

Lauri Törhönen

Elokuvaohjaaja Suomessa. Nyt.

Suomalaisen elokuvaohjaajan
työn prosessit; etiikka, moraalii,
tekniikka ja sosiaalisuhteet



LAURI TÖRHÖNEN

Elokuvaohjaaja Suomessa. Nyt.

Suomalaisen elokuvaohjaajan työn prosessit;
etiikka, moraali, tekniikka ja sosiaalisuhteet

Akateeminen väitöskirja, joka Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan
suostumuksella esitetään julkisesti tarkastettavaksi
Lapin yliopiston luentosalissa C147 lokakuun 30. päivänä 2023 klo 12.



LAPIN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF LAPLAND

Rovaniemi 2023

Lapin yliopisto
Taiteiden tiedekunta

Väitöskirjan ohjaajat:

Professori (emerita) Kaarina Määttä, Lapin yliopisto
Professori Mauri Ylä-Kotola, Lapin yliopisto

Väitöskirjan esitarkastajat:

Professori (emeritus) Göte Nyman, Helsingin yliopisto
Dosentti Ilkka Huovio, Lapin yliopisto

Vastaväittäjä:

Professori (emeritus) Esa Saarinen, Aalto-yliopisto

Kustos:

Professori (emerita) Kaarina Määttä, Lapin yliopisto

© Lapin yliopisto, Lauri Törhönen

Taitto: Minna Komppa, Taittotalo PrintOne

Acta electronica Universitatis Lapponiensis 364

ISBN 978-952-337-393-8

ISSN 1796-6310

Sähköisen väitöskirjan pysyvä osoite:

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-393-8>

Lauri Törhönen

Elokuvaohjaaja Suomessa. Nyt. Suomalaisen elokuvaohjaajan työn prosessit; etiikka, moraalit, tekniikka ja sosiaalisuhteet

Rovaniemi: Lapin yliopisto, 2023, 355 s.

Acta electronica Universitatis Lapponiensis 364

ISBN 978-952-337-393-8

ISSN 1796-6310

ABSTRAKTI

Elokuva on oma taide. Elokuva ei ole filmattua teatteria, vaikka ne, joiden etu väite on, niin väittävät. Elokuvan tärkein näyttelijä on kamera. Homo Sapiens, ajatteleva ihminen, kehittyi lajinan, että osasi rakentaa auton ja lentokoneen, ja tehdä elokuvan. Autolla voi ajaa maan pinnalla minne vain; lentäen ihminen kumosi painovoiman. Hänellä on jo asunto avaruudessa ja hän kurkottaa etäämmälle. Elokuva antoi kyvyn nähdä, pääsyn tavoittamattomiin paikkoihin ja kokea tuntemattomia elämyksiä. Se siis sukeltaa ihmisen sieluun! Elokuvan kohtalo on sen dualismi: tekijälle elokuva on taidetta, mutta omistajalle kauppatavara. Siksi elokuvaan on löytö poliittisia ja kaupallisia poltinmerkkejä.

Taidemuotona elokuvan juuret ovat kuudessa klassisessa taiteessa (antiikin taiteet olivat kirjallisuus, arkkitehtuuri, maalaustaide, kuvanveisto, musiikki ja teatteri). Ne odottivat elokuvaa ja antoivat sille roolin heti, kun elokuva oli teknisesti mahdollinen. Elokuva ei voi tehdä ilman tallennustekniikkaa eikä katsoa ilman esitystekniikkaa, mutta elokuva ei ole tekniikan vanki. Oikein ohjattu tekniikka antaa elokuvalla vapauden, jota muilla taiteilla ei ole: ajan ja paikan vapauden; vapauden kertoa omilla ehdoillaan. Taiteista elokuva on eniten velkaa todellisuudelle. Ja elokuva antaa ikuisen elämän! Siksi päätekijän, elokuvaohjaajan, vastuukin on lopullinen. Taiteen ja bisneksen dualismista on seurannut tarve sysätä elokuva sekulaariseksi viihteeksi ja leimata taideteoksiakin levityksen ehdoilla.

On taiteita, joilla on osaamisvaatimus – musiikki, esimerkiksi: pitää osata soittaa oikein. Sama periaate koskee elokuvaa. Elokuva on katsojalle helppo, se elättää harhaluuloa, että kuka vain osaa tehdä elokuvan. Populistisen luonteen ja teknisen tuotantotavan vuoksi elokuva on vangittu palvelemaan poliittisia ennakkoluuloja, joita käytetään myös elokuvaa vastaan. Emme huomaa, että elokuva syntyi, kun kehitys sai uuden merkityksen; ihmiskunta alkoi valmistaa palvelijoiksi koneita ja laitteita. On elätetty ideaa, että halu riittää kompetenssiksi, mutta elokuva vaatii teknisiä ja psykososiaalisia taitoja,

joista elokuvaohjaajan pitää ottaa vastuu. Elokuva on helppo katsoa, jos se on oikein tehty, mutta ei ole, jos katsoja voi ymmärtää sen väärin. Oikein tekeminen on lahja, joka tekijällä on, tai ei ole – ja elokuvallisesti lahjakkaalle oikein tekemistä voi myös opettaa.

Tekniikka on ajanut elokuvankin uuteen todellisuuteen. Ellemme huomaa, että rakenteet murtuvat, että katselu kotona on yhtä helppoa kuin radion kuuntelu oli ennen televisiota; että teknologia on kehittänyt kenen tahansa käyttöön tekniikan, joka äsken vaati ammattiosaamista ja elokuvakamera on istutettu laitteeseen, jota kutsutaan puhelimeksi – jokainen jo harjoittaa toimia, jotka oli varattu ammattihenkilöille. Historia on taas luonut uudet olosuhteet, joihin meidän pienen kielialueen kansana pitää reagoida uudistamalla, voidaksemme tarjota elokuvakertomuksia kielillämme ja vastataksemme nyt jo vanhaan kilpailuun muiden säännöillä, mutta laadulla ja omalla sisällöllä. Elokuvaohjaajalla on uudessa todellisuudessa suurempi vastuu. Se on jo täällä. Nyt.

Avainsanat: elokuvataide; dualismi; kokonaisvastuu.

ABSTRACT

Cinema is an art in its own right. Cinema is not filmed theatre, despite the claims of those in whose interest it is to claim so. Camera is the leading actor in a film. Homo sapiens, the thinking man, evolved as a species to be able to build a car and an aeroplane, and to make a film. With a car, man can drive anywhere on the ground; with flight, man overcame gravity. He already has a dwelling in space and can reach out even further. Cinema gave one the ability to see, access to unreachable places and the chance to experience previously unknown sensations. Ergo, it dives into the human soul! The fate of a film is its duality: for the maker, a film is art, but for the owner, it is a commodity. That is why the film has been branded with political and commercial labels.

As an art form, cinema has its roots in the six classical arts (the ancient arts were literature, architecture, painting, sculpture, music, and theatre). They waited for the film to arrive and gave it a role as soon as it was technically possible. A film cannot be made without recording technology nor watched without projection technology, but cinema is not a prisoner of technology. Properly controlled technology gives it a freedom that other arts do not have: freedom of time and place; freedom to tell its story on its own terms. Of all the arts, cinema owes the most to reality. And cinema can provide one with eternal life! That is why the responsibility of the principal author, the director, is final. The dualism of art and business has led to the need to relegate films to the status of secular entertainment and to stigmatise even works of art by terms of distribution.

Some art forms have a skill requirement – music, for example: you have to know how to play correctly. The same principle applies to cinema. A film is easy for the viewer; it fosters the illusion that anyone can make a film. No, they cannot. Because of its populist nature and technical production methods, cinema has been imprisoned to serve political prejudices, which are also used against it. We fail to realise that cinema was born when development took on a new meaning; man began to manufacture machines and devices as his servants. The idea that desire is enough for competence has been revived, but a film requires technical and psychosocial skills for which the filmmaker must take responsibility. A film is easy to watch if it is done right, but not if the viewer can misunderstand it. Getting it right is a gift that the filmmaker may or may not have – and for the cinematically gifted, getting it right can also be taught.

Technology has also driven cinema into a new reality. Unless we realise that structures are breaking down, that watching at home is as easy as listening to the radio was before television; that technology has made available to anyone a technique that once required professional skills and implanted a film camera in a device called the telephone – we are all already engaged in activities that once were reserved for professionals. History has again created new

circumstances to which we, as a nation of small linguistic area, must respond with renewal to offer cinematographic narratives in our language and respond to the now already old competition with other rules, but with quality and our own content. In the new reality, filmmakers have a greater responsibility. It is already here. Now.

Keywords: film, cinema, film director

Kiitokset

Kiitän tarkkaa kustostani, professori Kaarina Määttä ja työni esitarkastajia, dosentti Ilkka Huoviota ja professori Göte Nymania arvostamastani viisaasta tuesta sekä esitarkastuslausunnoista; ja myös väitöskirjatyöni ohjaajia, professori Kaarina Määttä ja professori Mauri Ylä-Kotolaa. Kiitän professori Esa Saarista lupautumisesta vastaväittäjäksi.

Haluan kiittää dosentti Ilkka Huoviota ja Lapin yliopiston tuolloista rehtoria, professori Mauri Ylä-Kotolaa, sekä professori Hannu Kahakorpea, jotka illallisen päätteeksi potkaisivat tutkimuksen uudelleen käyntiin, vaikka olin jo luopunut aloittamastani työstä organisoidakseni elokuvakoulujen maailmanjärjestö CILECT:n kongressin Taideteollisen korkeakoulun vastavalmistuneessa Lume-keskuksessa. Kiitän myös aiemman tutkimushankkeen toista esitarkastajaa, professori Timo Tervoa.

Kiitän avusta ja ymmärryksestä kanssaihmissiä, sekä niitä 445 tutkimuksessa erikseen nimettyä henkilöä – edesmenneitä ja eläviä – joiden tieto, työ, näkemykset ja kirjoitukset ovat vahvistaneet uskoa työn tarpeellisuuteen juuri nyt, kun tekninen banalisaatio näyttää ennustavan ammattimaisen ja vastuuntuntoisen elokuvan muuttumista historiallisesti tarpeettomaksi – vaikka taiteena elokuva ei milloinkaan kuole!

Kiitos.

Helsinki 15. syyskuuta 2023

Lauri Törhönen

professori

Elokuvaohjaaja Suomessa. Nyt.

Sisällys

0. Minä	s. 18
1. Mistä	s. 35
2. Missä	s. 176
3. Quo vadis?	s. 244
4. Post festum	s. 291

Johdatus väitöskirjaan

Aiheeni lähtökohdat

Olen taiteen maisteri, toimittaja ja kirjailija. Elokuvaohjaajaksi olen koulutettu julkisilla varoilla Taideteollisessa korkeakoulussa. Kun arkkitehtiylioppilaana pyrin Taideteollisen oppilaitoksen Kamerataiteen osastolle, opetus oli kymmenvuotias, vaikka elokuvakoulu oli ensimmäisiä rautaesiripun tällä puolen. Samalla ”Ateneumin” osastolla opiskelivat tulevat valokuvaajat ja elokuvan ja television tekijät. Osaston osuus koulun budjetista oli 35 %, ja oli mitoitettu taiteenalojen hinnan mukaan. Opiskeluaikana ohjasin tunnin dokumenttielokuvan televisioon, harjoitus-tv-tuotantoja, fiktioelokuvan ja diplomityönä näytelmäelokuvan Elmer Diktoniuksen novellista Epävalta, jonka osatuotti YLE TV1:n Teatteritoimitus. Koulutus kehittyi yliopettaja Risto Jarvan traagiseen kuolemaan saakka. Myöhemmin sain kutsun yrittää elokuvakoulun kunnostamista. Jouduin epätodelliseen todellisuuteen: Taideteolliseksi korkeakouluksi jo opiskeluaikanani muuttuneessa ”yliopistossa” vallitsi budjettien demokratia, jossa elokuva oli siirtomaan asemassa.

