumentissa on osioita, joiden rakenne voidaan suunnitella etukäteen, nämä osiot kuvaillaan. Kyseessä on siis jakso, joka vetää yhteen tekijän ajatukset ja valmistelun tulokset. Kuudes osa selvittää, miksi tekijä haluaa toteuttaa elokuvan. Se kertoo, miksi elokuva pitäisi tehdä ja miksi juuri kyseisen henkilön pitäisi tehdä se. Se osoittaa tekijän päämäärät ja kunnianhimon. (ibid.)

Seitsemäs osa on pääsy eli access. Se osoittaa, että tekijän on mahdollista kuvata haluamiansa paikkoja, ihmisiä, asiantuntijoita, arkistoja ja niin edelleen. Kahdeksas osa sisältää tietoja elokuvantekijöistä, esimerkiksi CV:t ja filmografiat, mutta myös jotain

henkilökohtaista suhteesta valmisteilla olevaan elokuvaan. Yhdeksän osan alle voi kerätä kaikenlaista materiaalia, jonka rahoittaja voi halutessaan lukea, mutta joka ei ole pakollista filmin arvioimiseksi. Osio voi sisältää esimerkiksi kuvia tai videomateriaalia, muistiinpanoja, suunnitelmia kuvaustyylistä, musiikista ja niin edelleen. Kymmenes osa sisältää elokuvan tuotantoon liittyvät paperit eli budjetin, rahoitus-, tuotanto-, jakelu- ja markkinointisuunnitelmat. (ibid.)

Mallissa ei itseasiassa ole mitään kovinkaan uutta ja se muistuttaa kovasti esimerkiksi Rosenthalin ja Rabigerin jo aikaisemmin muotoilemia esityksiä, joita he kutsuvat nimillä ”proposal” ja ”treatment”. Ne vain esittävät hiukan tarkempia vaatimuksia ja määritelmiä siitä, mitä tarinasta ja rakenteesta tulisi kirjoittaa. Rabiger korostaa, että jo ensimmäisessä rahoittajalle tarjottavassa tekstiversiossa tulisi kertoa aiheen, päähenkilöiden ja mahdollisten tilanteiden lisäksi elokuvan sisältämistä konflikteista, jännitteistä, suspenssista, ainakin yhden henkilön tai tilanteen huomattavasta kehittymisestä ja loppuratkaisusta. Proposalin tulisi hänen mukaansa sisältää myös suunnitelma valmiin elokuvan rakenteesta – siitä, miten aika elokuvassa etenee, kuinka ja missä vaiheessa tärkeät tiedot tuodaan esille, mikä on elokuvan huippukohta ja mihin kohtaan kokonaisuutta se sijoittuu sekä kuinka sitä ympäröivät kohtaukset rakennetaan. Samoin tulisi pohtia tarkemmin myös elokuvan muotoa ja kuvaustyyliä. (Rabiger 1998, 116–119.)

Rosenthal vie käsikirjoittamisen kohti valmista dokumenttia kaikista pisimmälle. Hänen näkemyksensä mukaan ainakin yllämainitut asiat sisältävän proposalin ja mahdollisen tarkemman treatmentin jälkeen kirjoitetaan vielä varsinainen kuvauskäsikirjoitus, joka on hyvinkin tarkka esitys kaikista elokuvan visuaalisista jaksoista ja niiden välittämistä ideoista sekä niiden yhteydessä mahdollisesti käytettävästä kerronnasta tai voice-overista. Rosenthalin mallissa lopullinen käsikirjoitus koostuu kahtia jaetuista sivuista, joiden vasemmassa sarakkeessa esitetään valmiissa elokuvassa näkyvät kuvat, toiminta ja tapahtumat ja oikeassa sarakkeessa kuviin liittyvät sisällölliset ideat, kerronta, kommentit ja muu audio. (Rosenthal 1990, 13, 65.) Näin Rosenthal siis siirtyy jo hyvin lähelle fiktionomaista käsikirjoitusta.

Suomalaisten ammattilaisten käsitykset käsikirjoituksen sisällöstä tuntuvat sijoittuvan sangen lähelle Sources2:n piirissä luotua mallia. Vaikka Granath haastattelussa vastusti

voimakkaasti käsikirjoittamista, hän sanoo ennakkotutkimusvaiheessa kuitenkin tekevänsä muistiinpanoja henkilöistään ja kirjoittavansa ylös myös mahdollisia tilanteita.

Tilaneluetteloitten tekeminen olikin kaikkia haastattelemieni ohjaajien käsikirjoituksia selkeästi yhdistävä piirre. Aaltonen (2003, 156) sanoo kirjoittavansa seurantadokumentin käsikirjoitukseen kolmenlaisia kohtauksia: varmasti tapahtuvia, todennäköisesti tapahtuvia sekä mahdollisia kohtauksia, joita toivotaan tapahtuvaksi. Samoja periaatteita noudattavat suurimmaksi osaksi myös haastateltavani.

Suutarin ja hänen työparinsa Susanna Helken käsikirjoitukset sisältävät aina runsaasti erilaisia tilanteita ja tapahtumaketjuja, joita he aavistelevat ja toivovat henkilöiden toiminnasta syntyvän. Webster korostaa mahdollisia tilanteita listatessaan niiden merkitystä, kohtausten emotionaalista sisältöä ja sitä, mitä ne kenties paljastavat aiheesta tai henkilöstä. Myös Andellin käsikirjoitukset kuvailevat aina mahdollisen tapahtumien ketjun. Muita tärkeitä käsikirjoituksessa hahmotettavia asioita ovat hänelle elokuvan maailma, sen teemat ja elementit sekä tyyli ja muoto. Elokuvan maailman hahmottaminen on tärkeää myös Suutarille. Hän painottaa dokumenttien luovuuden, elokuvallisuuden ja esteettisyyden merkitystä, joten näiden teemojen pohdinta korostuu myös käsikirjoituksessa.

Andell huomauttaa, että rahoittajalle annettavaan, viralliseen versioon on välttämätöntä lisätä myös tietyt toteutuksen kannalta oleelliset faktat, kuten kesto, lajityyppi ja kuvausformaatti, jotta lukija pystyy tulkitsemaan lukemaansa oikein. Aina päässä risteilevien ideoiden tuottaminen kirjallisena muotona ei ole helppoa, ja Andell onkin havainnut, että toisinaan ohjaajasta toimivalta tuntuva käsikirjoitus ei välitäkään rahoittajalle samoja ajatuksia. Käsikirjoitus onnistuu hänen mukaansa varmimmin silloin, kun ohjaaja omaksuu asenteen, että siinä elokuvan idea on väännettävä rautalangasta.

Jonkinlaisena takeena sisällön tarkoituksenmukaisuudesta voisi pitää myös sitä, että haastattelemistani ohjaajista sekä Andell että Webster ovat havainneet käsikirjoitustensa kuvaus- ja leikkausvaiheessa pitkälti toteutuvan. Andell toteaa, että useimmiten asiat, jotka mielessään on kuvitellut, lopulta myös toteutuvat, koska ohjaaja on sisällyttänyt käsikirjoitukseen kaiken, mistä elokuva kertoo ja sen tärkeimmät elementit. Andellin mukaan käsikirjoituksessa on itseasiassa usein hirvittävän paljon ylimääräistä rönsyä: asioita, joita haluaisi kokeilla ja teemoja, joita toivoisi voivansa esitellä. Lopullinen elokuva

ei kuitenkaan niitä aina sisällä, vaan se on karsitumpi – ikään kuin ekonomisempi versio. Andellille ei itselleen koskaan ole käynyt niin, että jokin kuvauksien aikainen yllättävä tapahtuma olisi saanut hänet muuttamaan suuntaansa ja hän olisikin päätenyt tekemään elokuvaa kokonaan toisesta aiheesta.

*Mielestäni on ihan oikein, että ohjaaja loppuun asti luottaa siihen alkuperäiseen havaintoonsa, josta elokuva on lähtenyt. Siihen, mikä oli se, joka sai tämän asian äärelle. Ja matkan varrella eteen tulee kaikenlaisia houkutusia, jotain muuta, jotka myös olisivat mielenkiintoisia juttuja. Mutta sitten ne valmiit elokuvat ovat kuitenkin aina olleet siitä, mitä on alun perin luullutkin tai ajatellutkin käsittelevänsä ja kertovansa.”*

(Andell 26.11.2007)

Myös Webster on jälkikäteen tarkastellut jo valmiiden elokuviensa alkuperäisiä käsikirjoituksia ja havainnut, että niissä kuvailtu elokuvan peruslähtökohta ja -ajatus on toteutunut myös valmiissa dokumentissa, vaikka kerrontatapa onkin saattanut olla hieman erilainen.

*En tiedä, johtuuko se sitten siitä, että niin voimakkaasti väännän todellisuutta, että se mahtuu siihen. Mutta en oikein usko siihen. Jos on tehnyt sen researchin kunnolla, niin kyllä ne sitten lokahtaa paikalleen.”*

(Webster 19.12.2007)

Havainnot tuovat tietenkin myös oman mielenkiitoisen lisänsä keskusteluun käsikirjoittamisen mahdollisuudesta.

Virallisen käsikirjoituksen lisäksi aiheesta voi syntyä ennakkotutkimusvaiheen aikana paljon muutakin tekstiä. Koska itselle kirjoitettuja rivejä ei ole tarkoitettu suoraan ulkopuolisten silmille, ne voivat muodoltaan olla hyvin moninaisia. Onkin ohjaajasta kiinni, mitä hän kutsuu käsikirjoitukseksi ja mitkä paperit saavat ylleen yksinkertaisesti muistiinpanojen leiman. Toisinaan nämä muistiinpanotkin voidaan liittää osaksi käsikirjoitusta, jotta aiheesta kiinnostunut ja siihen syventymään pyrkivä lukija voi niihin tutustua.

#### 4 HENKILÖIDEN MERKITYS ONNISTUNEELLE DOKUMENTILLE

Kun pohditaan, mikä dokumentin erottaa fiktiosta, nousee ensimmäisenä esille dokumentin tavoite kuvata todellisuutta. Mutta mitä tuo todellisuus on? Hyvin usein siihen liittyy nimenomaan halu kuvata ja kertoa todellisten ihmisten todellisia tarinoita. Toisaalta dokumentin tulisi erota jollakin tavalla myös uutisista, reportaaseista ja muista journalistisista tuotoksista. Tämän se tekee tyylin ja elokuvallisuuden lisäksi usein myös pureutumalla syvemmälle kuvaamiensa ihmisten elämään ja persoonallisuuteen sekä yrittämällä paljastaa heistä piirteitä, jotka eivät uutisten pinnallisissa haastatteluissa pääse esille. Toki on olemassa myös dokumentteja ilman ihmisiä, mutta yleensä tarina kuin tarina kerrotaan juuri ihmisten kautta. Todellisten ihmisten kuvaaminen liittyy dokumenttielokuvaan niin kiinteästi, että sitä voisi kuvailla jopa ihmistaiteeksi.

Tärkeä rooli elokuvan toteutuksessa luo suuria vaatimuksia henkilöille. Ennen opinnäytetyötäni olen Stadiassa opiskelun aikana ollut mukana käsikirjoittamassa ja tekemässä yhteensä kolmea eri dokumenttielokuva. Kaikissa niissä puutteellinen ennakkotutkimus ja kiirehtiminen päähenkilöiden valinnassa aiheuttivat jossain vaiheessa prosessia suuria vaikeuksia ja vaikuttivat myös lopputulokseen. Olen siis käytännössä havainnut sen, miten hyvänkin aiheen toteutus kärsii, ellei päähenkilö ole motivoitunut ja sitoutunut prosessiin tai jos hänen kauttaan ei voi tuoda esiin niitä teemoja, jotka aiheen käsittelemisen kannalta ovat olennaisia. Webster on havainnut saman.

*Casting on ihan ykkösprioriteetti. Se on ihan ehdoton. Olen nähnyt sellaisia leffoja ja olen itsekini tehnyt semmoisen, ainakin yksi tulee mieleen, jossa casting ei oikein osunut ja silloin tulee hirveitä ongelmia. Jos casting on hyvä, niin ohjaajan ei tarvitse melkein tehdä mitään. Se helpottaa työtä ja leffan tekemistä, jos henkilö vain on niin mukaansatempaava, että ihmiset kiintyvät ja kiinnostuvat hänestä.. Se on kaikki kaikessa. Hyvä aihe voi mennä ihan pilalle, jos on huono päähenkilö.*

(Webster 19.12.2007)

##### 4.1 Dokumenttielokuva ihmistaiteena

John Purdie kirjoittaa ihmisten merkityksestä dokumenteille hienosti. ”Parhaimmat dokumentit luovat hieman valoa ihmisyyden hämärään jääneisiin puoliin. Ne voivat informoida, paljastaa ja valaista elämästämme asioita tavalla, jota ei voida tavoittaa

tarkimmallakaan journalistisella raportoinnilla. Toisinaan, inhimillinen draama, jonka ne vangitsevat – koska tiedämme todellisten ihmisten reagoivan todellisiin tilanteisiin – vetoaa tunteisiin tavalla, joka voittaa kaiken, mitä näyttelijä lavasteissa saattaisi tavoittaa.” (Purdie 2002, 14–15.) Dokumenttien vaikuttavuus tuntuukin perustuvan juuri siihen, että katsoja tietää elokuvaa katsoessaan samastuvansa todellisten ihmisten todellisiin tunteisiin ja siihen illuusion, että kaikki elokuvassa nähty on tapahtunut siinä kuvatuille henkilöille juuri sellaisena kuin katsoja sen näkee.

Kuten jo johdannossa kerroin, Cederström näkee ainoana dokumentin eri lajityyppejä yhdistävänä tekijänä sen, että ne kertovat todellisista henkilöistä. Hänen mukaansa todellisista ihmisistä kertominen on samalla dokumentin vahvin erityispiirre taiteena suhteessa fiktiiviseen elokuvaan. Cederström kirjoittaaakin aiheesta innoittuneesti. ”Dokumentaarisen elokuvan merkityksen suurin salaisuus ja ehdottomasti kiehtovin ja antoisin puoli on kuitenkin sen ”ihmistaiteen” luonteessa, mahdollisuudessa tulkita, kertoa, maalata elämällä, paljastaa todellisuuden näkymättömiä kerrostumia, luoda aikaan, paikkaan ja ihmiseen uusi katse, uusi peili.” (Cederström 2003, 108.)

Suutari painottaa oikeiden päähenkilöiden löytämisen tärkeyttä analysoidessaan yhdessä Helken kanssa tekemänsä *Joutilaat*-dokumenttielokuvan (Suomi 2001) syntyprosessia. Hänen mukaansa toimivien päähenkilöiden valinta eli casting on dokumenttielokuvan tekemisessä vähintään yhtä tärkeää kuin fiktiossa. Suutarin mielestä elokuva jopa elää päähenkilöidensä varassa ja toisinaan he vievät tarinaa tekijöillekin arvaamattomaan suuntaan. Henkilöiden on siis oltava hurmaavia ja karismaattisia. Suutari uskookin, että *Joutilaiden* suosio oli ennenkaikkea päähenkilöiden ansiota, sillä pääosissa olleet pojat olivat kameran edessä uskomattoman karismaattisia ja luontevia ja heillä oli kyky suhtautua myös itseensä ironisesti. (Hirvonen 2003, 110.)

Hyvin monet dokumentit rakentuvat kokonaan päähenkilöidensä varaan ja elokuvan tarinaa kuljetetaan eteenpäin heidän avullaan. Henkilöiden toiminnan kautta rakentuvat elokuvan kaikki mahdolliset tilanteet – tarinan rakennuspalikat – jotka lopulta muodostavat jutun juonen. Joskus koko elokuvan kantava teema ja viesti välitetään katsojalle nimenomaan henkilöiden kautta. Myös draaman kannalta tärkeä konflikti syntyy usein ihmisisten ristiriitaisista tavoitteista tai heidän välistensä suhteiden ongelmista.



Tietysti jälleen voidaan palata kysymykseen, onko dokumentin lainkaan kerrottava juonellista tarinaa vai voisiko se ollakin muodoltaan ja rakenteeltaan jotakin aivan muuta ja erilaista. Wingaten näkemyksen mukaan televisio dokumenttien ensisijaisena esityskanavana on jo pitkään dominoinut myös dokumenttien rakennetta, sillä televisio on vaatinut niiltä ensisijaisesti tarinaa. Hän kuitenkin ennustaa, että television aika on lähellä loppuaan, minkä vuoksi elokuvantekijöillä olisi nyt mahdollisuus löytää uudelleen kaikki ne osittain kerronnalliset ja kokonaan tarinattomat rakenteet, jotka tuntuvat niin monelta unohtuneen. (Wingate 2002, 8–9.) Vaikka tarinankertomisen tarve dokumenteissa tulevaisuudessa vähenisikin, ei se mielestäni poista tai edes vähennä niissä esiintyvien ihmisten merkitystä. Henkilöt ovat elokuvassa kuin elokuvassa se elementti, johon katsoja samastuu ja kiinnittyy, elementti joka tekee dokumentin teemat katsojalle tärkeiksi.

#### 4.2 Dokumentin lajityypit ja henkilöt

Dokumentin tekemisen lähtökohdat tuntuvat viimevuosina hitaasti muuttuneen. Televisio on edelleen säilyttänyt asemansa dokumenttien ensisijaisena esityskanavana, mutta samalla dokumentit tekevät hiljalleen tuloaan myös elokuvateattereiden ohjelmistoihin. Alalle tuntuu ainakin Suomessa tulleen yhä enemmän itsenäisiä tekijöitä, jotka pyrkivät samaan elokuvilleen näkyvyyttä myös erilaisilla festivaaleilla ja festivaalimenestyksen jälkeen yhä useammin myös elokuvateattereissa. Toisaalta myöskään televisiolle alun perin tehdyt dokumentit eivät enää välttämättä haudaudu suoraan journalismia lähenevän ’televisiiodokumentti’-termin alle, vaan voivat itsenäisinä teoksina nousta esille erilaisilla festivaaleilla. Dokumentit kiinnostavat ihmisiä yhä enemmän ja ne tuntuvat vähitellen karistavan harteiltaan tylsyyden ja pitkävetisyyden viitan.

Samalla dokumenttien sisällöt tuntuvat muuttuneen. Tietenkin edelleen tehdään myös tiukasti faktapohjaisia, pidennettyjä reportaaseja tai ajankohtaisinserttejä muistuttavia televisiiodokumentteja, mutta toisenlaiset kerrontavat lisääntyvät alati. Menneitä tapahtumia selvittävästä, faktoihin tai erilaisiin teorioihin tukeutuvien historiadokumenttien lisäksi on alettu tehdä henkilökohtaisempia, ihmisten elämää havainnoivia ”kokemusdokumentteja”. Menneiden tapahtumien rekonstruoinnin sijaan keskitytään yhä useammin tallentamaan uusia, nykyhetkessä tapahtuvia tarinoita. Niissä tarkkaillaan ihmisten toimintaa arkielämän

tilanteissa ja puhutaan nykyhetken tunteista ja ajatuksista. Ylipäänsä dokumenttien aiheet tuntuvat liikkuvan historiallisten tapahtumien lisäksi yhä enemmän myös nykypäivän ihmisten ja heidän kokemustensa ympärillä.

Dokumenttikäsikirjoittaja Barry Hampe kuvaa havaitsemaani lajityyppien eroa jakamalla dokumentit antropologisiin ja historiallisiin. Hänen mukaansa historialliset dokumentit yrittävät herättää henkiin menneisyyden merkittäviä henkilöitä tai tapahtumia, kun antropologinen elokuva taas näyttää ihmiset, instituutiot ja kulttuurit sellaisina kuin ne ovat kameran kohdistuessa niihin. Antropologisen elokuvan tavoitteena on tallentaa ja paljastaa inhimillistä käytöstä. (Hampe 1997, 27–29.) Aaltonen nostaa omassa tarkastelussaan Hampen määrittelemien kahden lajityypin rinnalle kolmanneksi dokumentin päätyypiksi vielä henkilökohtaisen elokuvan. Sen aiheena on hänen mukaansa tekijä itse tai hänen lähipiirinsä ja identiteetin sekä minuuden teemat ovat käsittelyssä keskeisiä. (Aaltonen 2006, 76.)

Henkilöt ovat tärkeitä kaikkien lajityyppien elokuville, mutta hieman eri tavoilla. Historiallisiin dokumentteihin tarvitaan ihmisiä kertomaan menneistä tapahtumista ja toimimaan tietynlaisina muistelijoina tai todistajina. Heidän arvonsa on kuitenkin lähes kokonaan siinä haastattelumateriaalissa, jonka he pystyvät dokumentin tekijöille tuottamaan. Tietenkin ohjaajan on myös tällöin löydettävä ne henkilöt, joilla on aiheesta sanottavaa ja jotka vieläpä pystyvät kertomaan tarinansa sujuvasti ja koskettavasti. Taitava haastattelija voi kuitenkin vaikuttaa tilanteeseen paljon, sillä sujuvat vastaukset esitettyihin kysymyksiin riittävät eikä ihmisten tarinoita tai ajatuksia tarvitse välittää heidän toimintansa kautta.

Henkilökohtaisessa dokumentissa henkilöt, usein ohjaaja itse mukaanluettuna, ovat hyvin keskeisessä asemassa. Ohjaaja havaitsee jonkin kiinnostavan aiheen, jota hänen lähipiirinsä henkilöt ilmentävät tai yksinkertaisesti haluaa kertoa jonkun itsellensä läheisen ihmisen tarinan. Päähenkilöt tulevat elokuvaan tällöin annettuina, jopa ennen tarkempaa aihetta tai teemaa. Lähestymistapa on induktiivinen ja henkilölähtöinen. Ohjaaja tuntee ihmiset hyvin ja tietää heidän ominaisuutensa sekä ne sisällöt, joita heidän kauttaan voidaan kertoa. Myös suhde henkilöihin on valmis ja ohjaaja voi päästä hyvinkin lähelle kohteitaan ilman sen suurempia ponnisteluja. Ohjaaja pystyy usein myös itse vaikuttamaan tapahtumien kulkuun

jopa provosoimalla ihmisiä ympärillään. Kun henkilöt ovat lähellä, on ainakin pitkäjänteisellä ohjaajalla usein myös mahdollisuus odottaa juuri sitä elokuvan sanoman kannalta oikeaa hetkeä ja toimintaa tapahtuvaksi.

Haastattelamani ohjaajat näkivät asiaa kysyttäessä suurimman eron henkilöiden tärkeydessä juuri historiallisten haastatteludokumenttien ja nykyhetkeen keskittyvien havainnoivien dokumenttien välillä. Andellin mielestä historiadokumenteissa historiallinen konteksti on niin merkittävä, että ihmiset luonteineen jäävät ainoastaa toteuttamaan historiallista kohtaloaan tai todistamaan siitä, kuinka olivat vaikuttamassa johonkin tapahtumaan. Granath puolestaan toteaa, että takaumadokumenteissa ihmiset eivät ole fyysisesti tärkeitä, vaan heidän historiansa ja tarinansa ovat tärkeitä. Myös Granathin dokumenteissa käsittelyssä ovat usein menneet tapahtumat, mutta niistä kertovat, tilanteissa mukana olleet ihmiset ja teemat yhdistetään voimakkaasti nykypäivään. Tällöin ihmiset ovat fyysisestikin tärkeitä, koska he muistavat itse kaikki käsitellyt asiat ja heidän lävitsensä katsotaan sitä yhteiskuntaa, jota he edustavat. Historiallisissa dokumenteissa korostuu Granathin mukaan helposti käsikirjoittajan tulkinta, nykyhetkeen puretuvissa dokumenteissa ihmiset pääsevät itse kertomaan kokemuksistaan. Suutari kutsuu yhdessä Helken kanssa tekemiään havainnoivia elokuvia, jotka eivät käytä hyväkseen voice-overia, luoviksi dokumenteiksi. Hänen mukaansa ne vaativat henkilöiltään hyvin paljon, sillä toisin kuin haastatteludokumenteissa, henkilöt tuottavat niissä puheen lisäksi myös kaiken muun elokuvan sisällön.

Jo lajityypin kuvauksen perusteella voi päätellä, että antropologiselle elokuvalla henkilöt ovat ensiarvoisen tärkeitä. Dokumentin tekijä pyrkii kameransa kanssa mahdollisimman lähelle ihmisiä, pääsemään sisälle heidän jokapäiväisen elämänsä tilanteisiin ikäänkuin näkymättömänä tarkkailijana. Tavoitteena on usein saada katsojakin unohtamaan, että paikalla on ollut kuvausryhmän muodossa ollut ylimääräisiä ihmisiä ja luoda illuusio suorasta näköyhteydestä päähenkilöiden elämään. Pyrkiessään kuvaamaan ja paljastamaan inhimillistä käytöstä antropologinen elokuva rakentuu lähes kokonaan päähenkilöidensä toiminnan varaan. Puhtaimmillaan elokuva kootaan yksinomaan sen materiaalin pohjalta, joka aidoissa tilanteissa kameralle tallentuu. Antropologinen elokuva asettaa siten päähenkilöilleen, ja toisaalta myös ohjaajalle suhteessa henkilöihinsä, suuria vaatimuksia.

Henkilökohtaisessa elokuvassa päähenkilöiden elämään pureudutaan usein syvälle ja käsittelyyn otetaan hyvinkin rankkoja ja henkilökohtaisia teemoja. Tällöin päähenkilö kuitenkin tuntee ohjaajan ja on useimmissa tapauksissa hänen kanssaan jo valmiiksi läheinen. Antropologisessa elokuvassa ohjaaja yleensä tutustuu päähenkilöihinsä vasta alkaessaan toteuttaa dokumentti-ideaansa. Päähenkilöksi suostuvan ihmisen siis oletetaan olevan valmis avaamaan oma elämänsä ja päästämään lähelleen ihminen, jonka hän on tuntenut vasta suhteellisen lyhyen ajan. Ohjaajan on kyettävä sangen nopeasti saavuttamaan päähenkilön varaukseton luottamus. Avoimuuden lisäksi päähenkilöltä odotetaan vielä luontevuutta. Hänen toivotaan kykenevän jatkamaan toimintaansa muuttumattomana läsnäolevasta kamerasta huolimatta.

Esittelemieni lajityyppien ohella dokumenttielokuvaa voidaan lajitella monin muinkin tavoin. Yksi käytetyimmistä ja lainatuimmista on Bill Nicholzin luoma moodi-teoria. Nichols näkee dokumenttielokuvan omana lajityyppinään, joka voidaan edelleen jakaa kuuteen eri alalajityyppiin. Näitä alagenrejä Nichols kutsuu moodeiksi. Poeettinen moodi luopuu jatkuvuudesta ja tarkoista ajan ja paikan määritelmistä. Se tutkii muun muassa assosiaatioita, erilaisia rytmejä ja ajallisia rinnastuksia. Poeettisessa moodissa ihmiset harvoin ovat kokonaisia henkilöitä vaan ovat verrattavissa muuhun raakamateriaaliin, josta ohjaaja muokkaa haluamansa assosiaatioiden kokonaisuuden. Selittävä moodi perustuu argumentaatiolle ja kommentaarille. Se puhuttelee katsojaa suoraan ja informoi häntä. Selittävässä moodissa kuvilla on vain tekstiä tukeva rooli. (Nichols 2001, 99, 102–107.)

