

Tekijä		Työn julkaisuvuosi
Hannaleena Hauru		2011
Laitos	Koulutusohjelma	
Elokuva- ja lavastustaiteen laitos	Elokuva- ja TV-käsikirjoittaminen	
Työn nimi		
Elokuvan 36 draamallista tilannetta		
Opinnäytteen tyyppi	Kieli	Sivumäärä
Tutkimuksellinen	Suomi	44
Tiivistelmä		
<p>Opinnäyte tutkii draamallisuutta nykyelokuvassa. Tekijä on toteuttanut opinnäytteen taiteellisenä osana 36 draamallista harjoitetta perustuen ranskalaisen George Poltin teokseen "36 Dramatic Situations" (1916). Taiteellinen osuus ja laaja työpäiväkirja prosessista on luettavissa verkko-osoitteessa http://36situations.wordpress.com</p> <p>Työn kirjallinen osuus koostuu neljästä essee-tekstistä, joissa tekijä esittelee tutkimuksensa aikana syntyneet havainnot, esittelee kehittämiään draamallisia työkaluja, sekä haastaa strukturalistisen elokuvaopetuksen perinteen ehdottamalla jälki-strukturalistisen lähestymistavan ottamista keskeiseksi osaksi elokuvadramaturgian opetusta. Opinnäyte pohtii myös elokuvataiteen opetuksen sisältöjä tekijä-tutkija-lähtökohdasta, ja neljäs essee, "Helsingin elokuva-akatemia perustaminen", manifestoi suomalaisen elokuvaopetuksen ja -kulttuurin kehittämisen puolesta.</p> <p>Esseet: I Hiihtopäiväkirjallisuus ja elokuva – kohti käytännön ja teorian yhdistämistä II Isommat käänneet ja enemmän konfliktia – muutama työkalu elokuvadramaturgian kehittämiseksi III Miksi elokuvantekijän tulisi tietää, mitä tarkoittaa dekonstruktio? IV (liite) Helsingin elokuva-akatemia perustaminen</p> <p>Elokuvarajoitteet George Poltin 36 draamallisen tilanteen mukaan:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. pyyntö 2. pelastaminen 3. rikoksen kostaminen 4. verikosto 5. takaa-ajo 6. tuho 7. julmuuden tai epäonnen kohtaaminen 8. vallankaappaus 9. uskalias yritys 10. kaappaus 11. arvoitus 12. haltuunotto 13. sukuviha 14. sukukilpa 15. murha aviorikoksen johdosta 16. hulluus 17. harkitsematon teko 18. tahaton rakkausrikos 19. läheisen tahaton surmaaminen 20. uhrautuminen ideologian vuoksi 21. uhrautuminen suvun vuoksi 22. uhrautuminen intohimosta 23. rakkaan välttämätön uhraaminen 24. kamppailu 25. aviorikos 26. rakkausrikos 27. kunniaattomuuden paljastuminen 28. este rakkaudelle 29. rakastettu vihollinen 30. kunnianhimo 31. konflikti Jumalan kanssa 32. aiheeton mustasukkaisuus 33. väärä tuomio 34. katumus 35. kadonneen löytyminen 36. rakkaan menetytys 		
Avainsanat		
36, draamallisuus, käänne, konflikti, strukturalismi, jälki-strukturalismi, Derrida, Polti, tekijä-tutkija, elokuva-akatemia, elokuvaopetus		

ELOKUVAN 36 DRAAMALLISTA TILANNETTA

Elokuvataiteen maisterin opinnäyte, kirjallinen osuus

Aalto-yliopisto
Taideteollinen korkeakoulu
Elokuva- ja lavastustaiteen laitos
Elokuva- ja TV-käsikirjoittamisen
suuntautumisvaihtoehto
Syksy 2011
Hannaleena Hauru

Sisällys, neljä esseetä:

- I Hiihtopäiväkirjallisuus ja elokuva
- kohti käytännön ja teorian yhdistämistä**
- II Isommat käänneet ja enemmän konfliktia
- muutama työkalu elokuvadramaturgian kehittämistä varten**
- III Miksi elokuvantekijän tulisi tietää, mitä tarkoittaa dekonstruktio?**
- IV LIITE: Helsingin elokuva-akatemian perustaminen**

Lopputyön taiteellinen osuus ja työpäiväkirja osoitteessa

<http://36situations.wordpress.com/>

I Hiihtopäiväkirjallisuus ja elokuva - kokeiluja käytännön ja teorian yhdistämisestä

Elokuvataiteen maisterin opinnäytteeni koostuu 36 käytännön elokuvaharjoitteesta ja neljästä esseestä, joiden avulla pohdin draamallisuutta nykyelokuvassa ja elokuvadramaturgian opetuksessa. Kun lähestyin opettajiani ensimmäistä kertaa lopputyötäni koskien keväällä 2010, Elokuva- ja lavastustaiteen laitoksen tuottaja Ilkka Mertsolan ensimmäisiä kommentteja oli: "Hienoa, mutta ei meillä ole olemassa tuotantomallia tuollaiseen lopputyöhön". Elokuvayliopistolla ei siis ollut olemassa tuotantomallia lopputyöprojektille, jossa opiskelija tekee tutkimuksellista työtä, jonka osana hän toteuttaa käytännön elokuvaharjoitteita. Onneksi projektille kuitenkin löytyi rahoitus Elokuvataiteen osaston ja ELO:n Jatkokoulutuksen ja tutkimuksen yhteistyönä. Käytettävissäni on ollut 8000 euroa 36 draamallisen harjoitteen toteuttamiseen. Kuvaus- ja leikkauskalusto on ollut ELO:ta, tai koulun ulkopuolelta yhteistyökumppaneilta lainattua. Olen iloinen siitä joustavuudesta, jonka ELO on tarjonnut lopputyöni muotoa koskien. Kokeilevaa on ollut niin taiteellisen osuuden toteuttaminen verkossa julkaistavina 36 elokuvaharjoitteena, kuin kirjallisen osuuden toteuttaminen neljänä itsenäisenä esseenä.

Yhä yleinen tapa tehdä opinnäyte Elokuvataiteen laitoksella on, että opiskelija toteuttaa oman suuntautumisvaihtoehdonsa työroolissa yhden elokuvan, jonka oheen tehdään jonkinlainen kirjallinen selvitys. Epävirallisen ilkeästi tällaista "pakollisena" tehtyä lopputyön kirjallista osiota nimitetään hiihtopäiväkirjaksi. Kirjallisen työn aihe keksitään tässä tapauksessa vasta sen jälkeen, kun lopputyöelokuvan aihe ja muoto on jo päätetty. Pääosassa näissä lopputöissä on taiteellinen osuus, jossa esitellään opiskelijan ammattitaitoa tuleville työnantajille. Vaikka ansioituneita kirjallisia opinnäytteitä on, ne jäävät lähes tyystin huomiotta. ELO:n lopputyöelokuviakin levitetään laajasti ja aktiivisesti elokuvafestivaaleille. ELO:lla on myös yksi palkallinen työntekijä tälle työlle. Opinnäytteiden kirjallisten osuuksien paikka puolestaan on amanuenssin työhuoneen hyllyllä. Joku opiskelija saattaa käydä niitä lukemassa, jos

tajuaa kysyä. Vuodesta 2011 alkaen ELO:n opinnäytetöitä voi onneksi lukea myös verkosta.

Pohjoismaissa järjestetään myös vuosittain Nordisk Film Fondin rahoittamana yhteinen seminaari, jossa kolmen päivän aikana katsotaan kaikki pohjoismaiset loppuöelokuvat Kööpenhaminassa. Kirjallisista opinnäytteistä tässä seminaarissa - saati monilla opiskelijaelokuvafestivaaleilla - ei puhuta sanallakaan.

Nämä yllämainitut olosuhteet on hyvä ottaa huomioon tutustuttaessa lopputyöni kirjalliseen ja taiteelliseen osuuteen. Työni taiteellinen osuus ei ole suunniteltu käyntikortiksi elokuvatyönantajille, eikä kirjallinen osuus ei ole suunniteltu jääväksi amanuenssin työhuoneen hyllylle. Pyrkimyksenä opinnäytetyössäni on ollut tutkimuksellinen lähtökohta yhdistettynä käytännön elokuvatyöhön. Taiteellisen osuuden tehtävänä on ollut palvella tutkimustyötä, ei tuottaa ensisijaisesti esillepanokelpoista elokuvaa. Olen valinnut kirjallisen työni muodoksi neljä suorasanaista esseetä auttaakseni tekstien mahdollisimman laajaa levitystä niin sähköisesti kuin painettunakin.

Olen suurimmaksi osaksi vältellyt kirjallisessa osuudessa yksityiskohtaista akateemista viitekäytäntöä huolimatta yleisestä loppuöohjeistosta. Olen tehnyt tämän valinnan tietoisesti ja uhallani suhteessa kirjallisten opinnäytteiden yleiseen ohjeistukseen ELOlla. Pääasiallinen tavoitteeni kirjallisen osuuden suhteen on tuottaa kollegoilleni helposti lähestyttäviä tekstejä niistä keskeisistä oivalluksista, joita olen tehnyt. Olen siis asettanut lukijaystävällisyyden ja lähestyttävyyden akateemisten käytäntöjen edelle. Väitän, että se elokuvantekijöiden lukijakunta, jota varten tämä loppuö on kirjoitettu, ei tarvitse tai kaipaa yksityiskohtaista akateemisten protokollien noudattamista.

Tämä pelkästään esseistä koostuva elokuvataiteen maisterin opinnäyte on kokeilu, jota muut voivat jatkossa hyödyntää tai kehittää oman harkintansa mukaan. Olen noudattanut samaa sisältölähtöistä ajattelua kuin omassa elokuvanteossani: opinnäytteen tekstien muoto palvelee parhaalla tavalla niitä sisältöjä, joista haluan puhua.

Vielä lisäksi, essee-termin käyttäminen opinnäytteeni kohdalla on ongelmallinen. Tekstini ovat asiatyylisiä, suorasanaisia, mutta selvästi rajautuvat tutkielmatekstin ulkopuolelle. Johtuen tavoitteestani luoda lukijaystävällisiä sisältöjä, voitaisiin kirjallinen opinnäytteeni nimetä ehkäpä myös neljäksi artikkeliksi.

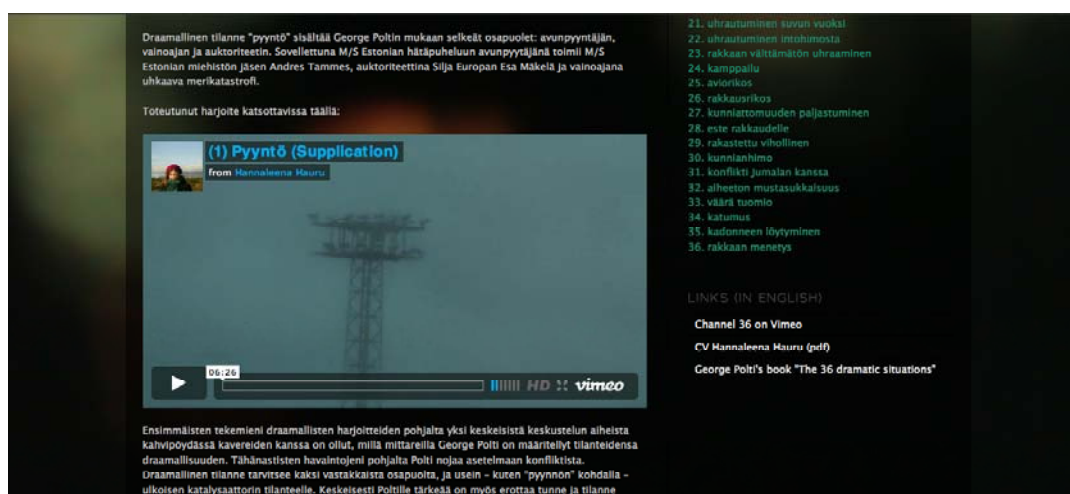
Olen luettavuuden takia myös tehnyt opinnäytteeni varsinaisesta kirjallisesta osuudesta suppean, esitellen suorasanaisesti työni keskeisimmät tutkimustulokset. Laajemmin 36 draamalliseen harjoitteeseen liittyvät havaintoni ja pohdintani voi lukea työpäiväkirjablogistani, jonka toimii liitteenä opinnäytteelleni osoitteessa <http://36situations.wordpress.com>. Olen jättänyt virallisen kirjallisen osuuden ulkopuolelle muun muassa taiteellisen työskentelyni aikana syntyneet havaintoni ja oppini kuvaajana, leikkaajana ja näyttelijänä. Jokaisesta näistä aihealueesta voisi halutessa työstää omat erilliset lopputyönsä.