Kymmenen vuoden ja monen henkilön työn tuloksena budjetti nelinkertaistui. OPM:n (nyt OKM) johdolla rakennettiin maailmassa poikkeuksellisen hieno elokuva- ja tv-studiokompleksi; osaston professorikunta kasvoi puolestatoista kahteentoista, kirkkaimpina tähtinä elokuvauksen professori Esa Vuorinen ja elokuvahistorian professori Peter von Bagh. Kiitos työyhteisön pelottomien visionäärien, jotka halusivat välittää ammattioppia, jota olivat itse uransa aluksi saaneet. Toimin prosessin työnjohtajana kokemuksella, jolla elokuvaohjaaja toimii elokuvan taiteellisenä johtajana. Muotoilimme koulutuksen muistuttamaan elokuvatuotantoa. Opiskelijat tuskin tajusivat, että opetimme samantapaista vastuuta, jonka he työssä kohtaisivat. Taideteollista korkeakoulua vaivasi alemmuuskompleksi suhteessa tiedeyliopistoihin. Vaikka oppilas- ja opettajakunnassa on aina ollut loistavia esimerkkejä henkilökohtaisesta taiteilijuudesta ja sen merkityksestä kansallisen omalataisuuden rakentamisessa, niiden valjastaminen koulun kehittämiseen oli alistettu hiekalle rakennetulle pyrkimykselle tehdä taiteesta tieteen kaltaista.

Osana yliopistouudistusta perustettiin Taideyliopisto, johon Taideteollisen korkeakoulun ”pehmytosat” (elokuva, lavastus, taidekasvatus) olisivat kuuluneet. Sen sijaan TaiK junailtiin osaksi Aalto-yliopistoa (josta osia on alkanut erkaantua luonnollisempaan koulutusympäristöön). Otaniemeen muutto oli fataali virhe. Kakkien ymmärrettävä esimerkki ovat kuvataideopettajat, jotka opiskelevat insinöörien ja ekonomien rinnalla, vaikka tarjolla olisi ollut maalareita ja kuvanveistäjiä. Virheistä pitäisi oppia, jotta ne voisi korjata. Teknologiausko ja havahtuminen globaaliin todellisuuteen, josta omat resurssit eivät riitä irtautumaan, näyttävät edelleen supistavan elokuvakoulutusta.

Taiteena elokuvaa voi ajatella maalauksen vastakohtana: se herättää ajan eloon ja asettaa teot peräkkäin antamalla merkityksiä ja omien keinojensa avulla poimii ja korostaa tekojen dramaturgista arvoa kokonaisuuden osina. Mahdollisuus muotoilla aikaa, pilkkoa sitä tai venyttää, kuvata yläkulmasta tai alakulmasta, viedä katsojalle lähikuvia

ja erikoislähikuvia, piirtää yksittäistä suuta, kättä tai silmää – antaa elokuvalle luonteen. Taiteilla on mahdollisuus pysäyttää aika, leikata siitä viipale, mutta vain elokuva voi muotoilla aikaa.

Ollessani teini-ikäinen, äitini houkutteli minut katsomaan Alfred Hitchcockin Hollywoodissa ohjaamaa elokuvaa 39 ASKELTA, tarinaa, jonka hän oli jo ohjannut Englannissa ennen sotaa. Kenties tekijä uskoo kehittyneensä, vaikka aika vain muuttaa? En ehkä ymmärtänyt, miten Hitchcock toteutti sen, mikä on hänen tavaramerkkinsä, mutta koin POV -tekniikan voiman: ohjaaja kuljetti minut elokuvaansa. En istunut katsomossa analysoimassa, vaan tempauduin tarinaan. Hitchcockin käyttämä näkökulmakuvatekniikka (POV) on elokuvan vahva psykologinen ilmaisukeino. Muilla taiteilla sitä ei ole, koska se – melko selittämättömällä tavalla – kaappaa katsojan yhdeksi elokuvan tekijöistä, katsojan aisteilla. Emme huomaa, että jos katsojana ajattelemme elämää, kun aamulla avaamme silmät, alamme nähdä ”näkökulmakuvia” ja näemme niitä kunnes illalla suljemme silmät. Nukkuessa ihminen näkee unia, joissa hän on objektiivinen tarkkailija tai subjektiivinen toimija. Unessa voi olla POV -rakenne. On kiistelty voiko ihminen unessa nähdä kuolemansa vai ”leikkaako” uni ”toiseen kuvaan” ennen murskautumista, tai herättää. Jos tämä on kysymys, en osaa vastata. Elokuvaohjaajana voin päättää millaisia unia elokuvissani nähdään. Astun todellisuuden laatikosta, se on elokuvataiteessa mahdollista ja usein hyvä keino.

Kohtaus pitää rakentaa katsojan ehdoilla. Teatterissa jokaisella katsojalla on oma perspektiivi ja jokainen on huomioitava. Jos teatterinohjaaja osaa ammattinsa, hän luo äänellä, valolla ja näyttelijöiden liikkeillä intiimin tunnelman tai odotuksen ja katsojalle riittää, että hän näkee teatterimurhan samassa huoneessa, reaaliajassa. Kun esitys loppuu, murhattu nousee kumartamaan yleisölle. Katsoja on hyvillään, että murha oli näytelty. Teatterinohjaajalla on näyttelijät, lavastettu näyttämö, rekvisiitta, musiikki, valaistus- ja äänitekniikka ja erikoistehosteet, ja kaikki on harjoiteltu valmiiksi ennen ensi-iltaa.

Elokuva, kolmiulotteisena taidemuotona, jossa aika, objektiivit ja kameran liike luovat tilallisen avaruuden, kaluston tekniset ominaisuudet, mahdollisuus liikuttaa näyttelijöitä ja kuvaavaa instrumenttia – periaatteessa katsojaa! – ja muut keinot, joilla elokuvaa ohjataan kokonaisvaltaisena prosessina, ei ole teatterin jatke. Elokuvan perusominaisuus on, että kameran voi viedä minne vain ja se voi kuvata mitä vain, mutta sillä ei ole järkeä, tahtoa tai tunteita. Elokuvaohjaajan on ohjattava elokuvaaja, joka käyttää kameraa tallettamaan esityksen, joka ohjataan kameran eteen. Ja kuvata otos yhä uudelleen, kunnes se onnistuu, jolloin on sen kuvan ensi-ilta. Hyväksytyistä oloista kootaan elokuva. Elokuvaohjaajan pitää olla katsojan edustaja. Teatterissa tallentava väline on elävä katsoja; elokuvassa tallentava väline on kamera, sieluton, mykkä laite.

Todistukseni elokuvaohjaajan ammattipätevyydestä allekirjoitti kunnioittamani professori Risto Jarva. Monien filmien jälkeen päädyin hänen seuraajakseen, Taideteollisen korkeakoulun Elokuvataiteen osaston johtajaksi. Perustimme tutkijakoulun, jonka alikoulutettu johtaja taiteen maisterina olin. Tunsin ”velvoitetta”, paine houkutti aloittamaan oman väitöstutkimuksen. Aiheeksi valikoin Kulesovin kokeen käytännön

sovelluksen, siis elokuvan Point Of View -tekniikan. Olin itse sisäistänyt tekniikan ja käyttänyt sitä. Tarkoitus oli POV-efektin tutkiminen kokeellisesti, vertaamalla sen tehoa konventionaalisempien keinojen vaikutukseen katsojassa. Työn ohjaajiksi valikoituivat silmäklinikan ylilääkäri professori Timo Tervo ja Helsingin yliopiston psykologian laitoksen johtaja professori Göte Nyman. Projektin tarkoitus oli tuottaa koulutusmateriaalia, mutta ad hoc -päätöksellä tartuin mahdollisuuteen hankkia uudelle mediakeskus LUME:lle maailmanluokan huomio järjestämällä elokuvakoulujen järjestön (CILECT) maailmankongressi. Hankkeeni edellyttämä metodien vertailu koe-elokuvilla ilman ”ilmaista” studiokapasiteettia muuttui ylivoimaiseksi.

Väitöshankkeen esitarkastajina toimineet Taideteollisen korkeakoulun entinen hallintojohtaja, dosentti Ilkka Huovio ja professori Göte Nyman, olivat mukana alkuperäisessä tutkimuksessani. Sen tutkimusaihe on integroitu. Mielestäni se (POV) edelleen on elokuvakerronnan vahvin menetelmä vaikuttaa katsojaan, vangita hänen aistinsa vastustamattomalla tavalla. POV toteutetaan mekaanisesti, mutta se on toteutettava elokuvaruudun tarkkuudella. Tekniikka ei ole magiaa, se on kaava. Pöydässä, jossa vanha asia tuli puheeksi, istuivat dosentti Ilkka Huovio, professori Hannu Kahakorpi ja Lapin yliopiston rehtori Mauri Ylä-Kotola. Olin työskennellyt Huovion alaisena TaiK:ssa. Kahakorpi, alun perin näyttelijä, oli näytelty diplomielokuvassani ja useita kertoja myöhemmin. Ylä-Kotolaan olin tutustunut, kun hän oli Kuvataideakatemian rehtori. Kerroin ettei minulla ollut varaa elvyttää kokeellista hanketta, mutta voisin tutkia monipuolisen kokemukseni kautta elokuvaohjaajan työtä taiteilija-ammattina, johon olin saanut myös muodollisen koulutuksen. Siis: elokuvaohjaajan ammattia sisältä, käytännön suorittajana – ei kirjaviisauden (joka ei kuulu elokuvaohjaajan työhön), vaan kokemukseni varassa.

Elokuvaohjaaja on hankkeen taiteellinen johtaja eikä taidetta voi tuottaa ilman vaistoa. Ilmaan heittämani idea oli tehdä mahdollinen väitöskirjatyö elokuvaohjaajan konkreettisista taiteellisista lähtökohdista. Symposiumin konsensukseksi muodostui, että ammattini ”ruumiinavaus” olisi yleisemmin kiinnostava ja voisi johtaa jatkotutkimukseen. Se oli huolimaton puhetta, mutta aloin pohtia hanketta, muotoutunutta kiehtovaa kompositiota. Arkipäiväisessä työssä elokuvaohjaaja joutuu ratkaisemaan ongelmia. Ammatin kaleidoskooppista kuvaa voi kirjoitettuna olla vaikeaa ymmärtää. Siksi kehitin tutkimuksen oheen lukemiston, joka muodostuu ”klipeistä”. Ne on sijoitettu tekstin oheen ”orgaanisesti”, mutta eivät ole osa tutkimustyötä, vaan ”oheislukemisto”. Teknisesti väitös osuu juuri nyt ajan saldoiviivaan: elokuva on aina ottanut käyttöön uusimman tekniikan, kehittynyt orgaanisesti ja jos jokaisella nyt käytössä olevaan langattoman laitteeseen on ladattu mahdollisuus sekä tallettaa että esittää pitkän näytelmäelokuvan kokoisia tiedostoja, muutos on tapahtumassa. Elämme sen keskellä ymmärtämättä, että se voi olla murros, joka muuttaa viihdeteollisuuden ja ammattikoulutuksen tarpeen. Elokuvalla, uudessakin tilanteessa, on kielioppi. Sitä opetetaan elokuvakouluissa niille, jotka ymmärtävät. Elokuvakoulutusta on järjestetty monista lähtökohdista, mutta elokuvan vahvimman visuaalisen keinon opettaminen laiminlyödään, koska opettajat itse eivät ymmärrä. POV -tekniikkaa ei voi analysoida tai opettaa taiteellisena keinona, koska se ei

ole sitä. Se on havaintopsykologinen ”taikatempu”, jossa tekniikan avulla valjastetaan katsojan tajunta osaksi elokuvan kerrontaa.