Havainnoivassa moodissa henkilöt ja heidän jokapäiväinen toimintansa ovat keskeisessä asemassa. Henkilöt eli sosiaaliset toimijat ovat vuorovaikutuksessa keskenään eivätkä välitä elokuvan tekijöistä. Usein henkilöt kuvataan tilanteissa, joissa jokin henkilökohtainen kriisi aiheuttaa heille suuria paineita, vaatii heidän huomionsa ja vetää sen pois elokuvan tekijästä. Kohtaukset paljastavat yleensä henkilöistä joitakin yksilöllisiä puolia. Katsojat tekevät päätelmiä näkemänsä ja kuulemansa käytöksen perusteella. Osallistuvassa moodissa myös elokuvantekijä itse on sosiaalinen toimija ja osallistuu kuvaamiinsa tilanteisiin pelkän havainnoinnin sijaan. Refleksiivisen moodin elokuvissa tietoisuus elokuvan tekemisen tavoista ja niiden rajoituksista ovat tärkeässä asemassa. Refleksiiviset dokumentit kyseenalaistavat mahdollisuuden kuvata asioita sellaisina kuin ne ovat ja haluavat tehdä

katsojan tietoiseksi dokumentin ja sen kohteen suhteesta. Performatiivisissa dokumenteissa keskeistä on asioiden esittäminen ja niissä on piirteitä fiktiosta. (ibid., 111–134.)

Havainnoivan moodin yhteys antropologiseen dokumenttielokuvaan ja sen strategioihin on vahva. Myös henkilöiden merkitys korostuu samalla tavalla. Monet historialliset dokumentit puolestaan asettuvat selittävään moodiin ja päinvastoin. Henkilöiden merkitystä pohdittaessa poeettinen moodi nousee omaksi kiinnostavaksi kokonaisuudekseen. Nicholsin mukaan poeettisten dokumenteissa ihmiset harvoin ovat kokonaisia henkilöitä ja siten verrattavissa tasavertaisina muuhun raakamateriaaliin. Tämän perusteella voisi tehdä päätelmän, ettei henkilöiden merkitys poeettiselle elokuvalla ole kovinkaan suuri. Haluaisin tässä yhteydessä kuitenkin palata Cederströmin ajatukseen dokumenttielokuvasta nimenomaan ihmistäiteena. Vaikka ihmiset olisivat dokumentin kokonaisuudessa rinnastettavissa yhdenvertaisina muuhun kuvamateriaaliin eikä heitä pyrittäisikään esittämään persoonina, tulee ihmisyyttä silti voimakkaana kuvista läpi. Ihmiskasvot ja hahmot kiinnostavat. Ne ovat se kosketuspinta, johon katsojat tarttuvat ja johon he samastuvat.

Hyvä esimerkki poeettisesta elokuvasta tässä mielessä on mielestäni Philip Gröningin dokumenttielokuva *Into Great Silence (Die Grosse Stille, Saksa 2005)*. Elokuva kuvaa ranskalaisen munkkiluostarin elämää. Siinä ei ole lainkaan musiikkia, ei voice-overia, ei juurikaan puhetta eikä lainkaan juonellista tarinaa. Dokumentti keskittyy luostarin samanlaisina toistuviin rutiineihin vuodenaikojen vaihdellessa. Hiljaisten, samanlaisina toistuvien ja usein kaukaa kuvattujen tapahtumien väliin ohjaaja on leikannut lähikuvia munkeista. Pitkissä otoksissa he katsovat yksin suoraan kameraan. Kuvat ovat vaikuttavia. Ilman niitä elokuva olisi saattanut jäädä kokemuksena pinnalliseksi, mutta munkkien kasvot tekivät siitä käsinkosketeltavamman ja todellisemman. Kasvokuvat tuntuivat hiljaisuuden keskellä kertovan munkeista henkilöinä enemmän kuin mikään puhe tai voice-over. Vaikka dokumentti ei siis pyrkisikään kertomaan tarinaa on siinä esiintyvien henkilöiden mielestäni oltava ilmaisuvoimaisia. Henkilöihin samastumisen kautta katsoja pääsee sisälle elokuvan maailmaan eikä jää vain kylmäksi ulkopuoliseksi tarkkailijaksi.

### 4.3 Henkilöistä aiheutuvia ongelmia

Dokumenttien aiheet haetaan yhä useammin nykyhetkestä ja toteutetaan havinnoivan moodin mukaisesti. Kehitys lisää henkilöiden merkitystä ja luo heidän valitsemiseensa myös uusia haasteita. Sen sijaan, että henkilöt olisivat pelkkiä haastateltavia, dokumentin koko tarina ja toteutus saattaa riippua heistä. Ei ehkä siis olekaan yllätys, että henkilöt tavalla tai toisella aiheuttavat usein myös suurimmat ja vaikeimmin ratkaistavissa olevat ongelmat.

Omat kokemukseni dokumentinteosta ovat tiivistyneet kokemukseksi niistä ongelmista, joita väärät päähenkilövalinnat ja henkilöiden vaillinainen sitouttaminen saattavat prosessissa aiheuttaa. Ensimmäinen, toisena opiskeluvuonna toteutettu harjoitusdokumenttimme, *Neljän tunnin tähti* (Suomi 2004), kertoi laivamuusikosta ja hänen haaveistaan. Dokumentin päähenkilö vastasi ominaisuuksiltaan ja ajatuksiltaan lähes täydellisesti sitä kuvaa, jonka hänestä olimme lyhyen tutustumisen ja käsikirjoittamisen aikana luoneet, mutta ongelmaksi muodostui hänen puuttellinen sitoutumisensa itse dokumenttiin ja sen tekoon. Niukkojen kolmipäiväisten kuvausten aikana saimme liian usein etsiä teille tietymättömille karannutta tähteämme ja hienoimmat hetket pääsimme todistamaan vasta, kun kamera oli jo viety pois.

Toinen, vapaaehtoisesti toteuttamamme dokumentti, *Viimeinen sammuttaa valot* (Suomi 2006), tallensi VR:n makasiinien loppuaikojen tunnelmia. Tässäkin projektissa kiirehdimme lyhyen valmisteluajan vuoksi päähenkilön valintaa ja tartuimme ensimmäiseen ennakkotutkimusten aikana edes hiukan potentiaaliselta vaikuttaneeseen henkilöön. Jälleen ongelmana oli se, ettei henkilö kuvaukset aloittaessamme ollut täysin sisäistänyt, mitä kaikkea mukanaolo häneltä edellyttäisi. Lopulta hän ei myöskään ollut miettinyt aiheeseen liittyviä teemoja niin syvällisesti kuin niiden esilletuominen haastattelujen aikana olisi vaatinut.

Kolmannessa, Liettuan Summer Media Studion aikana toteutetussa dokumentissa oman haasteensa asetti myös kielikysymys. Aiheenamme olivat paikalliset kalastajat. Ennakkotutkimus- ja käsikirjoitusvaiheessa olimme täysin liettualaisen tuottajamme käännösten varassa emmekä onnistuneet saamaan päähenkilöstä todenmukaista kuvaa.

Kuvittelimme hänen miettineen syvällisesti elämänsä valintoja ja pohtineen ympäristön ammatille asettamia haasteita monipuolisesti. Kieltä ymmärtävän editoijan materiaaleja purkaessa paljastui kuitenkin, että haastatteluissa hänen vastauksensa olivat tyhjiä ja mitäänsanomattomia. Se, ettei päähenkilö lopulta vastannut niihin odotuksiin, jotka olimme hänelle luoneet, johti lopulta koko käsikirjoituksen kaatumiseen ja elokuvan epäonnistumiseen.

Vaikka suurimpana syynä ongelmiin oli kaikissa ylläluettelemissani dokumenteissa lyhyen research-vaiheen vuoksi puutteellinen ennakkotutkimus, oli helpottavaa huomata, etteivät vastaavat ongelmat ole vieraita kokeneemmillekaan tekijöille. Helke ja Suutari kertovat *Joutilaat*-elokuvansa kuvauksien ajalta hyvin samanlaisista kokemuksista. Elokuvan pääosassa olevat pojat olivat usein teillä tietymättömillä, heidän puhelimensa olivat kiinni ja ohjaajat joutuivat moneen otteeseen miettimään suunnitelmansa aivan uusiksi. Puolitoista vuotta kestäneiden kuvausten aikana yhdeltä päähenkilöltä loppui hetkeksi elokuvassa olemisen motivaatio ja poikia jouduttiin monesti aivan maanittelemaan esiin. (Hirvonen 2003, 109.) Haastattelussa Suutari totesikin, että ongelmat ovat varsin luonnollinen, jopa oletettava osa dokumentin tekemistä.

*Dokumentti on siitä omituinen taiteenlaji, että siinä ohjaaja käyttää todellisia ihmisiä itsensä ilmaisemiseen. Niin voihan silloin vastaan tulla vaikka minkälaisia ongelmia.*

(Virpi Suutari 17.1.2008)

Andell kertoi haastattelussa, kuinka hän kuvasi dokumenttielokuvaansa *Maailmassa* (Suomi 2003) lestadiolaista miestä ja tämän perhettä. Kuvauksiin suostuvaisen lestadiolaisperheen löytäminen oli alun perinkin vaikeaa ja ongelmalliseksi osoittautui usein se, että päähenkilöllä oli hyvin tarkat rajat siihen, mitä tekijät pääsivät näkemään ja tallentamaan. Lupa kuvauksiin oli usein hankittava pitkällisillä neuvotteluilla ja silti monet asiat pysyivät kuvausryhmän saavuttamattomissa. Suutari ja Helke törmäsivät vastaavanlaisiin ongelmiin kuvatessaan elokuvaansa *Pitkin tietä pieni lapsi* (Suomi 2005), joka kertoo suomalais- ja somalilasten välisestä ystävyydestä. Ongelmia aiheuttivat tässäkin tapauksessa suuret kulttuurierot. Jo ennakkotutkimusvaihe oli työläs, sillä kuvauksiin suostuvaista somaliperhettä oli hyvin vaikea löytää, vaikka potentiaalisia lapsia päähenkilöiksi olisi kyllä riittänyt. Vielä kuvaustenkin aikana ohjaajat kokivat jäävänsä

tiukkojen sääntöjen vuoksi paitsi monesta sellaisesta, jonka olisivat halunneet päästä tallentamaan.

Andell on myös huomannut, että ilman erityisiä kulttuurisia rajoitteitakin henkilöt helposti asettavat tiedostamattaan jonkinlaisen rajan, mihin asti he ovat dokumentin tekijän valmiita päästämään. Tietyt asiat ollaan valmiita kertomaan, toiset halutaan pitää täysin itsellä. Henkilöllä saattaa siis koko ajan olla tietynlainen esto päällä. Andellin mukaan tähän voi olla syynä se, ettei henkilö välttämättä ole tarpeeksi sitoutunut projektiin tai hänellä ei ole tarpeeksi vahvaa motivaatiota saada omaa tarinaansa kerrotuksi.

Websterin näkemys dokumenttielokuvasta korostaa tarinan kehittymisen merkitystä. Ehkäpä juuri siksi hän nosti haastattelussa ongelmista kysyessäni esimerkiksi elokuvansa *Sukkien euroelämää* (Suomi 1999), jossa 40 vuoden poliittisen uran tehnyt Pertti Paasio lähtee Brysseliin yhdeksi Suomen ensimmäisistä eurokansanedustajista. Dokumentin asetelma on Websterille tuttu. Kokenut ihminen joutuu itselleen vieraassa tilanteessa aloittamaan kaiken alusta. Kuvausryhmä tallensi Paasion ensimmäiset päivät Brysselissä, mutta sitten rahoitus loppui ja ryhmä pääsi palaamaan vasta puolen vuoden kuluttua. Tänä aikana Paasio oli edennyt urallaan parlamentissa, saavuttanut kaikki tavoitteensa eikä hänellä enää ollut mitään suuria pyrkimyksiä.

*Ja se leffa kuoli. Se kuoli siihen ja sitten oli tehtävä hirveästi työtä, yritettävä etsiä erilaisia juttuja, jotta olisi saatu se eteenpäinvienti, mutta se oli koko ajan keinotekoista, enemmän tai vähemmän, ja se näkyy leffassakin. Se leffa toimii mielestäni ihan hienosti sinne asti, kunnes Pertti pääsee tavoitteeseensa ja sitten kaikki hajoaa palasiksi, siinä mennään keinotekoisuuteen.*

(Webster 19.12.2007)

Websterin mukaan päähenkilöltä puuttui siis lopussa eteenpäinpyrkivä voima, joka pitää elokuvan raiteillaan. Tämän Webster näkee kuitenkin täysin omaksi syykseen. Jälkeenpäin hän on miettinyt, että hänen olisi pitänyt unohtaa suuri budjettinsa ja suunnitelmansa kuvata filmille ja yksinkertaisesti seurata tarinaa silloin, kun se tapahtui.

*Jos putoat siitä kelkasta, niin sitten se on menoa.*

(Webster 19.12.2007)



Granath puolestaan kertoo projektista, jossa hän ei tullut hoitaneeksi päähenkilöön tutustumista ja sitouttamista tarpeeksi hyvin eikä tämän vuoksi havainnut kuinka paljon energiaa henkilö vaati. Päähenkilö matkusti useiden tuntien matkan kuvauspaikalle Granathin ja kuvaajan kanssa samassa autossa ja tuossa ajassa molemmat väsähtivät häneen täysin. Itse kuvasutilanteessa kumpikaan ei enää yksinkertaisesti kyennyt kuntelemaan häntä.

Vaikka ammattitaito useimmiten tuntuu estävän kameran edessä mahdottomiksi osoittautuvien henkilöiden valinnan, sattuu konkareidenkin tielle siis joskus vaikeuksia, jotka koettelevat hermoja kuvausvaiheessa. Ongelmista huolimatta taitavat ohjaajat kykenevät yleensä viemään projektin loppuun asti ja useimmiten myös häivyttämään ongelmat lopputuloksesta. Haastattelemani ohjaajat yhdistivätkin suurimmat henkilöiden aiheuttamat ongelmat kuvausvaiheen sijaan jälkityövaiheeseen. Silloin esiin saattavat astua sellaiset asiat kuin katumus kuvattavaksi suostumisesta ja pelko lopputuloksesta. Usein muutenkin kiireisessä editointivaiheessa ohjaajalta saattaa kulua runsaasti aikaa päähenkilön rauhoittamiseen ja vakuuttamiseen.

## 5 TOIMIVA PÄÄHENKILÖ

Andell totesi haastattelun aikana osuvasti, että kysymys hyvän päähenkilön ominaisuuksista on vaikea, sillä jokaisen ihmisen elämästä voisi tehdä dokumentin, toiset niistä vain olisivat lyhyempiä kuin toiset. Jos tekijällä kuitenkin on aiheeseensa deduktiivinen lähestymistapa ja hän etsii ihmisiä ilmentämään ja välittämään elokuvan ideaa, ajatusta tai teemaa, soveltuvat toiset henkilöt tarkoitukseen lähes väistämättä paremmin kuin toiset. Webster toteaa, että päähenkilöt pitää valita siten, että he sopivat elokuvan lopulliseen väitteeseen. Hänen mukaansa henkilöiden kuvattavan elämän, motivaation ja kehityksen pitäisi kaikkien tukea elokuvan keskeistä teemaa. (Webster 1996, 20.)

Kuten todettu, vaatimuksia henkilölle asettaa myös dokumentin suunniteltu lajityyppi. Haasteellisinta on varmastikin henkilöiden löytäminen aihelehtöiseen, havainnoivaan, luovaan, pitkään seurantadokumenttiin. Silloin keskiöön nousevat nimittäin henkilön

luontaisten ominaisuuksien lisäksi myös kysymykset hänen valmiudestaan päästää kuvausryhmä lähelleen, kyvystään olla luonteva kameran edessä ja motivaatiostaan pysyä prosessissa mukana. Seuraavaksi lähdenkin kokoamaan mahdollisimman kattavaa listaa toimivan päähenkilön ominaisuuksista.

### 5.1 Fiktiosta sovellettua

Siinä missä dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta on alettu vakavasti puhua vasta viime vuosina, on fiktioelokuvan käsikirjoittamisesta kehitetty lukuisia teorioita ja kirjoitettu valtava määrä erilaisia opuksia. Teoriat nojaavat yllättävän usein satoja vuosia vanhoihin, teatterin piirissä kehittyneisiin draaman sääntöihin tai kansanperinteestä tuttujen myyttisten tarinoiden rakenteisiin. Suuri osa fiktion teorioista on juonikeskeisiä, mutta joukkoon mahtuu myös sellaisia teoretikkoja ja tekijöitä kuin Ola Olsson tai Christopher Vogler, jotka ovat työssään keskittyneet henkilöhahmoihin.

Kun puhutaan toimivan päähenkilön luomisesta, alkavat käsikirjoitusoppaissa samat ohjeet nopeasti toistua. Fiktion piirissä hyvän päähenkilön tärkeimmät ominaisuudet siis tunnistetaan selkeästi. Dokumentin ja fiktion henkilöiden vertaaminen toisiinsa saattaa ajatuksena tuntua epämielekkäältä, sillä lajityyppinä niiden tarkoitus ja tavoitteet eroavat usein niin suuresti toisistaan. Esimerkiksi katsojan viihdyttäminen harvoin on tärkeysjärjestyksessä ensimmäisillä sijoilla, kun dokumenttiprojektiin ryhdytään. Kuten jo aikaisemmin totesin, myös dokumentin vaikuttavuus perustuu kuitenkin suurimmalta osin siihen, kuinka hyvin se kykenee koskettamaan katsojaa ja herättämään hänessä erilaisia tunteita. Näiden tunne-elämysten luomisessa päähenkilöt puolestaan näyttävät keskeistä roolia. Fiktiossa toimiviksi havaittuja sääntöjä voisi hyvinkin kuvitella kannattavan hyödyntää myös dokumentin henkilövalintoja tehdessä.

Yksi vanhimmista tunnetuista hyvän draaman sääntöjä käsittelevistä teoksista on Aristoteleen 300-luvulla ennen ajanlaskun alkua kirjoittama *Runousoppi*. Ari Hiltunen on kirjassaan *Aristoteles Hollywoodissa – Menestystarinan anatomia* tulkinnut *Runousoppia* ja soveltanut sitä elokuvien rakenteiden tarkasteluun. Hiltunen on löytänyt monia yhtymäkohtia Aristoteleen vuosituhansia sitten kehittämien teorioiden ja nykypäivän kassamagneettien välillä.

Aristoteleen mukaan draaman tavoite on yleisön oikea nautinto, joka synnytetään tiettyjä dramaturgisia keinoja käyttämällä, muun muassa luomalla tarkat vaatimukset täyttävä päähenkilö. Oikea nautinto syntyy tarinan lopussa saavutettavasta katharsiksesta eli tunnehuipentumaa seuraavasta helpotuksen ja puhdistautumisen tunteesta. Jotta katharsikseen voitaisiin päästä, täytyy katsojan tarinaa seuratessaan kokea sääliä ja pelkoa. Hiltunen päättelee Aristoteleen tarkoittavan tällä, että draamassa tarvitaan ainakin yksi moraalisesti hyvä, syyttä kärsivä henkilö, sillä yleisön säälin tunteen herättää tehokkaimmin hyvän henkilön epäoikeudenmukaisen kärsimyksen näkeminen. Pelko puolestaan on intensiivisen myötälämisen tulosta ja se syntyy katsojan kokeman säälin tunteen kautta. (Hiltunen 1999, 37–38, 42.)

Aristoteleen mainitsema sääli merkitsee siis Hiltusen mukaan nimenomaan voimakasta myötälämistä, jota voidaan nimittää uudemmilla termeillä myös samastumiseksi tai eläytymiseksi. Säälivä katsoja kokee samat tunteet kuin draaman henkilö. Jotta katsoja voisi samastua draaman henkilöön, on tämän oltava sympaattinen. Sympaattisuus ei Hiltusen mukaan välttämättä tarkoita, että henkilön on oltava lempeäluonteinen, mutta pohjimmiltaan hänen kuitenkin täytyy olla moraalisesti hyvä. Lisäksi henkilön on vielä oltava inhimillinen ja ymmärrettävä. Näin katsojien on mahdollista tunnistaa henkilössä itsensä ja tukea emotionaalisesti hänen tavoitteitaan. (ibid., 38.)

Säälin ja pelon lisäksi oikean nautinnon tuottamiseksi tarvitaan Aristoteleen mukaan juoni, joka kuvaa yhtä kokonaista, loppuun suoritettua toimintaa. Toiminnalla Aristoteles tarkoittaa draaman henkilön päätökseen perustuvaa pyrkimystä tietyn tavoitteen saavuttamiseksi ja kokonainen toiminta on siis motiivin viemistä loppuun joko onnistuen tai epäonnistuen. (ibid., 51–52.) Aristoteleen vaatimusten mukainen, toimiva päähenkilö on siis sympaattinen, inhimillinen, ymmärrettävä ja vaikeassa tilanteessa syyttä kärsivä. Tämän lisäksi henkilöllä on tarinan alussa oltava jokin pyrkimys tai tavoite, jota hän lähtee toiminnallaan tavoittelemaan.

Christopher Vogler on tutkinut myyttisten sankaritarinoiden kaavaa ja rakentanut niiden pohjalta oman mallinsa, joka hänen mukaansa auttaa käsikirjoittajaa välttämään työssään ongelmia ja kertomaan parempia tarinoita. Voglerin mukaan jokaisen sankarin tarina on

pohjimmiltaan matka. Tarinan alussa sankari jättää tutun ja turvallisen ympäristönsä ja uskaltautuu matkalle vieraaseen, haastavaan maailmaan. Tuolla toisessa maailmassa sankari kohtaa lukuisia vastuksia pyrkiessään toteuttamaan hänelle alussa annetun tehtävän. Käytyään toisen maailman syvimmissä luolassa ja lyötyään voimakkaimman vastuksen sankari lopulta palaa kotiin kasvaneena ja muuttuneena. Kyseessä voi olla matka todelliseen, uuteen paikkaan, mutta yhtä hyvin matka voi olla myös sankarin mielen sisäinen. Tärkeintä on se, että jokaisessa hyvässä tarinassa sankari kasvaa, muuttuu ja oppii uutta. (Vogler 1996, 17–18.) Vogler siis lisää Aristoteleen luettelemiin ominaisuuksiin vaatimuksen päähenkilön kehityksestä tarinan aikana.

Perinteisesti tarinan henkilöahmot jaetaan yksinkertaisesti pää- ja sivuhenkilöihin. Ruotsalainen käsikirjoittaja Ola Olsson on kuitenkin yhdessä Tove Idströmin kanssa tarkastellut tarinassa eri tehtävissä toimivien henkilöahmojen ominaisuuksia tarkemmin ja jakaa heidät yhteensä kahdeksaan alakategoriaan, joita ovat muun muassa riivaaja, päähenkilö, sankari, varjo, vastakohta ja läheisin suhde.

Näistä tarinalle tärkein on tietenkin päähenkilö. Aaltonen kuvailee *Käsikirjoittajan työkalut* –kirjassaan Olssonin ja Voglerin mukaellen päähenkilöä seuraavasti: Päähenkilö on se, jolle tapahtuu. Hänellä on yleensä vahva tahto, selkeitä päämääriä sekä jotakin arvokasta pelissä. Päähenkilön on oltava sympaattinen, sillä elokuvasta pidetään yleensä yhtä paljon kuin sen päähenkilöstä. Toimiva päähenkilö on aluksi alakynnessä, mutta kasvaa ja kehittyy. Hän joutuu tekemään päätöksiä ja ottamaan oman elämänsä kannalta ratkaisevia askeleita. Hänessä tapahtuu sisäistä kehitystä tai muutosta, ja käytyään läpi elokuvan tapahtumat hän on muuttunut. (Aaltonen 2003, 56–57.) Samat hyvän päähenkilön ominaisuudet siis toistuvat jälleen.

Toimivan päähenkilön lisäksi varsinkin pidempi tarina tarvitsee tuekseen muunkinlaisia hahmoja. Päähenkilöllä pitää ensinnäkin olla vastavoima. Tämä vastustaja eli antagonistitekee kaikkensa estääkseen sankaria eli protagonistia pääsemästä tavoitteeseensa. Sen sijaan auttaja, tai Olssonin termein sankari, antaa neuvoja ja osallistuu taisteluun antagonistia vastaan. Ero päähenkilöön on se, että auttajassa ei tapahdu olennaista kehitystä vaan hän on hahmona staattinen. Varjo eli peili, on puolestaan henkilö, jossa näkyy samantapainen kehityskaari kuin päähenkilössä. Varjo siis tavallaan säestää päähenkilön

kehitystä. Viimeiseksi nostan eri kategorioista esille päähenkilön läheisimmän suhteen. Hän on henkilö, jolle päähenkilön on luontevaa puhua ja jonka kautta fiktion kirjoittaja saa vaivattomasti välitettyä päähenkilön ajatukset katsojalle. (esim. Aaltonen 2003, 58–62.)

Vaikka Voglerin teorian mukainen ajatus dokumenttielokuvan tarinasta sankarin matkana saattaa ensi alkuun tuntua kaukaiselta, on se kuitenkin sovellettavissa hyvin moneen tilanteeseen. Toisen maailman ei tarvitse konkreettisesti olla vieras ja pelottava valtakunta, vaan ajatus voi perustua erolle esimerkiksi perheen ja yhteiskunnan, lapsuuden ja aikuisuuden, koulun ja työelämän tai vaikkapa välinpitämättömyyden ja huolehtimisen välillä. Päähenkilön vastavoiman ei senkään tarvitse olla konkreettinen, paha ihminen, vaan vastustusta hänen pyrkimyksilleen voivat aiheuttaa yhtä hyvin vaikkapa ympäristön luomat paineet, yhteiskunnallinen tilanne tai muiden ihmisten ennakkoluulot.

Varsinkin pidemmässä dokumentissa on päätarinan ohella usein myös useita pienempiä rinnakkaistarinoita. Näiden pienten tarinoiden käännekohdat luovat elokuvaan mielenkiintoa ja luovat sen rakenteeseen ja rytmiin eloa. Parhaimmillaan rinnakkaistarinat liittyvät dokumentissakin päätarinaan niin, että niiden henkilöt toimivat päähenkilön varjoina ja ennustavat hänen kehityskulkujaan. Päähenkilön läheisin suhde on niin ikään myös dokumentin kerronnassa tärkeä. Mikäli päähenkilön ajatukset halutaan, esimerkiksi voice-overin sijaan, välittää aitojen tilanteiden kautta, on hänen läheisyydessään oltava henkilö, jolle hän voi tunteistaan luontevasti puhua. Henkilövalintoja tehdessään tekijän on siis syytä varmistua siitä, että päähenkilön lisäksi myös hänen ympäristönsä on suostuvainen osallistumaan dokumenttiin ja olemaan kuvattavina.