Blogi, jota kukaan ei lue, ellei siellä ole hauskaa videota tai siinä esiinny oman ihastuksesi nimeä

Aloitin lopputyöni tekemisen toukokuussa 2010, ja puolentoista vuoden aikana toteutin 36 elokuvallista harjoitetta perustuen George Poltin jaotteluun draamallisista tilanteista. Jokaisesta toteuttamastani harjoitteesta kirjoitin työblogiini "<http://36situations.wordpress.com>". Harjoitteilla ei ole ollut yhtä yhtenäistä toteutustapaa. Olen toiminut eri sidosryhmien kanssa ja eri rooleissa toteuttaessani työni taiteellista osaa. Suurimman osan elokuvaharjoitteista olen käsikirjoittanut, ohjannut, kuvannut ja leikannut itse, mutta joukossa on myös harjoitteita, joissa olen toiminut pelkästään tuottajan roolissa, tai lisäksi toiminut myös, näyttelijänä, äänisuunnittelijana, puvustajana, lavastajana, valaisijana tai maskeeraajana.

Metodina on ollut jatkuvasti työn edetessä heijastaa käytännön työtulokseni suhteessa elokuvadramaturgian teoriaan, ja tuottaa tekstimateriaalia työn jokaisessa vaiheessa. Olen käyttänyt jokaisessa harjoitteessa lähtökohtana yhtä George Poltin 36 tilanteesta, työstänyt tilanteesta draamallisen harjoitteen, ja sen jälkeen vienyt tehdyn teoksen takaisin tutkimuspöydälle. Työblogin tarkoituksena on ollut julkaista harjoitteet

muiden katsottavaksi sitä mukaa, kun ne ovat valmistuneet, ja täten samalla koostaa yhteen paikkaan työpäiväkirja ja kuvallinen materiaali.



Kuva 1: kuvakaappaus työblogista 2.11.2011

Olen siis yhtä kaikki työblogissani tuottanut maailmaan "hiihtopäiväkirjallisuutta", joka näyttyy itsereflektiivisenä työprosessin kuvauksena: muistiinpanoina tekoprosessista. Tämä on kuitenkin ollut välivaihe välttämättömien havaintojen keräämiseksi lopputyösesseitäni varten. Ehkä "hiihtopäiväkirja"-termissä elokuvataiteen kirjallisten opinnäytteiden kohdalla onkin kyse siitä, että työt jäävät keskeneräisiksi. Tarkoittaako hiihtopäiväkirjallisuus sitä, että tekstimateriaali koostuu käytännön elokuvatyöskentelyn havainnoista, joita ei ole vielä viety tutkimukselliseen kehikkoon? Tai onko hiihtopäiväkirjasta kyse silloin, kun tekijän havainnot eivät palvele ketään muuta kuin häntä itseään taiteilijana?

En kantaisi tästä "hiihtopäiväkirjallisuuden" suuresta määrästä huolta, jos kyseessä ei olisi Suomen ainoa elokuvayliopisto. Ammattikoulussa sujuvan työraportin tekeminen lienee riittävä liite käytännön lopputyön yhteyteen, mutta rehellisesti sanottuna minua on koko opintojeni ajan hävettänyt Elokuvataiteen laitoksen teoriaopetuksen vähäisyys. Tunteena on ollut, että lukiossakin opiskellaan kovemmin.

On tietenkin muistettava, että taiteen maisterin tutkinto yhdistää Elokuvataiteen laitoksella teoriaa ja käytäntöä, ja opinnäytteet eivät ole suoran vertailukelpoisia teoreettisten opinalojen kanssa. Yliopiston humanistisesta tiedekuunnasta

valmistuvalla maisterilla ei ole samankaltaista tekijä-tutkijan roolia, kuin mitä elokuvataiteen opiskelijalle luonnostaan syntyy. Teoreettisen ajattelun tuottaminen ja sen yhdistäminen taiteellisen työskentelyyn on haastavaa, mutta olen ymmärtänyt, että nimenomaan tämä erottaa akateemisen elokuvaopiskelijan niistä elokuvatyöläisistä, jotka ovat saaneet koulutuksensa muualla kuin elokuvayliopistossa.

Lopputyöni työprosessin ajan olen viikoittain päivittänyt työblogiani. Lukuun ottamatta muutamaa tekijänoikeudellista tai työtapaan liittyvää poikkeusta, kaikki opinnäytteeni elokuvaharjoitteet ovat olleet julkisesti nähtävillä sitä mukaan kun ne ovat valmistuneet. Jotkut työpäiväkirjatekstit olen jättänyt julkaisematta niiden henkilökohtaisuuden vuoksi, muutoin olen pitänyt työni etenemisen avoimena lukijoille koko puolentoista vuoden työskentelyn ajan. Jakelukanavana elokuville on toiminut Vimeo, Youtube ja Dailymotion - kaikki videojakeluun erikoistuneita verkkosivustoja.

Julkisen työpäiväkirjan tekeminen on ollut henkisesti rasittavaa ja teknisesti aikaa vievää. Tosin blogini tilastot paljastavat, että blogia lukee viikoittain noin 10-20 henkilöä, ja suurin kävijämäärä sivuille päättyy hakukoneiden kautta, jolloin on etsitty muutamien työryhmiini kuuluvien näyttelijöiden nimiä. Toisaalta sivuille on eksynyt satunnaisia kävijöitä myös hakusanojen kuten "dramaturgia" tai "36 tilannetta" kautta. Blogin julkisuus ei joka tapauksessa ole tuottanut mittavia paineita, tai aiheuttanut kommenttiröyppöjä. Arvokasta on ollut niiden muutamien lopputyötäni seuranneiden kollegoiden kommentit ja osallistuminen dramaturgisiin pohdintoihin, minkä blogin julkisuus on mahdollistanut.

Blogin tekeminen on ollut aikaa vievää. Olen todennäköisesti käyttänyt enemmän aikaa Wordpress-alustan opetteluun ja blogin graafisen ilmeeseen, käytettävyyden kehittelyyn ja työnäytteiden lataamiseen serverille, kuin blogissa olevien tekstien tekniseen kirjoittamiseen. Positiivista on se, että olen vahingossa oppinut koodaamisen alkeita, ja tietysti julkisen blogin pitäminen on motivoinut minua niinä hetkinä, kun 36 draamallisen harjoitteen tuottaminen on alkanut tuntua epätoivoisen valtavalta taakalta. Lisäksi blogin valmiiden tekstien ja videoiden käytettävyys on mielestäni kiitettävää, ja etenkin opinnäytteen kirjallista osuutta tehdessäni hyvin

jäsennely työmateriaali on sujuvoittanut tutkimustyötä. Opinnäytteen kirjallisen työn esseiden lopullinen sijoituspaikka on blogissa, joten sekä opinnäytteeni taiteellinen että kirjallinen osuus ovat täydellisesti nähtävillä verkossa.

Mihin teoreettista kirjoittamista tarvitaan elokuvassa?

Kirjallinen tutkimustyö kiinnostaa minua yhdestä syystä: haluan pystyä puhumaan elokuvaryhmieni kanssa samaa kieltä siinä vaiheessa kun teemme yhteistä elokuvaa. Vaikka kirjoittaminen on auttanut minua selvittämään, millaisia näkökulmia ja työtapoja käytän elokuvantekijänä, päätavoitteeni on tuottaa tutkimusmateriaalia, joka auttaisi myös muita elokuvantekijöitä kehittämään dramaturgisia työkaluja. En ole tyytyväinen niihin keskustelu- ja rakennustyökaluihin, joita tällä hetkellä on tarjolla elokuvien eri kehittelyvaiheita työstettäessä.

Jos elokuvakoulutus painottaa vain käytännön tekemistä, tullaan ennen pitkää tilanteeseen, jossa muun muassa dramaturgiset työkalut ovat aikansa eläneitä. Suomalaisen elokuvakulttuurin kehittymiseksi tarvitaan pitkäjänteistä ja jatkuvaa kirjallista työskentelyä, joka pohtii voimassa olevia rakenteita ja osaa päivittää elokuvantekijöiden käyttämiä työkaluja jatkuvasti. Etenkin elokuvanteon kehittelyvaiheessa tärkeässä osassa ovat ne välineet, joilla käsikirjoittajat, ohjaajat, tuottajat, rahoittajat ja muu elokuvan työryhmä suunnittelee elokuvien dramaturgisia kokonaisuuksia. Analyysilähtöinen elokuvatutkimus ei riitä, tarjolla on oltava työkaluja, jotka on suunniteltu elokuvien rakentamiseen, ei niiden purkamiseen.

Käytännön työn ja tutkimuksen kuljettaminen rinnakkain on haastavaa ja hidasta. Olen tehnyt muutaman lopputyöni 36 harjoitteesta ajattelematta lainkaan tutkimuksellista lähtökohtaa, lähinnä siksi, että jossain vaiheessa puolentoista vuoden urakkaa herpaannuin tekemiseen täysin. Esimerkkinä toimii harjoite "Sukukilpa": Vasta kuvausten jälkeen leikkauspöydällä vein materiaalin tutkimukselliseen kehikkoon ja hyväksikäytin härskillä tavalla kaikkia tuntemiani analyysityökaluja. Työblogin tutkimusteksti näiltä osin on teennäistä maalailua, ja osoittaa samalla, että elokuvateoreettista kehikkoa apuna käyttäen voi naamioida kakkakikkareen lahjapaperiin.

Toisaalta olen tehnyt muutaman lopputyöni harjoitteista pelkästään teoreettisesta lähtökohdasta, jolloin tuloksena on ollut pääosin sisäänpäinkääntyneitä, piinaavia audiovisuaalisia tekeleitä. Esimerkkinä toimii harjoite: "Tuho", jossa elokuvan muoto ei ole lähelläkään kohtaamassa niitä sisällöllisiä tavoitteita, joiden pohtimiseen käytin tolkuttoman paljon aikaa. Onko mitään järkeä teoriassa, jonka soveltaminen johtaa hajanaisiin ja jopa tekijöilleen epäselviin elokuvallisiin tuotoksiin?



Kuva 2: Harjoite draamallisesta tilanteesta "Tuho"

Näitä muutamia vaihtoehtoisia lähestymistapoja lukuun ottamatta olen pyrkinyt pitämään teorian ja käytännön työskentelyn kokoajan samassa vadissa toteuttaessani työni taiteellista osaa. Se on ollut hidasta, työlästä, ja usein väistämättömänä kompromissina on ollut tuotanto-olosuhteiden riisuminen hyvin alkeellisiksi, kuten harjoitteessa "Konflikti jumalan kanssa". Minulla oli aikataulutettuna viikko tämän harjoitteen tekemiseen. Käytin viisi päivää draamallisen tilanteen taustoittamiseen ja käsikirjoituksen tekoon, kuvauksia ja leikkaamista varten jäi yksi päivä. Myöhemmin aikataulutin yhden kuvaus- ja leikkauspäivän työlle lisää, jotta pääsin lähemmäs haluamiani tuloksia.

Toisaalta, niiltä osin kuin teokset ovat vaatineet mittavampia tuotanto-olosuhteita, työskentely on ollut todella vaativaa ja hidasta. Harjoitetta "Uhrautuminen intohimosta", kuvattiin ja leikattiin kolmen viikon ajan yli viidessä eri maassa dokumentaarisisissa olosuhteissa, joissa näyttelijäyhmä kävi läpi henkisesti haastavaa puolidokumentaarista kokeilua. Tuotannon muuttuessa teknisesti vaativaksi, alkuperäinen tutkimuksellinen näkökulma tallautuu helposti, ja esimerkiksi "Intohimo"-harjoitteen kohdalla keskiöön nousivat kysymykset yhteisöllisestä elokuvateosta ja näyttelijäntyön metodien kehittämisestä. Nämä kiinnostavat kysymykset valitettavasti rajautuvat opinnäytteeni ulkopuolelle.



Kuva 3: "Uhrautuminen intohimosta", otos kohtauksesta yöjunan ravintolavaunussa Bulgariassa.

Mihin prosessi on lopulta johtanut? Kyseessä on ensimmäinen kerta, kun työskentelen näin pitkäjänteisesti minkään teoriaa ja käytäntöä yhdistävän projektin parissa. Työhön on sisältynyt pitkiä sivupolkuja ja lukuisia havaintoja. Keskeisin tutkimustulos opinnäytteeni kohdalla liittyy oivallukseen siitä, millaisesta teoriapohjasta on kyse omassa elokuvallisessa ajattelussani. Heijastamalla toistuvasti - 36 kertaa - taiteellista ajatteluani teoriaan, olen tajunnut, että nykyiset elokuvadramaturgian opetuksessa vallitsevat teoreettiset mallit eivät palvele niitä sisältöjä, joista haluan elokuvissa puhua. Opinnäytteeni tekeminen on herättänyt

minussa aktiivisen halun kehittää suomalaista elokuvadramaturgian opetusta. Toisena keskeisenä henkilökohtaisena havaintona on ollut huomata, miten rajoittuneesti olen liikkunut tiettyjen draamallisten asetelmien ympärillä ennen tutustumistani George Poltin teokseen, tai miten yksipuolista suhtautumiseni on ollut käänteeseen ja konfliktin käsitteisiin.