Kun kirjoitan tutkimukseni ensimmäiseksi sanaksi ”Minä”, se voi johtaa harhaan. *Minän* tarkoitus ei ole viedä lukijan ajatusta siihen, että tutkisin autoetnografisesti itseäni elokuvaohjajana, vaan vain ottaa vastuu, joka perkaa elokuvaohjaajan ammattia, sen aspekteja, muodollisen koulutuksen ja runsaan kokemuksen varassa. Elokuva jakautuu tuotantoon (elokuvan valmistaminen) ja reseptioon (elokuva katsominen). Perinteisesti elokuvakriitikot ja teoreetikot väheksyvät elokuvaa työnä; ja elokuvien tekijät teoreetikoita. Pidän jakoa vahingollisena.

Yliopistoissa elokuva ja teatteri on usein asetettu samaan oppikokonaisuuteen, jonka nimi voi olla teatteritiede. Väärinkäsityksen syy on katsoja, joka istuu samalla tavalla teatterissa ja elokuvateatterissa, nauttien tai kärsien reseptiosta, josta vastaa teatterinohjaaja tai elokuvaohjaaja. Katsojakokemuksena teatteri muistuttaa jumalanpalvelusta ja elokuva jääkiekko-ottelua televisiossa. Teatterissa katsoja on samassa akustisfyysisessä tilassa, jossa kerrotaan tarina, joka voi olla sijoitettu mihin tahansa aikaan tai paikkaan. Katsojan elämästä kuluu yhtä paljon aikaa kuin näyttelijän elämästä. Se on teatterin magian ydin. Teatterinohjaaja käyttää kaikkia mahdollisia keinoja, silmänkääntöä myöten, mutta samassa paikassa kuin katsoja. Perusväittäämä, josta en tee kompromissia – enhän muuten olisi ryhtynyt kirjoittamaan! – on, että elokuva on oma, seitsemäs taide, eikä se ole velkaa muille taiteille, vaan on niiden tasavertainen kumppani. Elokuva tuli mahdolliseksi tekniikan kehityksen myötä. Väitös valaa pohjan tutkimuskeskustelulle, joka tarkastelee elokuvaa, sen tekemisen ja vastaanottamisen ehtoja. Elokuva ei ole ilman kameraa. Kamera on laite, jota operoi elokuvaaja, mutta ohjaa elokuvaohjaaja. Kuusi klassista taidetta olivat olemassa vuosisatoja tai -tuhansia – sähkön ja filmin keksiminen 1800 -luvulla synnyttivät elokuvan.

Väitöskirjatyön rakenne

Viulu on mykkä instrumentti, jolla voi tuottaa musiikkia, jos osaa soittaa viulua. Elokuvan harha on, että se tallettaa elämää, jonka toinen laite herättää eloon heijastamalla valkokankaalle. Katsoja pitää olla paljon, koska taidemuotona elokuva on kallis. Siksi elokuvaa markkinoivat filmitähdet ja tähti ohjaajat ja on joukkotiedotusvälineitä, jotka ovat kiinnostuneempia heistä kuin heidän töistään. Elokuva taiteena, jota on helppo katsoa, houkuttelee houkkia, joiden ahneus ja valta on turmellut elokuvan maineen taiteena. Järjestelmät tuhlaavat elättämällä lahjattomia elokuva-ammateissa tai kustantavat mukavan elämän henkilöille, joiden kyvyt eivät riitä omaan uraan.

Seitsemäs taide kannibalisoit kuutta klassista taidetta. Se käyttää niiden soveltuvia osia tarinan luomiseen. Elokuvasta ei ollut teoriaa, ei ollut kouluja, joissa tutkia tai opettaa elokuvataidetta. Syntymälahjakseen taiteiden hybridi sai ominaisuuksia, joita muilla ei ole: teoksesta voi valmistaa identtisiä kopioita, joita voi esittää yhtä aikaa. Elokuvalla oli – ja on edelleen – maaginen ominaisuus saada katsoja luulemaan, että elokuva näyttää totuuden, vaikka todellisuudessa elokuva kertoo elokuvaohjaajan valitsemista otoksista kootun, tiivistetyn tarinan. Synnyttyään elokuva kulki tallamatonta maata. On

hämmästyttävää, miten nopeasti se valloitti maailman. Kuvattiin tapahtumia, jotka filmillä saivat kohtauksen luonteen. Oivallettiin, että elokuva voi tallettaa ja myydä draamaa.

Palkattiin näyttelijöitä ja henkilö, joka oli ohjannut heitä teatterissa. Syntyi harha. Oli elokuvallistakin lahjakkuutta, pioneerit ymmärsivät mitä tekivät. He kehittivät elokuvaa ja oivalsivat varhain, että käytössä oli maailman mullistanut keksintö, joka antoi elokuvissa esiintyville kuolemattomuuden. Yksi Venäjän vallankumouksen seuraus oli elokuvakoulutuksen aloittaminen: Lenin ymmärsi elokuvan propaganda-arvon. Elokuvakoulut olivat instituutteja, ilmaisun tutkiminen ja kokeileminen, työtapojen luominen, oli niiden tehtävä. Väitöskirjassa esittämäni yksinkertainen Kulesovin koe on edelleen elokuvan taiteellisesti vallankumouksellisin todiste. Se on kenen tahansa kokeiltavissa vaikka puhelimella ja todistaa, että elokuvalla on vangitseva keino, jolla katsojan havainto ja sen aiheuttama elämys tai tunne muuttuvat osaksi elokuvaa. Siis: yleisön jäsen katsomossa muuttuu osaksi katsomaansa elokuvaa.

POV on elokuvan herkkä ja vahva työkalu. Se toimii samaan tapaan kuin musiikki: liikuttaa katsojaa, mutta on älyllisempi, eikä vaadi emotionaalista sitoutumista. Elokuva sitoo katsojansa. Näkökulmakuva toimii ihmisen luontaisten vaistojen varassa; katseen ja järjen yhdistelmänä eikä katsoja voi tahdonvaraisesti paeta vaikutusta. POV on tekniikka, joka ei jää vaivaamaan. Oikein toteutettuna katsoja ei tiedosta sitä. Se noudattaa arkikokemusta ja toimii sen rinnalla. Monet elokuvia ohjaavat väistävät POV -tekniikkaa, koska se pitää osata rakentaa yhtä oikein ”nuotilleen” kuin viulun soitto. Hyvän elokuvan voi ohjata ilman POV -tekniikan hallintaa – se kuten elokuvassa kaikki muukin – värimaailma, rekvisiitta, maskeeraus, äänen intensiteetti, kaiku, käytettyjen objektiivien polttovälit, filterit, sään tai vuodenajan manipulointi, zoomaukset, kamera-ajot, näyttelijöiden ohjaaminen suhteessa kameraan ja sen valittuihin ominaisuuksiin, yli- tai alinopeuskuvaus, leikkauksen rytmi ja monet muut seikat, kuten mahdollisuus painottaa näyttelijöiden ilmaisua leikkauksessa tai välikuvilla, ja niin edelleen ja yhä edelleen. Jokaisen kuvan jokainen yksityiskohta vaatii päätöksen, jonka tekee elokuvaohjaaja – muuten elokuvan ohjaa joku muu, pahimmassa tapauksessa sattuma.

Alkuperäinen suunnitelma POV -rakenteen tehon tutkimiseksi tohtorinväitöksellä, oli yksinkertainen. Käsikirjoitus on kuva – huone, pöytä ja henkilöt, sekä rekvisiitta Leonardo da Vincin kuuluisasta maalauksesta Viimeinen ehtoollinen (1498) Milanon Santa Maria delle Grazie -kirkossa (maalaukseen ei ole aito fresko, da Vinci maalasi sitä useana vuotena tekniikalla, joka soveltui huonosti seinämaalaukseen). Pelkistetty, kaavamainen kuva. Jeesus istuu pitkän pöydän takana, kummallakin puolellaan kuusi apostolia. Kuva on pysäytetty hetkeen, jolloin Jeesus on ilmoittanut, että yksi apostoleista on kavaltanut hänet. Se kuvaa mielenkuohua, jonka ilmoitus aiheuttaa. Hetkeen vangitut eleet ja liikkeet kuvastavat kunkin roolia jumalaisessa näytelmässä, josta on tullut ikuinen. Tai hetkeä, jolloin kukin reagoi, siis manipuloitua aikaa, joka on mahdollista maalauksessa. Ikuisen neron maineeseen tuomittu Leonardo da Vinci on vanginnut dramaattisen kohtauksen aikansa tekniikalla, pysäyttämällä elämän maalaukseen kunkin henkilön roolin mukaan ja luomalla henkilökuvat eleisiin, ilmeisiin ja katseiden suuntiin, joilla todellisuudessa on myös aikadimensio. Ja näyttää siltä, että Jeesus ei katso ketään.

Tutkimuksen idea oli käsikirjoittaa seinämaalauksesta kohtaus ja lavastaa se studioon. Olisi tarvittu pöytä ja 13 näyttelijää tai avustajaa, kaikki miehiä. Kohtaus on teatterista: kaikki esiintyjät istuvat samalla puolella pöytää, kasvot näkyvät. Maalauksessa suuttumus, epäily ja syyllisyys on vangittu ilmeisiin ja eleisiin. Jos aikaa venytetään ilmoituksen ja sen aiheuttaman mielenkuohun pituiseksi, freskosta tulee kohtaus, jonka teatterin tai elokuvan ohjaaja voi toteuttaa tyyliinsä tavalla. Uudessa Testamentissa Jeesus murtaa leivän ja antaa sen opetuslapsilleen sanomalla, että se on hänen ruumiinsa. Sitten hän kaataa itselleen viiniä ja antaa karahvin kiertää samalla tavalla, sanoen että se on hänen verensä. Leonardon fresko on viisisataavuotias ja ristiriitainen: maalauksessa ei näy karahvia, leivät näyttävät sämpylöiltä. Sekä teatterissa että elokuvassa ohjaaja joutuu tekemään ”tulkinnan”, koska kuva on ristiriidassa sanan kanssa. Oikeassa todellisuudessa henkilöt eivät istuisi samalla puolella pöytää, kasvot yleisöön. Asetelma antaa juhlallisuutta. Teatterissa on tärkeää, että puheet kuuluvat ja toiminnot ja reaktiot sommitellaan niin, että ne ovat peräkkäin, eivätkä estä poimimasta katseella jokaista. Ilmoitus Jeesusta odottavasta kohtalosta tulee yllätyksenä, paitsi Juudakselle, joka on pettänyt Jeesuksen. Hyvin sommiteltu kertomus.