Toimivien päähenkilöiden lisäksi, elokuvassa kuin elokuvassa tarvitaan käsikirjoitusoppaiden mukaan jännitekaaria, kontrasteja ja konflikteja, jotka saavat aikaan käänteitä. Konfliktitkin voivat yhtä hyvin olla henkilön ja muiden ihmisten, asioiden tai ilmiöiden välisiä kuin henkilön sisäisiäkin. Oikeastaan kaikki draaman ainekset lähtevät ihmisestä. Konflikti on rakennettuna ihmiseen tai hänen suhteeseensa toisiin ihmisiin ja ympäristöön. Minkä tahansa aiheen tai teeman tärkeys konkretisoituu vasta ihmisen kautta. asiat tulevat katsojallekin tärkeiksi, kun ne ovat tärkeitä päähenkilölle, johon katsoja voi samastua.

## 5.2 Hyvän päähenkilön ominaisuuksia

Jos siis tehdään yhteenvetoa siitä, mitä dokumentin päähenkilöä etsimässä ja valitsemassa oleva voisi fiktion teorioista oppia, olisi lista suunnilleen seuraavanlainen: Toimiva päähenkilö on sympaattinen, inhimillinen, ymmärrettävä ja vaikeassa tilanteessa syyttä kärsivä. Hänellä on alussa jokin pyrkimys tai tavoite, johon hän toiminnallaan pyrkii, sekä vastavoima, joka pyrkii estämään tavoitteen saavuttamisen. Elokuvan aikana päähenkilö joutuu tekemään tärkeitä päätöksiä, kehittyy ja on lopussa jollakin tavalla muuttunut. Lisäksi hänellä olisi hyvä olla ympäristössään joku läheinen ihminen, jolle hän voi luontevasti puhua ajatuksistaan ja tunteistaan tapahtumien aikana.

Muuttuminen tuntuu nousevan dokumenttihenkilön tärkeimmäksi tai ainakin ensimmäisenä huomioon otettavaksi ominaisuudeksi. Rabigerin (1998, 116) mukaan onnistuneessa dokumentissa on mielenkiintoiset hahmot, jotka yrittävät tehdä tai saavuttaa jotakin, ja huomattavaa kehitystä ainakin yhdessä henkilössä tai merkittävässä tilanteessa. Aaltonen lisää, että mikäli kyseessä on preesensissä tapahtuva tarina, havainnoivan tai osallistuvan moodin mukainen elokuva, etsitään pääosaan ihmistä, joka on sellaisessa elämäntilanteessa, että hänelle tulee tapahtumaan jotakin, että hän kohtaa kriisin, ongelmia tai ylipäättään jonkin muutoksen elämässään. (Aaltonen 2003, 122.)

Myös haastattelemiini ohjaajat korostavat muutoksen merkitystä. Granathin mukaan päähenkilö, joka kehittyy elokuvan aikana ja kykenee myös itse viemään asiaa eteenpäin on kullannarvoinen. Tämä tarkoittaa, että henkilö kuvauksien aikana, esimerkiksi tavatessaan sukulaisiaan tai elämäänsä liittyneitä ihmisiä, pystyy oma-aloitteisesti viemään keskustelua yhden asteen eteenpäin eikä jää jankkaamaan yksinomaan alkuperäisen teeman ympärille. Hyvä päähenkilö ottaa elokuvan aikana askeleita eteenpäin ja katsoo asiaa jo hieman laajempaan. Granathin näkemyksen mukaan hyvä päähenkilö siis itsekkin tiedostaa elokuvan tarpeen kulkea eteenpäin ja vastaa toimillaan tähän tarpeeseen. Suutari puolestaan esittää asian niin, että hyvä päähenkilö on tavallaan yllätyksellinen. Hänen tapansa olla ja elää on sellainen, että tekijä voi niistä aavistella hänen kykenevän viemään tarinaa eteenpäin myös sellaisiin suuntiin, jotka saattavat osoittautua ohjaajallekin yllätyksellisiksi.

Kuten sanottu, Webster väittää, että dokumenttielokuvassa täytyy olla tarina ja rakenne. Siksi myös päähenkilöiden on tarpeen olla jollakin tavalla aktiivisia hahmoja, sillä vain niin he voivat olla mukana prosessissa, joka kuvattuna osoittaa kehitystä. (Webster 1996, 21, 23.) Toiminta ja draama syntyvät Websterinkin mukaan päähenkilön halusta ja pyrkimyksestä jotakin tavoitetta kohti. Haastattelussa hän totesi, että käänteisesti päähenkilön pyrkimys voi myös olla pysyä paikallaan ja muuttumattomana tilanteessa, jossa ympäristö voimakkaasti pakottaa häntä muuttumaan. Esimerkiksi *Pölynimurikauppiat*-elokuvan (Suomi 1993) henkilövalintoja tehdessään Webster törmäsi ihmiseen, joka oli sekä Jehovan todistaja että pölynimurikauppias, siis myi sekä imureita että uskontoa ovelta ovelle. Yhdistelmä kiinnosti Websteriä suuresti, mutta ongelmaksi osoittautui se, että henkilön elämässä kaikki oli hyvin. Häneltä puuttui selkeä päämäärä ja pyrkimys.

*Ja sen voi sanoa, että se on elokuvalla ja myös siinä päähenkilön valinnassa elintärkeää, että on päähenkilö, joka haluaa jotakin ja on myöskin valmis tekemään asioita sen hyväksi, mitä haluaa. Nämä ovat kaksi sellaista, jotka ovat ihan ehdottomia kriteereitä.*

(Webster 19.12.2007)

Aaltonen (2003, 154) on todennut että fiktiossa seitsemänkymmentä prosenttia ohjaajan työstä on oikeiden näyttelijävalintojen tekemistä, mutta dokumentissa henkilöiden valinta on vielä tärkeämpää. Aihealähtöisen dokumentin kyseessä ollessa käsikirjoittaja ei keksi ja kirjoita ominaisuuksia päähenkilönsä, vaan etsii aiheensa piiristä oikeaa ihmistä, jonka persoonallisuus ja elämäntilanne vastaisivat edes jollakin tavalla näitä hyvän päähenkilön ominaisuuksia. Todellisen ihmisen kanssa ja todellisten tilanteiden keskellä työskenteleminen ei kuitenkaan koskaan ole yhtä yksinkertaista kuin sitovan käsikirjoituksen pohjalta näyttelijälle ohjeiden antaminen. Persoonallisuudeltaan ja elämäntilanteeltaan täydellinen ihminen ei välttämättä lainkaan sovellu dokumentin päähenkilöksi, vaan hänellä on oltava muitakin ominaisuuksia.

### 5.2.1 Luontevuus kameran edessä

Ongelmaksi voi muodostua esimerkiksi se, että kasvojen sujuvasti jutusteleva ja eläväinen ihminen saattaa jäähmettyä täysin joutuessaan ensimmäisen kerran kuvattavaksi. Jotkut toipuvat alkuhämmennyksestä nopeasti, mutta toisille tehtävä on yksinkertaisesti

mahdoton ja ohjaaja huomaa, ettei saakaan päähenkilöstään kuvaustilanteessa irti niitä asioita, joita kuvitteli saavansa. Dokumenttihenkilön tulisi siis kyetä olemaan luonteva kameran edessä.

Nichols on pohtinut ongelmia ihmisten toiminnan kuvaamisessa ja samassa yhteydessä nostanut esille tapoja, joilla fiktion ja dokumentin henkilöt eroavat toisistaan. Nicholsin mukaan ensimmäinen ero piilee siinä, että dokumenteissa henkilöt ovat kulttuurisia toimijoita, fiktiossa teatraalisia esiintyjiä. Dokumenteissa esiintyviä ihmisiä kohdellaan sosiaalisina toimijoina, jotka jatkavat elämistä enemmän tai vähemmän samoin kuin olisivat tehneet ilman kameran läsnäoloakin. Heidän ei siis näyttelijöiden tavoin odoteta naamioivan ja muuttavan normaalia käytöstään ja persoonallisuuttaan vaan niiden tulisi sellaisinaan palvella elokuvan tekijän tarpeita. (Nichols 2001, 5.) Varsinkin havainnoivien dokumenttien tavoitteena on yleensä saada katsoja unohtamaan, että kamera on kuvatuissa tilanteissa lainkaan ollut paikalla ja luoda illuusio suorasta näköyhteydestä ihmisten elämään. Dokumentin henkilöiden tottumattomuus kuvattuina olemiseen ei siis saisi näkyä heidän käyttäytymisessään. Heidän tulisi kokonaan unohtaa kameran läsnäolo tai ainakin näyttää siltä, kuin eivät kiinnittäisi siihen minkäänlaista huomiota.

Koska dokumentti pyrkii kuvaamaan todellisuutta, pitäisi tarkoituksellisen näyttelemisen kaiken logiikan mukaan olla sille täysin vierasta. Siksi onkin mielenkiintoista, että suomalainen elokuvaleikkaaja Kimmo Kohtamäki on dokumenttien elokuvallisuutta pohtiessaan verrannut ihmisten olemista kameran edessä juuri näyttelemiseen. Rinnastus näyttää juontavan juurensa fiktion ja dokumentin yhteiseen tavoitteeseen välittää oma todellisuutensa uskottavasti katsojalle. Kohtamäki toteaa, että fiktio jäljittelee todellisuutta ja siinä kaikki keinot tuon todellisuuden uskottavaksi tekemiseksi ovat sallittuja. Dokumentissa taas on hänen mukaansa kysymys siitä, kuinka hyvin kuvattavat kohteet pystyvät elämään omaa todellisuuttaan kameran läsnäollessa ja miten elokuvantekijä pystyy välittämään sen uskottavasti katsojalle. Kohtamäen mielestä havainnoivan dokumentin vaikuttavuus syntyy nimenomaan tarkkaan mietityllä rakenteella sekä päähenkilöiden kyvyllä olla luontevia kameran läsnäollessa, toisin sanoen heidän kyvyllään näytellä itseään. (Kohtamäki 2001, 8.)



Ajatus itsensä näyttelemisestä on mielenkiintoinen ja kuvaa sangen osuvasti tilannetta, johon dokumenteissa esiintyvät henkilöt joutuvat. Vaikka toiminta saattaa vetää heidän huomiotaan pois kamerasta, on tietoisuus sen läsnäolosta kuitenkin aina olemassa. Nichols onkin todennut, että se, miten ihmisten käytös ja persoonallisuus muuttuvat kameran edessä, tuo dokumentin tekemiseen fiktion elementtejä. Hänen mukaansa tietoisuus itsestä ja muutokset käyttäytymisessä voivat yhtäältä aiheuttaa vääriä tulkintoja ja vääristymiä, toisaalta ne myös kertovat siitä tavasta, jolla elokuvanteko väistämättä vaikuttaa todellisuuteen, jota se pyrkii esittämään. (Nichols 2001, 6.) Joissakin tapauksissa lähimmäs todellisuutta saatetaan siis päästä, mikäli myös katsoja lopullista elokuvaa seuratessaan havaitsee henkilön tietoisuuden kamerasta ja sen, kuinka tuo tietoisuus on vaikuttanut hänen toimintaansa.

Näkemyksistä siitä, kuinka ihmisten tulisi kameraan reagoida, riippuu pitkälti kyseessä olevasta dokumentin lajityypistä ja suuntauksesta. Yhdysvalloissa 60-luvulla alkunsa saaneessa direct cinema –lähestymistavassa tilanteisiin puuttuminen ja manipulointi kiellettiin lähes täysin ja korostettiin tapahtumien välitöntä esittämistä. Tästä seurasi, että välittömyydestä ja päähenkilöiden spontaaniudesta tuli eräänlainen tae tapahtumien todenmukaisuudesta. (esim. Helke 2001, 13.) Voidaankin siis kysyä, millainen lopulta on dokumentin todellinen ihminen. Onko hän ihminen sellaisena kuin on, tiedostamatta omaa esiintymistään, vai ihminen, joka ymmärtää velvollisuutensa käyttäytyä kuin kameraa ei olisikaan ja näyttelee vakuuttavasti itseään?

Asiaa voi tarkastella esimerkiksi moodijaon pohjalta. Selittävässä dokumentissa henkilöt useimmiten ovat pelkkiä haastateltavia, niin kutsuttaja puhuvia päitä, jolloin he täysin tietoisesti saavat esiintyä todistajan tai asiantuntijan roolissa kameralle. Osallistuvan moodin elokuvissa tekijä vaikuttaa itse kuvaamissaan tilanteissa, jolloin niin dokumentin henkilöt kuin katsojatkin ovat selkeän tietoisia tekoprosessin vaikutuksesta reaktioihin. Ehkäpä lähimmäksi todellista aitoutta päästään refleksiivisissä dokumenteissa, jotka kyseenalaistavat mahdollisuuden kuvata asioita sellaisina kuin ne ovat ja haluavat tehdä katsojan tietoiseksi dokumentin ja sen kohteen suhteesta. Tällöin henkilöt saavat ja heidän odotetaan reagoivan kameraan. Performatiivisissa dokumenteissa keskeistä on asioiden esittäminen ja niissä on piirteitä fiktiosta. Tilanteita voidaan lavastaa ja henkilöiden itsensä esittäminen on hyvin selkeää.

Havainnoiva dokumentti lajityyppinä pyrkii ehkäpä kaikista voimakkaimmin vaikutelmaan autenttisuudesta ja kohteiden esittämisestä juuri sellaisina kuin ne ovat kameran kohdistuessa niihin. Hiukan ristiriitaisesti ehkä, tavoite saattaakin johtaa henkilöiden jonkinasteiseen näyttelemiseen, sillä heidän oletetaan unohtavan kameran läsnäolon. Havainnoivia, luovia dokumentteja tekevä Suutari puhuu myös dokumenttihenkilöiden kameran edessä olemisesta esittämisenä. Hän mainitsee hyvän päähenkilön tärkeimmiksi ominaisuuksiksi, että tämä kykenee unohtamaan itsensä kameran edessä ja esittämään vakuuttavasti omaa elämäänsä. Tällä Suutari tarkoittaa, ettei henkilö saisi olla koko ajan liian tietoinen itsestään ja omasta käytöksestään. Samalla hänen tulisi kyetä myös kameran edessä tuottamaan dialogia ja erilaisia tilanteita. Yksi syy *Joutilaiden* päähenkilöiden ylivertaisuuteen oli juuri se, että he arkielämässään tuottivat monipuolista dialogia ja jatkoivat samaa luontevasti myös kameran käydessä.

Itse en usko suoranaisten kameran unohtamisen olevan mahdollista kuin äärimmäisen harvoissa tilanteissa ja silloinkin vain lyhyeksi aikaa. Henkilöiden tietoisuus kuvausryhmästä ja omasta asemasta kuvattavina kohteina on tilanteissa alati läsnä. Toisaalta kamera ei nykyihmisille enää ole vieras väline, vaan yhä useampi on jo lapsuudessaan tottunut esimerkiksi kotivideoissa olemaan kameran kuvattavana. Cederström huomauttaakin, että ”Erityisesti modernilla (ja vielä enemmän postmodernilla ihmisellä, jos sellainen jo on olemassa) on oma kameran suhteensa, jos hän voi olla mukana jollain tietoisella tavalla käsittelemässä ja jakamassa elokuvan ideaa.” (Cederström 2003, 108.) Henkilön kuvattavana oleminen on siis parhaimmillaan hienovarainen yhdistelmä tiedostamista ja unohtamista. Tämän saavuttaminen vaatii paljon myös ohjaajalta.

Kuten Hampe huomauttaa, jo aivan varhaisimmista dokumenteista lähtien monien tekijöiden tavoite on ollut näyttää ihmiset juuri sellaisina kuin he ovat, nimenomaan nauhoittaa ja paljastaa inhimillistä käytöstä. Hampe tunnustaa tehtävän vaikeuden, mutta hänen mukaansa on olemassa tapa kuvata ihmisiä niin, että heidän puheensa ja käyttäytymisensä on yhdenmukaista suhteessa heidän persoonallisuuteensa ja uskomuksiinsa silloinkin, kun he tietävät, että kamera on käynnissä. Inhimillisen käytöksen kuvaaminen vaatii Hampen mukaan ohjaajalta työtä, älykkyyttä, ihmislunonteen ymmärtämistä sekä yhteistyökykyisen kuvausryhmän ja harjoitusta. (Hampe 1997, 29.)

Myös Granath korosti haastattelussa ohjaajan vastuuta. Ohjaajan ammattitaidolla ja kyvyllä saada ihmiset tuntemaan olonsa turvalliseksi on hänen mukaansa suuri osuus siinä, kuinka luontevasti he kykenevät kameran edessä toimimaan.

### 5.2.2 Avoimuus ja karisma

Nichols löytää yhden mielenkiintoisen vastaavuuden dokumentin henkilöiden ja perinteisten näyttelijöiden välillä. Hänen mukaansa ohjaajat nimittäin usein suosivat dokumenteissa niitä yksilöitä, joiden käytös kameran edessä antaa heille mahdollisuuden välittää saman monimutkaisuuden ja syvyyden tunteen, jota yleensä arvostetaan koulutetun näyttelijän suorituksessa (Nichols 2001, 5–6). Luontevuuden lisäksi myös dokumenttihenkilössä arvostetaan siis ilmeikkyyttä ja sitä, kuinka hyvin hänen tunteensa ja ajatuksensa välittyvät eleissä ja toiminnassa. Ensimmäinen edellytys tälle on avoimuus. Myös sana karisma nousi usein esiin haastattelemieni ohjaajien puheessa, kun he pohtivat hyvän päähenkilön ominaisuuksia.

Andell korostaa päähenkilön tärkeimpänä ominaisuutena sitä, että juuri siitä aiheesta, josta ohjaaja haluaa elokuvassaan kertoa, henkilö pystyy olemaan avoin. Varsinkin, jos kyseessä on havainnoiva dokumentti, hyvä kohde on sellainen henkilö, jolla ei ole minkäänlaisia rajoja vaan hän on valmis päästämään kameran mukaan kaikkiin tilanteisiin. Tai jos kuvauksen kohteena on jokin instituutio, siellä ei ole paikkoja, jotka olisivat kuvausryhmän tavoittamattomissa. Granath lisää Andellin vaatimukseen avoimuudesta vielä sen, että henkilön on myös täytynyt käsitellä dokumentissa esiin tulevat aiheet mahdollisimman hyvin. Granathin mukaan dokumentin päähenkilön valintaan vaikuttaa lopulta yksinomaan hänen karismansa, se kuinka hyvin hän kykenee analysoimaan itsensä ja ympäröivät yhteiskunnalliset tapahtumat sekä kertomaan analyysinsä tulokset. Hyvä päähenkilö on Granathin mukaan ihminen, joka ei ole liian egosenttrinen vaan pystyy katsomaan itseään myös ulkopuolelta ja toisaalta kokemiaan asioita itsensä kautta. Henkilön tulisi siis kyetä molempisuuntaiseen viestintään, sekä yleisellä että yksityisellä tasolla.

Granath kiinnittää huomiota myös ihmisen intensiteettiin eli siihen, millä tavalla hän suhtautuu itseensä suhteessa ympäröivään maailmaan; millä intensiteetillä hän kokee omaa maailmaansa ja kykenee siitä kertomaan. Granath toteaa, että vastaan tulee paljon ihmisiä,

joilla on todella hienot ja koskettavat elämäntarinat, mutta joiden käsittelytapa oman elämänsä suhteen on vielä niin kesken, etteivät he voisi toimia dokumentin pähenkilöinä. Henkilö voi esimerkiksi olla edelleen liian katkera tai kyselevä itsensä suhteen, sillä elokuvantekijät eivät hänelle voi dokumentissa vastauksia antaa. Granath edellyttää henkilöiltä siis tiettyä varmuutta itsestään.

*Se varmuus ei tarkoita ylimielisyyttä tai sellaista asennetta, että kyllä mä tän osaan. Eli nöyryyttä, mutta samalla varmuutta oman elämänsä ja tarinansa suhteen, että se on se asia, jonka hän haluaa kertoa. Ja se näkyy läpi, sen pystyy kertomaan heti.*

(Granath 10.11.2007)

Granath huomauttaa, että henkilö voi olla karismaattinen myös olemukseltaan. Se ei tarkoita, että hänen olisi oltava kuvauksellinen, vaan sitä, että sielu tulee hänestä tavalla tai toisella esiin. Ratkaiseva tekijä voi olla esimerkiksi katse tai hymy, jokin pieni asia ihmisessä, josta näkee heti, että sama elementti toimii ja kestää myös kuvassa ja joka kertoo ihmisen olevan sellainen, että häntä todella haluaa kuunnella ja katsella. Suutarille henkilön karisma ja habitus ovat yksi tärkeimmistä asioista. Samalla tavalla kuin Helke ja Suutari etsivät elokuvallisia miljöitä, joissa tiivistyy jotakin oleellista dokumentin aiheesta, he hakevat myös ihmisiä, joiden fyysisessä olemuksessa näkyvät elämän, ympäristön, yhteiskunnan ja erilaisten tilanteiden heihin jättämät jäljet – elämän painaumat. Myös Andell toteaa, ettei suinkaan haittaa, jos päähenkilö on myös fyysisesti karismaattinen, mutta toisaalta sekään ei ole ongelma, vaikkei hän kuvauksellinen olisikaan. Kun ohjaaja tuo ihmisen katsojaa lähelle keinolla millä hyvänsä, alkaa tämä loppujen lopuksi näyttää hyvältä myös kuvassa.

Myös Websterin mielestä henkilöillä tulisi tiettyssä määrin olla kyky ilmaista itseään. Ilmaisemisen ei kuitenkaan hänen mukaansa tarvitse tapahtua puheen tasolla. Webster lainaa Aristotelesta ja sanoo, että ihmisen sisin paljastuu hänen teoistaan. Vaikka ihminen ei sanallisesti osaisikaan ilmaista itseään, hänen tekonsa näkyvät. Tunteet myös näkyvät ihmisen kasvoilla.

*Joillakin ihmisillä on ilmeikkäämmät kasvot kuin toisilla. Vaikka he eivät sanoisi mitään, niin heidän kasvoillaan kuitenkin näkyy kaikki, ja se on elokuvallisesti ihan fantastista.*

(Webster 19.12.2007)

Sanallinen ilmaisukyky ei siis välttämättä olekaan yhtä tärkeää kuin henkilön avoimuus, luottamus ja halu olla mukana elokuvassa.

### 5.2.3 Sitoutuminen ja motivaatio

Vaikka kaikki edellä luetellut ominaisuudet henkilössä täytyisivätkin saattaa projekti edelleen kaatua, jos henkilö ei ole tarpeeksi motivoitunut eikä kykene sitoutumaan dokumentintekoon. Varsinkin pidemmissä seurantadokumenteissa henkilöiden elämää saatetaan tallentaa kuukausien, joskus jopa vuosien ajan. Kuvattavan ihmisen motivaatio elokuvassa olemiseen ei saisi koko tänä aikana kadota, vaan hänen tulisi voida sitoutua projektiin alusta loppuun saakka. Toisinaan houkutus tarttua ominaisuuksiltaan täydelliseen ja mielenkiintoiseen henkilöön saattaa olla ohjaajalle suuri, vaikka hän havaitsisikin puutteita henkilön kiinnostuksessa projektia kohtaan. Sitouttaminen ei ole ohjaajalle helppo tehtävä, mutta kaikki haastattelemani tekijät korostavat sen merkitystä elokuvan onnistumisen kannalta. Vastahakoinen henkilö voi kuvausten aikana muodostua suuremmaksi taakaksi kuin ohjaajan tai muun ryhmän on mahdollista kestää.

Andell huomauttaa, että henkilön sitoutumisen tärkeys riippuu hyvin paljon siitä, missä ominaisuudessa häntä dokumenttiin kuvataan. Jos ihmisiä esimerkiksi kuvataan töissä, hyväksytään se lähes poikkauksetta. Andell katsoo tämän johtuvan siitä, että monille työminä on niin vahva, että ihminen kokee edustavansa enemmän ammattiaan ja ammattiryhmäänsä kuin omaa persoonaansa. Andellin mukaan yksittäisen henkilön sitoutumisen tärkeys riippuu myös siitä, kantaako hän elokuvan yksin vai onko mukana useampia henkilöitä. Jos dokumentissa on vain yksi tai kaksi päähenkilöä, on heillä oltava jokin oma motiivinsa mukana olemiseen. Hyvä on Andellin mielestä sellainen ihminen, joka osallistuu projektiin täydestä sydämestään ja jolla on tarpeeksi suuri tarve ja halu saada oma tarinansa kerrotuksi. Sen sijaan, jos henkilöitä on useampia, heidän ei tarvitse olla yhtä sitoutuneita, sillä heitä ei luultavasti silloin seurata yhtä pitkään eikä heidän kanssaan puhuta yhtä vaikeista asioista.

Granathin näkemys sitoutumisesta on ehdoton. Hänen mukaansa mitään dokumenttia ei voi tehdä ilman, että ohjaaja on sitouttanut ihmiset projektiin. Näin Granath kääntää vastuun

jälleen ohjaajalle. Myös Websterin mielestä koko elokuvan tekeminen perustuu päähenkilön ja ohjaajan väliseen luottamukselliseen suhteeseen ja päähenkilön motivaation olla projektissa mukana. On tärkeää, että päähenkilö uskoo elokuvaan. Jos kaikki toteutuksessa mukana olevat ihmiset pitävät aihetta tärkeänä, ovat sitä mieltä että elokuva pitää tehdä ja tarina kertoa, on koko prosessi Websterin mukaan ohjaajalle hyvin paljon helpompi. Jos päähenkilö on kovin vastahakoinen ja epäileväinen, joutuu ohjaaja kuvaustilanteessa tekemään kaksinverroin työtä saadakseen hänet rentoutumaan. Paras tilanne on tietenkin silloin, jos ne asiat, jotka ovat päähenkilölle elämässä tärkeitä, ovat tärkeitä myös tekijälle. Silloin ohjaaja voi todella kokea tekevänsä elokuvaa yhdessä päähenkilön kanssa ja kertoa tälle täysin vilpittömästi, millaisen tarinan haluaa elokuvallaan välittää. Websterin kokemus kertoo, että jos dokumentin aihe on potentiaalisille päähenkilöille tärkeä, he yleensä myös lähtevät projektiin mukaan.

Itse olen havainnut, että äärimmäisen hyödyllistä on myös se, jos päähenkilö on edes jollakin tavalla sisäistänyt elokuvan tavoitteet ja osaa ajatella elämässään tapahtuvia asioita tekijän ja elokuvan näkökulmasta. Ohjaajan työtä varsinkin pidemmissä seurantadokumenteissa helpottaa suuresti, jos päähenkilö on projektiin niin sitoutunut, että hän oma-aloitteisesti ilmoittaa tekijöille tulevasta, elokuvan kannalta kenties kiinnostavista tapahtumista.