Esittelen tarkemmin näitä opinnäytteeni oivalluksia tätä seuraavissa teksteissä. Lopputyöesseeeni "Isommat käänteet ja enemmän konfliktia" esittelee havaitsemiani ja käyttämiäni dramaturgiatyökaluja, kun puolestaan essee "Miksi elokuvantekijän tulisi tietää, mitä tarkoittaa dekonstruktio" käsittelee vaihtoehtoisia lähestymistapaa elokuvadramaturgian opetukseen. Viimeinen essee "Helsingin elokuva-akatemia perustaminen" on kannanotto suomalaisen elokuvaopetuksen ja -kulttuurin nykytilaan, ja on syntynyt niistä kokemistani ongelmakohdista, joita Elokuvataiteen osastolla tuotantoympäristönä on. Olen jättänyt professorini Jukka Vienon neuvosta "Helsingin elokuva-akatemia perustaminen" -manifestin opinnäytteeni liitteeksi.

Olen valinnut vain kourallisen keskeisiä aihioita, joita 36 elokuvallisen harjoitteen toteuttamisen aikana olen tutkinut ja kehittänyt. Lopputyöni kirjallinen osuus esittelee keskeisimmät työtulokset, jotka haluan jakaa. Tulen jatkamaan maisteriopintojeni jälkeen tutkimustyötä tekemieni 36 harjoitteen pohjalta, ja uskon tuottamani taiteellisen materiaalin tarjoavan vielä paljon lisää tutkittavaa. Aikomukseni on työstää maisterin opinnäytteeni "Dekonstruktio-esseen" pohjalta tutkimussuunnitelmani elokuvataiteen jatko-opintoja varten, sillä näen tarpeelliseksi pyrkiä aktiivisesti kehittämään suomalaista elokuvadramaturgian opetusta näiltä osin.

Lähteet:

Pelo, Riikka, 2008, *Ohjeita lopputyön kirjalliseen osioon*, Maisteriklinikka.
Elokuvakoulu. Elokuva- ja lavastustaiteen osasto. Helsinki: Taideteollinen Korkeakoulu

Verkkolähteet:

<http://36situation.wordpress.com> (2.11.2011 Tekijän työblogi)

II Isommat käänneet ja enemmän konfliktia

- muutama työkalu elokuvadramaturgian kehittämistä varten

Länsimaisen elokuvadramaturgian opetuksen lähtökohta on teosrakenteen hahmottamisessa ja sen ymmärtämisessä. Suomalaisen käsikirjoittamisen perusopetus nojaa Aristoteleen runousopista ammentavaan strukturalistiseen käsitykseen alusta, keskikohdasta ja lopusta. Pitkän elokuvan opetuksessa keskeisenä kehyksenä on pääosin Hollywood-elokuviin perehtyneen Syd Fieldin rakenneoppi, jonka kaavioiden rinnalle tuodaan muutamia muita strukturalistisesti elokuvaa lähestyviä analyysitapoja ja mallinnuksia. Käsikirjoitusopiskelijoiden opintosuunnitelma pohjautuu pitkän elokuvan rakenteen haltuunottoon, jossa perustana on pitkälti Gustav Freytagin kolmion mukainen kolminäytöksinen rakenne ja valtavirtaelokuvan omaksumat hahmokusket.

Vaihtoehtoisia käsikirjoittamistapoja käydään läpi yksittäisillä syventävillä ja soveltavilla kursseilla, mutta teorian ja käytännön työn yhdistäminen, tai omien teorioiden kehittäminen suhteessa omaan käytännön työskentelyyn jää opiskelijan itsenäiseksi tehtäväksi. Tässä tiivistettynä se, miten olen kokenut omat elokuvadramaturgian opintoni niin Elokuvataiteen osastolla, kuin muissa suomalaisissa oppilaitoksissa, joissa olen opiskellut elokuvadramaturgiaa.

Elokuvan rakenneopin yhtenä keskeisenä terminä on ”käännekohta”. Kolminäytöksistä elokuvaa määrittää Freytagin kolmion mukaan kaksi isoa käännekohta, ja samoin jokaisen yksittäisen kohtauksen sisällä tulee olla käänne. Näin toteaa muun muassa Martin Esslin teoksessaan "Draaman perusteet" (1980). Elokuvassa käänne on keskeinen opetustermi. Siitä on kirjoitettu paljon, mutta saatavilla on niukasti työkaluja, joilla käänne varsinaisesti luodaan: on tarjolla vain lukuisia tapoja, joilla käänne tunnistetaan ja asetetaan oikealle paikalle elokuvakäsikirjoituksessa. Tämä johtuu siitä, että useat elokuvaopetuksen työkalut on johdettu metodeista analysoida elokuvaa sen sijaan, että ne olisivat syntyneet luotaessa elokuvakokonaisuuksia.

Toinen keskeinen termi elokuvadramaturgiassa on "konflikti". Käsikirjoitustunnilla opettajan tai kollegoiden palautteena on usein ollut: ”Tässä pitäisi olla enemmän konfliktia”. Mutta miten itse asiassa konflikti syntyy, ja miten sitä voi varioida? Sekä kääntein että konfliktin ominaisuudet ovat olleet minulle epäselviä huolimatta useista käsikirjoittamiseen perehtyneistä kursseista.

Nimenomaan kääntein ja konfliktin hallinta on se keskeinen asia, jota halusin selvittää opinnäytteeni aihevalinnan avulla. Pureutumalla George Poltin määrittelemiini 36 draamalliseen tilanteeseen olen pyrkinyt ymmärtämään paremmin konfliktin ja kääntein olemusta draamassa, ja löytämään työkaluja vähintään oman elokuvakerrontani kehittämiseksi.

Esittelen tässä tekstissä ne työkalut, joita opinnäytteeni taiteellisen osion tekemisen aikana olen kehittänyt ja löytänyt suhteessa kääntein ja konfliktin käsitteisiin.

Polti - strukturalisti

Lopputyöni taiteellisen osuuden viitekehyksenä on ranskalaisen George Poltin teos "36 situations dramatiques" (1916). Polti jatkoi saksalaisen Friedrich Schillerin ja italialaisen Carlo Gozzin kirjeenvaihdosta alkanutta pohdintaa, jossa kaksi kirjailijaa yritti määrittää kaikki mahdolliset olemassa olevat draamalliset tilanteet (Polti, 1916). Polti analysoi satoja antiikin näytelmiä ja ranskalaista kirjallisuutta päätyen yksityiskohtaiseen listaukseen, joka esittelee 36 draamallista tilannetta lukuisine alakategorioineen.

Poltin käsitys draamallisesta tilanteesta nojaa konfliktiin kahden tai useamman tahon välillä, ja hänen kartoittamaansa 36 ylätilannetta sisältävää listaa pidetään yhä tarkkana kuvauksena draamallisten tilanteiden mahdollisuuksista. Useat käsikirjoitusoppaat listaavat Poltin 36 tilannetta avuksi draamallisten tilanteiden tunnistamiselle, mutta yleisesti dramaturgian puolelta en ole löytänyt Poltin tilanteita mitenkään sen enempää sovelletun tai analysoidun.

Konflikti

George Poltin määritelmä draamallisesta tilanteesta pohjautuu kahden tai useamman tahon väliseen ristiriitatilanteeseen, konfliktiin. Polti on listannut erilaisia mahdollisia maailmankirjallisuudesta löytämiään konfliktitilanteita ja jaotellut ne 36 ylätilanteeseen. Yhtenä selkeänä esimerkkinä draamallisesta tilanteesta on esimerkiksi "kaappaus": kaappaja riistää toiselta vapauden ja pitää vankina. Tilanteissa kahdella osapuolella on konfliktitilanne. Poltin listaus on tarkkaa ja ottaa huomioon myös tilanteiden monimutkaiset variaatiot, sillä esimerkiksi kaappauksen kohdalla sovelluksena tilanteelle voi olla "nainen tulee kaapatuksi omasta tahdostaan".

Tavoitteenani ei ole ollut tutkia konfliktin - tai ylipäätään draamallisuuden - välttämättömyyttä elokuvassa, tai yrittää täydentää Poltin listaa esimerkiksi Toisen maailmansodan tai tietoyhteiskunnan kautta syntyneillä uusilla draamallisilla variaatioilla. Lähtökohtani on ollut tutkia, miten konfliktia voi hyödyntää ja varioida nykyelokuvassa Poltin olemassa olevaa listausta apuna käyttäen.

Konfliktin merkitys on omassa elokuvatyöskentelyssäni parhaiten nähtävissä näyttelijäntyössä ja näyttelijöiden ohjaamisessa. Poltin esimerkkien kautta on huomattavissa, että muun muassa suosituksen elokuvanäyttelemisen opettajan Judith Westonin metodi perustuu konfliktin kautta ajattelemiseen: näyttelijöiden opastamiseen konkreettisilla, usein toisiaan vastaan operoivilla toiminnoilla. Westonilaiseen perusmetodiin kuuluu aktiivisten verbien kautta näyttelijöiden ohjaaminen (Weston, 1999). Näyttelijälle annetaan jokin tavoite tai perustilanne suhteessa vastaanäyttelijään. Tämä on selkeä työtapana konkreettisten ohjeiden antamiseksi näyttelijälle. Dramaturgisessa ajattelussa konflikti liittyy henkilöhahmojen kohdalla ennen kaikkea "tahdon suuntaan", myös yhteen tärkeään rakenneopin peruspilariin.

Kolme tapaa konfliktin varioimiseen

Tarkastellessani toteuttamiani 36 harjoitetta, olen löytänyt kolme erilaista tapaa, joilla konfliktia voidaan käsitellä elokuvadramaturgiassa. Etenkin, jos kyseessä on teema- tai hahmolähtöinen teos, tarkastelemalla erilaisia konfliktien käyttömahdollisuuksia, tekijä voi löytää helpommin teokselleen punaisen langan. Itselleni näiden kolmen eri tavan tunnistaminen on auttanut selkeyttämään dramaturgista työskentelyä, ja olen huomannut näiden kolmen keinon soveltuvan eritoten improvisaatiota ja dokumentaarisia kerrontakeinoja sisältävien elokuvakokonaisuuksien tekemiseen.

A) Yksinkertainen konflikti

On kaksi henkilöä, jotka toimivat annetun draamallisen tilanteen roolien mukaisesti. Esimerkkinä toteuttamani harjoite ”Pyyntö”. Mies soittaa hätäpuhelun ja pyytää toiselta laivalta apua. Tämä lähestymistapa noudattaa puhtaasti konfliktin edellytyksiä. Toinen henkilö pyytää apua, toinen on auttaja.

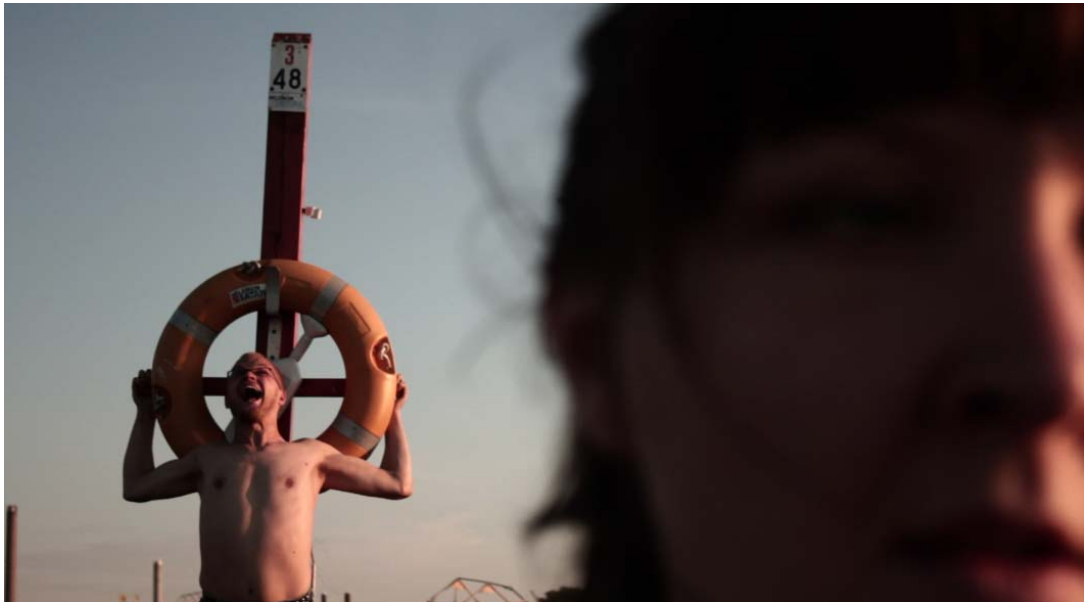


Kuva 1: Harjoitteesta "Pyyntö"

B) Saman konfliktin variointi eri esimerkeillä

Jos samaa draamallista tilannetta halutaan käsitellä elokuvassa syventäen, voidaan ottaa lähtökohdaksi yksi draamallinen konflikti, mutta tehdä siitä kaksi tai useampia eri variaatioita samaan elokuvajuoneen. Tavoitteena on tilanteen syventäminen elokuvassa eri esimerkkejä käyttämällä.