Kokeessa kohtaus olisi kuvattu kolmella tavalla. Yksinkertaisin vaihtoehto, kohtauksen kuvaaminen ”teatterimetodilla”, jota akateemikko Rauni Mollberg elokuvissaan käytti: yhdessä kokokuvassa, ikään kuin kamera olisi teatterin katsomossa. Yksinkertaisimmassakin vaihtoehdossa elokuvaohjaajalla on monta valittavaa, alkaen valaisusta, jolla luodaan tunnelma. Objektiivin polttovälillä luodaan joko syväterävää kuvaa tai latistetaan kolmiulotteisuus. Huone saa aivan erilaisen luonteen, tai roolin, riippuen onko syvyydellä merkitys. Dialogin voi rytmittää niin, että kamera kääntyisi henkilöstä henkilöön, kuin katsojan katse, leikkaamatta kuvaa. Kuvattaessa kohtaus yhdellä kuvalla repliikit ja toiminnot ovat kohtauksen kesto. Ohjaaja voi manipuloida aikaa, mutta se on tehtävä kuvauksissa eikä siihen voi sen jälkeen koskea.

Kakkosvaihtoehto olisi kohtauksen jakaminen kuvakokoihin ja -kulmiin, jolloin kohtauksen edetessä tärkeimpien henkilöiden esiintyminen lähikuvissa tuottaisi ”elokuvallisemman” toteutuksen, tai sen illuusion. Kohtaus pitäisi jakaa kuviin ja katseisiin, koska pöydän päät katsovat Jeesusta tai toisiaan, eri suuntiin, mutta Jeesuksen katseensuunta olisi oikealle tai vasemmalla riippuen siitä, kenelle hän puhuu tai ketä kuuntelee. Katseiden suunnilla on merkitys, koska väärä katseensuunta (leikkaus suojaviivan väärälle puolelle) tuhoaa katsojan illuusion. Pitkittämällä yksittäistä kuvaa, tai näyttelijän reaktiota, elokuvaohjaaja luo kohtaukselle uuden ajan, keston. Kuvakokoina voisi olla yleiskuva koko pöydästä, puolilähikuva Jeesuksesta ja hänen ympärillään olevista opetuslapsista, samanlainen Juudaksesta ja hänen luonaan olevista, lähikuvat Jeesuksesta ja Juudaksesta sekä tarvittava määrä ns. ”cut away” kuvia, reaktioita, joilla kohtauksen rakennetta voi painottaa ja sisäistä rytmiä säätää, ja niin edelleen. Kamera kohdistuisi eri aspekteihin kohtauksesta sen sijaan, että katsoja kohdistaisi katsettaan. On filosofinen kysymys, pitääkö elokuvan katsojalle antaa katseensa valta, jos elokuvaohjaaja voi käyttää sitä hänen puolestaan.

Kolmas vaihtoehto olisi kakkosvaihtoehdon täydentäminen POV -kuvilla. Kohtauksen

kuljetukselle olisi luotava ”toinen todellisuus”, jossa katseiden kohdistaminen, repliikkien väliset tauot, päällekkäin puhuminen jne. antavat tulkinnallisia mahdollisuuksia. Elokuvaohjaajan taiteellisen tyylin ehdoilla kohtauksen voisi kuvata ”Jeesuksen kohtauksena” tai ”Juudaksen kohtauksena” – käyttämällä POV -rakennetta. On myös mahdollista – kaikkiaan elokuvassa on! – käyttää sekä Jeesuksen että Juudaksen POV -kuvia kerronnassa, mutta olisi yhtä relevanttia valita kumman ”kautta kohtaus kulkee”. Juudas-vaihtoehto olisi epätodennäköinen, ellei se olisi elokuvan kokonaisdramaturgian mukainen, mutta taiteellisesti vaativampi kuin Jeesus-vaihtoehto. Jokainen ymmärtää, että sanattoman epäilyksen kohdistuminen Juudakseen luo elokuvatoteutukseen tehokertoimia. Näiden kolmen vaihtoehdon tehon instrumentaalinen vertaaminen oli alkuperäisen tutkimukseni aihe. Olen nyt laajentanut tutkimusaihetta, mutta poikkeuksellinen ja hyvin vahva POV-tekniikka on edelleen tutkimukseni keskiössä.

Kun kirjoitan, että näkökulmakuvatekniikka on elokuva vahvin ilmaisukeino, se on sitä vain oikein toteutettuna: katseiden suunnat, valon suunta, nähty esine tai katsottavan ihmisen katseen suunta, objektiivin polttoväli (zoomilla voi lisätä kuvan intensiteettiä tai rikkoo sen), silmäkorkeus tai sen rikkominen, ja niin edelleen ratkaisevat onnistumisen. Jos joku osista on virheellinen, rakenne luhistuu. Katsoja, jonka aistit ovat samat, joilla hän selvisi hengissä ”kivikaudella”, on vaistoillaan tarkka esimerkiksi valon suunnasta elokuvassa. Elokuvaohjaaja voi käyttää näkyjä, jotka näyttelijän tulkinta muuttaa katsojan visioiksi. Tekniikkaa on käytetty alusta saakka, mutta sen sielutieteellisistä mekanismeista on vaikeaa löytää teoriaa. Käytännöt näkyvät elokuvissa vain jos elokuvaohjaaja osaa, ja tulos on karkea virhe, joka sotii katsojan elämän todellisuuteen perustuvaa kolmiulotteisen maailman kokemista vastaan. Todellisuudessa aurinko ei hypi taivaalla eikä katulamppu vaihda paikkaa ohjaajan kyvyn puutteen vuoksi. Väärin konstruoitu POV ei ole jazzin soittamista, vaan todiste osaamisen puutteesta, joka valitettavasti ei estä saamasta julkista rahoitusta, mutta katkaisee elokuvaohjaajana esiintyvän henkilön kansainvälisen uran. Ohjaajat, jotka käyttävät näkökulmakuvaa väärin, saattavat kuvata katsovaa näyttelijää niskan takaa, jolloin ihminen, yksinkertaisesti ja havaintopsykologisesti – katsoo omaa niskaansa. Katsoja joutuu järjellään korjaamaan ohjaajan tekemän virheen. Katsoja on menetetty.

Elokuvassa katsoja voi nähdä sen, minkä näyttelijä elokuvan henkilönä näkee ja kokea toisen ihmisen, joka on fiktio, näkemän niin, että reaktio siirtyy – kuin maagista siltaa pitkin! – katsojan reaktioksi. Tekniikkaa on tutkittu vähän, mikä saattaa johtua siitä, että elokuvatutkimus on reseption tutkimusta ja näkökulmakuva on tietoista ohjaamista. En rajoita tutkimustani POV -rakenteeseen, mutta käytän sitä esimerkkinä elokuvan sisäisestä voimasta. Elokuva ei ole sidottu paikkaan, jossa sitä katsotaan. Kirjallisuus kuljettaa tarinaa elokuvan tavoin rajattomana taiteena, mutta lukija kokee kirjan sisäisessä maailmassaan. Elokuva ei kysy katsojan mielipidettä. Elokuvalla on jotain, mitä millään muulla taiteella ei ole: vaikka katsoja istuu paikallaan, aivan kuin teatterin katsoja, elokuva vie tuolin minne elokuvaohjaaja päättää sen viedä, ja katsoja voidaan viedä tarinaan jota valkokankaalla kerrotaan, jos elokuvan ohjaaja osaa käyttää hänelle annettua hienoa apparaattia.

Aiheen käsittelyn periaatteet ja toteutus

Tutkimuksessa päädyin ratkaisuun, jossa elokuvan historia kerrataan lyhyesti elävän kuvan synnystä veivattavalla kameralla älypuhelimien. Laitteet ja metodit ovat kehittyneet elokuvan sisäisen orgaanisuuden ehdoilla, mutta edelleen ja aina, elokuva kertoo tarinan ja olen laatinut väitökseni muistuttamaan elokuvaa. Aluksi on ekspositio, jonka avulla katsoja ymmärtää missä ja milloin tarina tapahtuu. Ekspositiota seuraa kehittyminen, jolla tarinaa syvennetään ja kuljetetaan kohti konfliktia. Lopussa konflikti laukee, tai purkautuu. Se on elokuvan loppuräjähdyksen, jota voi seurata rauha, hiljaisuus – tai lopputekstit.

Tekninen kehitys oli muuttanut maailman niin, että elokuva tuli mahdolliseksi 1800-luvun lopussa. Silloin keksittiin myös hevosen korvaava auto ja lentokone. Autoilijoilla ei ollut ajokorttia eikä Wrightin veljeksillä lentolupakirjaa. Aika oli riemullinen: kuka tahansa voi keksiä mitä tahansa. Keksiminen muutti ympäristöjä. On maita, joiden pinta-alasta yli kymmenen prosenttia (10 %) on maanteitä ja tuhatpaikkaiset lentokoneet lentävät ihmisiä valtamerten yli. Elokuva kehittyi omaksumalla tekniikan sukupolvet, yhden kerrallaan. Nyt kamera kuvaa ihmistä sisältä ja lähettää elävää kuvaa naapuriplaneetalta, joka on niin kaukana, että kuvan tapahtumat sattuivat äsken. Ja mikä ihmeellisintä, elokuvalla voi koskettaa ihmisen sielua!

Taide tehdään yleisöille. Ne ovat eri kokoisia, taiteista nautitaan monin tavoin. Kirjaa luetaan yksin; maalauksia, kuvanveistoa ja arkkitehtuuria seisten; musiikki, teatteri ja elokuva edellyttävä istuimen vuokraamista. Teatterissa katsoja elää samassa fyysis-akustisessa tilassa kuin kohtaus, jota näytellään. Elokuvissa katsoja istuu paikallaan, jolle elokuvan jokainen leikkaus antaa uuden näkökulman. Näytelmäelokuvassa voi olla kymmenen tai tuhat leikkausta – uutta kuvakulmaa samaan tarinaan – jolla elokuvaohjaaja kertoo ja katsoja katsoo. Katsoessaan hänellä ei ole edes mielipiteen oikeutta. On sanottu, että ”katsoja näkee elokuvan näkymättömän läpinäkyvän seinän läpi”, mutta selitys ei tunnu todellisuudelta. Voi väittää, että elokuva jakaa katsojan kokemuksen reaalityodellisuuteen (jossa hän on) ja virtuaalityodellisuuteen (jossa hän myös on). Oikea todellisuus ympäröi katsojaa, vaikka se edellyttäisi aistien, kuulon ja näön, irrottamista reaalityodellisuudesta.

Olen koulutususkovainen. Suomessa, kohtalon oikusta, elokuvakoulu välttämättömänä pahana on aina sysätty väärään tai vihamieliseen ympäristöön; ensin muotoiluaineeksi, sitten suunnitteluaineeksi. Elokuva on taide, johon riittää sivistys ja vaisto. Arkkitehti ei ole tiedemies, mutta monen vuoden rinnakkain opiskelu Teknillisen korkeakoulun arkkitehtiosastolla antaa minulle oikeuden osallistua keskusteluun. Arkkitehtiosasto, joka Suomessa on poikkeuksellisesti sijoitettu insinöörikoulutuksen kanssa samaan yliopistoon, on hyvä esimerkki siitä, että opiskelun tai ammatin eetos leimaa alan omaksi entiteetikseen.