## 6 HENKILÖIDEN VALINTA

Siihen nähden, kuinka suuri merkitys oikeilla henkilövalinnoilla dokumentille on, jättävät monet klassikko-oppaat aiheen yllättävän vähälle huomiolle. Käsitys dokumentista ja lajityyppipainotukset vaikuttavat tietenkin myös siihen, mitä henkilö-researchista ja henkilövalinnoista sanotaan. Rabiger tuntuu painottavan yhteisökuvausta, jolloin dokumentissa on automaattisesti useampia henkilöitä eikä esimerkiksi heidän sitoutumisensa ole niin tärkeää. Rosenthalin käsitys dokumentista tuntuu puolestaan painottavan enemmän historiallista ja sellittävää lähestymistapaa, jolloin ennakoituvuusvaiheessa esimerkiksi arkistojen ja kirjallisten lähteiden tutkiminen voikin olla tärkeämpää kuin henkilöihin tutustuminen. Hampe taas korostaa oikean tekniikan valintaa dokumentin kuvauksiin valmistautumisessa. Ihmisten etsiminen on hänelle vain yksi osa kuvauspaikkoihin tutustumista, jonka tarkoituksena on kartoittaa olosuhteet

mahdollisimman hyvää teknistä toteutusta silmälläpitäen. Itse pidän tässäkin luvussa lähtökohdana ainakin henkilöiden kannalta haasteellisimmaksi tulkitsemaani tilannetta eli aihelähtöistä, havainnoivaa seurantadokumenttia.

Haastattelemieni ohjaajien mukaan oikeiden ihmisten etsiminen ja valinta on ennakkotutkimusvaiheen tärkeimpiä tehtäviä. Aivan ensimmäiseksi ohjaajan on kuitenkin tutustuttava aiheeseensa mahdollisimman hyvin, sillä siltä pohjalta alkaa myös henkilöiden hakeminen. Kyseessä on prosessi, joka tuntuu kevyimmilläänkin vaativan tekijältä runsaasti aikaa ja panostusta. Seuraavaksi selvitänkin erilaisia käsityksiä research-vaiheen kestosta ja välttämättömistä tehtävistä sen aikana. Sitten syvennyn käytännönläheisesti henkilökäsikirjoittamiseen liittyviin tehtäviin. Selvitän, mitä oikeiden henkilöiden löytäminen vaatii dokumentin ohjaajalta tai käsikirjoittajalta, kuinka monta päähenkilöä dokumenttiin tarvitaan, mistä heidän etsimisensä voi alkaa, kuinka heidän ominaisuuksistaan voi varmistua ja miten luoda sitoutumisen kannalta välttämätön luottamus.

### 6.1 Ennakkotutkimusvaiheen laajuus ja tehtävät sen aikana

Kun ajattelen dokumentin ennakkotutkimusvaihetta, tulee mieleeni jotakin kaoottista ja alituisessa kiireessä toteutettavaa – päätökset on tehty ensimmäisiin oivalluksiin, sattumiin ja aavistuksiin luottaen ja itse kuvausten alkaessa mielessä on jäytännyt pelko koko käsikirjoitukseksi kutsutun kyhäelmän epävarmuudesta. Oppilastoissa dokumentin etukäteisvalmistelulle annetaankin usein hyvin vähän aikaa. Muutamassa viikossa tulisi keksiä idea, kerätä siihen liittyvä tieto, löytää henkilöt ja kirjoittaa käsikirjoitus. Joskus kaikki onnistuu, toisinaan taas ei. Monesti lopputulos riippuu täysin hyvästä tuurista. Tällaisista lähtökohdista ei tietenkään voi lähteä toteuttamaan kallista ja massiivista ammattilaistuotantoa. Niissä ennakkotutkimusvaihe kestääkin usein jopa kauemmin kuin kuvaukset ja jälkityöt yhteensä. Ennen kuin varsinainen henkilökäsikirjoittaminen voi alkaa, on dokumentin aihe tunnettava läpikotaisin.

Rosenthalin mukaan ennakkotutkimusvaihe voi kestoltaan olla mitä tahansa muutamasta päivästä joihinkin kuukausiin. Tärkeintä on, että tekijä tulee sen aikana elokuvan aiheen asiantuntijaksi, vaikka hän ei aikaisemmin olisi ollut tietoinen koko asian tai ilmiön olemassaolosta. Tekijän tulisi tutkimusvaiheessa olla yhtä aikaa tarkkailija, analysoija,

opiskelija ja muistinpanojen kirjoittaja. (Rosenthal 1990, 37.) John Websterkin väittää, että dokumentintekijän olisi tiedettävä aiheestaan, päähenkilöistään ja tekeillä olevasta elokuvasta niin paljon kuin mahdollista ennen kuvausten alkua. Tekijän pitäisi hänen mukaansa ennakkotutkimusvaiheen aikana muodostaa näkemys aiheen totuudesta ja siitä, mitä hän toivoo elokuvan viime kädessä sanovan. (Webster 1996, 9.) Webster itse käyttää ennakkotutkimusvaiheeseen kolmesta kuuteen kuukautta, joista suuri osa kuluu päähenkilöihin ja heidän maailmaansa tutustumiseen.

Granathin mukaan research-vaiheen työ on luonteeltaan sellaista, että sen kesto on hyvin vaikea laskea. Aiheen kokonaisuuden sisäistämiseen ja palapelin kokoamiseen ennen henkilöiden hakemista Granath arvioi kuluvan noin kahdeksasta yhdeksään kuukautta. Koko researchiin on hänen mielestään varattava vähintään puoli vuotta, mieluiten kokonainen vuosi.

*Ohjaajan työ on semmoinen, että kun istuu missä tahansa ja katsoo ympärilleen, niin näkee asioita ja pohtii niitä asioita. Kun laittaa ruokaa, pohtii ja siivotessa tekee henkilögallerioita tai dramaturgiaa. Se aika, minkä me istumme työpöydän edessä, voi olla hyvin lyhyt. Varsinkin minulla, kun en pidä sellaisesta työtavasta.*

(Granath 10.11.2007)

Lopulta mahdollisten henkilöiden löytäminen ja heihin kontaktin saaminen voi Granathin mukaan tapahtua hyvinkin nopeasti jopa parissa viikossa, mutta siitä alkaa itseasiassa vasta kaikista vaativin työ – ihmisten sisäistäminen. Henkilöiden löytymisen jälkeen ei voi syöksyä suoraan kuvaamaan, vaan ennen sitä ohjaajan pitää ymmärtää, millaiset päähenkilön ongelman käsittelyalueet ovat ja sisäistää hänen tunnemaailmansa koko rekisteri. Pahimmillaan voi käydä jopa niin, ettei elokuvaan löydy lainkaan kunnon päähenkilöä, mikäli ohjaaja ei ole itselleen tarpeeksi hyvin kartoittanut, mitä on hakemassa.

Andellin pohtiessa ennakkotutkimusvaiheen kesto korostuu rahoituksen hakemiseen kuluvan ajan vaikutus. Minkä tahansa dokumentin ennakkotutkimus on hänen mukaansa kuukauden täysipäiväinen työ. Ohjaajan ei ole koko ajan mahdollista kirjoittaa, mutta ajatella sen sijaan voi alati. Kun tekijä ei itse kuvaa elokuviaan, ei siirtyminen ideasta varsinaiseen toteutukseen voi koskaan tapahtua kovin lyhyessä ajassa. Andellin itsensä elokuvien valmisteluun on kaikkiin mennyt vähintään kaksi kuukautta, toisiin jopa vuosia.



Maisema on hänen mukaansa muuttunut niin, että nykyään tuotantopäätöksen saamiseen menee kauemmin ja kauemmin. Yhä suurempi dokumentaristien joukko on hakemassa samoja rahoja ja kilpailu on koventunut. Monet rahoittajatahot ovat siirtyneet sisäänjätöaikatauluihin, joilla pyritään varmistamaan rahoituksen riittäminen kaikille parhaille ideoille. Tämä tietenkin venyttää monesti tekijöiden aloittamaan pääsemistä.

Webster toteaa, että ne kolmesta kuuteen kuukautta, jotka hän yleensä käyttää elokuviansa ennakkotutkimusvaiheeseen ovat silkkaa luksusta, joihin ei monilla muilla ole mahdollisuutta. Hänen mukaansa tarkka perehtyminen aiheeseen on kuitenkin tärkeää jo siitäkin syystä, että projektien kestäessä kokonaisuudessaan kaksikin vuotta, on aiheesta todella välitettävä. Webster ei usko, että kunnollista luottamussuhdetta voi rakentaa vain muutaman tapaamisen pohjalta. Silloin tekemisen lähtökohdat ovat aivan erilaiset. Webster itse ei usko lainkaan cinema veritén ajatukseen todellisuuden suorasta tallentamisesta ilman ennakkotietoa kohteesta. Websterin mukaan elokuvateossa ja varsinkin kuvauksessa kaikki päätökset ovat subjektiivisia, alkaen siitä, milloin kamera käynnistetään ja milloin se suljetaan. Jos ohjaaja ei tiedä, miten haluaa tilanteet kuvata eikä ymmärrä, miltä henkilöistä eri tilanteissa tuntuu, on hänen todella vaikea kuvata oikein – niin, että henkilöiden tunne tulee kohtauksista läpi.

Suutari sanoo käyttävänsä ennakkotutkimukseen yleensä kahdesta kuuteen kuukautta, mutta huomauttaa muista haastattelemistani ohjaajista poiketen, että joskus saattaisi olla mielenkiintoista ja jopa hedelmällisempää aloittaa kuvaukset lähes heti idean synnyttyä. Silloin lopputuloksesta saattaisi Suutarin mukaan tulla vapaampi, avoimempi ja jollain tavalla myös tuorempi. Esimerkiksi *Pitkin tietä pieni lapsi* -dokumentin ennakkotutkimusvaihe oli hyvin pitkä, sillä monien somalivanhempien kanssa neuvottelut luvasta kuvata heidän lapsiaan kariutuivat tuloksettomina ja prosessi jouduttiin kerta toisensa jälkeen aloittamaan alusta. Suutari huomauttaakin, että elokuvan valmistelusta olisi jo itsessään voinut tehdä dokumentin, joka olisi monesti hyvin humoristisella tavalla kuvannut kulttuurieroja ja ihmisten vaikeuksia ymmärtää toisiaan.

## 6.2 Henkilö-research

Kun ohjaaja on tutustunut aiheeseensa tarpeeksi hyvin, voi alkaa henkilöiden valinta. Tässä vaiheessa aikaa prosessiin on siis voinut kulua jo useampiakin kuukausia, joiden aikana ohjaaja on sisäistänyt aiheensa niin hyvin, että on valmis määrittelemään, kuinka paljon ja millaisia henkilöitä dokumenttiinsa tarvitsee. Sen jälkeen hänen on löydettävä mahdolliset päähenkilöt ja saatava heihin kontakti, tutustuttava henkilöihin, varmistuttava heidän ominaisuuksistaan, tehtävä lopullinen valinta ja sitoutettava henkilöt prosessiin. Seuraavaksi selvitän, kuinka kaikki tämä tapahtuu ja mitä se vaatii tekijältä. Prosessit ovat osittain päällekkäisiä ja yhtäaikaista, mutta otan ne kuitenkin tässä yksitellen käsittelemään.

### 6.2.1 Yksi vai useampi päähenkilö – henkilögallerian luominen

Jossain vaiheessa aihelehtöisen elokuvan research-prosessia ohjaajan on päätettävä, millaisia henkilöitä hän elokuvaansa tarvitsee. Voidaanko aiheen totuus kertoa yhden henkilön avulla vai tarvitaanko heitä useampia? Usein henkilögalleria syntyy juuri aiheen tuntemisen pohjalta. Tiedon lisääntyessä ohjaaja vähitellen havaitsee, millaisia rooleja hänen on täytettävä saadakseen kaikki haluamansa näkökulmat edustetuiksi. Tavoitteena on tietenkin luoda dokumentin ja sen kokonaisuuden kannalta pätevä kokonaisuus.

Websterin lähestymistapa on useimmissa elokuvissa ollut deduktiivinen. Hän aloittaa laajasta teemasta ja lähtee sitten näkökulmien kaventamisen kautta etsimään omaa tapaansa kertoa aiheesta – sitä pientä yksittäistä asiaa, josta kaikki kuvastuu. Esimerkiksi elokuvassaan *Pölynimurikauppiat* Webster halusi kertoa lamasta. Hän alkoi etsiä tapaa lähestyä hyvin laajaa käsitettä ja keksi, että laman peruskonfliktin voisi katsoa kuvastuvan tilanteessa, jossa myyjän on elääkseen saatava myytyä jotakin asiakkaalle, jolla ei selvitäkseen ole varaa tuota tuotetta ostaa. Webster siis ideoi laajasti ja lähtee sitten kaventamaan näkökulmaansa kohti sellaista, josta hän itse välittää ja samalla kohti yksittäistä ihmistä. Kaventamisen tuloksena hän lopulta pystyy paremmin määrittelemään, minkätyyppisiä päähenkilöitä dokumenttiinsa tarvitsee. Ja kärjistetysti sanottuna, miten heidän tarinansa ja elämäntilanteensa voivat palvella sitä viestiä, jonka Webster haluaa elokuvalla välittää.

Myös Suutarin ja Helken lähestymistapa on deduktiivinen. He tarttuvat johonkin yksittäiseen havaintoon, tunnelmaan tai kiinnostavaksi nousseeseen yhteiskunnalliseen teemaan ja alkavat etsiä sille fyysisiä ilmenemismuotoja. Esimerkiksi *Joutilaissa* halu kertoa työttömyydestä tilanteessa, jossa aiheesta kaikki tuntui jo sanotun ja muussa mediassa loppuun kalutun, vei ohjaajat lopulta Kainuuseen seuraamaan nuorten työttömien miesten elämää ja yritystä kuluttaa aikaansa. Suutari korostaakin, ettei ihmisiä koskaan voi poimia ikäänkuin hyönteisiä suurennuslasin alle edustamaan vain jotakin tiettyä teemaa tai ilmiötä, vaan heidän oman elämänsä tapahtumille ja tarinoille on välttämätöntä antaa elokuvassa tilaa.

Websterin tavoin myös Granath lähtee siitä, että hän tutkii käsittelemänsä aiheen ensin hyvin pitkälle. Hän nostaa esimerkiksi elokuvansa *Ihmisen kokoinen katastrofi* (Suomi 2004), joka kertoo talidomidiasta. Aihe oli hyvin rankka, sillä se käsitteli ihmisten epämuodostumia. Granath aloittikin työnsä selvittämällä, mitkä olivat aiheen suurimmat kipupisteet ja lähti sitä kautta pohtimaan, millaisiin rooleihin ihmisiä ainakin tarvittaisiin. Aiheen pilkkomisen kautta henkilögalleria muodostui. Elokuvaan tarvittiin niin miehiä kuin naisia, vaikeammin ja lievemmin vammautuneita, elämässään onnistuneita ja vaikeuksiin joutuneita, sellaisia joiden kokemukset olivat olleet rakempia ja vähemmän rankkoja sekä niitä, jotka olivat olleet lähellä asioita hoitaneita tahoja. Erilaisista taustoista tulevien ihmisten ja erilaisten tarinoiden löytäminen oli kova työ, joka vei Granathilta yli vuoden. Lopulta kaikkiin rooleihin kuitenkin löytyi juuri oikea ihminen.

Andell huomauttaa, että henkilöiden lukumäärä vaikuttaa ratkaisevasti myös niihin ominaisuuksiin, joita henkilöiltä haetaan. Jos dokumentti perustuu yhden päähenkilön varaan, on hänessä tapahduttava jonkinlaista muutosta tai ainakin henkilön on pyrittävä muuttumaan, vaikkei hän siihen lopulta pystyisikään. Jos päähenkilöitä on kaksi, voidaan jo kertoa samankaltaisuuksista. Muutos henkilöissä on tällöinkin toivottavaa, mutta ei enää välttämätöntä. Mitä enemmän henkilöitä on, sitä pienempi voi olla heidän henkilökohtainen kehityskaarensa elokuvan aikana. Kun henkilöitä on useampia, voi heistä kukin toimia vain jonakin puolena siitä maailmasta, jota dokumentissa esitellään.

Andell nostaa esimerkiksi *Laiva*-nimisen dokumenttinsa (Suomi 1999), jossa hän kuvasi elämää Helsingin ja Tukholman välillä risteilevällä aluksella. Laivassa kaikille ihmisillä on

oma tehtävänsä ja samalla jokin muista poikkeava persoonallisuus ja yhdessä nämä henkilöt muodostavat kokonaisuuden, joka on laiva. Dokumenttiin ei voi Andellin mukaan valita viittä samanlaista, vaikkapa räiskyvää tai hiljaista, tyyppiä. Jotta henkilöt voisivat dokumentin kokonaisuuden kannalta toimia, on heidän oltava keskenään erilaisia. Joskus joku henkilö on hyvä juuri sen takia, että hän on niin erilainen kuin muut, koska hänellä on eri funktio kuin monilla muilla. Useamman henkilön dokumenteissa pitäisi Andellin mukaan siis olla ainakin yksi erilainen hahmo.

*Mutta sitten on tällainen kummallinen genre, jossa on aina kolme ihmistä, jotka ovat saman asian eri puolilla. Se on tietysti sen takia, että kun on kolme ihmistä, niin heidän kaariensa ei tarvitse olla niin vaikuttavia ja he voivat kaikki kertoa saman asian eri puolista ja sitten heitä voi myös leikkausvaiheessa luovemmin yhdistellä kuin, jos heitä olisi kaksi. Mutta joskus on hirveän rasittavaa, että on sellainen yleinen ajatus, että dokkari on pätevä, kun siinä on kolme päähenkilöä. Että kyllä kaksikin riittää.*

(Andell 26.11.2007)

Andell kiinnittää huomion siihenkin, että usein erilaisuuksia jopa luodaan dokumenttia varten. Hänen mukaansa elokuvissa ihmisiä tietyllä tavalla helposti myös typistetään olemaan tietynlaisia ja ajamaan tiettyjä asioita ja toisia puolestaan olemaan heille vastakkaisia. Kukaan ei todellisuudessa välttämättä ole aivan yhtä yksiulotteinen, mutta sekin on keino, jolla dokumenttiin rakennetaan pätevä kokonaisuus.

### 6.2.2 Henkilöiden etsiminen

Henkilöiden lukumäärä voi tietenkin vaihdella vielä myöhemmissä vaiheissa sen mukaan, kuinka tekijä onnistuu erilaisiin rooleihin ihmisiä löytämään. Potentiaalisiin päähenkilöihin täytyy jotain kautta saada ensimmäinen kontakti. Varsin yleinen tapa aihelähtöiseen dokumenttiin henkilöitä etsittäessä on lähteä liikkeelle erilaisten yhdistysten, kerhojen ja muiden aiheeseen liittyvien instanssien kautta. Esimerkiksi Andell sai elokuvaansa *Elämä kaksosena* (Suomi 1994) henkilöitä hakiessaan apua Tuplakerhosta, josta löytyi eri puolilla Suomea asuvien kaksosten yhteystietoja. Kun ensimmäiset kontaktit oli luotu, alkoi verkko kuin itsestään laajentua, sillä kaksoset tuntevat toisia kaksosia ja lopulta Andellilla olikin niin runsaasti vaihtoehtoja, että hänen tarvitsi enää valita dokumenttiinsa parhaiten sopivat parit. Andell etsi eri ikäisiä ja irtautumisessa eri vaiheeseen edenneitä kaksospareja. Etsintäprosessin aikana hän tapasi yhdet noin kolmekymmentävuotiaat kaksoset, joilla oli

selkeästi todella vaikeaa kaksosuutensa ja oman erillisen identiteettinsä löytämisen kanssa. Andell kiinnostui heistä suuresti sekä kaksosten sisäisen että keskinäisen ristiriitaisuuden vuoksi, mutta joutui lopulta luopumaan aikeestaan kuvata heitä, sillä heillä ei yksinkertaisesti ollut tarpeeksi suurta motivaatiota ja halua elokuvassa olemiseen.

Yksi tapa välttää tämänkaltaiset ongelmat on järjestää hakuja, joissa aiheesta ja elokuvasta kiinnostuneet ihmiset saavat itse ottaa yhteyttä ohjaajaan. Näin Andell toimi etsiessään lestadiolaisia elokuvaansa *Maailmassa*. Hän laittoi hakuilmoituksia muun muassa Kirkko ja Kaupunki –lehteen sekä paikallislehtiin niillä alueilla, joilla elää paljon lestadiolaisia. Lopulta hän onnistuikin ilmoituksen kautta löytämään perheen, joka oli valmis lähtemään elokuvaan mukaan.

*Joskus olen ajatellut, että lehti-ilmoitus on vähän liian helppo tapa. Ilmoitetaan vain, kuka haluaa tulla dokumenttiin, että ei tehdä itse sitä salapoliisityötä. Mutta silloin se on selvä peli, että he, jotka ilmoittautuvat, niin heillä on joku selkeä oma motiivi.*

(Andell 26.11.2007)

Tärkeää on ilmoittelun kohdentaminen oikein. Ohjaaja joutuukin usein pohtimaan, millaista kohderyhmää hänen etsimänsä henkilöt voisivat olla ja minkä median kautta heidät parhaiten tavoittaisi. Nykypäivänä Internet tietenkin helpottaa alkuvaiheen työtä suuresti ja ensimmäisen kontaktin ihmisiin voi saada jo monien sähköpostilistojen ja keskustelupalstojen kautta.

Etsintä voi lähteä liikkeelle myös kuvauspaikan tai miljöön kautta ja haastatteluiden aikana sain sen vaikutelman, että se onkin melko yleinen ja myös toimiva tapa. Paikan valinta on tavallaan osa ohjaajan tekemää aiheen kaventamista. Esimerkiksi John Webster mietti valmistellessaan dokumenttia oikeusprosessista, ettei hän halua tehdä elokuvaa pääkaupunkiseudulla tai muussa suuressa kaupungissa, sillä Suomen oloissa ne ovat kuitenkin melko harvinaisia, lähes poikkeuksia. Hän halusi löytää pienen paikkakunnan, jossa asukkaita olisi sen verran vähän, että työn merkeissä vastaan tulevat asiakkaat voisivat olla poliiseille muutenkin tuttuja tai ainakin heihin voisi muissakin oloissa törmätä. Näillä perusteilla Webster lopulta päätyi Saloon ja Salon poliisilaitokselle. Siellä hän tutustui poliisin työhön, muttei heti ensi alkuun löytänyt henkilöistä sellaisia ominaisuuksia ja elämäntilanteita, joissa olisi ollut ainesta tarinaan – eteenpäinvievä voima puuttui.

Rahoitus kuitenkin jälleen lykkääntyi ja sinä aikana yhden vanhemman poliisin eläkkeellelähtöaika läheni ja tietoon tuli, että laitokselle tulee poliisiopistosta uusia poliisiharjoittelijoita. Tarinan lähtökohdat alkoivat olla koossa ja tuloksena syntyi poliisin työn henkisestä puolesta kertova dokumentti *Sen edestään löytää* (Suomi 2004).

Andellin elokuva *Laiva* kertoo elämästä risteilijällä Helsingin ja Tukholman välillä. Saatuaan idean dokumenttiin Andell haki ennakkotutkimusrahaa, jonka turvin hän risteili yhden kesän ja teki samalla käsikirjoitusta. Sama ryhmä henkilökuntaa on laivalla töissä aina viikon kerrallaan ja Andell matkusti useamman kerran kummallakin vahtivuorolla, kulki ympäriinsä, tutustui laivan rutiineihin ja jutteli ihmisten kanssa. Lopulta hän valitsi toisen vuoroista ja ne oleelliset henkilöt, joiden työn ja roolin halusi sisällyttää elokuvaan sekä kirjoitti tutustumisensa pohjalta heistä pienet esittelyt.

Erityisen tärkeä elokuvan miljöö on Suutarille ja Helkelle. Heidän näkemyksensä mukaan elokuvan tapahtumapaikoissa tulisi tiivistyä jotakin oleellista siitä ajasta ja aiheesta, josta elokuva haluaa kertoa. He siis etsivät jo lähtökohtaisesti elokuvallisesti mielenkiitaisia näyttämöitä, jotta niitä ei tarvitsisi elokuvan kuvausvaiheessa keinotekoisesti luoda. Joutilaiden ennakkotutkimusta tehtäessä Suomussalmi osoittautui visuaalisesti mielenkiintoiseksi taajamaksi. Henkilöiden etsintä alkoi siis illalla Suomussalmen torilta. Helke ja Suutari pysäyttelivät kyläraitilla ”pillurallia” ajavia nuoria kuskeja ja pyrkivät heidän kanssaan juttusille. Jokainen pysäytetty auto oli täynnä potentiaalisia päähenkilöitä, joita ohjaajat sitten tapasivat baarin nurkkaan perustetussa päivystyspisteessä. Henkilökohtaisten haastatteluiden perusteella löytyivät lopulta elokuvan kolme päähenkilöä.

### 6.2.3 Henkilöihin tutustuminen ja ominaisuuksista varmistuminen

Kun ohjaaja on löytänyt potentiaalisen päähenkilön ja saanut häneen ensimmäisen kontaktin, on henkilöön seuraavaksi tutustuttava lähemmin. Ohjaajan tehtävänä on varmistua henkilön ominaisuuksista ja siitä, voisiko hänen elämäntilanteensa antaa aineksia dokumentille. Tämä tehdään haastattelemalla, keskustelemalla, kuuntelemalla – elämällä hetki mahdollisen päähenkilön elämää. Tehtävä on ennen lopullista valintaa ehkä hieman kahtiajakoinenkin, sillä ohjaaja pyrkii samaan aikaan sekä luomaan henkilöön läheisen suhteen että pitämään erilaiset mahdollisuudet itselleen avoimena, eli olemaan vielä

lupparamatta henkilölle mitään. Jatkotyön onnistumisen kannalta ensimmäinen tapaaminen ja sen aikana kummallekin osapuolelle syntynyt vaikutelma on tietenkin todella tärkeä.

Rabiger neuvoo opaskirjassaan *Directing the Documentary* tekijää ottamaan ensimmäiselle ennakkotutkimusvierailulle mukaan vain muistikirjan ja vakuuttamaan lähestymänsä ihmiset hyvistä motiiveistaan kohtelemalla heitä ystävällisesti ja kunnioittavasti. Jos tekijä ottaa asenteen, että on paikalla oppimassa aiheesta sen parhailta asiantuntijoilta, on suurin osa ihmisistä Rabigerin kokemuksen mukaan myös halukkaita vastaamaan tekijän esittämiin kysymyksiin. Yleensä myös alun perin epäluuloiset vähitellen kiinnostuvat projektista tekijän osoittaessa oman kiinnostuksensa heitä kohtaan ja alentavat suojamuurejaan oppiessaan tuntemaan hänet paremmin. (Rabiger 1998, 128.) Tutustumisenkaan ei siis välttämättä käy nopeasti, vaan tekijän olisi oltava valmis etenemään tapaamiensa ihmisten tahdissa ja heidän ehdoillaan.