Kaksoiskonfliktia voi käyttää joko niin, että konflikti esiintyy kahdessa eri merkityksessä kahdelle keskeiselle hahmolle, esimerkkinä harjoite "Konflikti jumalan kanssa", jossa sekä nainen ja mies kokevat "konfliktin jumalan kanssa", mutta erilaisista lähtökohdista. Näiden kahden konfliktin summa aiheuttaa ikään kuin kolmannen konfliktin, joka näkyy henkilöiden parisuhteen ongelmana.



Kuva 2: Konflikti jumalan kanssa

Tai konfliktin toistuvuutta voi hyödyntää siten, että henkilöt kohtaavat saman konfliktin uudelleen ja uudelleen eri tilanteissa. Esimerkkinä harjoite "Harkitsematon teko", jossa sisar on syöttänyt veljelleen vahingossa myrkkysientä ja veli on kuollut. Sisar rinnastaa oman harkitsematon tekonsa lapsityövoimalla tehtyjen lenkkareiden ostamiseen. Samoin harjoitteessa pelataan arkistomateriaalilla toistaen erilaisia variaatioita samasta draamallisesta tilanteesta. Tavoitteena harjoitteessani oli tehdä jyrkkä rinnastus, jossa sama konflikti esiintyy eri useita kertoja. Tätä kautta syntyy dramaturginen malli, jossa usean fragmentin kautta voi

syntyä "osiaan suurempi summa". Oman "Harkitsematon teko" -tilanteeni kohdalla tosin kokonaisuus jää hajanaiseksi. Haasteena saman konfliktin varioimisessa on pitää ydin kirkkaana jokaisen esimerkin kohdalla.

Onnistuneempi kokeilu saman konfliktin varioinnista toteutuu harjoitteessani "Kunniattomuuden paljastuminen", jossa naisohjaajan motiivit heijastuvat rinnakkaistarinaan, jossa entinen prostituoitu palaa vanhaan ammattiinsa. Rinnakkaiset tilanteet ovat tässä harjoitteessa lähellä toisiaan. Tarkoituksena on luoda komiikkaa siitä, ettei naisohjaaja ymmärrä rinnastuvansa oman elokuvansa päähenkilöön. Saman konfliktin variointia käyttäessä on kuitenkin pidettävä huoli siitä, ettei sorru tarpeettomaan toistoon, vaan että rinnastaminen synnyttää uuden näkökulman.

C) Kaksi eri konfliktia samassa tilanteessa

Kahta eri draamallista tilannetta voidaan käyttää samassa kohtaustilanteessa. Se, mistä tilanteesta on kyse, riippuu siitä, kumman henkilön näkökulma otetaan. Esimerkkinä tästä toimii harjoite "Hulluus". Toiselle sisarelle on kyse hulluudesta, toiselle sisarelle kyse on sukukilvasta. Sen sijaan että tilanteessa olisi läsnä pelkästään osapuolet "hullu" ja "uhri", kahden henkilön välisessä tilanteessa on läsnä myös "etulyöntiasemassa oleva sukulainen" ja "riistetty sukulainen". Molempien hahmojen subjektiivinen näkökulma otetaan huomioon.



Kuva 3: Ruutukaappaus harjoitteesta "Hulluus"

Näyttelijäohjauksessa tällä tuplakonfliktilla saadaan aikaan lisäjännitettä tilanteeseen. Tuplakonfliktia voi käyttää ohjauksessa hyväksi myös silloin, kun sitä ei ole varsinaisesti kirjoitettu tekstiin. Konflikti syntyy siitä, kumman henkilön draamallinen käsitys voittaa. Klassisen yksinkertaisen konfliktin ongelmana saattaa olla, että se altistaa konfliktin toisen osapuolen passiiviseksi objektiksi tilanteessa: esimerkkinä "hullu ja uhri". Kun uhrin roolissa olevalla henkilöllä on muitakin toimia kuin nimenomaan olla teon objektina, saadaan aikaan aktiivisempaa draamaa.

Harjoitteessa "Aiheeton mustasukkaisuus" halusin särkeä objektiasetelmaa kirjoittamalla väliintulomonologin klassisesti sivullisena rakastajattarena toimivalle hahmolle. Aiheetonta mustasukkaisuutta leikataan toisella draamallisella tilanteella "julmuuden kohteeksi joutumisella".

Kahden draamallisen tilanteen läsnäoloa yhdessä kohtaustilanteessa voi käyttää sekä elokuvan sisällä näyttelijöiden välisessä konfliktissa, tai toisaalta myös suhteessa katsojaan. Tällöin kyseessä on tilanne, jossa katsoja seuraa toista draamallista tilannetta, kuin elokuvan näyttelijät. Tästä kahden konfliktin läsnäolosta yhdessä tilanteessa on kyse myös Alfred Hitchcockin kuuluisaksi tekemässä ja suosimassa "suspense" -käsitteessä (Allen, Ishii-González, 2006). Elokuvan henkilöt käyttäytyvät tietyn draamallisen tilanteen mukaan, mutta katsojalle on paljastettu jo toinen draamallinen tilanne. Esimerkiksi päähenkilö pyytää puhelimessa rahaa lainaksi, mutta vain yleisö tietää, että oven takana oma veli vaanii veitsi kädessä kosta oven takana. Tällöin elokuvan hahmolle draamallisena tilanteena on käynnissä "pyyntö", kun katsoja seuraa jo "verikosta". Suspensea toki voi käyttää myös niin, että elokuvan henkilö niin sanotusti elää tavallista draamatonta elämää, ja vain katsojalla on tiedossa draamallinen tilanne.

Käänne

"Käännekohta" on johdettavissa omien havaintojeni pohjalta kahdella tavalla George Poltin draamallisista tilanteista. Käänne tarkoittaa joko draamallisen tilanteen purkautumista: Esimerkiksi tilanne "kosto" päättyy kun kostaja tappaa uhrinsa, eikä konfliktiin tarvittavaa toista osapuolta enää ole. Tai käännekohta

tapahtuu, kun draamallinen tilanne muuttuu toiseksi draamalliseksi tilanteeksi. Esimerkiksi kostaja tappaa uhrinsa, mutta selviää, että hän onkin tietämättään tappanut oman veljensä. Tällöin kyseessä ei ole pelkästään edellisen draamallisen tilanteen purkautuminen, vaan se, että tilanteen ratkaiseminen on synnyttänyt uuden draamallisen tilanteen, lähimmäisen tahattoman surmaamisen. Usein nimenomaan tämä jälkimmäinen käänne laji on se, joka edesauttaa sujuvuutta tarinankerronnassa synnyttäessään tilanteiden välille jatkumon.

Käänteiden aktiivista käyttämistä suosii genrenä eritoten saippuasarjat. Kokeiluja käänteiden ketjuttamisesta on nähtävillä harjoitteessa "kamppailu", joka on toteutettu saippuasarjan dramaturgiaa noudattaen.



Kuva 4: "Kamppailu"

Tämän jälkimmäisen käänneeseen liittyvän havainnon myötä päästään uudelle alueelle draamallisten tilanteiden käyttämisessä suhteessa elokuvaan. Voidaan nopeasti nähdä, että George Poltin 36 tilanteessa on erityyppisiä konflikteja, joita voidaan lajitella elokuvadramaturgisen kerronnan edesauttamiseksi. Jos tilanteita käytetään apuna käännteiden luomiseen, on hyvä huomata, että draamalliset tilanteet soveltuvat eri tavalla käytettäväksi tarinankuljetukseen.

36 draamallisen tilanteen käyttömahdollisuuksia elokuvissa

Olen jakanut karkeiksi luokiksi George Poltin 36 draamallisten tilanteen käyttötapoja elokuvissa. Tämä jaottelu on syntynyt käytännön harjoitteideni kautta ja analysoimalla muutamia nykyelokuvan esimerkkejä opinnäytteeni tekoprosessin aikana. Esittelemäni jaottelun tarkoituksena on helpottaa työskentelyä suhteessa käänteiden luomiseen draamassa.

On pidettävä aina mielessä, että draamallinen tilanne elokuvassa ei useimmiten rajaudu yhden kohtauksen sisään, vaan esiintyy ajallisesti pitemmällä jäniteellä osana elokuvan juonta, tai pirstaloituu elokuvaan esimerkiksi henkilön sivujuonena.

A) Toiminnalliset tilanteet

Jaottelu perustuu draamallisiin tilanteisiin, joissa on kyseessä usein yksi selkeä toimitus, protagonistin tekemä yksi toiminta, tai henkilön joutuminen yhden selkeän tilanteen uhriksi. Nämä tilanteet ovat usein myös selkeästi näytettävissä yhden elokuvakohtauksen aikana.

1. pyyntö
2. pelastaminen
3. rikoksen kostaminen
4. verikosto
7. julmuuden tai epäonnen kohtaaminen
9. uskalias yritys
10. kaappaus
12. haltuunotto
15. murha aviorikoksen johdosta
17. harkitsematon teko
18. tahaton rakkausrikos
25. aviorikos
26. rakkausrikos
32. aiheeton mustasukkaisuus

B) Jännitettä ylläpitävät tilanteet

Nämä tilanteet voivat esiintyä yhdessä kohtauksessa, mutta elokuvallisesti niillä on usein laajempi käyttömahdollisuus olosuhteena, joka kuljettaa tarinaa läpi elokuvan, vaikuttaa koko elokuvan sisäiseen maailmaan, sivujuoniin tai päähenkilön tahdon suuntaan.

5. takaa-ajo

6. tuho

8. vallankaappaus

11. arvoitus

13. sukuviha

14. sukukilpa

24. kamppailu

28. este rakkaudelle

29. rakastettu vihollinen

33. väärä tuomio

C) Teemalliset tilanteet

Teemallisiksi tilanteiksi olen jaotellut ne Poltin esimerkit, jotka elokuvassa toimivat usein laajoina teemoina, joiden käsittely vaatii pohjustusta ja/tai perustuu henkilön sisäiseen maailmaan tai muutoin akteihin, jotka eivät välttämättä näyttäyty konkreettisina tekoina.

16. hulluus

30. kunnianhimo

31. konflikti jumalan kanssa

34. katumus

D) Päätöstilanteet

Nämä draamalliset tilanteet ovat usein niitä, jotka esiintyvät elokuvassa vasta muiden draamallisten tilanteiden jälkeen, ne joko ilmenevät päähenkilön kohtalokkaana päätöksenä (uhrautuminen suvun vuoksi), onnellisena loppuna (kadonneen löytyminen) , tai paljastuksena (lähimmäisen tahaton surmaaminen).

Käänteisesti ja yllättäen, näiden tilanteiden voimakkuus voi toimia myös tehokkaana alkusysäyksenä elokuvalle.

19. läheisen tahaton surmaaminen
20. uhrautuminen ideologian vuoksi
21. uhrautuminen suvun vuoksi
22. uhrautuminen intohimosta
23. rakkaan välttämätön uhraaminen
27. kunnianttomuuden paljastuminen
35. kadonneen löytyminen
36. rakkaan menetys

Tämä jaottelu on syntynyt käytännön kokemuksen kautta toteutettuani 36 elokuvaharjoitetta, ja käyttämällä apuna muutamia vuosituhannen vaihteen nykyelokuvaesimerkkejä. Takaa-ajo ja kamppailu kuljettavat lähes kaikkia toimintaelokuvia. Yhtenä tunnettuna esimerkkinä lienee Michael Mannin rikoselokuva "Heat", jonka suomenkielinen nimi "Heat - Ajojahti" osoittaa jo otsikossaan, että takaa-ajosta tulee olemaan kyse. Koko elokuva rakentuu jännitteeseen, jossa Al Pacino jahtaa Robert De Niroa. Uhrautuminen suvun tai ideologian vuoksi on klassinen tapa päättää draama näyttävästi, kuten muun muassa David Fincherin elokuvassa "Se7en", jossa loppuratkaisu perustuu toisaalta päähenkilön koston, toisaalta antagonistin näyttävään ja ovelaan uhrautumiseen ideologian vuoksi, kun sarjamurhaaja junailee työnsä päätökseen tapattamalla itsensä.

Selkeimmin draamallisten tilanteiden erilaisuus tuli omassa työssäni esiin siinä, että joistain tilanteista, kuten "pyynnöstä" oli helppo toteuttaa yhden kohtauksen elokuvallinen harjoite, kun taas esimerkiksi "kunnianhimon" toteuttaminen edes 15 minuuttisena harjoitteena on osoittautunut monimutkaiseksi - ilman minkään muun draamallisen tilanteen lisäämistä kokonaisuuteen. Joissain draamallisissa harjoitteissa yritin kokeilla teemallisia rajoja, useimmiten epäonnistuen täysin. Esimerkiksi "rakkaan menetystä" käsittelevä runollinen harjoitteeni jää lähinnä rytmilliseksi kokeiluksi: kuka menettää ja kenet, on yhdentekevää. Samoin 36 tilanteen läpikäyminen osoitti, että olen tekijänä selvästi mieltynyt muutama

tilanteisiin, kuten aviorikokseen tai aiheettomaan mustasukkaisuuteen, kun taas puolestaan sukukilpaan ja muut perhesuhteisiin liittyvät konfliktit eivät kiinnosta minua yhtä paljon. Kaikkiin eri tilanteisiin tutustuminen on avannut merkittävästi draamallista ajattelua, ja väitän sen kehittäneen kykyäni luoda jatkossa monipuolisempia draamallisia asetelmia.