Symposiumissa viritettiin haaste, jonka ei pitänyt olla ansa. Itseäni vaivasi kesken jäänyt väitös, josta olisi ollut hyötyä koulutuksen kehittämisessä. Siihen olin sitoutunut suostuessani virkaani. Ellei olisi sovittu, että tutkimuksella yritän tehdä perusselvityksen

elokuvan ohjaamisesta työnä jatkotutkimusten mahdolliseksi aiheeksi; ellen olisi tutkinut ja kirjoittanut elokuvan ja suomalaisen elokuvakoulutuksen etymologiaa ja historiaa, kahden opetusministeriölle tekemäni laajan selvityksen lisäksi; ellen olisi väitökseeni koonnut näkemyksiä, jotka eivät ole muodikkaita, vaan lopullisesti lopettavat urani elokuvaohjaajana – en kai olisi ryhtynyt tähän työhön? Elokuva on syvimmältä eetokseltaan taide, erillinen taide. Tästä en tee kompromissia. Olen puolustanut elokuvaa ja kokenut syvimmät loukkaukset, kun esimieheni ei ole asiaa hyväksynyt. Taiteen pitää riittää tutkimukselliseksi entiteetiksi. Taiteilijalla pitää saada olla vaisto. Vastustan tapaa, jolla taidetta halutaan selittää tieteellä, ikään kuin taide ei puhuisi omasta puolestaan. Niinhän tiedekin tekee?

Kun ihminen kehittyi ja kehityksen mukana sai eettisiä ja moraalisia syitä, esimerkiksi poisti villieläimet sirkuksesta, sirkus muutti teltasta taloon ja sirkuslaiset alkoivat vaatia sirkuksen eriyttämistä taidemuodoksi. He käyttivät esitykseen samoja fysiologisia ja fyysisiä lainalaisuuksia kuin telinevoimistelu ja baletti. Vaikka lajit joskus astuvat naapurin laatikkoon, sirkus on helppoa todeta, siis ei määrittää, omaksi taiteeksi, joka omin ehdoin yrittää tunkea teatterin ja tanssin väliin. Taidemuodoilla on sääntönsä: musiikkia pitää soittaa oikein, visuaalisten taiteilijoiden tulee tuntea ”kultainen leikkaus” ja balettiin kuuluu, että tanssija hyppynsä jälkeen pysyy pystyssä.

Pyydän anteeksi, että väitöksen ensimmäinen sana on *minä*. Sana, kuten muutkin sanat, on harkittu. Tarkoitus ei ole korostaa egoa, vaan vain se, että otan vastuun kaikesta, jonka olen kirjoittanut; että elokuvan tekeminen ja katsominen ovat kaksi tekoa. Kunnioittamani elokuvahistorian professori, joka meitä elokuvakoululaisia opettaessaan oli vain muutaman vuoden oppilaita vanhempi maisteri, kertoi luennoilla tarinoita, jotka olivat osittain totta, kuten elokuvatkin. Yhden tarinan mukaan lukutaidoton pieni lapsi ja hänen kanssaan Chaplinin elokuvaa katseleva vanha filosofi nauravat samassa kohdassa, yhdessä. Yhdessä tarkoittaa inhimillistä kokemusta ihmisenä olemisesta, mutta tarkoittaa se myös sitä, että Chaplin oli studiossa päättänyt, missä ihmiset nauravat ja näytellyt triggerin, jonka oli ohjannut ja josta oli valmistettu satoja tai tuhansia identtisiä kopioita, jotka oli pakattu peltipurkkeihin ja lähetetty maailmaan ja joita esitettiin teknis-optisen laitteen avulla pimeissä huoneissa yleisöille, jotka koostuivat ihmisistä, jotka olivat suojattomia omille reaktioilleen, mutta ajoituksesta päätti Charles Chaplin, joka oli ohjannut elokuvan ja näytellyt pääosan. Ellei se ole magiaa, mikä on?

Tämä on Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnalle laatimani väitöskirja. Se koostuu menneisyyden hahmottamisesta, nykyisyyden analysoinnista ja tulevaisuuden piirtämisestä sillä rakeisuudella, johon olen elokuvataiteilijana kyennyt. Väitöksestä erillään, sen ohessa on klippinauha, joka on lukemisto.

Olkaa hyvä, tai kuten vanhoissa suomifilmeissä sanottiin: tehkää hyvin!

Elokuvaohjaaja Suomessa. Nyt.



Konsepti helikopteriksi, Leonardo da Vinci (1452 – 1519)



*Elokuva on katseiden taide. Katse on
katsomossa, ja valkokankaalla.
Elokvakerronnan kieli alkoi kehittyä,
kun varhainen kantasämme ja
vaarallinen peto yllättivät toisensa. Kun
ihmisen ja eläimen katset kohtasivat,
sen silmänräpäyksen aikana, juuri ennen
lopullista näytöstä kumpikin ymmärsi,
että kohtaaminen voi päättyä vain
niin että toinen syö toisen. Katseiden
kohdatessa, elämän pysähtyessä,
mitattiin se katseen voima, joka
elokuvateatterissa mitataan joka ilta.*

0. Minä

001. Kuka?

Minä. Minä? Tiedän, että on tahditonta aloittaa minällä, vaikka *minä* on vain sana. Se opetettiin jo kotona. Kirjoitan sanan, koska kirjoitan itsestäni lähtien. Olen yhteiskunnan elokuvaohjaajaksi kouluttama henkilö; vastaan elokuvistani. Tutkin elokuvaohjaajan työtä taiteellisesti ja teknisesti, vastuuta katsojan kokemuksesta elokuvasta, ja neljännen sukupolven teknologian suhdetta elokuvan lajikehitykseen. Elokuvahjaajaksi ei pääse vahingossa tai pyrkimättä, eikä ketään niistä, joilla ei ole edellytyksiä selviytyä elokuvan ohjaamisesta, kutsuttaisi ammattiin ilman muuta aspektia. Suomessa elokuvaa ei ole milloinkaan ennen artikuloitu omaksi taiteeksi.

Elävistä suomalaisista elokuvaohjaajista minulla – luulisin – on laajin variaatio kokemuksia, jotka eivät ole muotoilleet vain henkilöä vaan myös aiheita ja tapoja, joilla olen ohjannut elokuvia. Lyhin on ollut viiden sekunnin tv-mainos. Keskityn kuitenkin siihen, jota pidetään ”kuningaslajina”, pitkään näytelmäelokuvaan. Sisällytän genreen myös televisiolle ohjatut, koska, kuten olemme esimerkiksi puhelimen teknisestä kehityksestä saaneet oppia, televisio on tapa levittää sisältöjä laajemmalle, ensin mustavalkoina (joka luonnon kuva todellisuudesta hyväksyttiin, koska ei osattu valmistaa väritelevisiota). Tutkimus on välitilinpäätös, elokuvan synnystä on kulunut 125 vuotta. Vaikuttaakseen katsojaan ihminen jalosti sadassa vuodessa filmillä kuvatun ja esitetyn elokuvan tekniikan hyvin raffinoituksi, lähinnä Saksassa ja USA:ssa, ja kehitti elokuvan propagandistisia vaikutuksia kantanutta estetiikkaa ennen muita Natsi-Saksassa ja Neuvostoliitossa. Marshall McLuhania vapaasti lainaten ”media on hieronta”, on toteutunut elokuvan koko ajan.

Minusta tuli elokuvaohjaajaopiskelija arkkitehtiylöoppilana. Pyrin yhteen ”rautaesiripun” tällä puolella vanhimpaan elokuvakouluun. Lenin oli perustanut elokuvakoulun Moskovaan, Hollywoodissa ei edelleenkään preferoida koulutettuja ohjaajia: herkut houkuttelevat lahjakkuudet kameran eteen ja taakse – valinta riittää, mutta se ei ole luonnonvalintaa darvinistisessä mielessä. Halusin opiskella elokuvaohjaajaksi. Elokuvan ohjaaminen oli ainoa ylivoimainen haaste, johon psykofyysiset ominaisuuteni antoiva mahdollisuuden yrittää. Olen siitä asti opiskellut ja koulutettu elokuvaohjaajaksi, toisin kuin monet, jotka käyttävät samaa titteliä. Yleensä he väheksyvät koulutusta, koska osaavat itse. Elokuvistani saatte olla mitä mieltä tahansa, mutta tavallisesti ne on edes tehty oikein. Oikein tarkoittaa elokuvakerronnan kieliopin mukaan oikein. Elokuvakerronnan kielioppi on Oxfordin englannin ääntämistä maailmassa, jossa jokaisella on tuotanto- ja esitysväline taskussa ja palveluntarjoajat tarjoavat yhä uusia tapoja toteuttaa itseään tekijänä tai kuluttaa aikaa ajan kuluttajana. Valmistuin elokuvaohjaajaksi koulusta, jossa sain myös elokuvakäsikirjoittajan ja tv-ohjaajan koulutuksen. Olisin voinut opiskella valokuvaajaksi, mutta olin jo ansainnut opiskelurahoja kirjoittamalla ja valokuvaamalla laatumediaan. Valokuva ei siis ollut haaste. Valitettavasti en valmistunut arkkitehdiksi.

15-vuotiaana ohjasin purjelentokonetta, 20-vuotiaana lentokonetta, 30-vuotiaana ajoin kilpa-autoa (radalla), 40-vuotiaana ohjasin helikopteria (350 tuntia, joka on amatöörielle paljon). Toimin stunt-miehenä (autolla) omissa ja kollegoiden elokuvissa ja lensin lentokonetta ja helikopteria kuvauspilottina. Fyysiset syyt estivät astumasta isän tielle lentäjänä, mutta myös lentopelko, jonka voitin lentämällä. Isäni oli purjelennon olympiavalmennettava olympialaisiin 1940, jotka peruttiin. Lennot olen vaihtanut työhön; joku muukin olisi niin voinut tehdä. Istuin – se on oikea verbi – kaksi kautta Helsingin kaupunginvaltuustossa, spekulatiivisista syistä, jotka tuottajani Jörn Donner neuvoi saunan lauteilla, sitoutumattomana, taiteilijalle väärässä porukassa. Tarjotut vaihtoehdot olisivat nekin olleet väärinä, mutta niistä ei olisi saanut yhtä syvää poltinmerkkiä lihakseen, jonka päällä nyt istun.

Kulttuuri on kansallista siksi, että jokainen suosii itseään eikä kukaan unohda mitään.

Elokuvakoulun jälkeen olin ”kuuma”. Aina on tuottajia, jotka myyvät kuumia ohjaajia asiakkaille, jotka haluavat tuntea ”kuuman ohjaajan” – kunnes haluavat tutustua seuraavaan kuumaan ohjaajaan. Mainoselokuvia teettävät henkilöt, jotka eivät osaa katsoa elokuvia, mutta heillä on mielipiteitä. Etenin urallani ohjaamalla näytelmäelokuvia, ensin televisioon. En kieltäytynyt töistä, niitä tarjottiin. Se johti Suomen suurimpaan ja tuotannoltaan monimutkaisimpaan tv-elokuvaan Rauta-aika, Kalle Holmbergin apulaisohjaajaksi.