Rosenthal puolestaan pyrkii ensimmäisistä haastatteluista lähtien tapaamaan ihmiset kasvotusten, jotta henkilökohtaiset siteet ohjaajan ja kuvattavan välille muodostuisivat mahdollisimman aikaisessa vaiheessa. Myös Rosenthal on havainnut, että suurin osa ihmisistä on halukkaita ja suostuvaisia keskustelemaan ennakkotutkimusta tekevän ohjaajan kanssa, mikäli heitä lähestytään korrektisti ja sympaattisesti. (Rosenthal 1990, 40.) Kunnioitus tapaamiaan ihmisiä kohtaan tuntuukin olevan avainsanoja tutustumisessa ja auttavan suuresti, kun tavoitteena on saada ihmiset avautumaan hyvinkin henkilökohtaisista asioista. Rosenthalin mukaan ohjaaja sattaa kuitenkin toisinaan törmätä vaikeuksiin, jos kyseessä oleva aihe on ihmiselle hyvin tuskallinen tai ristiriitainen. Silloin kullekin ohjaajalle jää päätettäväksi, perääntyykö hän vai jatkaako aiheeseen syventymistä ihmisen kanssa. (Ibid., 40). Pelästyminen ja luovuttaminen kuitenkin harvoin kannattavat, sillä hienoja ja koskettavia tarinoita saattaa silloin jäädä paljastumatta. Ohjaajalla tulisi olla keinot ja myös kärsivällisyys saada mielenkiintoiselta vaikuttava ihminen avautumaan.

Suutarin mukaan henkilöihin tutustuminen on yksinkertaista havainnointia ja juttelua. Ominaisuuksista varmistumisessa auttavat elämäkokemus ja ihmistuntemus. Sen voisiko henkilö toimia päähenkilönä, näkee hänen mukaansa hyvinkin pian. Mikäli ohjaaja itse kiinnostuu, kiinnostuvat hyvin luultavasti myös dokumentin oletetut katsojat.

*Se on hurmaantumista, sen ihmisen karisman löytämistä. Koska aika useinhan ohjaaja hurmaantuu niistä päähenkilöistään, joko karmealla tavalla tai sitten ihanalla tavalla.*

(Virpi Suutari 17.1.2008)

Myös Granathin mukaan henkilöihin tutustumis- ja valintavaiheessa testataan ohjaajan ihmistuntemus ja käsitys maailmasta. Hän toteaa, että kun työtä on tehnyt 25 vuotta, käsien läpi on kulkenut tuhansia ihmisiä ja ihmissilmä on kehittynyt hyväksi. Granath väittää, että hän voi jo ensimmäisellä tapaamisella sanoa, onnistuuko dokumentti henkilön kanssa vai ei. Ensimmäinen vaihe on hänestä kaikista tärkein ja siinä suurta osaa näyttelevät myös henkilökiat, se kuinka ohjaaja pystyy henkilöä lähestymään. Ensimmäisen vaiheen jälkeen yhteistyö voi Granathin mukaan lähteä lentoon tai karahtaa suoraan kiville. Jos ensivaikutelma toimii, alkaa jo aiemmin sivuttu henkilön ja hänen tunnemaailmansa sisäistäminen. Myös tässä tehtävässä Granath katsoo iän ja elämäkokemuksen auttavan. Omat kokemukset äitiydestä auttavat nopeammin ymmärtämään, miltä esimerkiksi lapsen menettäminen voi tuntua. Granath haluaa ennakkotutkimusvaiheessa sisäistää henkilön koko tunnerekisterin, jotta hän tietää tarkalleen, mitä henkilöt tarkoittavat kamerassa puhuessaan. Hän haluaa kuvausvaiheessa tunnistaa heti ne aiheet, jotka ovat henkilölle erityisen vaikeita, hänen kipeimpiä alueitaan.

Granathin mukaan alustavan castingin voi hoitaa lähes kuka vain. Kuka vain voi kartoittaa ja soittaa läpi mahdolliset ihmiset, ja yhdessä kartoituksen tehneen ihmisen kanssa ohjaaja voi päättää, ketkä heistä tavataan, mutta sitten alkaa työ, jonka voi hoitaa vain ohjaaja – ihmisten kanssa keskustelu, oleminen ja kuunteleminen. Granath vertaa vaihetta psykiatrin työhön. Se on jatkuvaa kuuntelemista, sen pohtimista kertooko ihminen kaiken, mikä hänen suhteensa tiettyihin ihmisiin on ollut ja niin edelleen. Katkerat ihmiset ovat Granathin mukaan kaikista vaikeimpia, sillä ohjaajan pitäisi aina pystyä kartoittamaan myös ihmisen tarinaan sisältyvä vastapuoli. Dokumentin täytyy tehdä oikeutta kaikille ihmisille, myös päähenkilön ympäristölle.

Monet ohjaajat mainitsevatkin, että tietty kriittinen asenne olisi syytä säilyttää henkilöiden kanssa keskustellessa. Varsinkin, jos puhutaan menneisyyden tapahtumista, muistot voivat pettää ja viedä harhaan. Suutari esimerkiksi on työssään törmännyt henkilöön, joka suoraan ja sangen uskottavasti valehteli oman elämänsä merkityksellisistä tapahtumista. Henkilö oli kehittänyt eräänlaisen elämänvalheen, johon uskoi itsekin niin voimakkaasti, että olisi



saattanut vakuuttaa Suutarinkin, ellei tämä olisi saanut asiasta toisenlaista tietoa muista uskottavista lähteistä. Monilla henkilöillä saattaa lisäksi olla omia, salattujakin motiivejaan, jotka eivät välttämättä käy yhteen tekijän ja elokuvan tarkoituserien kanssa. Ohjaajan tulisikin saada henkilön ajatukset selville mahdollisimman tarkkaan, jotta yllätyksiltä voidaan välttyä myöhemmissä vaiheissa. Suutarin mukaan henkilön motiivista varmistuminen on tärkeää myös henkilön itsensä suojelemisen kannalta. Joistakin henkilöistä voi hänen mukaansa nähdä, että heidän motiivinsa osallistumiseen on sellainen, että se lopulta saattaisi vahingoittaa heitä itseään. Henkilö saattaa esimerkiksi olla liian epäkypsä kohtaamaan dokumentin lopputuloksen ja sen, millaisia reaktioita se saattaisi julkiseksi tullessaan aiheuttaa.

Websterin taktiikka tutustua potentiaalisiin päähenkilöihin on yksinkertaisesti elää hetki heidän elämäänsä. Toisin kuin muut haastatteleman ohjaajat, Webster ei aloita tutustumista keskustelulla vaan viettämällä aikaa ihmisten kanssa heidän luonnollisessa ympäristössään – hengaillemalla. Hän yrittää oppia, millaisia tilanteita ihmisen elämään sisältyy ja miten hän erilaisissa tilanteissa käyttäytyy. Tavoitteena on, että kuvaustilanteessa eteen tulevat tilanteet olisivat jo ennestään tuttuja ja Webster ohjaajana tuntisi henkilönsä niin hyvin, että osaa luotettavasti ennakoita, miten he saattavat tilanteissa toimia. Samalla hän yrittää selvittää, mitä päähenkilöt elämältään haluavat ja mitä heille mahdollisesti seuraavien kuukausien aikana tapahtuu eli onko heidän elämässään elokuvalla elintärkeää eteenpäinvievää voimaa. Elokuvan rakenne alkaa siis mahdollisesti jo tässä vaiheessa hahmottua. Ilmi saattaa käydä, mitä kohtauksia elokuva rakenteellisesti tarvitsee, mitkä tilanteet sisältävät mahdollisen ristiriidan, ja mitkä tilanteet parhaiten ilmaisisivat päähenkilön luonnetta ja sisäistä elämää.

Hengaillessaan Webster tutkii myös, kuinka hyvin henkilö ominaisuuksiltaan vastaa sitä kuvaa todellisuudesta, jonka hän on aiheeseen perehtyessään luonut. Jos Webster esimerkiksi haluaisi tehdä elokuvan sairaanhoitajista ja olisi ennakkotutkimusta tehdessään muodostanut käsityksen, että työtä tehdään kutsumuksesta, auttamisen halusta ja keskeisin asia on ihmistenvälinen huolenpito, yrittäisi hän tietenkin etsiä sellaisen päähenkilön, joka edustaa näitä asioita. Umpimähkään valittu henkilö saattaisi olla sairaanhoitajien joukossa poikkeus ja kertoa aivan toista tarinaa, kuin mihin Webster itse on uskonut. Tällöin koko suuritöinen research menisi kokonaan hukkaan.

Potentiaalisten päähenkilöiden kanssa vietetyn ajan ja keskusteluiden jälkeen tekijälle on varmasti muodostunut melko selkeä mielikuva siitä, voisivatko he toimia myös dokumentissa. Silti henkilön ominaisuuksien analyttinen pohtiminen ja pieni pysähtyminen ennen varsinaista valintaa ei varmastikaan ole pahitteeksi. Suomalainen dokumenttiohjaaja Markku Heikkinen on havainnut toimivaksi mieltä muun muassa seuraavia kysymyksiä, pohtiessaan, voisiko henkilö toimia dokumentin päähenkilönä: Miksi juuri tämä henkilö? Minkä ajatuksen tämä henkilö välittää? Mitä katsoja toivoo / pelkää henkilön puolesta? Mitä tämä henkilö itse toivoo / pelkää? Mitä ovat henkilön konfliktit muiden kanssa? Mitkä ovat vastukset, jotka estävät päähenkilö pääsemästä päämääräänsä? Onko tämä henkilö hyvin ”harmonisoitu” suhteessa muihin? Onko henkilöllä salaisuus? Mitkä ovat henkilön päänäpintymät? Mitkä ovat henkilön pelot? Mikä on henkilön ”freudismi”? Onko henkilöllä kulissiminää, joka peittää hänen todellisen luonteensa? Mikä on henkilön käsitys itsestään? Mitä elokuva opettaa tälle henkilölle? Millainen on henkilön tulevaisuus elokuvan päätyttyä? Mikä on henkilön charmi / runollinen ulottuvuus? Minkä ansioista tämä henkilö toimii? Voisiko näyttelijä näytellä tätä henkilöä? Mikä hänessä kiinnostaisi näyttelijää? (Heikkisen luento Stadiassa 22.9.2004.)

Muista ominaisuuksista varmistumisen jälkeen selvitetäväksi jää edelleen kysymys henkilön kyvystä olla luonteva kameran edessä. Tähänkin Rabiger antaa käytännönläheisiä neuvoja. Hänen mukaansa tekijän kannattaa ottaa myöhemmille ennakkotutkimuskäynneille mukaansa kasettinauhuri ja kysyä lupaa nauhoittamiseen. Kun tallentaminen alkaa, monet ihmiset muuttuvat hämillisiksi ja vaivautuneiksi. Hetken kuluttua osa alkaa puhua vapautuneemmin, osa taas ei. Joidenkin ihmisten puhe muuttuu yksitavuiseksi, he eksyvät aiheesta tai lieventävät kaikkea sanomaansa. Nauhoitusten jälkeen Rabiger kehottaa kuuntelemaan nauhan ja tekemään muistiinpanoja havainnoista. Epäviralliset haastattelut kertovat tekijälle, kenestä hänen on mahdollista saada eniten irti, kuka ei ryhdy esittämään mitään roolia ja toisaalta, kuka ei pysty tai halua ilmaista itseään, kun puhe menee nauhalle. Toisinaan kiinnostava ja miellyttävä henkilö ei yksinkertaisesti nauhoitu hyvin. Hänen äänensä voi olla tylsä tai epämiellyttävä tai hän ei kykene rakentamaan lauseitaan loogisella ja kommunikatiivisella tavalla. Jotkut voivat olla myös monotonisia ja epäilmeikkäitä. Jostain syystä tätä kaikkea on vaikea nähdä, ennen kuin on poissa ihmisen läheisyydestä ja voi kuunnella häntä objektiivisesti. (Rabiger 1998, 131.)

Luontevuus kameran edessä ei kuitenkaan ole yksinomaan ominaisuus, joka henkilöllä itsestäänselvästi on tai ei ole. Ohjaaja voi omalla työllään vaikuttaa paljon siihen, kuinka hyvin kuvaustilanne saadaan tapahtumissa häivytettyä taka-alalle ja kuinka turvalliseksi henkilö olonsa tuntee. Hampe on listannut asioita, joita inhimillisen käytöksen kuvaaminen vaatii ohjaajalta. Ensimmäiseksi lähtökohdaksi hän nostaa melko yllättäen, mutta varsin käytännönläheisesti, riittävän hyvän tekniikan hallitsemisen, jotta ohjaaja voi itse kuvaamisen sijasta keskittyä kuvattavina oleviin ihmisiin. Kohteiden kanssa on myös tehtävä suullinen tai joskus jopa sanaton sopimus siitä, että ohjaaja toimii ammattimaisesti eikä käytä heidän tietämättömyyttään dokumentintekoprosessista hyväkseen. Ohjaajan tulisi antaa ihmisten olla ja toimia, kuten he muutenkin toimisivat eikä häiritä heitä omilla tuotannollisilla ongelmillaan. Ohjaajan pitää myös olla valmistautunut kohtaamaan yllättäviä asioita ja kestää epävarmuutta. Jos ihmisten toiminta kameran edessä ei vastaakaan ohjaajan ennako-odotuksia, pitää siihen kyetä sopeutumaan. (Hampe 1997, 37–38.)

Myös Granath huomauttaa, että jo valintatilanteessa pitää tietää, että ihmiset toimivat myös kameran edessä. Hänen mukaansa sellaista ihmistä ei olekaan, joka ei jollakin tavalla muuttuisi kuvattavaksi joutuessaan. Mukaan tulevat aina jännitys ja pelkotilat, koska tilanne on ihmisille uusi ja outo. Jotkut voivat mennä jopa täysin lukkoon. Silloin ohjaajalta vaaditaan ammattitaitoa saada ihmiset tuntemaan olonsa turvalliseksi.

*Ohjaajan täytyy kyetä antamaan turvallisuuden tunne kuvattavalle, vaikka hän pelkäisi kameraa. Ohjaajan tehtävä on antaa päähenkilölle tunne, että sinä selviät tästä.*

(Granath 10.11.2007)

Myös Granath korostaa ohjaajan joustavuutta.

*Onhan tapahtunut sellaisia, että ihminen on sanonut, että mä en tänään halua tästä puhua. Niin sitte ei, sitten puhutaan muusta.*

(Granath 10.11.2007)

Webster tuo Rabigerin tavoin jossain vaiheessa tapaamisiin mukaan jonkin äänentallentimen, jotta henkilöt tottuisivat ajatukseen, että heidän tekemisiään saatetaan

taltioida. Hän ei kuitenkaan joidenkin ohjaajien tavoin usko siihen, että kameran olisi oltava mukana tutustumisessa jo ensimmäisestä tapaamisesta lähtien. Websterin mukaan suhdetta pähenkilöön on aina jollakin tavalla muokattava siinä vaiheessa, kun kuvaukset alkavat ja kuvausryhmä saapuu paikalle. Suhde ei enää olekaan kahdenkeskinen ja siihen tulee kokonaan erilainen dynamiikka. Ohjaajan työ kuvausvaiheessa onkin paljolti myös empatisoimista, luottamuksen ilmapiirin luomista ja elokuvan tekemisen häivyttämistä. Websterin mukaan jo pelkkään totutteluun saattaa kulua viikko ennen kuin päähenkilö kykenee unohtamaan kameran ja olemaan oma itsensä. Ohjaajan on siis annettava henkilöille sopeutumiseen aikaa.

Webster kertoo mielenkiintoisen kokemuksen lyhytelokuvastaan *Hiihtäjät* (Suomi 2006), jossa hän kuvasi Suomen Sotaveteraaniliiton hiihtomestaruuskisoja. Hän joutui kaksi päivää kestäneiden kuvausten aikana haastattelemaan lyhyessä ajassa yhdeksän 79–92-vuotiasta veteraania. Webster oli tavannut heitä parina päivänä vuotta aiemmin, mutta tutustuminen ei ollut ollut riittävää. Kuvaustilanteessakaan kaikki ei sujunut parhaalla mahdollisella tavalla ja haastateltavat olivat kaikki jännittyneitä, mikä näkyi myös kuvatussa materiaalissa.

*En empatisoinut tarpeeksi. Ajattelin, että minä nuori, he sodan käyneitä 90-vuotiaita, että eiväthän he voi olla hermostuneita, eivät he voi pelätä minua, mikä oli niin tyhmää, koska kaikkihan me olemme samoja ihmisiä vaikka kroppa vanheneekin.*

(Webster 19.12.2007)

Tilanne kuitenkin muuttui, kun Webster pyysi veteraaneja kertomaan omista käsistään, mitä kaikkea he olivat niillä tehneet. Kysymys oli kaikkien mielestä aluksi hieman hauska, mutta ryhtyessään kertomaan käsistään ihmiset rentoutuivat ja materiaalista tuli hienoa. Websterin teoria on, että kysymys oli aseteltu niin, että hän ei ohjaajana voinut tietää siihen vastausta ja vain haastateltavat itse pystyivät siitä kertomaan. Kysymykseen ei ollut olemassa oikeita tai vääriä vastauksia eikä siten myöskään odotuksia ja haastateltavien puhe oli ihan toisella tapaa vapautunutta.

*Oli tosi mielenkiintoista havaita, kuinka tärkeää se on, että ihminen on rentoutunut. Silloin ihminen pystyy tekemään myös itselleen oikeutta.*

(Webster 19.12.2007)

Jos juuttuu liian tiukkoihin vaatimuksiin päähenkilöä etsiessään, saattaa olla, että koko alkuperäinen idea jää totetuttamatta ja monta tarinaa kertomatta. Andell suhtautuu henkilövalintoihin hyvin käytännönläheisesti ja sanoo, että monet puutteet henkilöissä ovat itseasiassa tavalla tai toisella kierrettävissä. Andellin mukaan dokumenttien tekeminen on lopulta manipulaation bisnestä ja toisinaan toivekuviakin myydään. Hän nostaa esimerkiksi paljon käytetyn rakenteen, jossa ihmistä seurataan pitkään vaikeassa elämäntilanteessa. Aina elämä sellaisenaan ei sisälläkään käännettä parempaan, mutta sellainen halutaan kaikesta huolimatta elokuvaan sisällyttää. Andell kritisoi tätä tarvetta, mutta toteaa samalla, että käänne on elokuvan keinoin dokumentin loppuun rakennettavissa, vaikka se ei todellisuudessa kovin suuri olisikaan.

Myös henkilön esiintymisarkuus ja vaikeus ilmaista sanottavaansa sujuvasti ovat Andellin mielestä kierrettävissä. Jos tekijä on sitä mieltä, että ihmisen tarina pitäisi kertoa ja sen sisältämät asiat saada mukaan dokumenttiin, ei henkilön esiintymishaluttomuuden tarvitse olla este. Asiat voi haastattelun ja henkilön kasvojen käyttämisen sijaan kertoa esimerkiksi haastattelujen pohjalta rakennetun ja näyttelijän lukeman kertojaäänän avulla. Andell itse on käyttänyt taktiikkaa muun muassa omissa elokuvissaan *Hetket, jotka jäivät* ja *Pieni elokuva sisaruussuhteista* (Suomi 2001). Hän myöntää, että joitakin vivahteita kyllä menetetään, kun henkilö ei lopullisessa elokuvassa kerro asioita omalla tunnelatauksellaan, vaan tilalla on näyttelijä, joka koittaa simuloida tunnelatausta. Silti Andell pitää keinoa hyvänä, mikäli ohjaaja näkee asian tarpeeksi tärkeänä.

Andell muistelee jopa sellaisia elokuvia tehdyn, joissa henkilö itse esiintyy kuvissa, mutta hänen ajatusäänensä on näyttelijän lukemaa. Hänen mukaansa dokumentissa kaikki on mahdollista, sillä se perustuu yksinomaan katsojan kanssa tehtyyn sopimukseen siitä, että elokuvassa esitetyt asiat ovat totta. Tarinaa voi vahvasti dramatisoida, jättää suuria osia ihmisen elämästä kertomatta ja keskittyä vain oleelliseen, käyttää kertojaääntä ja tyylikeinoja. Fiktioomaiset keinot yksin eivät tee elokuvasta fiktiota, mikäli sisältö kertoo

edelleen todellisista asioista. Tärkeintä on, että tekijä itse voi seisoa elokuvansa todenmukaisuuden takana.

#### 6.2.4 Päähenkilön sitouttaminen prosessiin

Henkilöiden sitouttaminen joskus hyvinkin pitkään dokumentintekoprosessiin ei ole ohjaajalle helppo tehtävä. Tekijän on löydettävä henkilön oma motiivi, mahdollisesti vahvistettava sitä sekä luotava usein sangen lyhyessä ajassa henkilöön luottamuksellinen suhde, joka mahdollistaa avoimuuden. Motivaatio ja luottamus on lisäksi kyettävä säilyttämään koko prosessin ajan. Epäröivä ja yllättäen vastahakoiseksi heittäytyvä päähenkilö saattaa koetella ohjaajan kärsivällisyyttä ja turhautumisen kautta johtaa jopa vihan ja syytöksen tunteisiin. Vastuu sitouttamisesta ja motivaation luomisesta ei kuitenkaan koskaan kuulu dokumentissa esiintyville henkilöille vaan lepää yksinomaan ohjaajan harteilla. Tehtävässä tuntuvat parhaiten auttavan luontaiset sosiaaliset taidot, kyky empatiaan, halu pitää omat lupauksensa sekä rohkeus heittäytyä mukaan päähenkilön elämään.

Granathin mukaan mitään dokumenttia ei voi tehdä ilman, että sitouttaa päähenkilön kunnolla prosessiin. Ohjaajan on hänen mukaansa kyettävä käymään tarpeeksi monta vakuuttavaa keskustelua henkilön kanssa ja tuotava esille kyllin paljon erilaisia osallistumista puoltavia näkökulmia. Henkilön on koettava, että osallistuminen on mielenkiintoista, häntä kunnioitetaan, häntä arvostetaan eikä hänen tarinaansa missään tilanteessa käytetä väärin. Ihmisen on voitava tuntea, että hän saa olla myös heikko ja tehdä virheitä ilman, että häntä niistä rangaistaan eikä häntä aseteta mahdottomiin tilanteisiin. Ohjaajan on myös korostettava ihmisen ainutlaatuista merkitystä dokumentille.

*Aika harva ihminen on sellainen, joka ei ole niin narsisti, etteikö hän saisi siitä jotain potkua. Mutta siitä täytyy pitää kiinni alusta loppuun asti. Missään vaiheessa ohjaaja ei saa livetä omasta näkemyksestään ja sitouttamisprojektista, koska sen varassahan se ihminen on. Ei hän sitoudu, jos ohjaaja ei anna sitä tunnetta, että vain sinun avullasi tämä onnistuu. Että se on se tärkein.*

(Granath 10.11.2007)

Granathin mukaan vastahakoisia ihmisiä ei voi eikä kannatakaan kauhean pitkälle suostutella. Hänen mukaansa ihmiset kuitenkin melko nopeasti löytävät sen, mitä haluavat

eikä elokuvaa kannata riskeerata valitsemalla pääosaan epävarmaa ihmistä. Vaikka tarina tuntuisi kuinka uniikilta tahansa, uskoo Granath, että jotakin vastaavaa on aina löydettävissä. Suutari on samoilla linjoilla ja toteaa yksinkertaisesti, ettei ohjaajan kannata kiusata itseään vastahakoisella päähenkilöllä ja sitoutumisvaikeuksilla. Hän korostaa henkilön oman motiivin löytämistä. Suutarin eteen on osunut sellaisiakin ihmisiä, jotka ovat periaatteessa olleet kiinnostuneita osallistumaan dokumenttiin, mutta palkkion puute on noussut kynnyksykysymykseksi.

*Raha ei voi olla se päämotiivi tai se ei saa olla. Ihmisen elämää ei voi ostaa. Vaikka me yleensä maksammekin lopuksi pientä kulukorvausta tai sellaista, niin se ei saa kuitenkaan olla se tärkein juttu.*

(Virpi Suutari 17.1.2008)

Toisaalta silloin, kun päähenkilön motivaatio syystä tai toisesta lopahtaa kesken kuvausten, voi Suutarin mielestä käyttöön ottaa kovemmatkin keinot.

*Lahjonta, uhkailu ja kiristys, ihan samat kuin lapsenkasvatuksessakin.*

(Virpi Suutari 17.1.2008)

Suutari nauraa omalle kommentilleen, mutta toteaa, ettei luovuttaakaan kannata liian helposti. Henkilölle voi hyvin kertoa, kuinka kalliiksi kaikki hänestä jo kuvattu materiaali on tullut ja miten hänen irtautumisensa prosessista heittäisi hukkaan kaiken siihen mennessä tehdyn ja vaarantaisi koko elokuvan. Paras tietenkin olisi, jos tällaisilta tilanteilta voitaisiin välttyä kokonaan.

Luottamuksellisen suhteen luominen henkilöihin on Granathinkin mielestä tärkeintä.

*Joillekin saa olla äiti ja joillekin tulee kaveriksi ja toisille tyttäreksi. Se on kuin mikä tahansa henkilögalleria ja olisi tärkeää muistaa, että ohjaaja on osa sitä henkilögalleriaa, että ei hän ole ulkopuolinen siitä. Ja jos hän jättäytyy ulkopuoliseksi, niin ei hän saakaan niihin ihmisiin kontaktia. Hänen on uskallettava mennä sinne. Se on sitten eri asia, että miten suojaa itsensä, ettei ota kaikkia murheita päällensä, mutta se on hyvin tärkeää, miten uskaltaa mennä siihen, niiden ihmisten elämään.*

(Granath 10.11.2007)

Andell nostaa ensimmäiseksi edellytykseksi sen, että ohjaajan on pidettävä ihmisistä, sillä siihen kaikki hänen mukaansa perustuu. Ohjaaja tapaa ihmisen ja synnyttää hänen luottamuksensa, kyseessä on puhdas ihmisten välinen keskustelu ja kommunikointi.

Ihmiselle on luotava tunne, ettei häntä yritetä tilanteessa naruttaa tai huijata. Andell on jopa hämmästynyt siitä, kuinka helppoa vaikeistakin asioista puhuminen voi olla. Ohjaaja voi soitella ihmisille, ehdottaa tapaamista ja kysellä todella henkilökohtaisista ja vaikeistakin aiheista. Suostuminen tapaamiseen antaa tähän tavallaan luvan ja oikeutuksen. Andellin kokemuksen mukaan ihmiset puhuvat mielellään itselleen tärkeistä asioista. Jos asiat ovat sellaisia, joita ohjaaja voisi haluta dokumentissaankin käyttää, jää jäljelle enää varmistuminen siitä, että se sopii myös kyseessä olevalle henkilölle.