Konflikti ja käänne – draaman sisäinen lukutaito

Viimeinen keskeinen havaintoni käänneistä ja konflikteista liittyy siihen, että jokaisella meistä on sisäsyntyinen draaman taju. Tein helmikuussa 2011 Tampereen Ammattikorkeakoulun Future Film Studies -kurssin opiskelijoille sokkotestin, koska tiesin, että heistä jokainen osallistui ensimmäistä kertaa elämässään dramaturgian kurssille. Kokosin joukon Youtube-klippejä elokuvatrailereista ja kohtauksista. Pyysin opiskelijoita nimeämään ilman mitään taustatietoja, mistä draamallisista tilanteista on kyse kussakin videossa. Apunaan oppilailta oli ainoastaan George Poltin 36 tilanteen lista. Opiskelijat osasivat nimetä tilanteista lähes jokaisen. (Hankalimmaksi osoittautui Idols-kisasta poimittu klippi aasialaisesta "Ken Lee" -naisesta, jonka laulaa siansaksaksi Mariah Careyn rakkauslaulua.)



Kuva 5: "Pelastaminen"

Olen tehnyt samankaltaisia testailuja myös ystäväpiirilleni, ja todennut, että jokainen pystyy Poltin listaa apuna käyttäen tunnistamaan esimerkiksi elokuvassa käynnissä olevan draamallisen tilanteen, eikä tämä vaadi taustalle dramaturgian opintoja. Toteuttaessani Helsingin sosiaaliviraston kanssa yhteistyössä draamallista

harjoitetta "Pelastaminen", näyttelijäryhmänä toiminut ala-asteikäinen joukko kehitysvammaisia lapsia ymmärsi myös välittömästi, miten on toimittava, jos kerho-ohjaaja löytyy sidottuna lipputangosta huutaen apua. Näyttelijöiden kanssa ei tarvinnut käydä ennakkoon dramaturgista palaveria.

Konfliktien ymmärtäminen kuuluu ihmiselämään. Me alamme rakentaa draamallista tilannetta heti, kun meille näytetään tietty määrä elementtejä tarinaa varten. Tämä luonnollinen draaman lukutaito mahdollistaa sen, että draamallisia tilanteita voi käyttää kerronnassa hyväksi siten, että katsojalle luodaan käsite jostakin draamallisesta tilanteesta, mutta paljastetaan sitten, että kyse olikin jostain muusta.

Tein joitakin kokeiluja tätä koskien draamallisissa harjoitteissani. Äärimmäisin kokeilu koski tilannetta "Katumus". Esittelemällä kolme irrallista elokuvaotosta harjoitteessa, tarkoituksena oli tutkia, miten voimakkaan assosiaation pelkästään otsikon läsnäolo luo suhteessa elokuvamateriaaliin. Katsojaa voidaan hyvin härskisti johdatella lukemaan kuvamateriaalia tietyssä valossa.



Kuva 6: "Katumus"

Lopputyöni taiteellinen osuus keskittyi yksittäisten 36 draamallisen harjoitteen tekemiseen, joissa varsinaisten katsojareaktioiden mittaaminen rajautui ulkopuolelle projektin ollessa jo entuudestaan laaja. Luotaessa draamallisia sisältöjä katsojan

luontainen kyky tunnistaa eri tilanteita on kuitenkin tärkeä voimavara, jonka avulla voidaan rakentaa jännitteitä ja kuljettaa tarinaa taitavasti eteenpäin. Kun tämä katsojan kyky tunnistaa draamalliset tilanteet yhdistetään elokuvan henkilöhahmojen oivalluksiin, jo Aristoteleen lanseeraamat termit tunnistamisesta ja samastumisesta saadaan kulkemaan käsikkäin.

Lähteet:

- Allen, Richard, Ishii-González, Sam (toim.), 1999, *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, London, BFI
- Aristoteles, 1977, *Runousoppi*, suom. Pentti Saarikoski, Helsinki: Otava
- Esslin, Martin, 1980, *Draaman perusteet*, Helsinki: Gummerus
- Field, Syd, 1984, *Screenwriter's Workbook*, N.Y.:Dell Publishing
- Field, Syd, 1979, *Screenplay - The Foundations of Screenwriting*, N.Y.:Dell Pub.
- Howard, David, 2006, *How to Build a Great Screenplay: A Master Class in Storytelling for Film*, N.Y. St. Martin's Press
- Polti, George, 1921, *The 36 Dramatic Situations*, trans. Lucille Ray, Toronto: University of Toronto.
- Propp, Vladimir, 1968, *Morphology of the Folk Tale*, trans. Laurence Scott, Texas, University of Texas - Press.
- Weston, Judith, 1999, *Näyttelijän ohjaaminen*. Suom. Päivi Hartzell. Helsinki, Nemo

Verkkolähteet:

- <http://36situation.wordpress.com> (2.11.2011 tekijän työblogi)
- http://www.youtube.com/watch?v=DPFsuc_M_3E&feature=relmfu (1.10.2011 Alfred Hitchcock American Film Institututen -seminaarissa.)

Elokuvat:

- Hauru, Hannaleena, 2010-2011. *Elokuvan 36 draamallista tilannetta*. ELO/TAIK.
- Fincher, David, 1995. *Se7en*. USA: New Line Cinema etc.
- Hanson, Curtis, 1997. *L.A. Confidential*. USA: Regency Enterprises etc.
- Mann, Michael, 1995. *Heat*. USA: Warnes Bros etc.

III Miksi elokuvantekijän tulisi tietää, mitä tarkoittaa dekonstruktio?

South Park ja Sopranos. Tai teininä minuun suuren vaikutuksen tehnyt TV-sarja My So Called Life, jossa näyttelivät Claire Danes ja Jared Leto. Ja kääntein tekeviä elokuvia olivat myös Pulp Fiction ja Eternal Sunset of the Spotless Mind.

On monta syytä näiden teosten menestykselle, mutta keskeistä on, että kaikkia edellä mainittuja suosikkeja yhdistää sama asia: ne ovat dekonstruktioita tunnetuista lajityypeistä ja elokuvallisista rakenteista. Vuosituhannen vaihteen länsimaisen elokuvan ja television monen menestystarinan keskeinen luova ainesosa liittyy käsitteeseen dekonstruktioista. Perinteinen rakenne särkyä ja kyseenalaistetaan, eivätkä teokset enää perustu hierarkkisille vastakohtille. Tottakai Columbo-sarjan yksinkertainen juoni ja asetelmat ovat viihdyttäviä tänäänkin, mutta katsojana saan paljon enemmän mielihyvää maailmoista, jotka eivät ole mustavalkoisia, ja että voin tunnistaa niissä suoran viitteen ympäröivään nyky-yhteiskuntaan. Saamani mielihyvä perustuu sille yksinkertaiselle oletukselle, että pidän elokuvista ja tv-sarjoista, joiden rakenteen ja sisällöt osaan yhdistää siihen maailmaan, jossa elän 2010-luvulla.

Elokuvien ja televisiosarjojen kehityksessä on tultu pisteeseen, jossa strukturalistinen lähestymistapa ei riitä. Luodaksemme samastuttavia teoksia, jotka tuottavat mielihyvää, meidän pitää ymmärtää enemmän kuin Freytagin kolmio esittää. On uskallettava kyseenalaistaa elokuvan perinteinen rakenneoppi kokonaisuudessaan. Jos tavoitteena on luoda nykymaailman mukaisia elokuvia, tekijää ei pidä esimerkiksi vaatia perustamaan teoksensa rakennetta sankarin ja roiston vastakkainasetteluun.

Dekonstruktio lyhyesti

Filosofi Jacques Derridan dekonstruktio on länsimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa ja filosofiassa vakiintunut termi, jonka suosiota Derrida itse tosin ihmetteli (Brunette, Wills, 1989). Dekonstruktioilla ei sanana itsessään ollut suurta merkitystä Derridalle, mutta se on kiteytynyt keskeiseksi ajatukseksi länsimaisessa nykyfilosofiassa, ja on jälkistrukturalismin keskeisiä termejä (Fearn, 2003). Pyrkimykseni tässä tekstissä on yrittää avata dekonstruktion merkitystä elokuvatekijöille, joiden koulutus pohjautuu strukturalistiseen käsitykseen elokuvadramaturgiasta.

Elokuvantekijöiden koulutuksen teoreettinen opetus on minimaalista. Todennäköisesti harva valmistunut ammattiteikijäkään tietää, että elokuvan dramaturginen opetus perustuu strukturalistiseen ja formalistiseen perinteeseen. Esittelen siksi lyhyesti alkuun strukturalismin ja jälkistrukturalismin eron.

Strukturalistinen käsitys korostaa ennen kaikkea rakenteen merkitystä kokonaisuuden ymmärtämiseksi. Strukturalismin keskeisimpänä oppi-isänä pidetään kielitieteilijä Ferdinand de Saussuren 1900-luvun alussa esittämiä ajatuksia, ja suuntauksen keskeisinä vaikuttajina on toiminut mm. Roland Barthes, Michel Foucault, ja Claude Lévi-Strauss (Glazer, 1980).

Tarkastelemalla mitä tahansa keskeisiä elokuvadramaturgiaa opettavia teoksia, voidaan todeta, että strukturalistinen lähestymistapa on elokuvadramaturgian opetuksen keskeinen lähtökohta länsimaissa: rakenteella on keskeinen merkitys elokuvakokonaisuuden ymmärtämisessä.

Jälkistrukturalismi on puolestaan 1960-luvun ranskassa syntynyt kriittinen suuntaus strukturalistisille ajatuksille. Kyse ei ole siitä, että jälkistrukturalismi kiistäisi rakenteiden olemassaolon, vaan se ennemmin korostaa, että kaikki rakenteet ovat subjektien luomia kokonaisuuksia. Absoluuttista totuutta mistään merkkijärjestelmästä ei ole. Jacques Derrida on yksi jälkistrukturalismin päävaikuttajia (Meyerhoff, 2006).

Dekonstruktiiivisen käsityksen mukaan elokuvissa olevat merkitykset ja käsitteet siirtyvät aina suhteessa lukemattomaan joukkoon erilaisia muuttujia. Ainoa oikea tapa ymmärtää näitä elokuvan merkityksiä on "dekonstruoida" ennakko-oletukset ja järjestelmät, jotka tuottavat illuusion yhdestä tietyistä merkityksestä.

Havainnollistaakseni konkreettisemmin äskeistä monimutkaista lausetta, otan käsittelyyn esimerkin "binaarisista vastakohtapareista". Vastakohtien purkaminen on keskeistä, sillä dekonstruktio on analyyttinen väline erilaisten keinotekoisien vastakohtien paljastamiseksi ja hajottamiseksi (Fearn, 2003). Tätä kautta päästään helposti käsiksi myös siihen, miten länsimainen maailmakäsitys heijastuu nykyelokuvaan, ja päinvastoin. Strukturalistinen lähestymistapa ei ulotu ymmärtämään kaikkia rakenteita.

Dekonstruktio liittyy myös kiinteästi intertekstuaalisuuden käsitteeseen (Fearn, 2003). Elokuvissa tämä tarkoittaa tarkemmin "intermediaalisuutta": epäsuoria viitteitä muihin teoksiin, ympäröivään yhteiskuntaan ja niin edelleen. Tarkasteltaessa vuosituhaten vaiheen elokuvia, TV-sarjoja tai ylipäätään mitä tahansa audiovisuaalista tuotantoa, on huomattava, että intermediaaliset viitteet ovat yksi suosittu kerrontakeino, kuten esimerkiksi suosituissa animaatio-sarjoissa South Park tai Simpsonit. Intermediaalisuuden jatkuvaa suosiota lisää Internet, yksinkertaisimmillaan johtuen ihmisten lisääntyneillä mahdollisuuksilla kommentoida ja luoda uusia audiovisuaalisia sisältöjä toisten kanssa jaettavaksi.

Vastakohtien purkaminen

Käsite binaarisista vastakohtapareista on strukturalistiseen ajattelutapaan liitetty teoria. Tällaisiin vastakohtapareihin kuuluu esimerkiksi homo/hetero tai vaikkapa järki/tunne. Nämä vastakohtaparit esitetään elokuvakerronnassa usein hierarkkisessa asetelmassa, ja ne ovat keskeisesti muodostamassa elokuvan rakennetta.