Vaikka Neuvostoliitto jo horjui, sinne ei päässyt kuvaamaan edes neuvostomyönteisiä elokuvia Neuvostoliitosta. Ne piti tehdä Pietarin pienoismallissa, Helsingissä. Venäjänvastaisessa mielipideilmastossa neuvostovastaisuus on nyt nostettu arvoon, jota silloin – varsinkaan taidepiireissä – ei ollut. Päinvastoin. Olin hyvillä paikoilla suurimmissa Hollywood -tuotannoissa, joita Suomessa on kuvattu. Sain uusia leimoja pakaraan, mutta ei kannattanut kieltäytyä persikasta, jos vaihtoehtona oli paleltuneita perunoita. Apulaisohjaajan työ elokuvakoulua käymättömän mutta nimekkään ohjaajan alaisena on rasittavaa. Voi kuitenkin läheltä nähdä miten elokuva syntyy, oppia omaa ammattia ”negaation kautta” – mutta vain, jos itse on opiskellut elokuvaohjaajaksi. Opiskeluun sisältyy aina epäily ja analyysi, joka kaikilla on valmiista elokuvasta, mutta vain harvoilla tekemisestä. Kiitän suomalaisia ja kansainvälisiä tähti-ohjaajia, joiden työstä ja tavasta toimia omassa elokuvassaan opin. Kalle Holmberg sanoi, että jos ”ohjaaja alkaa näyttellä ohjaajaa, peli on menetetty”. Voi olla, hänhän oli lahjakas näyttelijä. Tuottajan mielestä elokuvan ohjaaja on yksi näyttelijöistä *hänen* elokuvassaan. Lopulta elokuva on vain kahden ihmisen teos: tuottajan ja elokuvaohjaajan, joiden kannattaa olla samaa mieltä. Hollywoodissa on parhaan ohjauksen Oscar ja erikseen parhaan elokuvan Oscar. Jörn Donnerilla oli parhaan ulkomaisen elokuvan Oscar Ingmar Bergmanin elokuvasta ”Fanny ja Alexander”, jonka hän tuotti. Ruotsalaiset halusivat kullatun patsaan itselleen, mutta Bergman puuttui asiaan.

002. Tiede ja taide

Tieteet erotetaan taiteista, mutta onko tutkimuksellisesti kysymys kovinkaan eri asioista? Yliopistossa on geologia ja teologia, kumpaakin kutsutaan tieteeksi. Taiteitakin on useita.

Runoilijan työ on fyysisesti kevyttä: on hallittava runojalka, jambi tai nelipolvinen trokee, jota käytetään Kalevalassa, mutta kuvanveistäjä hakkaa moukarilla rautatalitaa niin, että terävät kivensirut lentävät. Monen kannattaa oman etunsa vuoksi sekä luulla että väittää, että elokuva on filmattua teatteria. Mielipide ei pidä paikkaansa. Televisio on hämärtänyt filmatun teatterin ja elokuvan välistä taiteiden rajaa, mutta elokuva on oma taide, omin ehdoin, jotka on johdettava katsojasta. Elokuvaa on ryhmytyön tulos, samalla tavalla kuin moni muukin taiteista, mutta elokuvan allekirjoittava tekijä on elokuvaohjaaja, joka käyttää monimutkaista taiteellista, teknistä ja inhimillistä apparaattia. Sen mahdollisuudet ja rajat ohjaajan pitää itse ymmärtää, muuten vastuu on vain ryhmytyö. Olisi keinotekoisia kirjoittaa tutkimusta erikseen elokuvasta taiteena ja elokuvasta tekniikkana. Tekniikka tarkoittaa elokuvan valmistamista, kaikkea mitä elokuvataide vaatii. Elokuvaa ei ole ilman tekniikkaa, mutta sekä taide että tekniikka pitää itse ymmärtää ja hallita. Taiteista elokuva on riippuvaisin tekniikasta.

Viittaan monta kertaa kahteen maailmankuuluun elokuvaohjaajaan, Ingmar Bergmaniin ja Alfred Hitchcockiin, joita ajasta arvioiden voi pitää tiennäyttäjinä, tai neroina. He olivat opetelleet jäljittelemättömät tekniset tyyliinsä aikana, jolloin elokuvaan ei ollut kouluja, nykyisessä merkityksessä. Nerous ilmeni niin, että kumpikin työnsi etäämmälle sen todellisuuden rajoja, jossa katsojat omaksuivat heidän elokuvansa osaksi omia elämiään. Hitchcockista on valokuva, jossa hän seisoo filmipurkkipinon vierellä. Jokaista hänen ohjaamaansa elokuvaa edustaa yksi purkki, jotka on nimetty. Filmipurkki on ehkä 50 mm korkea ja hopeanvärinen; pino on korkeampi kuin elokuvaohjaaja. Mielenkiintoista on, että ensimmäinen elokuva, joka tutkijoita ja katsojia kiinnostaa on suunnilleen Hitchcockin vatsan korkeudella, aiemmat ovat Englannissa ennen Hollywoodiin siirtymistä valmistettuja ”harjoituselokuvia”, joita kukaan ei muista. Ne on myös tehty ennen kuin Hitchcock kehitti, tai löysi, jäljittelemättömän tyyliinsä – jota kannattaisi jäljitellä, koska se kätkee elokuvan psykologisesti vahvimman voiman, jota kukaan yksi ei omista. Hitchcock ohjasi Amerikassa uuden version joistakin elokuvista, jotka oli ohjannut jo Englannissa. Ohjaaja oli eri ihminen ja oppinut, miten elokuva pitää ohjata. Tuntuu unelmalta ja painajaisunelta; kaivaa jo filmattu käsikirjoitus, aloittaa uudelleen alusta, uusien näyttelijöiden, värifilmillä. Myös Bergman ohjasi koko joukon elokuvia, joita on kutsuttu ruotsalaisiksi pukudraamoiksi ennen tyyliinsä löytämistä ja tuleamista sen kanssa maailmankuuluksi.

Suomalaisessa järjestelmässä, jossa pankinjohtaja Toivo Särkkä teki näyttelijöistä ohjaajia, Åke Lindman ohjasi kaikenlaista, kunnes ruotsinkielisen tv-teatterin tuella löysi mestaruuden, jonka muistamme. Suomen Elokuvasäätiön apparaatti on etsinyt kultajyvää kylvämällä tuotantotukea kyntöpeltoon niin, että vain harva elokuvaohjaaja oppi löytämään edes tyyliinsä, tullakseen tunnetuksi ohjaajaksi muuallakin kuin festivaaleilla, joihin saa osallistua. Saksalainen sananlasku *Übung macht den Meister*, harjoitus tekee mestarin, on niin yksinkertainen ja yleispätevä, että se toimii jopa ravihevosten kasvatuksessa.

Elokuva keksittiin yhdistämällä inhimillistä osaamista ja uutta tekniikkaa vanhaan. Valokuva käytti elokuvan peruselementtejä, filmiä, objektiivia ja valotusaikaa, mutta

jähmetti liikkeen, sen sijaan että olisi vanginnut sen. Sunnilleen samat kuvanopeudet toimivat edelleen kameroissa ja elokuvateattereissa. Jokainen kuva pitää luoda erikseen ja elokuvaohjaaja päättää kuvataanko kohtaus yhdellä pitkällä kuvalla vai yhdistetäänkö se monesta; kuvataanko teleobjektiivilla, jonka terävyysalue on suppea, vai laajakulmaobjektiivilla, joka on ”syväterävä”. Terävyysalueeseen, kuten ammattikielellä kutsutaan, voi vaikuttaa polttovälillä ja aukolla, eli valotuksella, jota voi kontrolloida valaisemalla ja himmentämällä. Ja niin edelleen. Tämä pitää ymmärtää ja osata itse päättää. Elokuvaohjaajan tulee tietää kuvatessa mistä kuvasta leikataan ”sisään” kohtaukseen, leikataanko kohtaus monesta kuvasta vai onko se yksi kuva, mistä kuvasta leikataan ”ulos” ja millä kuvalla seuraava kohtaus alkaa. Päätökset ovat elokuvakerrontaa. Edellinen ja seuraava kohtaus voivat olla aiemmin kuvattuja, tai ne kuvataan myöhemmin, johtuen tuotannollisista syistä. Elokuvaohjaajan pitää aistia kolmiulotteisuus päättääkseen liikkuuko kamera objektin mukana, kohti objektia vai siitä etääntyen. Hänen on päätettävä, kuvataanko tanssi käsivaralla ”seasta” tai statiivilta tanssilattian ulkopuolelta vai ”kraanalla”, jolloin kamera leijaille yli tanssilattian, jolla tanssii sata avustajaa, ilman musiikkia. Käsikirjoitukseen on kirjoitettu, onko tanssi intiimi tango vai valssia käsivarren mitan päässä partnerista. Jos elokuvaohjaaja haluaa lähelle tanssijoita, sekaan, on varottava, ettei kameran varjo lankea kuvaan – se vieraannuttaisi katsojan elokuvasta, johon hänet on johdatettu. Kavaljeeri on tummassa puvussa; naisen leningiksi on ehdotettu graafista mustavalkeaa tai kultaista koteloa, mutta elokuvaohjaaja on halunnut luoda emotionaalisen kontrastin valitsemalla pinkin röyhelön, joka paljastaa naista melkein liikaa. Kun kuvaus alkaa, musiikkia soitetaan tanssijoille rytmin luomiseksi. Sitten ääniassistentti katkaisee musiikin ja tanssia jatketaan rytmimuistin varassa. Näyttelijöitä on harjoitettu. Nainen hymyilee viettelevästi, työntää oman pukunsa jäännöspalasta tehdyn taskuliinan syvälle miehen rintataskuun ja sanoo ”something sweet”, jota katsoja ei kuule, vaan vain näkee; tai kertoo, että edessä on avioero ja vahvistaakseen ilmoitusta tempaa taskuliinan rintataskusta ja heittää sen leijumaan ilmaan ja häviämään lattialle, jossa miehen erikseen valaistu kiiltävä kenkä tallaa sen lattiaan ja kengän kiillosta leikataan lähikuvaan naisesta, jonka silmät säkenöivät vihaa – filmatessa jo kuudetta kertaa, koska viidessä ensimmäisessä otossa kameran varjo on liukunut naisen kasvoille ja kuudennen oton pilaa epäterävyys ja kuva pitää uusia, kenties vielä viisi kertaa. Näyttelijöiden äänillä ei ole muuta merkitystä, kuin toimia synkronoinnin apuna jälkiäänityksessä, jossa elokuvaohjaaja puolen vuoden kuluttua ohjaa naisnäyttelijää, joka kaivaa itsestään saman tunnetilan, jonka oli tavoittanut kuvauksissa, mutta joka herää eloon katsojalle vasta valmiissa elokuvassa. Hyvin intiimiä kohtausta kameran lisäksi kantaa katsojalle monikymmenpäinen kuvausryhmä ja säestää sata paria, ja niin edelleen.