Luottamuksen luomisessa auttaa Andellin kokemuksen mukaan parhaiten se, että ohjaaja on itsekin rehellinen kertoessaan henkilöille aikeistaan ja elokuvan sisällöstä sekä tarkoituksesta. Avoimuus alussa helpottaa työtä myös loppuvaiheessa. Vaikka henkilö saattaisikin editoinnin aikana alkaa epäillä omaa osallistumistaan ja katua päätöstään lähteä mukaan, ei ohjaajan ratkaisujen pitäisi tulla hänelle yllätyksenä. Myös Webster sanoo nykyään yrittävänsä kertoa mahdollisimman vilpittömästi omat tarkoituksensa ja elokuvan suunnitellun tarinan. Uransa alussa hän oli paljon varovaisempi siinä, kuinka paljon ja millaisia asioita kertoi päähenkilöilleen. Enää Webster ei kuitenkaan jaksaisi tilannetta, jossa hänellä olisi elokuvassaan jokin tietty tarkoituksiperä, mutta hän kertoisi päähenkilöille jotakin muuta. Ainoa poikkeus olisi vastaava tilanne kuin elokuvassa *Tissit & Tango* (Suomi 1994), jossa Webster tiesi jo alun perin tiettyjen henkilöiden olevan konnia ja kaksinaamaisuudelle oli selkeä oikeutus.

Omaa ihmisyyttään saa Andellin mielestä myös tuoda esille. Kun ohjaaja kertoo itsestään ja omista tavoitteistaan, on paljon helpompaa luoda ilmapiiriä, että kaikki mukana olevat ihmiset ovat todella tekemässä dokumenttia yhdessä. Webster on samoilla linjoilla. Hänen mukaansa vanha totuus, että päähenkilöiltä saa juuri niin paljon kuin tekijä itsestään antaa, pitää paikkansa. Dialogin täytyy olla molemminpuolista ja tekijänkin jakaa omaa elämäkokemustaan. Lopulta tekijän ja kuvattavan välinen suhde perustuu todellakin tavalliseen inhimilliseen kanssakäymiseen. Keskustelu tyrehtyy hyvin nopeasti, jos toinen ei koskaan kerro itsestään mitään ja ajatusten vaihto on yksipuolista.

Luonnollisesti myös erilaisten lupauksen pitäminen on tärkeää. Jos tekijä on sanonut tulevansa henkilön luo tiettyinä päivinä, on silloin myös mentävä.



*Ohareita ei sitten voi oikein tehdä minkäänlaisia. Ne voi olla vähän sellasia matkaystävyyksiä. Että voi tosi nopeastikin saavuttaa jonkun luottamuksen, koska ollaan vieraassa ympäristössä, vähän vieraassa tilanteessa. Mutta kuten matkallakin, niin ne on sitten tietyn mittaisia, että on tietty aika, joka sitä pidetään yllä ja sitä ei sitten saa murentaa.*

(Andell 26.11.2007)

Luottamussuhteen täytyykin ulottua kuvausten yli aina lopputyövaiheeseen ja valmiin elokuvan ulostuloon saakka. Monesti ohjaajan lojaalius päähenkilölleen punnitaan vasta leikkauspöydässä. Kohtamäki on leikkaajan ominaisuudessa joutunut pohtimaan myös eettisiä tekijöitä. Hän on työssään havainnut, että ohjaajan sopimus kuvattavien kohteiden kanssa sitoo myös leikkaajaa, sillä leikkaus on erittäin vahva manipulatiivinen keino. Koska dokumenttielokuvan onnistuminen perustuu ohjaajan ja kuvattavien kohteiden suhteeseen, molemminpuolinen luottamus synnyttää odotuksia, jotka liittyvät elokuvan lopputulokseen. (Kohtamäki 2001, 10.) Andellkin toteaa, että kaikesta materiaalista on mahdollista leikata versio, joka esittäisi ihmisen ihan hirviönä, tylsämielisenä tai tyhmänä. Siinä mielessä henkilöiden lopputyövaiheessa esiintuleva pelko ei ole aivan aiheeton. Joskus ohjaaja joutuu jopa suojelemaan hyvin avointa päähenkilöä ja jättämään joitakin kohtauksia käyttämättä, jotta henkilö tulisi esitettyä oikein eikä elokuva aiheuttaisi hänelle jälkikäteen vaihinkoa tai ongelmia.

*Se on aika kauhea pelon aihe ohjaajalla suhteessa henkilöihinsä, että onko rakentanut siitä jutusta semmoisen, että se toinen voi tunnistaa itsensä siitä. Koska hänen on pakko tunnistaa. Itselläni on ollut sellaisia ongelmia, että on etukäteen oltu huolissaan, mutta sitten kun on nähty se lopputulos, niin se on hyväksytty. Omat dokumenttini eivät ole niin rajuja, ettei niitä voisi hyväksyä, ja on se mielessäkin koko ajan, että se hyväksyntä on pakko saada.*

(Andell 26.11.2007)

Vaikka ohjaaja ennakkotutkimusvaiheessa pyrkisikin olemaan mahdollisimman rehellinen, voivat jotkut asiat silti tulla ihmisille yllätyksenä. Henkilöt luovat helposti itselleen tietynlaisen mielikuvan valmiista elokuvasta eikä kuva välttämättä muutu, vaikka ohjaaja muuta vakuuttaisikin. Esimerkiksi Websterille kävi *Sen edestään löytää*-elokuvassaan niin, että lopputuloksen henkilökohtaisuus yllätti yhden päähenkilöistä täysin. Hän oli kuvitellut dokumentin keskittyvän enemmän poliisintyön ammatilliseen puoleen ja toimintaan, vaikka Webster oli alusta asti korostanut, että tarkoituksena on käsitellä nimenomaan työn emotionaalista puolta. Lopputulos oli valtava pettymys ja ensimmäisen katselun jälkeen

Webster joutui tunteja selittämään omia ratkaisujaan, jotta päähenkilö saattoi ne hyväksyä. Henkilöiden oma mielikuva ei rajoitu koskemaan elokuvan aihetta, vaan jokaisella on tietenkin myös mielikuva itsestään ja omasta roolistaan dokumentissa. Nykyään Webster pyytäkkin versioita henkilöille näyttäessään heitä ottamaan mukaansa esimerkiksi ystävän tai muun läheisen ihmisen. Ihminen ei näe itseään samalla tavalla kuin muut näkevät ja kaverin mukanaolo usein auttaa henkilöä saamaan objektiivisemmän kuvan siitä, mistä elokuva kertoo.

Varsinkin tottumattomille ihmisille itsestä kuvatun materiaalin näkeminen saattaa olla suuri järkytys. Aina elokuvan sisältö ja tarina eivät myöskään vastaa henkilön mielikuvaa lopputuloksesta. Päähenkilön ajatuksiin saattavat vaikuttaa monet yllättävät seikat eikä hänen hyväksyntänsä saaminen koskaan ole itsestäänselvä asia. Tekijä saattaa jopa kohdata painetta muuttaa kokonaisuutta päähenkilön toivomaan suuntaan. Kuten sanottu, päähenkilön kuitenkin on usein vaikea katsella lopputulosta objektiivisesti ja Suutarin mielestä ohjaajan vastuuseen kuuluukin olla myönteisessä mielessä diktaattori elokuvan päähenkilöiden ja dramaturgian suhteen. Hänen mukaansa ohjaaja on aina lopulta yksin vastuussa lopputuloksesta, eivät kohteet. Ohjaajan on kunnioitettava ihmisiä niin, ettei anna heille liikaa periksi, vaan luottaa omaan taiteelliseen näkemykseensä elokuvan kokonaisuudesta. (Hirvonen 2003, 111–112.)

Ohjaaja tulee päähenkilöidensä kanssa helposti hyvinkin läheiseksi. Käsiteltyään ja seurattuaan heidän murheitaan joskus jopa vuosien ajan saattaa irrottautuminen projektin loputtua olla ohjaajallekin vaikeaa. Liian syvälle henkilöiden elämään ei kuitenkaan ole hyvä uppoutua, vaan ohjaajan pitäisi muistaa suojella myös itseään. Granath toteaa, että usein vaikeita ja kipeitä aiheita käsittelevät elokuvat aukaisevat ihmisten haavat rajullakin tavalla tuodessaan aiheet ja heidän elämänsä julkisuuteen. Ohjaajan tulisi kuitenkin kyetä siirtymään seuraavaan projektiin eikä tuntea liikaa vastuuta henkilöistään ja heidän elämästään elokuvan jälkeen. Sekin on Granathin mielestä ammattimaisuutta.

## 7 HENKILÖISTÄ KIRJOITTAMINEN

Havainnoivassa ja ihmiskeskeisessä dokumentissa henkilöiden luonteen, tapojen ja tavoitteiden kautta syntyvät toiminta ja siten myös elokuvan kaikki mahdolliset tilanteet.

Vain staattisista tilanteista voidaan varmasti sanoa, että ne tapahtuvat, tietämättä tarkemmin ihmisistä. Siksi päähenkilöiden luonnehdinta myös käsikirjoituksessa on välttämätöntä. Kaikki aikaisemmin esittelemäni käsikirjoitusmallit sisältävätkin ainakin jonkin verran tietoa dokumentin päähenkilöistä. Esimerkiksi Sourdes2:ssa kehitetyn dokumenttiprojektin esittelyn viidennessä osiossa kuvaillaan kuvauspaikkojen ohella myös ihmiset, heidän välisensä toiminta ja suhteet. Mutta mitä tämä ihmisten kuvailu itseasiassa tarkoittaa? Mitä henkilöistä ennakkotutkimusvaiheessa kertyneestä tiedosta on hyödyllistä sisällyttää myös lopulliseen käsikirjoitukseen? Mitkä ovat henkilökäsikirjoittamisprosessin näkyvät tulokset? Lähestyn asiaa selvittämällä, mitkä haastattelemieni ohjaajien mielestä ovat ne tärkeimmät asiat, jotka henkilöistä on tiedettävä ennen kuvausten aloittamista.

### 7.1 Mitä henkilöistä pitää ainakin tietää

Hyvän päähenkilön ominaisuudet ovat lukuisat ja potentiaaliseen päähenkilöön tutustuttaessa niiden selvittäminen voi olla jopa kuukausien kokopäiväinen työ. Toisinaan, esimerkiksi oppilastöissä tai lyhytelokuvissa, ennakkotutkimukseen ei kuitenkaan ole varattu yhtä ruhtinaallisesti aikaa. Henkilöitä on kenties mahdollista nähdä vain joidenkin päivien tai tuntien ajan ja tuossa ajassa heistä pitäisi selvittää kaikki oleellinen. Kiinnostavaa mielestäni onkin, olisiko mahdollista määritellä jonkinlainen henkilö-research-minimi – lista niistä asioista, jotka selvitettyään voisi turvallisin mielin siirtyä kuvausvaiheeseen ja luottaa siihen, ettei ongelmia tule tai ainakin ne ovat epätodennäköisiä? Haastattelemani ohjaajat suhtautuivat kysymykseen varovasti. Lyhyen research-ajan suurimpana ongelmana pidettiin sitä, että esimerkiksi viikossa on lähes mahdotonta voittaa puolelleen uuden ihmisen luottamus. Silloin myös oleellisimpien asioiden selvittäminen vaikeutuu huomattavasti. Jonkinlaista kokoelmaa ohjaajien tärkeimpinä pitämistä asioista voidaan kuitenkin tehdä.

Granath on hyvin tinkimätön suhtautumisessaan tiedon määrään. Hän sanoo, että henkilöistä pitää ennen kuvauksia tietää aivan kaikki ja loput asiat vielä kysellä ympäristöstä. Tärkeintä Granathin mukaan on kuitenkin tuntea ihmisen syvimät kipupisteet ja suurimmat ilot – se mistä ihminen koostuu. Varsinkin, jos tavoitteena on tehdä elokuva, jossa tilanteet puhuvat puolestaan eikä käytetään esimerkiksi voice-overia, on ihmisten tunteminen valtavan tärkeää. Eri asia on sitten, mitkä puolet ja alueet ihmisen

elämästä päättää jättää pois lopullisesta elokuvasta. Andell huomauttaakin, että henkilöistä oppii usein tietämään paljon myös sellaistaakin, jota ei välttämättä edes haluaisi. Varsinkin jos elokuvassa asiaa käsitellään vain yhdestä, suppeasta näkökulmasta. Hänen mukaansa tärkeintä on yksinkertaisesti tietää, että henkilöt ovat valmiita puhumaan siitä asiasta, jota ohjaaja elokuvassaan haluaa käsitellä, sekä heidän suhteensa tähän asiaan eli millaisia vastauksia he aiheesta esitettyihin kysymyksiin antavat.

Websterin näkemyksessä korostuu jälleen henkilön kehittymisen ja muutoksen tärkeys. Hänen mukaansa henkilöistä täytyy vähintäänkin tietää, mitä he haluavat ja kuinka paljon he sitä haluavat. Ohjaajan ei välttämättä ole ennakkotutkimusvaiheessa mahdollista saada selville, mitä henkilö on valmis tekemään saavuttaakseen tavoitteensa, koska henkilö ei ehkä tiedä sitä vielä itsekään. Tekijän tulisi kuitenkin voida arvioida henkilön halukkuutta ja paloa asian suhteen. Suutarin mukaan tärkeintä on olla selvillä henkilön motiivista ja siitä, onko hän ohjaajalle rehellinen, eli puhuuko hän kertomistaan asioista totta. Lisäksi Suutarin mielestä on tiedettävä, kuinka dokumentin teko ja valmis elokuva mahdollisesti vaikuttaisivat henkilön ympäristöön. Tätä varten on selvitettävä henkilön perhesuhteet ja oikeastaan koko elämäntilanne, varsinkin jos tarkoituksena on kuvata lapsia tai nuoria.

Näkemykset tärkeimmistä asioista vaihtelevat suuresti. Kysymys tuntuu kuitenkin olevan ainoastaan painotuseroista ja vastausten pohjalta voidaan luoda melko kattava käsitys siitä, mitä henkilöistä olisi käsikirjoitusvaiheen loppuksi ainakin tiedettävä. Nämä ovat syvimmat kipupisteet, suurimmat ilot ja surut, suhde dokumentin aiheeseen ja teemaan sekä valmius puhua siitä, rehellisyys, motiivi, tärkeimmät tavoitteet ja niiden voimakkuus sekä se, kuinka prosessi mahdollisesti vaikuttaisi henkilön ympäristöön.

## 7.2 Henkilöiden osuus lopullisessa käsikirjoituksessa

Lukuisten ennakkotutkimusvaiheessa käytyjen keskustelujen ja yhdessä vietetyn ajan jälkeen tekijälle on väkisin kertynyt valtava määrä tietoa henkilöistä. Osa tästä tiedosta on elokuvan ja sen teeman sekä tarinan kannalta oleellista, mutta mukaan mahtuu myös paljon sellaista, joka ei suoranaisesti millään tavalla liity dokumenttiin vaan yksinomaan auttaa tekijää luomaan henkilöistään kokonaisemman kuvan. Kaikkea mahdollista tietoa ei siis olekaan tarkoituksenmukaista kirjoittaa lopulliseen käsikirjoitukseen, sillä varsinkin

rahoittajat arvostavat käsikirjoituksessa usein juuri tiiviyyttä, ytimekkyyttä ja helppolukuisuutta. Tärkeimmät asiat on pystyttävä lukemaan ja mielikuva henkilöistä muodostamaan tekstin pohjalta nopeasti ja luotettavasti. Itseasiassa haastatteleman ohjaajat sanovat kirjoittavansa henkilöistä lopulliseen käsikirjoitukseen juuri ne asiat, jotka pitävät heistä tärkeimpinä tietää.

Granath ei tee lainkaan varsinaista lopullista käsikirjoitusta, mutta hän käyttää kuitenkin prosessissa apunaan henkilöistä tekemiään muistiinpanoja. Granath kartoittaa ennakkotutkimusvaiheessa hyvin tarkkaan ihmisten henkilökohtaisen elämän ja tekee itselleen listaa siitä, mitkä ovat kunkin henkilön kohdalla tärkeimmät asiat, mitä puolia hänessä halutaan lopullisessa dokumentissa korostaa ja mitkä ovat ne vaikeimmat asiat, jotka voidaan jättää pois ilman, että dokumentin luonne muuttuu. Muistiinpanot voivat sisältää hyvinkin luottamuksellista tietoa, sillä niitä ei ole tarkoitettu yleisesti luettaviksi.

Andellin kohdalla lopulliseen käsikirjoitukseen päätyy lopulta vain murto-osa siitä kaikesta tiedosta, joka hänelle on henkilöistä kertynyt ennakkotutkimusvaiheen aikana. Andell ei kirjaa henkilöiden koko elämää ylös vaan tyytyy lyhyisiin esitteleviin kuvauksiin, joissa kerrotaan henkilön tärkeimmät ominaisuudet ja suhde elokuvan aiheeseen. Mikäli elokuvassa on useampia henkilöitä, listaa Andell myös heidän samankaltaisuuksiaan. Kun henkilöt on käsikirjoituksen aluksi esitelty ja lukijan toivotaan muodostaneen heistä jonkinlaisen kuvan, voidaan heitä alkaa kuljettaa myös käsikirjoituksen muussa tekstissä, kertoa kuinka henkilöt osallistuvat elokuvan mahdollisiin kohtauksiin ja kuinka he kehittyvät draaman kaaren aikana.

Myös Webster kirjoittaa henkilöistään lyhyet sivun tai puolen mittaiset luonnehdinnat, jotka kertovat, missä tilanteessa ja asemassa henkilö on nyt, mihin hän on seuraavaksi menossa ja miten Webster näkee hänen hahmonsa kehittyvän elokuva aikana eli mikä henkilön päämäärä on. Tämän lisäksi Webster tekee myös henkilöihin suoraan liittyvät tilaneluettelot, joissa on erilaisia ajatuksia siitä, millaisissa tilanteissa hän on suunnitellut heitä kuvattavan.

Jokainen ohjaaja tietenkin valitsee lopulliseen käsikirjoitukseen juuri ne asiat, joita itse pitää aiheensa ja dokumenttinsa kannalta oleellisina. Matkan varrella kirjoittamisen avulla

voidaan kuitenkin mennä myös itsestäänselvyyksien taakse ja hakea henkilöihin entistä syvempää näkökulmaa. Usein väitetään, että dokumentin tekijän velvollisuus on tehdä enemmän kuin vain heijastaa todellisuutta. Tähän viittaa myös paljon käytetty John Griersonin määritelmä dokumentista todellisuuden luovana käsittelynä (esim. Aaltonen 2006, 48). Rabigerin mukaan dokumentin on mahdollista paljastaa kohteistaan enemmän kuin kukaan olisi ikinä uskaltanut odottaa ja tässä auttavat henkilöiden metaforiset luonnehdinnat. Tuottamalla metaforisen kuvan ryhmästä ja sen tilanteesta tekijä pakottaa itsensä määrittelemään jokaisen henkilön perimmäisen ja usein tiedostamattoman roolin. Roolien nimeäminen puolestaan auttaa tekijää havaitsemaan, kuinka ryhmä mahdollisesti muodostaa pienoisyhteiskunnan, jolla on omat sääntönsä ja arvonsa. Näin elokuva voi Rabigerin mukaan parhaimmillaan kuvata koko maailmaa pienoiskoossa. (Rabiger 1998, 130-131.) Ryhmissä ihmisillä aina on omat roolinsa ja niiden pohtiminen auttaa hahmottamaan, kuinka ryhmän dynamiikka toimii. Näin ohjaaja voi siis ymmärtää paremmin myös elokuvassa mukana olevien ihmisten suhteita ja ennustaa esimerkiksi mahdollisia konfliktin lähteitä.

Rabigerin metaforisilla luonnehdinnoilla on selkeitä samankaltaisuuksia Olssonin ja Voglerin kuvailemien draaman henkilöhahmojen kanssa. Molempien tarkoituksena on nähdä tarinan mahdolliset myyttiset ulottuvuudet. Metaforisten roolien hahmottaminen todellisuuden takana saattaa olla vaikeaa, ellei peräti mahdotonta ilman, että henkilöiden erilaiset puolet suhteessa muihin elokuvan ihmisiin käsitellään ja eritellään kirjoituksena paperilla. Dokumentin erilaisten roolien määrittelemineen liittyy myös tarvittavan henkilögallerian luomiseen. Jokainen tärkeä rooli, nousee se sitten draaman tai aiheen vaatimuksista, on pyrittävä henkilöitä valittaessa täyttämään.

## 8 HENKILÖKÄSIKIRJOITTAMINEN DOKUMENTISSA SUURI URAKKA

Opinnäytetyöni teososa on puolen tunnin mittainen dokumentti *Suuri Urakka*. Se kertoo kahdesta nuoresta aikuisesta, Jennistä ja Jussista, jotka yhden koulutuksen lähes loppuun käytyään huomaavat, etteivät olekaan omalla oikealla alallaan, keskeyttävät opintonsa ja pyrkivät molemmat uuteen opiskelupaikkaan. Jussi jättää taakseen fysioterapian ja pyrkii lukemaan kuvailmaisua. Jenni keskeyttää medianomin opintonsa ja hakee oikeustieteelliseen. Dokumentissa seurataan Jussin ja Jennin elämää noin puolen vuoden

ajan, koulun päättymisestä keväällä uuden vaiheen aloittamiseen seuraavana syksynä. Kevään ja kesän aikana jätetään jäähyväisiä vanhoille koulukavereille, luetaan ja puurretaan pääsykokeissa, tehdään ja haetaan töitä, odotellaan jännittyneinä tuloksia, pohditaan elämää ja lopulta kohdataan tuloskirjeen kantama tieto seuraavasta askeleesta.

Dokumentti on siis kurkistus epävarmuudessa, eräänlaisessa jatkuvassa välitilassa elävien nuorten aikuisten elämään. Se kertoo päättämisen vaikeudesta, hukassa olemisesta ja suunnan hakemisesta, päättäväisestä yrittämisestä, pettymysten kestämisestä, ympäristön aiheuttamista paineista, toiveista ja peloista, työnäkymien epävarmuudesta ja kouluun pääsemisen vaikeudesta. Dokumentin aihe nousi keväällä omasta ja monien ympärillä suuntaansa pohtivien ystävien elämästä ja tilanteesta. Pääsykokeisiin eivät lue ainoastaan saman kevään abiturientit vaan joukossa on vuosittain paljon myös vanhempia, yhteen opiskelupaikkaan jo päässeitä, mutta alan todellisuuteen pettyneitä hakijoita. Kevään viimeiset kuukaudet ovat hyvin monille muun elämän ohella jännityksen ja pääsykokeisiin pännäämisen aikaa. Kesällä yritetään elää normaalia elämää, mutta kaiken alla piilee tulosten piinaava odotus. Epävarmuus opiskelupaikan saamisesta luo epävarmuuden varjon koko muunkin elämän ylle. Toisen opiskelupaikan jättäneet joutuvat lisäksi painiskelemaan valintansa järkevyyden kanssa. Opiskeluajan venyminen vaikeuttaa monia asioita ja seuraavaan paikkaan nopean sisäänpääsyn merkitys korostuu.

Lähtökohta aiheelle ja henkilöiden hakemiselle oli mielestäni antoisa ja mielenkiintoinen, sillä etsimilläni ihmisillä oli jo lähtökohtaisesti selkeä ja ilmiselvä tavoite: päästä sisään haluamaansa opiskelupaikkaan ja aloittaa opinnot seuraavana syksynä. Tämän päällimmäisen tavoitteen takana saattoi sitten olla muita tavoitteita, joiden odotin luovan tarinaan syvyyttä. Mielessäni pyöri ideointivaiheessa lukuisia kysymyksiä. Mitä henkilöt tavoittelevat opiskelulla? Mitä he toivovat sen avulla saavuttavansa ja miksi he ovat pettyneet aikaisempiin valintoihinsa? Ovatko he varmoja halustaan päästä opiskelemaan vai vaivaavatko mieltä kenties ympäristön paineet valmistumisesta ja työelämään siirtymisestä? Mitkä asiat puoltavat opiskelupäätöstä, mitkä sotivat sitä vastaan? Tarinan viimeinen käänne- ja huippukohta sisältyi sekin jo lähtökohtaisesti aiheeseen. Lopussa valitsemani henkilöt nimittäin kohtaisivat tuloskirjeen kantaman tiedon siitä, pääsivätkö he opiskelemaan vai eivät. He joutuisivat siis kukin tavallaan sopeutumaan joko pettymykseen tai tietoon uuden tutkinnon aloittamisesta. Joka tapauksessa he olisivat suurten muutosten

edessä. Seuraavaksi käsittelen dokumentin researcvaiheen etenemistä ja pohdin omia onnistumisiani ja epäonnistumisiani henkilövalinnoissa.

### 8.1 Prosessin eteneminen

Olin alun perin suunnitellut tekeväni opinnäytedokumenttini terapiaratsastuksesta, josta olin kirjoittanut alustavan käsikirjoituksen jo kolmannen opiskeluvuoden käsikirjoituskurssilla. Ryhtyessäni maaliskuun lopussa päivittämään ja selvittämään aihetta tarkemmin törmäsin kuitenkin tietoon, että terapiaratsastuksesta oli juuri tehty Taideteollisessa korkeakoulussa tunnin mittainen seurantadokumentti. Totesin, etteivät omat resurssini ja edellytykseni riittäisi edes vastaavaan suoritukseen eikä aiheen toistaminen tuntunut muutenkaan mielekkäältä. Putosin siis yllättäen täydelliseen aiheyhjiöön vaiheessa, jossa kevään viimeiseen tuotantokokoukseen oli aikaa enää puolitoista kuukautta. Muutaman viikon tuskailun jälkeen alkoi uusi idea mielessäni hiljalleen hahmottua. Monet ystäväni olivat alkaneet valmistautua kevään pääsykokeisiin ja osallituin itsekkin samoihin aikoihin Sanomien toimittajakoulun testiin. Kuten niin usein ideointivaiheessa käy, alkoi teema yllättäen tulla vastaan joka suunnalta. Havaitsin, että opiskelemaan pääsemisen epävarmuus koskettaa vuosittain valtavaa määrää ihmisiä, mutta heidän ponnistelunsa ja jännittämisenä jäävät helposti piiloon muilta. Epävarmuuden tunteet kärsitään yksin tai jaetaan vain lähimpien ihmisten kanssa. Mitä useamman ihmisen kanssa aiheesta keskustelin, sitä varmempi aloin olla, että monia koskettavassa tilanteessa voisi hyvinkin olla aihetta myös pieneen dokumenttiin.