Tässä tullaan kohtaan, jonka olen kokenut konkreettisesti ongelmaksi koskien useita käsikirjoituskursseja ja dramaturgian oppitunteja. Lukeudun joukkoon, jolle binaaristen vastakohtaparien kautta ajattelemisen ei vastaa yleistä käsitystä siitä maailmasta, jossa elämme, ja josta haluan elokuvissa kertoa. Minulle on vierasta

lähteä rakentamaan elokuvaa, jossa esimerkiksi homous ja heterous tai feminiinisyys ja maskuliinisuus toimii elokuvan lähtökohtaisena mustavalkoisena vastakkainasetteluna, ja jota käytetään jonkinlaisena kulmakivenä rakennettaessa elokuvan konflikteja. Vastakohta-asetelmiin vedotaan siksi, että elokuvan rakenne pysyisi selkeänä. Tämä ei valitettavasti sovi minulle. Ne maailmat, joita haluan elokuvan kautta välittää muille, eivät valitettavasti ole selkeitä. Tämän vuosisadan Eurooppa ei ole minulle selkeä, eikä se perustu minulle jyrkkiin binaarisiin vastakohtapareihin. Siksi kaipaen toisenlaista lähestymistapaa.

Jälkistrukturalismi - se jota elokuvakouluissa ei (vielä) opeteta - hylkää teorian binaarisista vastakohtapareista. Dekonstruktion ydin on yrityksessä sivuuttaa hierarkkiset ja toistensa kanssa oppositiossa olevat käsitteet, osoittaa niiden välinen yhteneväisyys ja se, ettei niiden välille voida tehdä selkeää rajausta, joka erottaisi ne toisistaan (Fearn, 2003). Tällainen lähestymistapa on nähtävissä esimerkiksi lopputyöni draamallisessa harjoitteessa "Aviorikos". Kolmen näyttelijän välinen tilanne ei pyri esittämään ketään osapuolta muita alempana, mikä lienee yksi keskeisiä todentuntua luovia elementtejä tässä teoksessa. Jälkistrukturalistinen lähestymistapa liittyy omalla kohdallani vahvasti siihen, että etsin muotokeinoja, jotka tukevat sisällöllistä elokuva-ajattelua.



Kuva 1: Aviorikos

Ja kuten harjoite "Aviorikos" osoittaa, binaaristen vastakohtaparien purkaminen ei tarkoita sitä, että draamallisesta tilanteesta tulisi jotenkin epäselvä. Päinvastoin väitän, että vastakohtien purkaminen synnyttää todentuntuista draamaa, jossa on

enemmän samastumiskohtia kuin käsiteltäessä tilannetta binaarisen vastakohta-ajattelun kautta.

Jälkistrukturalismin piiriin voidaan täten lukea tapa käyttää elokuvakerronnassa samanaikaisesti rinnakkain usean henkilön subjektiivista näkökulmaa tilanteeseen, kuten olen tehnyt esimerkiksi harjoitteessa "Aviorikos". Lähtökohtaiseksi oletukseksi tällöin tulee se, että elokuvan totuus riippuu näkökulmasta.

Dekonstruktio ei ole uutuus. Hierarkioiden murtamiseen liittyvän ajatuksen myötä jälkistrukturalismilla on ollut yhteiskunnallisesti voimakas vaikutus muun muassa nykyfeminismin, jälkikolonialismin ja kriittisen rotuteorian käsittelyssä (Wikipedia 29.9.2011). Jälkistrukturalistisen mallin vaikutuksia voidaan nähdä muun muassa tavoissa, joilla historiallinen ja sosialistinen tutkimus suhtautuu 2010-luvulla yhteiskunnan hierarkioihin täysin toisella tavalla kuin vielä 1900-luvun alussa. On tärkeää lisätä vielä, että dekonstruktiossa vastakohtaparit asetetaan kyseenalaistamaan yleinen hierarkia; kyse ei siis ole siitä, että vastakohta-asetelma keikautettaisiin ympäri vähemmistön hyväksi - että elokuva kerrotaan subjektiivisesti vain sorretun näkökulmasta.

Jos myös elokuvissa halutaan kertoa nykymaailmasta, jälkistrukturalistinen ajattelu olisi hyvä ottaa osaksi elokuvien dramaturgista kerrontaa. Muotoa on lähestyttävä uudella tavalla. Ehdotan jälkistrukturalistisen mallin lanseeraamista yleiseksi lähestymistavaksi nykyelokuvaan. Kyseessä ei ole mikään mullistus, vaan se, että elokuvatekijän työkalut päivitetään vastamaan sisällöllistä ajattelua. On tunnustettava elokuvaperinteen strukturalismi, ymmärrettävä että lähes kaikki alat kirjallisuudesta sosiologiaan ja psykologiaan ovat siirtyneet jo kauan aikaa sitten pohtimaan asioita myös jälkistrukturalistisesta näkökulmasta, ja tehtävä muutos.

Hollywood-käsikirjoitusoppaiden dramaturgia ei riitä

Hollywood-elokuvan historia on ollut länsimaisen miehen voittokulun historiaa. Amerikkalaisen valtavirtaelokuvan muoto on perustunut rakenteelle, jossa nimenomaan edellä mainittujen binaaristen vastakohtaparien välisellä konfliktilla ja yhdellä subjektiivisella näkökulmalla on keskeinen merkitys. Tosin nyky-

Hollywoodissa tämä alkaa jo murtua. Jälkistrukturalistisista malleista käy esimerkkeinä niin Paul Thomas Anderssonin *Magnolia* (1999), jossa yhdeksän henkilön yksittäiset tarinat ynnäytyvät, kuin käsikirjoittaja-ohjaaja Charlie Kaufmanin suurta suosiota saaneet elokuvat *Adaptationista* (2002) *Synecdoche, New Yorkiin* (2008), jotka dekonstruoivat aktiivisesti niin Hollywoodin kerronnallisia perinteitä kuin käsikirjoitusstruktuurin traditionaalisia muotoja.

Valtavirtaesimerkkejä on lukuisia. Jopa James Bond -elokuva *Casino Royale* (2006) sisältää piirteitä, joilla elokuva dekonstruoii omaa huipputunnettua genreään.

Baarimikko kysyy, miten herra Bond haluaa Martininsa, Bond vastaa: "Do I look like I give a damn". Elokuva murtaa omia säännöstöjään, ja yleisö saa tyydytystä tästä genren dekonstruktiosta.

On aika ajatella muoto-oppi uusiksi. Suomalaisessa Hollywood-rakenteeseen nojaavassa elokuvaopetuksessa usein korostetaan, että muoto ja sisältö kulkevat käsi kädessä. Jos halutaan luoda elokuviin sisältöjä, jotka vastaavat 2010-luvun maailmankäsitystä, on muodon pystyttävä tukemaan tätä. Miten voisimme luoda nyky-yhteiskuntaa käsitteleviä sisältöjä elokuviin, jos käsikirjoitusopetuksen perustana on vanhan amerikkalaisen elokuvan strukturalistinen muoto-oppi, jonka monet rakennemallit ovat eltaantuneet jo aikaa ennen seksuaalivallankumousta?

Hollywood-elokuvan rakenteesta puhuttaessa on muistettava myös yksi tärkeä seikka. On eri asia, millä metodeilla valtavirtaelokuvia käsikirjoittavat tekijät toimivat, ja mitä metodeja suosittujen käsikirjoitusoppaiden sivuilla on. On muistettava, että suurin osa käsikirjoitusteorioista on syntynyt valmiiden elokuvien analyysien tuloksena: opetuksessa käytetään analyysityökaluja, ei rakennustyökaluja. Meille opetettavat mallit eivät ole tekijöiden luomia, ne ovat analyytikkojen luomia.

Syyskuussa 2011 San Sebastianin elokuvafestivaaleilla pitämällään master class -luennolla meksikolainen käsikirjoittaja Guillermo Arriaga (*21 Grammaa*, *Babel*, *Amores Perros*) sanoi: "En minä ajattele mitään rakennetta kun kirjoitan". Ja lisäsi vielä: "Jokaisen käsikirjoittajan on itse luotava omat metodinsa."

Tämä väite voi olla totta, mutta jos pyrkimyksenä on opettaa elokuvadramaturgiaa, ja jos elokuvia halutaan tehdä ryhmätyönä, on hyvä olla joitakin yhteisiä käsityksiä siitä, miten muotoa voi hallita.

Dekonstruktio työkaluna

Dekonstruktio ja jälki-strukturalismi ovat teoreettisesti lähestyttäessä keskeisiä termejä, jotka määrittelevät länsimaista 2000-luvun yhteiskuntaa. Miten dekonstruktivistista tapaa käsittää elokuvaa voisi sitten opettaa? Jacques Derrida on aiheuttanut hilseilyä jo pitkään akateemisessa maailmassa epämääräisiksi luokitelluilla määritelmillään. Eikö olisi vain helpompaa pysyä dramaturgiassa, jossa aikajana osoittaa elokuvan käännekohdat, ja jokainen elokuvan henkilö toteuttaa omaa funktiotaan? Tähän asti on tultu ihan hyvin toimeen strukturalistisella lähestymistavalla. Eikö Syd Fieldin kirjojen myyntimenekki todista, että on parasta pysyä kolminäytöksisessä mallissa? Eihän yleisö ymmärrä mitään vaikeaa.

Tässä kohtaa on tehtävä selvä ero jälkistrukturalistisella tavalla lukea elokuvaa, tai jälkistrukturalistisella tavalla tuottaa ja kirjoittaa elokuvaa. Minulle koko alkuperäinen ajatus lähteä tarkastelemaan jälkistrukturalismin mahdollisuuksia elokuvassa on syntynyt havainnoista, joita lopputyöni 36 elokuvallisen harjoitteen toteuttaminen on tuonut mukanaan. Tajusin, että se tapa jolla rakennan elokuvia, on täysin toinen, kuin se mitä koulussa opetetaan. Minulle dekonstruktio on keskeinen teoreettinen lähtökohta omassa elokuvallisessa ajattelussani. Se on ollut sitä jo ennen kun tutustuin Jacques Derridaan.

En usko että lähestymistapani on mitenkään poikkeuksellinen suhteessa muihin ikäpolveni elokuvaopiskelijoihin. On tavanomaista, että nuori elokuvantekijä ilmoittaa esimerkiksi haluavansa tehdä elokuvan, jossa murretaan klassinen käsitys hyvästä ja pahasta, tai milloin mistäkin genrestä. Tämä on luonnollista, koska emme elä 1930-luvulla. Tottakai on myös niitä tekijöitä, jotka haluavat tehdä tyylilleen uskollisen kesäisen roadtrip-elokuvan, ja heidän kohdallaan kolminäytöksisen rakenteen ja klassisen henkilögallerian käyttäminen on tarpeellista.

Saatavilla olevat opetusmenetelmät eivät kuitenkaan auta kaikkien tekijöiden yrityksiä luoda sellaisia sisältöjä, joita he haluavat elokuvissa välittää. Muoto-oppi ei ole pystynyt pitämään itseään ajan tasalla suhteessa muuttuvaan maailmaan.

Ensinnäkään elokuvaopetuksessa genrehistoria ja eri elokuvan tyylien opetus jää minimaaliseksi. Kun tekijöille ei opeteta sitä, miten genret toimivat, eivät oppilaat pysty näkemään sitä, miten nykyaikaisuus perustuu yksinomaan genren risteyttämiselle, tai niiden hajottamiselle. Toisaalta kyse on siitä, että emme edes opi, mihin teoreettisiin käsityksiin meille opetetavat dramaturgiamallit nojaavat. On ymmärrettävää, että Freytagin kolmiosta ja Aristoteleen runousopista juonnetut analyysimallit eivät ole absoluuttisia.

Etenkin rahoittajien, tuottajien, ohjaajien ja käsikirjoittajien on helpompi ymmärtää toisiaan, kun käytössä olisi myös muitakin teoriallejä. Jälkistrukturalistisia rakenteita ja dekonstruktion käsittelyä ei pidä ohittaa sillä, että se on terminä liian monimutkainen tai teoreettinen.

Olen esitellyt Poltin 36 tilanteen kautta muutamia malleja koskien käänteen ja konfliktin käyttömahdollisuuksia elokuvassa essee-tekstissä "Isommat käänteet ja enemmän konfliktia". Nämä esimerkit eivät pyri olemaan lähtökohtaisesti jälkistrukturalistisia, mutta muun muassa binaaristen vastakohtaparien purkamiseen perustuvia ajatuksiani on nähtävillä tavassani käsitellä konfliktin eri osapuolia.