Elokuvaohjaajan pitää ymmärtää, mikä osa kuvasta on terävä, mikä osa on liike-epäterävä, millaisen perspektiivin tai kontrastin hän tanssiaiskuvaan haluaa, millä objektiivilla se pitää kuvata – siis minkä kuvan tyyli tarvitsee. Hän on päättänyt kummalla kädellä – tanssiessa sillä on väliä – nainen ottaa taskuliinan ja hidastaa kätensä liikettä korostaakseen dramatiikkaa ja lähikuvaan naisen silmistä asennetaan punaiset piilolinssit tai efekti tuotetaan digitaalisena post productionissa – katse leimuaa, veristä

vihaa, tai himoa, ja kun kuva on hyvä, elokuvan kerrontaan käyttökelpoinen, ohjaaja hyväksyy sen ja kaikki aloitetaan alusta: kuvataan vastakuva kavaljeerista, samoin premissein, paitsi punaisin silmin. Päätöksen kuvausjärjestyksestä elokuvaohjaaja on tehnyt sen perusteella, kumpi näyttelijöistä pystyy toistamaan kuvan aina samalla tavalla ja kumman näyttelemisen ”kuluu”. Parin toiminnot ja reaktiot on ”henkilöohjattu” harjoituksissa ja harjoiteltu ”asemissa”, valotus mitattu pistemittarilla ja etäisyydet sentin tarkkuudella laserilla näyttelijän silmistä kameran kuvaporttiin ja pyydetty että näyttelijä pysyy häneen suunnatun valonheittimen kiilassa. Henkilöohjus tarkoittaa, että näyttelijöiden kanssa on sovittu toiminnot, tai elokuvaohjaaja on pyytänyt heitä improvisoimaan. Hän voi haluta, että nainen avaa suunsa neliön muotoiseksi, visuaaliseksi efektiksi, tai heilauttaa hiuksiaan tai tekee muuta, josta saa motiivin leikata kuvaan tai siitä seuraavaan kuvaan, ja niin edelleen, ja edelleen. Näyttelemisen, henkilöohjaus, ilman että kamera tallettaa suorituksen, ei elokuva ole mitään. Apulaisohjaaja harjoituttaa avustajat. Ohjaaja on voinut pyytää, että avustajien tanssi muistuttaa aaltojen vyöryä, koska hän tarvitsee elokuvaansa aaltojen vyöryä. Ja niin edelleen. Sata tai tuhat yksityiskohtaa, joista kohtaus syntyy kuvina. Kuvia elokuvassa voi olla esimerkiksi tuhat. Kaikki kertomuspäätökset elokuvaohjaajan on itse tehtävä, jotta kohtaus toimisi elokuvassa, siksi ei elokuvassa ole henkilöohjausta *an sich*.

Käsikirjoituksessa kohtaus oli puoli sivua. Kestoltaan puoli minuuttia plus miinus tyylistä tai visuaalisista seikoista juontuvat satunnaisuudet. Kuvausaikaa on kaksi tuntia. Elokuvaothjaajalla tietoisena taiteilijana on joka päivä kehittyvä käsitys elokuvasta. Lavastaja ja äänisuunnittelija tekevät päätöksensä, ja varsinkin elokuvaaja, jolla on apuna koko joukko ammattilaisia. Kaikki tapahtuu hiljaa kommunikoiden, kuin kävisi kone. Kukaan ei valita, että kuva on vaikea, tai ehdota helpottavaa kompromissia. Elokuvaothjaaja, jos suostuisi kompromissiin, tekisi helppoa elokuvaa, luopuisi omastaan. Jos elokuvaohjaaja on päättänyt, että kohtaus kuvataan tanssin seasta käsivaralla, elokuvaajakin joutuu tanssiin. Apulaisohjaaja ohjaa tanssipareja varomaan kuvaajaa tai ”täyttämään” kuvan. Jokainen päätös vaatii monta muuta päätöstä, siksi elokuvaohjaajan on itse ymmärrettävä mitä tarvitsee. Omassa työssä ei kannata tehdä kompromisseja. Eikä elokuva ole kompromissi, vaan taideteos. Kuvausryhmän ammattilaiset ymmärtävät, jos ohjaaja näyttelee elokuvaohjaajaa. Multiplexin viereisissä saleissa esitetään elokuvia, jotka eivät ole kompromisseja, eivätkä huonosti toteutettuja hyviä aikomuksia, joita lojaalin kriitikon pitää selittää myötäkarvaan.

Työni on analyysi elokuvan ohjaamisesta. Erittelen työtä ja elokuvaa, suomalaista elokuvaa, elokuvaohjaamista ja ammattia perustaen käsitykset ja huomiot siihen mitä olen uran aikana ja ammattitaidon varassa havainnoinut koulussa, työtilanteissa, sekä kotimaisessa ja kansainvälisessä vuorovaikutuksessa. Tiedän että on myös elokuvatiede ja elokuvatutkimus. Ne etsivät merkityksiä tai tarkoituksia, joita elokuvaohjaaja henkilöinä ja hänen uransa heijastavat, unohtaen, että elokuvan kertomusta ei tehnyt jumalan käsi, vaan kertoi ryhmä ammattilaisia, jotka ovat suorittaneet luovan työn, uuden maailman synnyttämisen, elokuvan ohjaajan johdolla, tai ilman sitä. Esiin nousee hypoteeseja, jotka voivat koskea suomalaisen elokuvan ohjaamista, ohjaajuutta ja ohjaajien koulutusta.

Tutkimushypoteesien esiin nostaminen tapahtuu lähtien omasta aineistosta, mutta koska kyse on taiteellisesta työstä, viitteen mukaisia kerronnallisia ja rakenteellisia tyyliilajeja soveltaen.

Olen fokusoinut tutkimustyöni seuraaviin viiteen aspektiin; tutkimuksen osassa Post Festum artikuloitin havainnot ehdotuksiksi:

1. Tutkimus on *case history*, selvitys suomalaisen näytelmäelokuvan ohjaamisesta ammattityönä. Olen koulutettu, kokenut elokuvaohjaaja. Konkreetit havainnot ja väitteet kattavat aikaa ja elokuvia, eikä tutkimuksella ole esikuvaa. Havainnot ilmenevät myös historiallisina väittäminä. Huomioiden pohjalta on mahdollista muodostaa hypoteeseja siitä, miksi ja miten suomalainen elokuva on kehittynyt nykyisenlaiseksi. Hypoteesiksi kasvaa myös, että elokuvaohjaaja on ammatti, johon voi kouluttaa elokuvallisesti lahjakkaan henkilön. Vaikka elokuvallisuus ei ole yksiselitteinen termi, kuten musiikissa on sävelkorva, ilman elokuvallista ymmärrystä elokuvia ei pitäisi ohjata.
2. Tarkastelen elokuvan ohjaamista holistisesti; tarkoitus on nostaa keskusteluun näkökohtia elokuvaohjaajan taiteellisen roolin merkityksestä ja ohjaamisen kokonaisvastuusta elokuvan katsojalle. Elokuvan allekirjoittava taiteilija on elokuvaohjaaja. Hänen on itse otettava vastuu elokuvastaan, pienintä piirrettä myöten. Toinen elokuvan vastuutekijä on elokuvatuottaja, koska elokuva on myös kauppatavara.
3. Elokuvaohtaja tekee elokuvan katsojalle, joka on samoilla lajin ominaisuuksilla varustettu ihminen. Ehdot katsomiselle ja siis myös tekemiselle, ovat ihmisen, *Homo Sapiens*, ”tehdasasetuksia”. Niitä voi rikkoa, kuten taiteessa kaikkea, mutta ei vahingossa tai taitamattomuuttaan. Tutkimuksessa katsojan lajityypillistä ymmärrystä tarkastellaan elokuvan primäärinä ehtona; eetos siis on sekä elokuvallinen että psykologinen. Se ilmenee faktoissa ja väittämissä, jotka nostavat monialaisen tutkimuksen.
4. Kokemukseni ei vain elokuvaohjaajana, vaan myös päätöksentekijänä ja valtakunnallisena elokuvakoulutuksen johtajana tarjoavat poikkeuksellisen mahdollisuuden analysoida elokuvaohjaajan ammattia ja siihen johtavaa koulutusta ”sisältä ja ulkoa”. Tältä pohjalta on syntynyt käsitys siitä vaihtoehdottomasta tilanteesta, jossa elokuvaohjaajien koulutus nyt on. Suomalaisten yliopistojen työnjakoa leimaa provinsiaalisuus, koulutukseen soveltumaton homogenisoiva suuruuden ekonomia ja virheellisin perustein suoritettujen toimenpiteet, joiden seurauksena elokuvantekijöiden yliopistokoulutusta edelleen pidetään vain valtiolle ja äidinkielle välttämättömänä pahana.
5. Elokuvan käytössä on voimakas ilmaisuväline, näkökulmakuvatekniikka (POV), jonka teoria elokuvan vahvana ilmaisukeinona on lähes yhtä vanha kuin elokuva. Väitöksessäni olen antanut POV-tekniikalle erityisen aseman ja tarkastellut sen teknisiä, elokuvallisia ja psykologisia elementtejä. Näkökulmakuva on elokuvan vallankumouksellinen taiteellinen keino, koska se on koko ajan katsojan omassa elämässä – huomaamatta läsnä. Nykyisillä keinoilla ja teknisillä instrumenteilla POV-rakenteen tieteellinen tutkimus voisi olla aivojen ja psykologian tutkijoille haaste.

Käynnistin POV-tekniikan tutkimuksen vuosituhannen alussa, jolloin johdin Taideteollisen korkeakoulun Elokuvataiteen ja Lavastustaiteen Osastoa ja osaston tutkijakoulua. Tutkimushankkeeni ”Näkökulmakuvan estetiikka ja tekniikka elokuvakerronnan työkaluna” hyväksyttiin korkeakoulun tutkimusneuvostossa. Se oli tarkoitus toteuttaa dualistisella tavalla, teorialla ja kokeellisella osuudella, joka olisi ollut kolme eri tekniikalla toteutettua elokuvaa samasta kohtauksesta, jonka olisin kirjoittanut Leonardo da Vincin kuuluisasta freskosta ”Viimeinen ehtoollinen”, ja jonka olisin ohjannut **A.** yhdessä kuvassa (teatterimainen toteutus), **B.** konventionaalilla elokuvakerronnalla ja **C.** POV -tekniikalla (henkilöiden näkökulmista), ja joiden vaikutuksia katsojaan olisi mitattu. Näkökulmakuva on elokuvassa taiteellinen keino, vaikka itse asiassa se on ihmisen luontainen tapa tarkkailla ympäristöään ja tehdä päätöksiä näkemänsä varassa. Taiteellisenä keinona se on puhtaimmillaan elokuvassa ja kaappaa katsojan tajunnan osaksi elokuvan kerrontaa.

Näkökulmakuva elokuvassa on keino, jota elokuvan varhaiskehityksen venäläiset mestarit tutkivat ja myöhemmin käytti mm. Alfred Hitchcock luomalla katsojaan voimakkaat samastumisen tunteet. POV on melko helppo toteuttaa, mutta se on tietoisesti konstruoitava ja toteutettava filmiruudun tarkkuudella oikein. Tekniikan psykologista voimaa on vaikea määrittää ja se vaatisi syvempää tutkimusta ja tieteen (psykologia) ja taiteen (elokuva) yhteistyötä. Tutkimukseni ydin oli vertailu näkökulmatekniikalla, konventionaalilla elokuvatekniikalla ja teatterimaisella tekniikalla samasta käsikirjoituksesta toteutettujen kohtauksien psykologinen vaikuttavuus. Tutkimus olisi ollut mahdollinen virasta käsin, mutta sen toteuttaminen yksityisenä hankkeena ei ollut mahdollinen ja koska avautui tilaisuus juhlia Lume-keskuksen käyttöönottoa järjestämällä elokuvakoulujen kansainvälisen järjestön (CILECT) maailmankongressi Helsingissä, henkilökohtaiset hankkeet saivat jäädä lepäämään. Kongressista tuli Lume-keskuksen fanfaari – ja joutsenlaulu. Yliopistojen uudelleenjärjestelyn seurauksena erittäin hienosta ja kalliista valtion kustantamasta elokuvakoulutuksen perusinstrumentista on luovuttu ja se tuottaa liikevoittoa kaupalliselle toimijalle.