Aiheeseen perehtymiseen ei kulunut juurikaan aikaa, sillä se oli itselleni niin läheinen, että olin tavallaan jo etukäteen muodostanut oman käsitykseni aiheen totuudesta. Kun maaliskuun puolenvälin tienoilla pääsin aloittamaan varsinaisen ennakkotutkimuksen, saatoin siis siirtyä suoraan aiheesta tehtyjen huomioiden ja tavoitteiden ylöskirjaamiseen ja aloittaa melko pian myös henkilöiden etsimisen. Mielessäni oli selkeä kuva siitä, mitä hain. Halusin löytää dokumenttiin kolme päähenkilöä, joiden elämää seuraisin tarkemmin sekä lisäksi joukon muita haastateltavia, joiden lyhyitä kommentteja voisin käyttää laajentamaan näkökulmia lyhyissä väljaksoissa. Halusin löytää sekä miehiä että naisia mahdollisimman erilaisissa lähtötilanteissa, sekä ammattikorkeakoulussa että yliopistossa opiskelleita, tyyliältään erilaisiin opiskelupaikkoihin pyrkiviä, päätöksessään jo varmoja sekä



epävarmempia. Henkilögalleria syntyi kuin itsestään aiheen pohtimisen ohella. Sen sijaan etsinnän aloittaminen tuntui jostain syystä vaikealta ja aikansa kesti ennen kuin kartoitin mieleissäni tavat, joilla luultavimmin tavoittaisin mahdollisimman monia etsimässäni tilanteessa olevia ihmisiä.

Aloitin kertomalla tulevasta projektistani luokkakavereilleni ja muille ystäville ja kysymällä heiltä, tunsivatko he kuvailemassani tilanteessa olevia ihmisiä, jotka voisivat olla halukkaita lähtemään mukaan dokumenttiin. Tätä kautta sainkin yhteyden Jenniin, joka ensimmäisten kuvailujen perusteella kuulosti olevan juuri sitä, mitä olinkin hakemassa. Seuraavaksi laajensin hakuani runsaasti. Ensimmäiseksi käytin hyväkseni Stadian sähköpostin mahdollisuutta lähettää suuria joukkoposteja ja lähestyin kaikkia tekniikan ja liikenteen sekä sosiaali- ja terveystieteiden opiskelijoita. Kirjoitin projektistani ytimekkään esittelyn. Kerroin hakevani ihmisiä sekä suurempiin päärooleihin, että pienempiin välihaastatteluihin. Sain runsaasti vastauksia ja huomattuani tekniikan toimivuuden lähetin saman viestin myös joidenkin Helsingin yliopiston ainejärjestöjen tiedotusvastaaville ja pyysin heitä välittämään sen edelleen järjestöjensä sähköpostilistoille. Lisäksi tulostin joitakin ilmoituksia ja vein niitä valmennuskurssitilojen sekä yliopiston opiskelijakirjastojen ilmoitustauluille.

Paperit tuotantokokoukseen oli jätettävä 11.4. enkä siihen mennessä ollut ehtinyt tavata vielä ketään potentiaalisista päähenkilöistäni. Olin kuitenkin kuullut Jennistä ja saanut sähköposteihini jo joitakin vastauksia. Tiesin siis, että hakemassani tilanteessa olevia ihmisiä oli runsaasti, ja he olivat osoittaneet myös kiinnostuksensa projektia kohtaan. Silti varsinainen tuotantokokoukseen jätetty käsikirjoitukseni perustui vain omiin ajatuksiini ja spekulatioihin henkilöistä ja heidän tavoitteistaan. Sain siis tuotantoluvan 16.4. pelkkien ennako-oletusten perusteella.

Sähköpostihaut kuitenkin tuottivat tulosta. Sain yhteensä yli kaksikymmentä vastausta, joiden joukosta aloin haarukoida potentiaalisimpia. Monet kertoivat jo ensimmäisessä viestissään paljon itsestään ja omasta tilanteestaan, joten tehtävä ei ollut kovin vaikea. Vaihdoin kaikkien vastanneiden kanssa muutamia viestejä, jonka jälkeen otin puhelimitse yhteyttä sopivimpiin. Jo viesteistä saattoi päätellä paljon henkilöiden motiiveista. Karsin suosioilla ihmiset, joiden ensimmäisenä ja ainoana tavoitteena tuntui olevan esiintymään ja

julkisuuteen pääseminen. Jussiin tartuin heti hänen viestinsä saatuani, sillä kaikkien kiinnostuneiden joukossa oli vain kaksi miestä, joista toisella ei missään tapauksessa ollut aikaa suuremmassa roolissa esiintymiseen.

Puhuttuani ihmisten kanssa puhelimesta ja havaittuani, että kommunikaatio ainakin siinä muodossa toimi, sovin suoraan haastattelut pienempiin välirooleihin tulevien kanssa. Ajattelin, että saadakseni heistä irti haluamani asiat, ei tarkempi tutustuminen olisi välttämätöntä ja toisaalta, jos kuvaukset eivät kaikkien kanssa parhaalla mahdollisella tavalla onnistuisi, ei se olisi valtava menetys. Aikani oli töiden ja muiden projektien takia rajallinen, joten jostain oli karsittava. En katunut ratkaisuani kuvausvaiheessa, sillä haastattelut toimivat pienen alkujutustelun jälkeen hyvin ja sain juuri tarvitsemani kaltaista materiaalia. Jotkut pienempiin rooleihin päätyneistä osoittautuivat jopa äärimmäisen hyviksi puhujiksi ja olisivat saattaneet toimia erinomaisesti myös pääroolissa. Hieman jäinkin miettimään, olisinko kenties tehnyt toisenlaisia ratkaisuja, mikäli olisin tavannut heidät jo aikaisemmin, ennen lopullista roolijakoa.

Vaihdettuani Jussin kanssa muutamia sähköposteja, soitin hänelle ja sovin tapaamisen. Jenniin olin ensimmäisen kerran yhteydessä suoraan puhelimitse. Kuultuani, että hän voisi olla projektista kiinnostunut ja valmis suurempaan rooliin, sovin hänenkin kanssaan tapaamisen. Ennen tapaamista valmistelin siihen mennessä saamieni tietojen perusteella joukon ennakkokysymyksiä, jotka halusin nostaa jutustelun aikana esille. Tapasin Jussin 22.4. kahvilassa. Ensivaikutelmani hänestä oli avoin ja iloinen. Jutellessamme teemaan liittyvistä asioista Jussi kertoi ajatuksistaan avoimesti ja havaitsin, että hän oli miettinyt monia asioita sangen syvällisesti eikä epäillyt näyttää myöskään omaa epävarmuuttaan. Päätös Jussin mukaanottamisesta syntyi siis heti ensimmäisen tapaamisen aikana ja lopuksi kysyin, voisiko hän olla kiinnostunut yhdestä pääroolista dokumentissani. Jussi oli halukas lähtemään mukaan ja sovimmekin pitävämmme jatkossa yhteyttä ja suunnittelevamme yhdessä ensimmäisiä kuvauksia.

Jennin tapasin hänen kotonaan 23.4. Samoin kuin Jussin kanssa, juttelimme teemaan liittyvistä asioista. Myös Jenni oli pohtinut opiskelemaan lähtemisen hyviä ja huonoja puolia ja hänkin vastaili avoimesti esittämiini kysymyksiin. Jennin olemus oli hyvin vakaa ja rauhallinen. Hänen kohdallaan en ollut aivan yhtä varma, saisinko hänestä kuvausten

aikana tarpeeksi irti, mutta Jennin elämäntilanne oli muuten niin mielenkiitoinen, että päätin ottaa riskin. Aikaa ei myöskään enää ollut liiemmästi eikä mielessäni ollut muita vartenotettavia vaihtoehtoja. Kolmatta päähenkilöä en enää löytänytkään ja päätin kahden henkilön riittävän, koska heidän tilanteensa olivat niin erilaiset ja täydennystä näkökulmiin saisin myös lyhyistä välihaastatteluista.

Kirjoitin tapaamisten pohjalta Jennistä ja Jussista lyhyet luonnehdinnat ja listamuotoiset muistiinpanot kaikista heistä oppimastani. Tein myös tilannelistat, joissa kirjasin ylös molempien kanssa varmasti tapahtuvat kohtaukset, todennäköiset kohtaukset ja lisäksi joitakin kohtauksia, jotka olisivat toivottavia. Täydensin tietojani puhelinkeskustelujen avulla ja samalla tavalla kerroin tarkemmista kuvaussuunnitelmistani ja sovin ensimmäisistä kuvauksista. Tapasin kummatkin päähenkilöni siis ainoastaan kerran ennen kuvausten aloittamista ja muuten olin heihin yhteydessä puhelimitse ja sähköpostitse. Kuvaukset alkoivat toukokuun puolenvälin jälkeen.

## 8.2 Onnistumisia ja epäonnistumisia

Tarkoitukseni oli siis tehdä aihelähtöinen, havainnoiva seurantadokumentti. Kuten jo luvussa kolme totesin, vaatii lähtökohta henkilöiltä paljon ja on heidän etsimisensä kannalta kenties kaikista haasteellisimmin. Dokumentin tueksi ei varsinaisesti ollut tarjolla paljon faktaa tai automaattisesti kuvattavia, pelkästä aiheesta nousevia kohtauksia. Kaikki tilanteet ja myös omien ajatusteni ja näkökulmani esiintuominen riippuivat siis täysin henkilöistä. Sen sijaan helpottava tekijä oli, että dokumentin rakenne ja tarina olivat tietyllä tapaa jo oletuksena olemassa ennen päähenkilöiden etsimistä. Hain juuri tietyssä elämäntilanteessa olevia ihmisiä, jolloin tiesin, että he kävisivät pääsykokeissa ja saisivat jossain vaiheissa kokeista myös tulokset. Näiden kahden tapahtuman ympärille lähdin siis käsikirjoittamaan dokumenttia.

Ongelmitta ei ennakkotutkimusvaihe kuitenkaan sujunut tälläkään kertaa ja sillä oli vaikutuksensa myös lopullisen dokumentin onnistumiseen. Suurimmaksi ongelmaksi muodostui jälleen ajan puute. Idean syntymisen ja tuotantokokouksen välillä aikaa oli vajaa kuukausi ja kuvausten alkuun noin kaksi kuukautta. Periaatteessa aika olisi varmasti ollut riittävä, mikäli olisin voinut keskittyä researchiin ja henkilövalintoihin kokopäiväisesti,

mutta samanaikaisesti tein töitä, osallistuin toisen opinnäytetyön kuvauksiin ja yritin lukea omiin pääsykokeisiini. Paras lähtökohta ennakkotutkimukselle olisi tietenkin ollut, jos olisin ehtinyt kirjoittaa kirjallisen osan ennen teososan aloittamista. Olin kyllä jo tutustunut lähdemateriaaliini ja pohtinut mielessäni erilaisia teemoja, mutta jäsenneiltyjä listoja esimerkiksi hyvän päähenkilön ominaisuuksista minulla ei vielä ollut. Jouduin siis jälleen kerran luottamaan omaan intuitiooni ja henkilöistä saamiini ensivaikutelmiin sekä tekemään valinnat hyvin nopeasti.

Henkilögallerian edustavuus on mielestäni kohtuullisen onnistunut. Olin tyytyväinen löytäessäni pääosiin sekä miehen että naisen, jotka olivat jättäneet taaksensa varsin erilaiset opinahjot ja joista toinen pyrki taiteelliselle alalle ammattikorkeakouluun toinen yliopistoon oikeustieteelliseen. Myös pääsykokeet olivat siis hyvin erityyppiset, mikä loi mielenkiintoa ja rytmiä lopullisen elokuvan pääsykokekohtaukseen. Keston kannalta olen tyytyväinen ratkaisuuni luopua kolmannesta päähenkilöstä ja keskittyä Jussin ja Jennin tarinoihin.

Kolmannen henkilön mukaanottamisessa olisi kuitenkin saattanut olla puolensa. Ensimmäiseksi mieleeni tulee Andellin mainitsema rytmitys leikkausvaiheessa. Kolmen henkilön kohtauksia olisi voinut editoida lomittain luovemmassa järjestyksessä kuin kahden. Tällöin olisin kuitenkin joutunut karsimaan yksittäisten henkilöiden osuutta runsaasti. Näin jälkikäteen on tietenkin vaikea sanoa, olisiko kokonaisuus silloin ollut toimivampi. Myös suurempi todennäköisyys ainakin yhden henkilön onnistumiseen tavoitteensa saavuttamisessa olisi saattanut puoltaa kolmannen henkilön mukaanottamista. Nyt kumpikaan päähenkilöistäni ei onnistunut pääsemään sisään haluamaansa kouluun. Toisaalta molempien suru lopussa korostaa sisäänpääsemisen vaikeutta ja tilanteen raadollisuutta, mutta toisaalta yhden ilon seuraaminen olisi saattanut hienolla tavalla lisätä kontrastia ja voimistaa vaikutelmaa epäonnistumisen aiheuttamasta pettymyksestä. Edustavuuden kannalta olen kuitenkin huolissani ainoastaan siitä, että Jussi jäi koko elokuvan ainoaksi mieheksi. Haastattelin väljaksoihin yhteensä kuutta ihmistä, mutta en onnistunut saamaan heidän joukkoonsa muita kuin naisia. Tämä tuo lopputulokseen mielestäni ikävän vaikutelman siitä, kuin kyseessä olisi enemmän tyttöjä kuin poikia koskettava ongelma, vaikka todellisuudessa samat ajatukset pyöriivät aivan yhtä lailla molempien sukupuolten mielissä.

Hakiessani potentiaalisia päähenkilöitä tein muutaman mielenkiintoisen havinnon. Ensinnäkin, kaikki vastaukset, jotka sain, tulivat sähköposti-ilmoitusten kautta. Kukaan sen sijaan ei tarttunut valmennuskurssien tai kirjastojen ilmoitustauluille viemiini ilmoituksiin. Sähköposti on siis selkeästi tehokas keino lähestyä ihmisiä. Omastakin käyttäytymisestä tiedän, että sähköpostit tulee useimmiten luettua ja kynnys niihin vastaamiseen on huomattavasti matalampi kuin esimerkiksi lehti- tai muuhun ilmoitukseen, josta täytyy erikseen poimia ylös ilmoittajan yhteystiedot. Tietysti tällöin mukaan osui myös henkilöitä, jotka halusivat vain jakaa ajatuksiaan eivätkä lainkaan osallistua dokumenttiin, mutta heidänkin kokemuksistaan oli hyötyä muodostaessani kokonaiskuvaa aiheesta. Havaitsin, että hakuun sisällytetty huomautus siitä, että hain ihmisiä sekä suurempiin että pienempiin rooleihin, oli toimiva. Monet yhteyttä ottaneet sanoivat nimittäin olevansa halukkaita antamaan haastattelun, mutta pidempi seuraaminen ei tuntunut heistä hyvältä ajatukselta. Mikäli ilmoituksessa ei siis olisi ollut huomautusta pienemmistä rooleista, olisivat he saattaneet jättää kokonaan vastaamatta ja samalla minulta olisi jäänyt parikin hyvää välihaastattelua saamatta.

Ihmisten on siis selkeästi helpompi lähestyä tekijää, jos ilmoitus kehottaa ottamaan yhteyttä, vaikkei heti koko projektiin olisikaan valmis sitoutumaan. Kolmas havaintoni oli, että omista ajatuksista kertominen ja yhteydenottaminen tuntuivat jostain syystä olevan työille helpompaa kuin pojille. Mitään tutkittua faktaa minulla ei tietenkään aiheesta ole, mutta uskon silti, että poikia on vastaavassa tilanteessa aivan yhtä paljon. Tästä huolimatta vain vajaat kymmenen prosenttia saamistani vastuksista tuli miehiltä. Pyrkiessäni mahdollisimman hyvään edustavuuteen otin myös suoraan yhteyttä muutamiin poikiin, mutta heidän suostuttelimisensa edes lyhyisiin haastatteluihin paljastui mahdottomaksi.

Yhdelläkin tapaamisella potentiaalisen päähenkilön kanssa voi päästä sangen pitkälle, jos tilanteeseen on valmistautunut hyvin. Olin ennen näkemistä valmistellut itselleni listan niistä teemoista, joita halusin käsitellä ja painanut kohdat mieleeni, jotta minun ei itse tilanteessa tarvitsisi turvautua paperiin. Sainkin melko tehokkaasti selville Jussin ja Jennin ajatukset elokuvaan liittyvistä teemoista ja pääsin jotakuinkin perille siitä, kuinka he esittämiini kysymyksiin myös itse haastattelutilanteessa luultavasti vastaisivat. Molemmat vaikuttivat sangen avoimilta ja valmiilta puhumaan myös epävarmuuksistaan ja peloistaan. Molemmat olivat sympaattisia, elämänvalitojaan pohtiessaan hyvin inhimillisiä ja

ymmärrettäviä. Lisäksi he myös tavallaan syyttä kärsivät vaikeassa tilanteessa, sillä molemmat olivat äärimmäisen motivoituneita opiskelemaan ja pääsemään sisään, mutta eivät kovasta yrittämisestä huolimatta voineet olla varmoja lopputuloksesta. Heillä oli siis kummallakin voimakas pyrkimys ja tavoite onnistua pääsykokeissa ja ylittää raja sisäänpääsemiseksi. Vastavoimiakin uudelle alalle siirtymiseen ja pääsykokeisiin valmistumisesta löytyi muun muassa perheestä ja syyllisyydentunteista, vanhemmista, omasta jaksamisesta, asunnon menettämisen mahdollisuudesta, taloudellisesta tilanteesta ja niin edelleen. Molemmat joutuisivat myös kesän aikana ja tulosten selvittyä välttämättä tekemään tärkeitä päätöksiä tulevan elämänsä suhteen. Kaikesta tästä pääsinkin selville jo ensimmäisen tapaamisen aikana, joten päähenkilövalinnat olivat nopeasta aikataulustaan huolimatta perusteltuja.

Jotkin puolet henkilöissä jäivät kuitenkin kokonaan huomioimatta ja aiheuttivat ongelmia myös kuvausvaiheessa. Koska tapasin henkilöt vain kerran ennen kuvausten alkamista, en millään tavalla pyrkinyt varmistamaan heidän luontevuuttaan kameran edessä. Molemmat kuitenkin sopeutuivat rooliinsa jopa yllättävän nopeasti ja hyvin, pystyivät suurimmaksi osaksi olemaan huomioimatta kameraa ja myös käyttäytymän luontevasti. Jussi säilytti oman tapansa kertoa ajatuksistaan myös haastatteluiden aikana, mutta Jennin kohdalla törmäsi pieneen ongelmaan. Haastattelujen ulkopuolella hän puhui minulle hyvin avoimesti, mutta kameran käynnistyessä hän pyrki selkeästi pukemaan ajatuksensa jotenkin julkaisukelpoiseen muotoon, mikä lievensi ja yleispätevöitti monia kommentteja. Omasta kokemattomuudestani ohjaajana kertoi varmasti sekin, etten saanut tilannetta koko kuvausvaiheen aikana muutettua.

Lopputulokseen ehkäpä eniten vaikuttanut ongelma oli, ettei kummankaan päähenkilön ympärillä kuvauksissa ollut läheisiä ihmisiä, joille he olisivat tilanteissa voineet luontevasti puhua. Henkilöt olivat monissa tilanteissa, kuten valmennuskurssilla ja pääsykokeissa sekä omiaan kesällä puuhatessaan enimmäkseen yksin. Osaksi yksinoleminen johtui täysin tilanteiden luonteesta, mutta osaksi se oli seurausta myös siitä, että varsinkaan Jussin läheiset ihmiset eivät olleet halukkaita ottamaan osaa dokumenttiin ja tulemaan kuvatuiksi. Joitakin suunnittelemani kohtauksia jäi kokonaan pois ja toiset typistyivät pelkäksi kuvitukseksi, sillä ne eivät sisältäneet lainkaan puhetta tai varsinaisia henkilöiden välisiä tilanteita. Jussin ja Jennin ajatuksia ja tunteita ei siis juurikaan saanut välitettyä aitojen

tilanteiden kautta, minkä vuoksi lopullinen dokumentti perustuu pitkälti voice-overille eikä sitä oikein parhaimmallakaan tahdolla voi kutsua havainnoivaksi. Tämä oli tietenkin itselleni suuri pettymys ja olen todella harmissani siitä, etten ymmärtänyt läheisten ihmisten merkitystä ja ottanut asiaa huomioon jo ennakkotutkimusvaiheessa.

Tietyllä tavalla eteeni tuli siis rajoja, joita en muiden henkilöiden vastustuksen takia päässyt ylittämään. Jennin tapauksessa ongelmalliseksi osoittautui myös itse pääsykoetilanne, sillä kovista yrityksistä huolimatta en saanut lupaa kuvata oikeustieteellisen pääsykoesalissa edes hetkeä kokeen alussa. Materiaalini rajoittuu siis kuvaan käytävillä ennen ja jälkeen kokeen. Muuten molemmat, Jussi ja Jenni, kyllä olivat hyvin halukkaita yhteistyöhön ja olivat valmiita päästämään minut kuvaamaan aina, kun se vain heistä itsestään riippui. Itse pohdin etukäteen eniten pääsykokeiden kuvaamista, sillä pelkäsin, että muun jännityksen ja stressin lisäksi vielä kameran sietäminen saattaisi olla henkilöille koetilanteessa liikaa. Kumpikin suhtautui kuitenkin kuvaamiseen etukäteen rauhallisesti eikä uskonut sen häiritsevän keskittymistään. Jennin kokeessa sattui kuitenkin yllättävä käänne, kun hänen nimeään ei löytynytäkään saliluetteloista. Tilanne oli tietenkin äärimmäisen stressaava ja sai Jennin ennen koetta itkemään. Selvittyään pahimmasta järkytyksestä ja rauhoituttuaan hän pyysi etten kuvaisi, sillä se ei enää tuntunut hyvältä. Kannaltani päätös oli harmillinen, mutta päätin kuitenkin noudattaa Jennin toivomusta.

Yksi asia, jonka jätin lähes kokonaan huomiotta, olivat henkilöiden väliset suhteet. Ryhtyessäni etsimään ihmisiä haaveilin löytäväni rooleihin esimerkiksi kaverukset, jotka voisivat myös yhdessä keskustella asioista. Tämä paljastui kuitenkin hyvin vaikeaksi ja päätin luopua ideasta. Seurauksena on, että lopullisessa dokumentissa päähenkilöt eivät kertaakaan kohtaa toisiaan. Tämä jättää heidän tarinansa hieman irrallisiksi toisistaan, vaikka yritinkin asiaa paikata jälkityövaiheessa leikkauksen keinoin.

Henkilöiden todelliseen sitouttamiseen ja heidän luottamuksensa saavuttamiseen yksi tapaaminen ei mitenkään riitä. Tästä huolimatta onnistuin mielestäni luomaan sekä Jenniin että Jussiin yllättävän hyvän suhteen. Ensimmäisten tapaamisten aikana ja myös myöhemmin pyrin kertomaan mahdollisimman rehellisesti omista suunnitelmistani ja tavoitteistani elokuvan suhteen sekä siitä, kuinka aihe oli itsellenikin läheinen. Tulen yleensäkin hyvin toimeen erilaisten ihmisten kanssa ja olen huomannut, että luonnostani

herätän luottamusta, minulle on helppo puhua. Asiaa auttoi tietenkin myös se, että olimme kaikki suunnilleen saman ikäisiä ja samassa tilanteessa, samastuminen oli helppoa puolin ja toisin. Lisäksi pyrin aina pitämään kiinni sovitusta asioista ja auttamaan henkilöitä, jos se vain suinkin oli joissakin tilanteissa mahdollista. Molemmat olivat sitoutuneita kuvauksiin osallistumiseen eivätkä missään vaiheessa kieltäytyneet ehdottamistani asioista. Jälkikäteen olen miettinyt, että olisin luultavasti voinut pyytää heiltä enemmänkin ja monesti olin aivan turhaan huolissani heidän reaktioistaan läsnäolooni.

Henkilövalinnat onnistuivat siis mielestäni varsin hyvin ja tuskin olisin tullut erilaiseen lopputulokseen, vaikka aikaa ja mahdollisuuksia asiaan paneutumiseen olisikin ollut enemmän. Kuvaukset aloittaessani koin tietäväni henkilöiden aiheeseen liittyvät syvimmat kipupisteet, suurimmat ilot ja surut, suhteen dokumentin aiheeseen ja teemaan sekä valmiuden puhua siitä. Olin vakuuttunut myös heidän rehellisyydestään. Molempien tärkeimpänä tavoitteena oli päästä valitsemaansa opiskelupaikkaan ja molemmilla motivaatio tuon tavoitteen saavuttamiseen oli suuri. Haastattelemieni ohjaajien tärkeimpinä pitämät asiat olivat siis tiedossa. Käsikirjoitusvaiheessa olisin kuitenkin voinut panostaa enemmän henkilöistä kirjoittamiseen. Tein heistä lyhyet luonnehdinnat ja listasin ylös tilanteita, joissa halusin heitä kuvata. Tilanteita miettiessäni keskityin kuitenkin liikaa ulkoisiin asioihin ja eri tapahtumien näyttämiseen pohtimatta lainkaan, kuinka tilanteet itseasiassa kuvaisivat henkilöiden erilaisia puolia, ajatuksia ja tunteita. Minun olisi pitänyt tarkemmin miettiä, kuinka olisin saanut asioita esitettyä puheen sijaan todellisten tilanteiden avulla.

Sellaisenaankin käsikirjoitus kuitenkin oli arvokas apu kuvausvaiheessa ja siihen palaaminen auttoi monesti keskittymään ja palauttamaan mieleen niitä asioita, joita vielä tarvitsisin. Opin prosessin aikana paljon. Varsinkin tämän lopputyön kirjoittamisen jälkeen uskon osaavani jälleen paremmin kiinnittää huomioni oleellisiin asioihin ja tehdä jatkossa vieläkin perustellumpia ja onnistuneempia henkilövalintoja.

## 9 PÄÄTELMIÄ

Jo ennako-oletukseni ryhtyessäni kirjoittamaan tätä opinnäytteeni kirjallista osuutta oli, että henkilövalinnat ovat dokumentin onnistumisen kannalta ensiarvoisen tärkeitä. Ohjaajia



haastattellessani ja aiheeseen tarkemmin perehtyessäni tuo käsitys on vain vahvistunut. Onnistunut casting eli osajako on dokumenttielokuvassa vähintään yhtä tärkeä kuin fiktiossakin.