Tilanne vuonna 2011

Valmistuessani taiteen maisteriksi olen opiskellut dramaturgiaa yhdeksän vuoden ajan yhteensä neljässä suomalaisessa korkeakoulussa. Olen aloittanut dramaturgian opiskelun korkeakoulutasolla vuonna 2002 Teatterikorkeakoulun avoimessa yliopistossa. Vuosina 2003-2007 opiskelin Tampereen ammattikorkeakoulussa, sekä 2005-2007 Tampereen Yliopiston Teatterin ja Draaman tutkimuksen oppiaineessa osallistuen kaikkeen mahdolliseen saatavilla olevaan dramaturgiaan liittyvään opetukseen. Vuosina 2006-2011 olen opiskellut Taideteollisen korkeakoulun Elokuva- ja lavastustaiteen laitoksella, pääaineenani elokuva- ja TV-käsikirjoittaminen. Näiden koulukokemusten valossa voin väittää, ettei Suomessa

anneta riittävää syventävän tason opetusta elokuvadramaturgiassa.

Käsikirjoittamisen perusopetukseen kuuluva Aristoteleen runousoppiin pohjaava ja Vladimir Proppin perintönä oleva elokuvadramaturgia hallitaan hyvin, mutta elokuvadramaturgian teoriaa opetetaan Suomessa yhä strukturalistiselta pohjalta, josta se ei syvenny käsittelemään muita ajattelun suuntauksia, jotka ovat keskeisesti kehittäneet länsimaista yhteiskuntaa. On pelkästään noloa, että siinä missä dekonstruktioilla on ollut merkittävä vaikutus muun muassa rotuajatteluun ja feminismiin, elokuvadramaturgian strukturalistisia malleja ei päivitetä tähän päivään.

Osana MA-lopputyötäni pidin maaliskuussa 2011 luennon strukturalismin kehittymisestä post-strukturalismiin ELO:n maisteriopiskelijoille. Kävimme läpi kirjallisuudelle tuttuja tulkintatyökaluja psykoanalyysistä jälkikolonialismiin. Maisteriopiskelijoille suunnatulla kurssilla kaikki termit olivat opiskelijoille uusia. Palautteena luennosta oli: "niin no olisi nää kyllä ihan hyödyllistä tietää jo vähän aiemmin."

Elokuvaopetuksen teoria ei sisällä strukturalismin historiaa, ei perusteita siitä, mihin elokuvadramaturgian teoria pohjaa, ei edes mediateorian alkeita. Tämä on nykytilanne oppilaitoksessa, joka antaa korkeatasoisinta opetusta elokuva-alalla Suomessa.

Lähteet:

- Aaltonen, Jouko, 2002, *Käsikirjoittajan työkalut: audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura,
- Aristoteles, 1977, *Runousoppi*, suom. Pentti Saarikoski, Helsinki: Otava
- Brunette, Peter. Wills, David, 1989, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. New Jersey: Princeton University Press
- Cuddon, J. A. 1998, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* London: Penguin.
- Fearn, Nicholas, 2003, *Kuinka ajatella kuin filosofi. Derridan dekonstruktio*. Helsinki: Art House.
- Field, Syd, 1984, *Screenwriter's Workbook*, N.Y.:Dell Publishing

Field, Syd, 1979, *Screenplay - The Foundations of Screenwriting*, N.Y.:Dell Publishing

Glazer, Mark, 1980, *Structuralism*. London: Tavistock.

Hyytiä, Riina, 2004, *Ennen kuin kamera käy. Ideasta kuvauksiin. Tekijät kertovat.*

Hollola: TaiK.

Polti, George, 1921, *The 36 Dramatic Situations*, trans. Lucille Ray, Toronto: University of Toronto.

Verkkolähteet:

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Jälkistrukturalismi> (27.9.2011)

<http://36situation.wordpress.com> (2.11.2011)

<https://into.aalto.fi/download/attachments/1023003/Elokuvataiteen+lukujarjestys+2011-2012.pdf?version=1&modificationDate=1314364209000> - (2.11.2011Elokuvataiteen lukujärjestys 2011-2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=HXu65NYmA-k> (2.11.2011, Joka kodin asuntomarkkinat hidastettuna)

Muut lähteet:

San Sebastianin elokuvajuhlat: *Guillermo Arriagan Master Class*, 22.9.2011

Elokuvat:

Campbell, Martin, 2006, *Casino Royale*, USA: Columbia Pictures etc.

Hauru, Hannaleena, 2009-2011. *Elokuvan 36 draamallista tilannetta*. ELO/TAIK.

IV LIITE: Helsingin elokuva-akatemia perustaminen

Keskeinen näkemykseni elokuvasta, elokuvadramaturgiasta ja ylipäätään elokuvien tekemisestä perustuu ajatukselle siitä, että elokuvan tuotantoprosessin muoto kohtaa elokuvan sisällölliset tavoitteet. Tähän nojaten on keskeistä, millaisissa tuotantolosuhteissa elokuvia tehdään. Opinnäytteeni työympäristönä on ollut Taideteollisen korkeakoulun Elokuva- ja lavastustaiteen laitos (ELO). Laitoksen olosuhteet ovat heijastuneet opinnäytteeseeni, ja samalla laajemmin ne ovat ohjanneet niitä toimintatapoja, joita olen noudattanut elokuvia tehdessäni. Haluan tuoda esiin kriittisen näkökulman elokuvaopetuksen nykytilaan ja esittää erään ratkaisumallin suomalaisen elokuvakoulutuksen ja kulttuurin edistämiseksi. Tämä kritiikki on syntynyt elokuvaopintojeni aikana taiteellisen työskentelyni sivutuotteena, sekä osallistumisellani elokuvaopiskelijapolitiikkaan.

Alku

Tänään 11. toukokuuta 2011 on perustettu elokuvakoulu nimeltä Helsingin elokuva-akatemia.

Koulu perustetaan yliopistolain ulkopuolelle antamaan korkeatasoisinta käytäntöä ja teoriaa yhdistävää elokuvaopetusta Suomessa. Yliopisto instituutiona ei pysty enää tarjoamaan resursseja sivistykselle, sillä Suomen korkeakoulutusta ohjaillaan tulostavoitteellisesti ja kapitalismin ehdoilla.

Taideteollisen korkeakoulun Elokuva- ja lavastustaiteen osasto liitettiin osaksi Aalto-yliopistoa henkilökunnan ja oppilaiden yksimielisestä vastustuksesta huolimatta. Oli virhe antaa tämän taluttelun tapahtua. Samalla tapaus osoitti, että niin elokuva- ja lavastustaiteen osaston henkilökunnalle kuin opettajillekin tärkeintä on säännöllinen palkkatulo tai Kelan opintotuki.

Helsingin elokuva-akatemialla ei ole perustamisensa hetkellä rahoitusta, toimitiloja, henkilöstöä eikä edes kannatusyhdistystä. Koulun suunniteltu toiminta alkaa vuonna 2012.

Hannaleena Hauru

Perustaja

Tällä Facebookissa julkaisemallani kärkkäällä ilmoituksella syntyi uusi elokuvakoulu. Ryhmä "Helsingin elokuva-akatemia" keräsi toukokuun 2011 aikana yli 300 jäsentä Facebook-ryhmään yksin yllämainitun muistion johdosta. Sain useilta Suomen elokuva-alan sidosryhmiltä ja kollegoilta välittömiä yhteydenottoja kannustavissa merkeissä hankkeen edistämiseksi.

Näen edelleen yliopistolain ulkopuolella toimivan koulun mahdollisuutena elokuvaopetuksen todelliselle kehittymiselle Suomessa. Helsingin elokuva-akatemian perustamisessa on kyse on laaja-alaisesta mielenilmauksesta. Haluan tehdä selväksi, ettei Suomen elokuva-alan tulevaisuus ole alistettavissa talousvetoiselle korkeakoulupolitiikalle tai päätöksille, jotka tehdään kuulematta elokuva-alan mielipidettä. Aalto-yliopiston johto: pitäkää rahat, mutta aivot ja lahjakkuus jäävät meille.

Kyseessä ei ole pelkästään kannanotto yleiseen yliopistopolitiikkaan, vaan tahdon tuoda julkisesti esiin Elokvataiteen laitoksen opetusjärjestelyjen ja opetussisältöjen puutteet valmistuessani taiteen maisteriksi viiden ja puolen vuoden opintojen jälkeen. Pitkään jatkuneet heikkoudet elokuvataiteen opetuksen järjestelyissä heijastuvat suoraan elokuva-alan tulevaisuuteen.

Helsingin elokuva-akatemia -hankkeen tavoitteena on myös keskeisesti pyrkiä luomaan riippumaton kohtaamispaikka elokuvan eri sidosryhmille ja toimijoille pääkaupunkiseudulla, sillä näen että nykytilanteessa Suomen elokuva-alan eri toimijat ovat syyttä eriytyneet yksiköiksi, jotka eivät kommunikoi keskenään. Tämä koskee ennen kaikkea elokuvataiteen, mediataiteen ja elokuvatutkimuksen piirissä toimivia tekijöitä.

Elokuvataiteen laitoksen neljä keskeistä ongelmaa nykytilanteessa

Olen ollut mukana elokuva-alan opiskelijapolitiikassa vuodesta 2006 Elokuva- ja lavastustaiteen opiskelijat ETL ry:n hallituksen jäsenenä ja sihteerinä.

En erittele tässä tekstissä Aalto-yliopiston syntyyn liittyvää ELO:n henkilö- ja oppilaskunnan yksimielistä vastustusta uudesta yliopistoliitosta, tai sitä tilannetta, jossa uusi yliopisto luotiin keskustelematta sisällöllisistä ja rakenteellisista ratkaisuista ELO:n henkilöstön ja opiskelijoiden kanssa. On huomioitava myös, että tässä kirjoituksessa esittämäni arviot ja strategiat jättävät suurilta osin ulkopuolelle lavastuksen ja pukusuunnittelun opetuksen. Tämä johtuu yksinomaan siitä, että minulla on oman opiskeluni tai oppilaskuntatyöskentelyni kautta hyvin vähäinen kokemus näiden osa-alueiden opetusstrategioista. Tämä kirjoitus perustuu omiin subjektiivisiin kokemuksiini opiskelijana elokuvataiteen parissa.

Tarkastelen Taideteollisen korkeakoulun elokuvaopetuksen nykytilannetta, jonka keskeisinä ongelmina näen seuraavat neljä asiaa:

1) Raskaat ja monimutkaiset hallinnolliset käytännöt, jotka eivät vastaa laitoksen kokoa ja opetusympäristöä.

Aalto-yliopistoon viemiseen myötä tapahtunut byrokratian lisääntyminen Elokuvataiteen laitoksella näkyy konkreettisimmin sillä, että Aallon tuomat hallinnolliset tehtävät vievät henkilöstön aikaa opetukselta ja opiskelijoiden ohjaamiselta. Tärkein, eli varsinainen opetustyö tuntuu olevan sivuosassa suhteessa hallinnolliseen työskentelyyn.

Opiskelijatyöskentelyssä organisaation laajentuminen on tuonut käytännön ongelmia alkaen tulostinten käyttämisestä muihin ATK-vaikeuksiin. Keskeisimpinä ongelmina on olennaisen tiedon löytämisen vaikeus niiden materiaalien joukosta, jotka palvelevat pääsääntöisesti Teknillisen korkeakoulun ja Kauppakorkeakoulun opiskelijoita. Kyseessä ei ole pelkästään uusien toimintamallien opettelemisesta johtuva työtaakka tai uuden pelko, vaan selvästi pienelle opetusyksikölle

tarpeettoman monimutkaisten tai sopimattomien työmallien käyttöönotto suhteessa laitoksen kokoon tai opetuksen sisältöihin.

Lisäksi paperibyrokratia on lisännyt henkilökunnan välinpitämättömyyttä yhteisiin asioihin. Yleinen ilmapiiri osoittaa selvästi, ettei ELO:n opiskelija- tai henkilökunta tunne kuuluvansa Aalto-yliopistoon.

2) Puutteet viestinnässä ja käytännön opetusjärjestelyissä

Elokuvataiteen laitoksen opetusjärjestelyjen puutteet koskevat pääsääntöisesti kahta osa-aluetta: sisäisen viestinnän ongelmia ja yhtenäisen opetussuunnitelman puuttumista. Sisäiseen viestintään liittyvät kommunikointiongelmat henkilökunnan sisällä heijastuvat suoraan päivittäiseen opiskeluun. Eri suuntautumisvaihtoehtojen henkilökunta ei kommunikoi riittävästi keskenään, mikä aiheuttaa jatkuvia tietokatkoja tai epäselvyyttä opiskelijoiden arkeen. Jopa saman suuntautumisvaihtoehdon sisällä henkilökunnalla on suuria vaikeuksia arkisen kanssakäymisen kanssa. Hyvänä esimerkkinä toimii, että samassa huoneessa työskentelevä professori ja lehtori käyvät julkisella sähköpostilistalla keskustelua siitä, milloin opiskelijoiden linjatapaaminen tulisi järjestää sen sijaan, että sopisivat asiasta kasvokkain. ELOlla on otettu syksystä 2011 alkaen käyttöön uusi opetussuunnitelma, jonka tekemisessä myös opiskelijoita on kuunneltu. ETL ry:n järjestämässä laitoskokouksessa ja opiskelijatapaamisessa 5.9.2011 uusi opetussuunnitelma esiteltiin oppilaille, ja monilta osin parannuksia on tehty. Mutta edelleenkin ELOlla ei ole käytössä esimerkiksi yhteisesti kaikkien linjojen sujuvassa käytössä toimivaa lukujärjestyslakanaa, mikä olisi oleellinen työkalu eri suuntautumisvaihtojen opetuksen suunnittelussa. Toimiva lukujärjestyskartta olisi tärkeä myös opiskelijoille, jotta opiskeluaikataulua voisi suunnitella järjestelmällisesti. Nykytilanteessa kurssit järjestetään viikkokohtaisina intensiivikursseina, ja usein toistensa kanssa päällekkäin. Lisäksi kokonaisuutena ajatellen ongelmana on, että nyt käyttöön otettu opetussuunnitelma on tehty loppuun vain ensimmäisen vuoden opintojen osalta. Toisen ja kolmannen vuoden opintokokonaisuuksia ei ole ajateltu loppuun, mikä osoittaa ettei kandi- tai maisteriopintojen syventäviä tai soveltavia tasoja ole

mietitty yhtenäisenä kokonaisuutena tässä uudistuksessa. Taiteen opetukselle epäsoveltava periodirakenne on myös taakka oppimiselle. Useat elokuvailmaisuun liittyvistä taidoista vaativat pitkäaikaista ja -jänteistä oppimista.

Opiskelijoiden henkilökohtaisia opintosuunnitelmia ei seurata ja monilla linjoilla opinto-ohjaustapaamisia ei järjestetä välttämättä lainkaan. Opiskelijoiden alhainen valmistumismäärä ja opintojen venyminen yli seitsemän vuoden mittaisiksi kertoo myös opetussuunnitelman ongelmista.

3) Syventävän ja soveltavan opetuksen niukkuus

Elokuvataiteen opetuksessa vain pieniltä osin voidaan puhua korkeakoulutasoisesta koulutuksesta. Suomessa on annettu yli 50 vuoden ajan elokuvaopetusta. ELO on tähän päivään saakka on toiminut käytännön oppilaitoksena, ja toimii parhaillaan Suomen kalleimpana ammattikouluna. Käytännön opetus on korkeatasoista, henkilökohtaista, ja taloudelliset puitteet hyvät. Sen sijaan teoreettisten metodien hallinta ja niiden soveltaminen eivät kytkeydy käytännön työskentelyyn. Vaikka taiteen maisterin tutkintoon ei voi suoraan soveltaa samoja akateemisia tutkintovaatimuksia kuin vaikkapa humanistisissa tieteissä, tulisi akateeminen näkökulma ottaa huomioon, jos tarkoituksena on kouluttaa maistereita. Ei riitä että elokuvataiteen opiskelijoiksi valitaan älykkäitä oppilaita, joilla useilla on myös tausta akateemisten opintojen parissa. Opintokokonaisuuden tulisi ohjata oppilaita teoreettisen ja käytännön ajattelun yhdistämiseen läpi kandi- ja maisteriopintojen.

Teoreettisia elokuvaopintoja on vähän, ja ne jäävät liian helposti perusopetuksen tasolle. Syventäviä ja soveltavia teoriaopintoja on vain pistemäisinä erillisinä kursseina, vaikka ennen kaikkea tärkeää olisi ajatella tutkinnon kokonaisrakennetta niin, että syventävät ja soveltavat teoriaopinnot on rakennettu ehyeksi osaksi opiskelijan opintosuunnitelmaa.

4) Laitoksen sisäänpäinkääntyneisyys

Idea siitä, että Aalto-yliopiston luomisen myötä syntyy uutta synergiaa ja kohtaamisia tulevaisuuden tekijöiden välille, on kaunis. Elokuvataiteen osaston osalta kyse on kuitenkin siitä, että synergiaa tulisi kehittää niiden oppilaitosten ja tekijöiden kanssa, joilla on luonnollinen yhteys elokuvateollisuuteen.

Tämän voisi aloittaa tekemällä yhteistyötä Arabiassa kilometrin säteellä sijaitsevien av-alan oppilaitosten: Arcadan, Metropolian ja Heltecin kanssa.

Yhteistyötä Teatterikorkeakoulun kanssa on lisätty viime vuosien aikana, mikä on hyödyllistä muun muassa näyttelijäntyön kehittämiseksi suomalaisessa elokuvassa. Sen sijaan yhteistyö omassa talossa sijaitsevien muiden Taideteollisen korkeakoulun suuntautumisvaihtoehtojen kanssa on heikkoa. MediaLabin opiskelijat pyytävät sarkastisesti anteeksi tullessaan elokuvahistorian luennoille, ja elokuvagrafiikat lähes kaikkiin ELOn elokuvaan tekee yksi graafisen suunnittelun opiskelija. On outoa, ettei graafista suunnittelua mielletä osaksi ehyen elokuvakokonaisuuden tekemistä, eikä yhteistyötä graafisen suunnittelun suuntautumisvaihtoehdon kanssa ole rakennettu.

Tosin, ottaen huomioon ELOn sisäiset viestintäongelmat, ei ole ihme että ulkopuolisten toimijoiden kanssa yhteistyö on hankalaa. On vaikea olettaa yhteistyötä muiden laitosten kanssa, jos edes pienen yksikön sisällä yhteistyö eri suuntautumisvaihtoehtojen kanssa ei ota onnistuakseen.

ELOlla on kiitettävät yhteydet Elokuvasäätiöön, Yleisradioon ja useisiin suomalaisiin tuotantoyhtiöihin. Nämä ovat tärkeitä ja hienoja yhteyksiä opiskelijoiden tulevaisuuden kannalta. Yhtä tärkeää on verkostoituminen ja yhteistyö muiden suomalaisten elokuvakoulujen ja toimijoiden kanssa.

Eräs ratkaisumalli

Huomioon ottaen nämä neljä esiteltyä ongelmaa, voidaan todeta että ne liittyvät keskeisesti Aalto-yliopiston rakenteeseen ja toiseksi ELOn sisäisiin opetusjärjestelyihin ja -käytänteisiin.

Esittämäni ongelmat ovat osittain ratkaistavissa elokuvataiteen laitoksen sisällä, mutta tämä vaatisi isoja muutoksia. Lisäksi ELOn tulisi irtautua Aalto-yliopistosta - vähintään osaksi valmisteilla olevaa Taideyliopistoa. Tämä ei tosin poista niitä lukuisia ongelmia, joita tulostavoitteellinen yliopistopoliittikka Suomessa aiheuttaa.

Toisaalta, opetusjärjestelyihin ja opetussuunnitelmaan pitäisi tehdä useita perustavia muutoksia. Ja kolmanneksi, koulutusrakenteen keskeiseksi suunnaksi tulisi ottaa

akateeminen elokuvakoulutus, jossa teorian ja käytännön opiskelun yhdistäminen olisi opetuksen keskiössä. Akateemisuus ei tunnu kuitenkaan olevan edes koko professorikunnan mielestä olennaista, vaan pääpaino halutaan pitää käytännön tekemisessä. Ja neljänneksi pulmaksi jää ELO:n sulkeutuneisuus suhteessa muihin alan toimijoihin.

Nykytilanteessa elokuvataiteen osasto on loukussa Aalto-yliopistossa. Elokuva- ja lavastustaiteen opiskelijat ETL ry on kerännyt puolelleen mittavan listan yhteistyötahoja, jotka tukevat elokuvaopetuksen siirtämistä valmisteilla olevaan Taideyliopistoon. Teatteri- ja mediatyöntekijät ry TEMEn kaikkien jäsenjärjestöjen allekirjoittamasta kannanotosta ja eri eduskuntaryhmiltä kerätystä laajasta tuesta huolimatta, avaimet elokuvaopetuksen siirtämisessä osaksi Taideyliopistoa on Aalto-yliopiston hallituksella. Ja sitten, jos ELO siirrettäisiinkin osaksi Taideyliopistoa, se ei automaattisesti takaa ELOlle autonomista, pientä yksikköä palvelevaa toimintaympäristöä. Ei pidä automaattisesti olettaa, että tulevan Taideyliopiston logistiset ja byrokraattiset ratkaisut palvelisivat paremmin elokuva-alan opintoja, kuin Aallon ratkaisut.

Taideyliopistoon siirtyminen ratkaisisi oletettavasti vain osan ELO:n ongelmista. Joidenkin esittämieni ongelmakohtien muutokset koskevat elokuvan tekotapaan liittyviä sisältöjä, joissa vastakkain on kaksi tai jopa kolme elokuvantekijäsukupolvea erilaisine tekotapa- ja perinneasenteineen.

Peräänkuulutan akateemista käytäntöä ja teoriaa yhdistävää elokuvaopiskelua, joka on avointa kaikille asiasta kiinnostuneille. ELO:n nykyongelmana on, että ovet ovat kiinni, eikä opetus edes oikein täytä akateemisia valmiuksia.

Avoimen akateemisen elokuvaopetuksen tarjoamisessa tulee vastaan jo pelkästään ELO:n sisäänottokiintiöt ja yleinen pääsykoekäytäntö. Väitän, että Suomen elokuva-alan kehittämiseksi tarvitaan oppimisympäristö, joka on avoin kaikille akateemisesti elokuvasta kiinnostuneille.

Helsingin elokuva-akatemia toimintastrategia lyhyesti

Helsingin elokuva-akatemia tulee antamaan maksutonta sivistävää elokuva- ja tv-alan opetusta kaikille, jotka ovat kiinnostuneet opiskelemaan elokuvaa korkeakoulutasolla. Opiskelun pääpaino on teoreettisten metodien jatkuva kehittäminen suhteessa käytännön elokuvatyöhön. Tämän lähestymismallin vuoksi varsinaista jaottelua akatemian oppilaiden ja opettajien välillä ei tehdä. Helsingin elokuva-akatemia toimintamalli perustuu yhteiseen tutkimiseen, tiedon ja metodien ja jakamiseen luentojen ja säännöllisen käytännön työskentelyn avulla.

Elokuva-akatemia alkuketkien tavoitteena on yhdessä löytää suomalaisen elokuvasisivistyksen keskeiset aukot, ja pyrkiä löytämään parhaat keinot teorian ja käytännön oppimisen yhdistämiseksi.

Helsingin elokuva-akatemia aloittaa toimintansa vuonna 2012. Pää tavoitteena alkuvaiheessa on koota yhteen akatemian toiminnasta kiinnostuneet järjestämällä säännöllisiä viikoittaisia tapaamisia, jotka jakautuvat kolmeen osa-alueeseen. Ensinnäkin järjestetään ohjattuja keskusteluja nykyisen akateemisen käytäntöä ja teoriaa yhdistävän opetustarpeen luonteesta, ja mielekkästä rakennemallista opetuksen järjestämiselle. Samalla keskusteluissa on tavoitteena tuoda yhteen Suomen elokuva-alalla toimivia tekijöitä. Toiseksi elokuva-akatemia järjestää käytännön opetusta perustuen vuoden 2011 aikana tulleisiin yhteydenottoihin koskien kurssitoiveita. Kolmanneksi järjestetään säännöllisiä elokuvanäytöksiä akatemian opiskelijoiden valmiista, tai työvaiheessa olevista teoksista ja tutkimuksista.

Helsingin elokuva-akatemia -hankkeen pitkäaikaisena tavoitteena on käytännön ja teorian elokuvaopetuksen kehittäminen suomalaisen elokuvakulttuurin edistämiseksi, sekä suomalaisen elokuvakulttuurin kohentaminen järjestämällä avointa opetusta kaikille elokuva-alalla toimiville ja siitä akateemisella tasolla kiinnostuneille suomessa toimiville tekijöille. Helsingin elokuva-akatemia ei ole tarkoitus kilpailla ELO:n tai muiden elokuvakoulujen kanssa, vaan täydentää

saatavilla olevaa opetusta. Ovet ovat avoinna niin nuorille kuin kokeneillekin elokuvantekijöille.

Olen kiitollinen sille vapaudelle, jonka olen saanut suhteessa elokuvaopintojeni toteuttamiseen Taideteollisen korkeakoulun Elokvataiteen laitoksella. Vapaus tarkoittaa tässä sitä, että koskien niin kandidaatin kuin maisterin opinnäytetyötäni olen saanut itse suunnitella työni tuotantomenetelmän tukemaan parhaalla tavalla niitä elokuvallisia sisältöjä, joita olen halunnut kehittää.

Lähteet:

Elokuva- ja lavastustaiteen opiskelijat ETL ry:n pöytäkirjat 2010-2011

Verkkolähteet:

<https://www.facebook.com/pages/Helsingin-elokuva-akatemia/177509298968980>

(2.11.2011, Helsingin elokuva-akatemia Facebook-sivu)

<http://www.teme.fi/23-kannanotot/500-elo.html> (20.10.2011 TEMEn kannanotto:

"ELOn paikka on Taideyliopistossa")

Muut lähteet:

ETL ry:n järjestämä laitoskokous ja opiskelijatapaaminen 5.9.2011