Dokumentin käsikirjoittamisesta ja sen mahdollisuuksista puhuttaessa huomio kiinnittyy dokumenttikäsikirjoituksen luonteeseen sunnitelmana, eräänlaisena kuvauksiin valmistavan pohjana, jonka on tarkoitus muokkautua projektin, tekijän ja matkan varrella eteen tulleiden tilanteiden mukaan. Niin käsikirjoittamisen puolustajat kuin vastustajatkin korostavat, että käsikirjoituksesta huolimatta, tai juuri sen avulla, ohjaajien tulisi luottaa intuitioonsa, tarttua sattumiin ja tarvittaessa myös improvisoida. Vaatimukset syntyvät tosiasiaista, että todellisuus, jota dokumentit pyrivät kuvaamaan, ei aina ole parhaimmistakaan yrityksistä huolimatta ennakoitavissa. Yllätykset voivat olla dokumentin lopputuloksen kannalta sekä positiivisia että negatiivisia ja useimmiten niitä aiheuttavat juuri kuvattavat ihmiset. Perusteellinen henkilöihin tutustuminen ja huolellinen osajako lisäävät positiivisten yllätysten todennäköisyyttä ja auttavat välttämään negatiivisia.

Yhdyn täysin Cederströmin näkemykseen siitä, että todellisista ihmisistä kertominen on dokumentin vahvin erityispiirre taiteena suhteessa fiktiiviseen elokuvaan, ja dokumenttia voisi tämän vuoksi kutsua jopa ihmistaiteeksi. Dokumentit pyrkivät luomaan eroa myös ajankohtaisohjelmiin ja reportaaseihin pureutumalla syvemmälle kuvaamiensa ihmisten elämään, parhaimmillaan valottaen ja paljastaen ihmisyydestä joitakin aikaisemmin varjoon jääneitä puolia. Uskon, että dokumentin vaikuttavuus ja mahdollisuudet koskettaa perustuvat juuri siihen, että katsoja tietää elokuvaa katsoessaan samastuvansa todellisten ihmisten todellisiin tunteisiin ja siihen illuusioon, että kaikki elokuvassa nähty on tapahtunut siinä kuvatuille henkilöille juuri sellaisena kuin katsoja sen näkee. Monet dokumentit elävät päähenkilöidensä varassa, sillä heidän persoonallisuudestaan ja toiminnastaan syntyvät kaikki mahdolliset kuvattavat tilanteet ja siten myös lopullisen elokuvan tarina. Henkilöt tulisikin valita niin, että heidän elämäntilanteensa, motiivinsa ja kehityksensä tukevat elokuvan keskeistä teemaa. Hyvänkin aiheen toteutus kärsii, ellei päähenkilö ole motivoitunut ja sitoutunut prosessiin tai jos hänen kauttaan ei voida tuoda esiin ja ilmaista niitä asioita, jotka aiheen käsittelemisen kannalta ovat olennaisia.

Henkilöt ja heidän ilmaisuvoimansa ovat tärkeitä kaikenkertyville dokumenteille, sillä ihmiskasvot ja -hahmot luovat sen konkreettisen tarttumapinnan, joka auttaa katsojaa pääsemään sisälle elokuvan maailmaan ja samastumaan sen tapahtumiin. Eniten vaatimuksia henkilöille tuntuu kuitenkin asettavan aihelähtöinen eli deduktiivista lähestymisstrategiaa käyttävä, antropologinen tai havainnoiva, luova, voice-overiton, pitkä seurantadokumentti. Samalla se asettaa myös tekijälle suurimmat haasteet hänen yrittäessään löytää ja valita dokumenttiinsa parhaat mahdolliset päähenkilöt.

Monista lähteistä yhdistellen voidaan rakentaa lista täydellisen päähenkilön ominaisuuksista. Fiktio käsikirjoitusoppaissa on runsaasti ohjeita toimivan päähenkilön luomiseen ja monet ohjeista ovat sellaisenaan sovellettavissa myös dokumentteihin. Aristotelesta, Vogleria ja Olssonia soveltaen hyvän päähenkilön tulisi olla sympaattinen, inhimillinen, ymmärrettävä ja vaikeassa tilanteessa syyttä kärsivä. Hänellä on alussa oltava jokin pyrkimys tai tavoite, jota hän lähtee toiminnallaan tavoittelemaan sekä vastavoima, joka pyrkii estämään tavoitteen saavuttamisen. Elokuvan aikana päähenkilön tulisi joutua tekemään tärkeitä päätöksiä, kehittyä ja olla lopussa jollakin tavalla muuttunut. Lisäksi hänellä olisi hyvä olla ympäristössään joku läheinen ihminen, jolle hän voi luontevasti puhua ajatuksistaan ja tunteistaan tapahtumien aikana.

Aihelähtöisen dokumentin kyseessä ollessa käsikirjoittaja ei keksi ja kirjoita ominaisuuksia henkilöönään vaan etsii aiheensa piiristä oikeaa ihmistä, jonka elämäntilanne ja persoonallisuus jo valmiiksi vastaavat hyvän päähenkilön ominaisuuksia. Myös käytännöntekijöiden näkemyksissä päähenkilön muuttuminen ja kehittyminen tarinan aikana nousee yhdeksi tärkeimmistä asioista. Havainnoivan dokumentin pääosaan etsitään ihmistä, joka on sellaisessa elämäntilanteessa, että hän kohtaa kriisin, ongelman tai ylipäänsä jonkin muutoksen elämässään – siis aktiivista hahmoa, jolla on jokin tavoite.

Koska kyseessä ovat todelliset ihmiset, joiden suuhun ei voida kirjoittaa vuorosanoja, edellytetään päähenkilöiltä myös tietynasteista avoimuutta. Aihelähtöisen dokumentin päähenkilöksi suostuvan ihmisen oletetaan olevan valmis avaamaan oman elämänsä ja päästämään lähelleen ihmisen, jonka hän on tuntenut vasta suhteellisen lyhyen ajan. Hänen täytyy kyetä avoimesti puhumaan vaikeistakin teemoista, joita elokuvassa halutaan käsitellä. Avoimuus yhdistetään usein henkilön analyttisyyteen ja karismaan, hänen tapansa

käsitellä ympärillään tapahtuvia asioita ja ilmentää niitä olemuksessaan. Dokumentin elokuvallisuuden kannalta täydellinen on päähenkilö, jonka tunteet välittyvät hänen kasvoiltaan ja jonka muussakin fyysisessä olemuksessa näkyvät elämän, ympäristön ja mahdollisesti myös yhteiskunnallisen tilanteen jättämät jäljet.

Henkilöiltä odotetaan myös luontevuutta kameran edessä. Luontevuus voi eri lajityypin dokumenteissa tarkoittaa eri asioita, sillä esimerkiksi refleksiivisessä dokumentissa henkilöt saavat ja heidän tietyllä tapaa odotetaan reagoivan kameraan. Havainnoivassa dokumentissa, jonka olen nimennyt henkilöiden kannalta haastavimmaksi moodiksi, heidän kuitenkin odotetaan jatkavan toimintaansa muuttumattomana kameran läsnäolosta huolimatta. Kuvaustilanteen täydellinen unohtaminen on harvoin mahdollista ja monet tekijät puhuvatkin henkilöiden kameran edessä olemisesta jopa itsensä näyttämisenä tai oman elämänsä tilanteiden esittämisenä. Henkilön kuvattavana oleminen on siis parhaimmillaan hienovarainen yhdistelmä kuvaustilanteen vaatimusten tiedostamista ja oman itsensä unohtamista. Ohjaajalla on myös suuri vaikutus siihen, kuinka luontevaksi ja vapautuneeksi henkilö voi itsensä kameran edessä tuntea. Inhimillisen käytöksen kuvaaminen vaatii ohjaajalta runsaasti älykkyyttä ja ihmisluonteen ymmärtämistä.

Aihelähtöistä dokumenttia tehdessään ohjaajan onkin sängen lyhyessä ajassa luotava luottamuksellinen suhde täysin uuteen ihmiseen. Varsinkin pidemmissä seurantadokumenteissa ihmisten elämää saatetaan seurata kuukausien, joskus jopa vuosien ajan. Heidän motivaationsa elokuvassa mukana olemiseen ja sitoutumisensa projektiin ei koko tuona aikana saisi kadota. Hyvä päähenkilö jakaa ohjaajan elokuvallaan tavoittelemat päämäärät ja hänellä on oma voimakas motivaationsa mukana olemiseen. Jos henkilö uskoo elokuvaan ja pitää sen aihetta tärkeänä, on kuvausprosessi kaikille miellyttävämpi ja ohjaajalle helpompi toteuttaa.

Oikeiden henkilöiden hakeminen alkaa useimmiten aiheen läpikotaisella tuntemisella. Ennakkotutkimusvaiheen aluksi ohjaajan on muodostettava oma käsityksensä aiheen totuudesta ja kirkastettava mielessään ne teemat, jotka hän haluaa elokuvallaan välittää. Kun aihe on hallussa, muodostuu elokuvan henkilögalleria usein kuin itsestään. Tiedon lisääntyessä ohjaaja havaitsee, millaisia rooleja hänen on täytettävä saadakseen kaikki haluamansa näkökulmat edustetuiksi. Aihelähtöisissä dokumenteissa ohjaajat usein

aloittavat kaventamalla aihettaan ja miettimällä, millaisia voisivat olla teeman fyysiset ilmenemismuodot. Sitä kautta he lähestyvät vähitellen yksittäistä ihmistä. Myös henkilöiden lukumäärä vaikuttaa siihen, millaisia ominaisuuksia heiltä vaaditaan. Jos dokumentti perustuu yhden päähenkilön varaan, on hänessä tapahduttava merkittävää muutosta tai kehitystä. Jos henkilöitä on kaksi, voi puhua jo samankaltaisuuksista. Mitä enemmän päähenkilöitä on, sitä pienempi voi heidän henkilökohtainen kehityskaarensa olla.

Henkilöiden konkreettinen etsiminen voi alkaa erilaisten yhdistysten, kerhojen ja muiden aiheeseen liittyvien instanssien tai nykyään usein myös internetin keskustelupalstojen ja sähköpostilistojen kautta. Usein ohjaajat käyttävät myös lehti-ilmoituksia. Asiaa voi lähestyä myös etsimällä ensin sopivia kuvauspaikkoja ja -miljöitä ja edetä vasta sitten henkilöiden hakemiseen. Kun potentiaaliset henkilöt on löydetty ja ensimmäiset kontaktit heihin saatu, alkaa oikeastaan koko ennakkotutkimusvaiheen vaativin tehtävä eli henkilöihin tutustuminen, heidän ominaisuuksistaan varmistuminen ja luottamuksen synnyttäminen. Ohjaajan on sisäistettävä ihmisen koko tunnerekisteri sekä hänen tapansa reagoida ja toimia erilaisissa tilanteissa, jotta hän myöhemmin osaisi kuvata henkilöä mahdollisimman oikein.

Tekijöiden yksimielinen näkemys oli, että tehtävässä auttavat yksinkertaisesti parhaiten ohjaajan ihmistuntemus ja elämäkokemus. Kyseessä on normaali ihmistenvälinen kanssakäyminen, joka perustuu havainnointiin, kuunteluun, kärsivällisyyteen ja siihen, että myös ohjaaja antaa itsestään jotain ja kertoo tavoitteistaan avoimesti. Usein ohjaaja itse hurmaantuu tai ihastuu päähenkilöihinsä ja tämä tuntuukin olevan paras tae sille, että he toimivat dokumentissa ja kiinnostavat myös katsojia. Tietty kriittinen asenne on kuitenkin syytä säilyttää, sillä varsinkin menneisyyden tapahtumista puhuttaessa muistot voivat pettää ja viedä harhaan. Joskus vastaan osuu myös ihmisiä, jotka jostain syystä tietoisesti valehtelevat elämänsä tapahtumista. Tärkeää on siis varmistua henkilön motiivista ja siitä, ettei tuo motiivi mahdollisesti vahingoita henkilöä itseään tai hänen läheisiään. Valmiin dokumentin on tehtävä oikeutta kaikille ihmisille, myös päähenkilön ympäristölle.

Tekijöiden vankka näkemys oli, että mitään elokuvaa ei voida tehdä ilman, että ohjaaja sitouttaa päähenkilöt kunnolla projektiin. Tekijän on löydettävä henkilön oma positiivinen motiivi ja tarvittaessa myös vahvistettava sitä tuomalla keskustelujen aikana esiin kyllin

monia osallistumista puoltavia näkökulmia. Henkilöiden on koettava, että heitä kunnioitetaan eikä heidän tarinaansa missään tapauksessa käytetä väärin. Luottamuksen herättämisessä auttavat siinäkin luontaiset sosiaaliset taidot, kyky empatiaan, halu pitää omat lupauksensa sekä rohkeus heittäytyä mukaan henkilöiden elämään. Ohjaajan omaa ihmisyyttä saa ja myös kannattaa tuoda esille.

Ohjaajan ja kuvattavan välisellä suhteella on merkityksensä myös siinä, kuinka luontevasti henkilö kykenee kameran edessä toimimaan. Tekijä voi jo ennakkotutkimusvaiheessa ottaa mukaansa joko kameran tai äänistyslaitteen ja testata niin henkilön valmiutta ilmaista itseään tilanteessa, jossa hänen puhettaan tallennetaan. Kuvausten alkaessa ja muun kuvausryhmän saapuessa paikalle tilanne kuitenkin olennaisesti muuttuu, sillä ohjaajan ja päähenkilön suhde ei enää olekaan kahdenkeskinen ja siihen tulee aivan uusi dynamiikka. Totutteluun on siis varattava aikaa. Ohjaajan on kyettävä häivyttämään elokuvan tekeminen tilanteissa taka-alalle ja saatava ihmiset tuntemaan olonsa kameran edessä turvalliseksi.

Ohjaaja voi siis omilla toimillaan vaikuttaa muun muassa henkilöiden luontevuuteen kameran edessä. Monia muitakin henkilöistä luontaisesti puuttuvia ominaisuuksia voidaan korvata ja paikata, jos heidän elämänsä tarinan kertominen vain nähdään tarpeeksi tärkeänä. Dokumenttien lähtökohtana ovat tietenkin todelliset ihmiset ja heidän tosielämänsä tapahtumat – siis ihanteellisesti todellisuus sellaisenaan. Usein todellisuutta kuitenkin muokataan palvelemaan dokumentin tarinaa ja draamallista kokonaisuutta. Muutosta ja edistystä luodaan elokuvan keinoin myös silloin, kun todellisuus ei siihen liiemmälti aineita anna. Ihmisten luonteita helposti typistetään ja heidän ominaisuuksiaan kärjistetään, jotta he sopisivat tiettyihin rooleihin, kertomaan dokumentin aiheesta juuri tietystä näkökulmasta. Ihmisten ja asioiden välille luodaan lähes väkisin kontrasteja. Tavoitteena ovat jännitteet ja konfliktit.

Joskus, kun päähenkilö ei itse halua tai kykene kertomaan omaa tarinaansa kyllin selkeästi, voidaan hänen ajatuksensa pukea jopa näyttelijän lukemaksi kertojääneksi. Griersonin määritelmä dokumentista todelleisuuden luovan käsittelynä onkin siis sangen osuva. Mutta jossain kulkevat myös luovuuden rajat. Haastatteleman ohjaajat nostivat esiin näkemyksen, että kaikki on sallittua niin kauan, kun lopputulos edelleen vastaa ohjaajan aiheen totuudesta muodostamaa käsitystä ja hän itse voi seisoa teoksensa todenmukaisuuden

takana. Myös dokumentin päähenkilöiden tulisi tunnistaa itsensä ja oma tarinansa valmiista elokuvasta. Heitä ei siis voi poimia vain yksiulotteisesti edustamaan jotakin tiettyä teemaa tai ilmiötä, vaan heidän omille tarinoilleen täytyy elokuvassa antaa tilaa.

Oppilastöissä ongelmana on usein research-vaiheen ohittaminen, sillä kunnolliseen ennakkotutkimukseen ei kurssien puitteissa ole aikaa eikä mahdollisuutta. Oppilastöihin saattaisikin siis paremmin sopia esimerkiksi henkilö- kuin aihepähtöinen lähestymistapa. Ajatuksenani oli kuitenkin hakea jonkinlaista research-minimiä, listaa niistä asioista, jotka henkilöstä tietämällä voi turvallisimmiin mielin ryhtyä elokuvantekoon lyhyemmälläkin varoitusaajalla. Tällaisen minimin määrittelemisen paljastui lopulta mahdottomaksi, sillä ohjaajien näkemyksissä painottuu päähenkilöiden läpikotainen tunteminen. Vaillinaisen henkilöihin perehtyminen on ohjaajalta aina tietoinen riski, joka pahimmillaan saattaa vaikuttaa ratkaisevasti elokuvan lopputulokseen. Jonkinlainen lista ohjaajien tärkeimpinä pitämistä asioista voidaan kuitenkin luoda. Haastattelemieni ohjaajien mielestä henkilöistä pitäisi ennen kuvausvaiheen aloittamista tietää ainakin seuraavat asiat: syvimmat kipupisteet, suurimmat ilot ja surut, suhde dokumentin aiheeseen ja teemaan sekä valmius puhua siitä, rehellisyys, motiivi, tärkeimmät tavoitteet ja niiden voimakkuus sekä se, kuinka prosessi mahdollisesti vaikuttaisi henkilön ympäristöön.

Oman opinnäytetedokumenttini ennakkotutkimusvaiheessa havaitsin, että näillä minimivaatimuksilla pääsee jo pitkälle. Mitä useammista hyvän päähenkilön ominaisuuksista varmistuu, sitä helpompi ohjaajan tehtävä kuvausvaiheessa on. Toisaalta henkilöiden täydellinen tunteminen ei vielä takaa onnistumista, vaan ohjaajasta riippuu paljon, pääsevätkö ominaisuudet myös lopullisessa dokumentissa esille.

Kaikesta ohjaajalle kertyneestä, henkilöitä koskevasta tiedosta vain murto-osa päätyy lopulliseen käsikirjoitukseen, jossa arvostetaan tiiviyyttä ja helppolukuisuutta. Luotettava ja havainnollinen kuva päähenkilöistä täytyy kyetä luomaan puolesta sivussa. Usein ylöskirjattavat asiat ovat juuri niitä, jotka ohjaaja pitää tärkeimpänä tietää. Yleinen tapa on kirjoittaa henkilöistä lyhyet luonnehdinnat, joissa selvitetään heidän persoonallisuuttaan, karismaansa, elämäntilannettaan, tavoitteitaan ja suhdettaan elokuvan aiheeseen. Kun henkilöt on käsikirjoituksen aluksi esitelty ja lukijan toivotaan muodostaneen heistä jonkinlaisen kuvan, voidaan heitä alkaa kuljettaa myös käsikirjoituksen muussa tekstissä.

Voidaan esimerkiksi kertoa, kuinka henkilöt osallistuvat elokuvan mahdollisiin kohtauksiin ja miten he kehittyvät draaman kaaren aikana.

Tässäkin kirjallisessa työssä esiin on usein noussut kysymys siitä, tulisiko dokumentin lainkaan kertoa draamallisia tarinoita vai voisivatko sen mahdollisuudet piillä toisenlaisissa kerronnan tavoissa ja rakenteissa. Jotkut tahot ennustavat television aikakauden loppua ja samalla dokumentin vapautumista tarinan vaatimuksesta. Itse en kuitenkaan usko tämän tapahtuvan ainakaan lähitulevaisuudessa, kenties käy jopa päinvastoin. Syy-seuraus –suhteita noudattavien tarinoiden kertominen on ihmisille luontaista ja sellaisia he edelleen myös haluavat seurata mediasta riippumatta. Dokumentit ovat juuri löytämässä tiensä television ja elokuvafestivaalien lisäksi myös suurten elokuvateattereiden ohjelmistoihin. Tosielämän tarinat kiinnostavat ihmisiä ja hyvän dokumentin näkemisestä ollaan valmiita maksamaan pääsylipun verran. Yhteistä teatterilevitykseen päätyville dokumenteille tuntuu kuitenkin olevan se, että niillä on tarjoamansa faktasisällön lisäksi myös viihteellistä arvoa. Väite tarinan vähittäisestä häviämisestä onkin mielestäni sangen ristiriitainen, sillä samaan aikaan jopa uutisten yhteydessä puhutaan yhä useammin tarpeesta kertoa ihmisiä koskettavia tarinoita ja viihdyttää katsojaa. Draamaa tarvitaan ja sitä rakennetaan – ihmisten avulla.

## LÄHTEET

## Kirjalliset lähteet

Aaltonen, Jouko 2003. Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Väitöskirja. Helsinki: Like ja Taideteollinen korkeakoulu.

Ahonen, Kimmo; Rosenqvist, Janne; Rosenqvist, Juha & Valotie, Päivi (toim.) 2003. Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa. Turku: Kirja-Aurora.

Cederström, Kanerva 2003. Hetken ja sattuman kirjoitusta. Teoksessa Käsikirjoittaminen. Hirvonen Elina (toim.). Helsinki: Art House Oy, 95–108.

Fakta 2001, 1982. Osa 3. Numminen, Maija; Lehtinen, Lauri *et al.* (toim.). Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.

Fischer, Tine 2001. There is No Such Thing as a Documentary Script. DOX (Documentary Film Magazine) no 35, 5–7.

Hampe, Barry 1997. Making Documentary Films and Reality Videos. New York: An Owl Book, Henry Holt and Company.

Helke, Susanna 2001. Esitettyjä dokumentteja ja rakennettuja todistuksia – fiktiiviset keinot ja rekonstruointi 90-luvun dokumenttielokuviissa. Julkaisussa Dokumenttielokuva, todellisuuden luovaa käsittelyä. Toim. Eeva Kurki. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F 20, 12–19.

Hiltunen, Ari 1999. Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia. Helsinki: Gaudeamus. Oy Yliopistokustannus University Press Finland.



Hirvonen, Elina (toim.) 2003. Käsikirjoittaminen. Helsinki: Art House Oy.

Kohtamäki, Kimmo 2001. Elokuvallisuus ja dokumenttielokuva. Julkaisussa  
Dokumenttielokuva, todellisuuden luovaa käsittelyä. Eeva Kurki (toim.). Helsinki:  
Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F 20, 5–11.

Kurki, Eeva (toim.) 2001. Dokumenttielokuva, todellisuuden luovaa käsittelyä.  
Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F 20.

Nichols, Bill 2001. Introduction to Documentary. Bloomington & Indianapolis: Indiana  
University Press.

Purdie, John 2002. Writing in Documentaries. DOX (Documentary Film magazine) no 35.  
Sources 2, 14–15.

Rabiger, Michael 1998. Directing the Documentary. Third Edition. Boston: Focal Press.

Rosenthal, Alan 1990. Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos.  
Revised Edition. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Vogler, Christopher 1996. The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers and  
Screenwriters. London: Boxtree Limited. The Bath Press.

Webster, John 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Helsinki: Suomen  
elokuvasäätiön moniste.

Wingate, David 2001. Persuasive On Paper. DOX (Documentary Film magazine) no 37,  
8–9.

## Haastattelut

Andell, Pia. Dokumenttiohjaaja. Haastattelu 26.11.2007

Granath, Riitta. Dokumenttiohjaaja. YLE. Haastattelu 10.11.2007

Suutari, Virpi. Dokumenttiohjaaja. Haastattelu 17.1.2008

Webster, John. Dokumenttiohjaaja. Haastattelu 19.12.2007

## Luentomuistiinpanot (kirjoittajan hallussa)

Andell, Pia. Luento dokumentin käsikirjoittamisesta Stadiassa syksyllä 2005

Heikkinen, Markku. Luento dokumentin käsikirjoittamisesta Stadiassa 22.9.2004

Webster, John. Luento dokumentin käsikirjoittamisesta Stadiassa 15.9.2004

## Käsitellyt elokuvat

Elämä kaksosena 1994. Ohj. Pia Andell. Suomi.

Hiihtäjät 2006. Ohj. John Webster. Suomi.

Ihmisen kokoinen katastrofi 2004. Ohj. Riitta Granath. Suomi.

Into Great Silence. Die Grosse Stille 2005. Ohj. Philip Groening. Saksa.

Joutilaat 2001. Ohj. Susanna Helke, Virpi Suutari. Suomi.

Laiva 1999. Ohj. Pia Andell. Suomi.

Maailmassa 2003. Ohj. Pia Andell. Suomi.

Neljän tunnin tähti 2004. Ohj. Sanna Cortés. Suomi.

Pieni elokuva sisaruussuhteista 2001. Ohj. Pia Andell. Suomi.

Pitkin tietä pieni lapsi 2005. Ohj. Susanna Helke, Virpi Suutari. Suomi.

Pölynimurikauppiat 1993. Ohj. John Webster. Suomi.

Sen edestään löytää 2004. Ohj. John Webster. Suomi.

Sukkien euroelämää 1999. Ohj. John Webster. Suomi.

Suuri Urakka 2008. Ohj. Maija Mokka. Suomi.

Tissit & tango 1994. Ohj. John Webster. Suomi

Viimeinen sammuttaa valot 2006. Ohj. Sanna Cortés. Suomi.

## LIITE 1

### HAASTATTELURUNKO

#### Dokumentin lähtökohdista ja käsikirjoittamisesta

- Mistä elokuviesi ideat lähtevät?
- Miten suhtaudut dokumentin käsikirjoittamiseen?
- Kirjoitatko aina omien elokuviesi käsikirjoitukset?
- Voisitko kuvitella, että dokumentilla olisi erillinen käsikirjoittaja?
- Kirjoitatko ensisijaisesti itsellesi vai rahoittajille?
- Miten nämä kaksi kirjoittamisen tapaa eroavat toisistaan?
- Mitä lopullinen käsikirjoituksesi sisältää?

#### Henkilöiden merkitys valmiille dokumentille

- Ovatko henkilöt tietyn lajityypin dokumenteissa tärkeämpiä kuin toisissa?
- Millaisia ongelmia päähenkilöistä on aiheutunut?
- Millainen on hyvä päähenkilö? Mitkä ovat hänen tärkeimpiä ominaisuuksiaan?
- Kuinka varmistua siitä, että potentiaalisella päähenkilöllä on näitä ominaisuuksia?
- Kuinka varmistua siitä, ettei päähenkilön käytös muutu kameran edessä?
- Mikä on päähenkilön projektiin sitoutumisen merkitys?
- Miten varmistua päähenkilön motivaatiosta?
- Miten motivoida päähenkilö mukaan?
- Voiko ominaisuuksiltaan täydellinen, mutta osallistumaan vastahakoinen päähenkilö toimia?

#### Oikeiden henkilöiden löytäminen

- Mistä päähenkilöiden etsintä alkaa?
- Millaisia keinoja olet itse käyttänyt? Kuinka toimivia ne ovat olleet?
- Kuinka kauan yleensä käytät aikaa research-vaiheeseen?
- Miten aloitat henkilöihin tutustumisen?
- Millaisen suhteen pyrit henkilöihin luomaan?
- Kuinka voittaa kuvattavan luottamus?
- Mitä henkilöistä ainakin pitää tietää ennen kuvausten aloittamista?

#### Henkilöistä kirjoittaminen

- Kuinka paljon kirjoitat henkilöistä?
- Millaista tekstiä ja millä tavalla?
- Kuinka suuri osa tästä päättyy lopullisen käsikirjoitukseen?