003. Oppi

On elokuvaohjaajia ja henkilöitä, jotka käyttävät titteliä täyttämättä kuvaa. Monet heistä tekevät taidetta, hyvääkin. Joistakin elokuvakriitikoista, kuten François Truffaut, on kasvanut hyvien elokuvien ohjaajia, vaikka kriitikon alkuperäinen tehtävä on katsojien edustajana arvioida, miten ohjaaja on taiteessaan onnistunut suhteessa aikomukseensa. Kriitikolla on oltava kyky nähdä ”kuvien taakse”. Se on harvinainen ominaisuus, lahja. Epäilen, ettei missään maassa ole yhtä helppoa kuin Suomessa muuttua elokuvaohjaajaksi ja saada pitkän elokuvan julkinen rahoitus. Siksi ihmettelen, miksi tyytyä marisemaan julkisesti ohjaajan tekemästä huonosta työstä, kun kuka vain voi ilmoittautua ohjaajaksi ja tehdä elokuvan niin, että siitä tulee hyvä. Elokuva tehdään katsojalle, katsojan ehdoin. Väitöksessä tutkin yksityiskohtaisesti, mitä oikein tekeminen tarkoittaa. Käsikirjoitus voi olla huono, tarina heikko ja näyttelijöiden henkilöohjaus puutteellista, mutta katsoja on lahjomaton. Hänelle elokuva on tehtävä. Jos elokuva epäonnistuu, vika ei ole markkinoinnissa tai katsojassa, vaan minussa. Oikein tarkoittaa,

että osaa käyttää katsojan tajuntaa osana elokuvan kerrontaa. Mitä elokuva edes olisi ilman katsojaa? Tyhjä valkea kangas seinällä, valkokankaalle heijastettuja kaksikulotteisia varjoja. Elokuvaohjaaja on tuotantoryhmän jäsen, yksi taiteilijoista, mutta hänen vastuulleen on annettu tarinan kertominen – kuljettaminen katsojan tajuntaan niin, ettei katsoja tiedosta, ettei hän itse kontrolloi tajuntaansa tai tunnettaan. Miksi itkisimme tai pelkäisimme muiden kuolemaa pehmeässä plyysituolissa? Ei ole erityinen tempu saada katsoja liikuttumaan teatterissa tai konsertissa, mutta vaatii taitoa ja ymmärrystä saada reaktio aikaan välineellä, ja hetkellä, jonka päättää elokuvaohjaaja etukäteen studiossa eikä katsomo juuri ennen kyynelten puhkeamista. Ymmärrystä ihmisestä, taitoa välineellä. Kaikkien pitää tarttua nenäliinaan samalla hetkellä, tai olen epäonnistunut. Monet elokuvaohjaajat ovat kehoja näyttelijöitä. Näyttelijän vaatimuksiin ei kuulu maailmaa erittelevä analyttisyys, jota ilman elokuvaohjaaja ei voi harjoittaa ammattiaan. Mikko Niskanen jätti jäljen kansalliseen tajuntaamme, elokuvaohjajana ja näyttelijänä. Hänellä oli Suomen intensiivisin katse, jonka voi edelleen nähdä, mustavalkeasta elokuvasta – jo kuolleen miehen katseen. Nykyisistä ohjaajista hyvä näyttelijä on Lauri Nurkse. Muita ei päästetä toistensa kuvauksiin, mutta Nurkse voi kameran edestä tutustua kollegoiden työtapoihin, jos näytellessään ehtii tai ymmärtää.

Elokuvan ohjaamisessa tarvitaan enemmän viisautta ja vaistoa, kuin kirjaviisutusta. Sananlasku sanoo, että ”työ tekijäänsä opettaa”. Kyllä, mutta oman työn analysoiminen onnistuu paremmin, jos on ammattitutkinto. Tämän työn tarkoitus on oppia, vaikka retrospektiivisesti. Ymmärrän että työikänäni elokuva kehittyi teknisesti valmiiksi, raffinoiduksi tavaksi kertoa tarinoita filmillä, kunnes alkoi tekniikan seuraava vaihe, filmin korvaaminen sähköisellä tallennuksella. Nopeasti se on syrjäyttänyt täydellisen tekniikan uudella kehittyvällä tekniikalla, jossa mikään fyysinen tallennusväline ei kulje objektiivin takana olevan kuvatason ohi pysähtymällä ja liikahtamalla seuraavaan ruutuun 25 kertaa sekunnissa. Olosuhdefakta on metafora: koemme teollisen vallankumouksen kaltaisen murroksen, joka tekee mahdolliseksi tallettaa ja esittää tarinoita kevyemmällä ja pystyvämmällä kalustolla. Kehitys tuottaa hienompaa tallennusta ja esitystä nyt kenen tahansa käyttöön. Sivistymättömät kuusivuotiaat kaivavat taskusta tuhriutuneen kojeen, jota sen esi-isän vuoksi kutsutaan puhelimeksi ja kuvaavat hetken todellisuutta, näyttääkseen sen ”tuotoksena”, joka teknisesti on elokuva. Vanhemmat kehuvat tuotosta teokseksi, vaikka se on syntynyt vaistolla. Elokuvaa esittää elämän palan, joka liikuttaa tai kiihdyttää, ehkä muiston omasta lapsuudesta, palauttaa tunnetilan, jonka olin unohtanut. Yritän selvittää menneisyyden ja tulevaisuuden välisestä nykyisyydestä ilman semantiikkaa tai romantiikkaa, mutta elämän tallettaminen, rajaaminen oikein kuvapintaan tai ajan leikkaaminen ja esittäminen toiselle ihmiselle, vaatii taiteilijan. Tuotoksia suoltaa koirakin. Koska se, mitä olen ja edustan, on tai on jo tuomittu menneeksi, sanani kenties kirjaavat vain hännän tilanteesta, jossa elokuvakoulusta taiteen maistereiksi valmistuneet, koulutetut elokuvaohjaajat työskentelimme elokuvan tullessa filminsä päähän? Perimmäinen syy, kertomuksen välittäminen niille, jotka mieluummin ostavat pääsylipun maailmaan kuin luovat sen itse, on yhä tärkeä.

Monissa maissa osoitettiin mittavia summia elokuvakoulutuksen kehittämiseen. Uskottiin, että koulutettu ihminen osaa paremmin. Se pitää paikkansa: kukaan ei kuuntele

vahingossa väärin soitettua musiikkia. Taulun voi maalata miten vain eikä valokuvan tarvitse olla tarkka, mutta taitoluistelijan pitää pysyä pystyssä ja kirjallisuudessa, teatterissa ja elokuvassa on oltava jotain, joka löytyy katsojasta, jos tekijä soittaa oikein instrumenttiaan, katsojan sielua. Oikein voi soittaa luontaisesti, mutta esitettävässä musiikissa soittaminen on opeteltava täydelliseksi. Sitä varten on musiikkiakatemiaita. Sama pätee teatteriin, sen pitäisi päteä elokuvaan, mutta elokuva on poikkeus. Teatteri ja elokuva ovat taiteita, joita soitetaan sielusta sieluun, sekunneilla, metronomeilla, keltineillä, aallonpituuksilla ja niin edelleen. Faktan todistaminen on mahdotonta, tai sitä ei ole. Väite, että tekemäni teos on taidetta, riittää väärinkäyttämään ammattinimikettä elokuvaohjaaja.

004. Koulu

Pyrin elokuvakouluun. Se oli kamerataiteen osasto Ateneumissa. Halusin elokuvaohjaajaksi. Olen koulutususkovainen. Pääsin opiskelijaksi, olin lahjakas. Olin jo päässyt Teknillisen korkeakoulun arkkitehtiosastolle, jossa ensimmäisenä vuonna ymmärsin, etten halunnut arkkitehdin ammattiin. Opiskelupaikka oli hyvä ”varavarjo”. Kamerataiteen opetus oli kehoa. Joukko meitä aktiivisimpia valmisteli opintouudistuksen, toisenkin, joiden jälki näkyi vielä, kun vuorollani astuin elokuvakoulutuksen johtoon. Opintouudistus toteutettiin silloin aiemmin – tietenkkin – opiskelijavallankumouksena. Sen jälkeen se – tietenkkin – oli haudattu yleisen akateemisen taideopetuksen alle.

1950 -luvulla suomalainen elokuva oli vajonnut sodan jälkeiseen aallonpohjaan. Se oli sisällöltään ankeaa tai kehoa kerrontaa. Elokuvat soittelivat alempia kieliä. Parempaa oli ostettavissa viereisessä elokuvateatterissa, mutta se oli joko ranskalaista tai italialaista neorealismia tai ”kaupallista” amerikkalaista. Sanan kaupallinen ymmärrettiin sisältävän markkinatalousmanipulatiivisen piilosisällön. Se on elokuvan onni ja onnettomuus. Elokuvana on hyvä kauppatavara, toisin kuin ”rinnakkaistaiteet”. Tekijöiden, Suomessakin, pitäisi oivaltaa, että menestyselokuva ei menesty siksi, että se on tehty Amerikassa ja markkinoitu kalliisti, vaan siksi, että se on tehty hyvin ja katsojalle. Piilomanipulatiivisesti, ei salaindoktrinoiden. Ei katsojalle poliittisena henkilönä, vaan inhimillisenä yksilönä, jolla on samat tunteet kuin tekijällä. Tämä pitäisi tekijöiden ymmärtää, ei vain pääsylippujen ostajien.

Teknisesti elokuva lähestyi täydellisyyttä. Laajakangas antoi visioita, joita katsoja ei elämässään näe ja äänen laatu oli parempi kuin konserttisalissa. Mikään muu taiteista ei tuonut maailman suosikinäyttelijää yhtä lähelle katsojaa, kuin elokuvan lähikuva. Näyttelijä huokaisi, hänen silmänsä kostuivat, hän sanoi ”minä rakastan sinua”, joka oli elokuvaohjaajan vasta kahdennentoista oton jälkeen hyväksymä minä rakastan sinua, silloin vastakkaista sukupuolta edustavalle näyttelijälle, joka hänkin näytteli kolmatta henkilöä ja katsoja ymmärsi mitä hän sanoi toiselle fiktiiviselle henkilölle, eikä tahdonvoimalla kyennyt estämään kyyneliään. Elokuvaohtaja oli päättänyt, millä hetkellä yleisön piti itkeä ja he itkivät yhdessä; tuhat yksilöä. Väliaikainen kollektiivi, istui hiljaa huoneessa, joka oli hienompi kuin koti, samettituolilla, joka katsojan oli varaa

vuokrata elokuvan ajaksi. Hän muisti näyttelijöiden esittämien henkilöiden suudelman raitiovaunun puupenkillä ja kotona sohvalta, jonka ruskeaan vakosamettiin koira oli repinyt reiän. Hänelle oli annettu olosuhteet ottaa vastaan tarina, joka kerrottiin oikein. Satunnaisuudet olivat vain elokuvan käsikirjoitus ja ohjaus. Niitä ei ollut toteuttanut teknikko, vaan muotoillut henkilö, joka harjoitti oikein taiteilija-ammattia. Taiteilijuuteen kuuluu aina joku osa satunnaisuutta, mutta ei keskinkertaisuutta, tai huonoa onnea, tai vajaata taitoa, tai vain keho päivä.

Kuinka ollakaan – maissa, joissa ylläpidettiin järjestelmää, joka koulutti henkilöitä ja antoi heille mahdollisuuden näyttää kaikille ei koulutuksensa, vaan henkilökohtainen lahjakkuutensa kaikista taidemuodoista kalleimmalla, elokuvalla – se onnistui. Maantiesiltoja ei suunnittele henkilö, joka tuntee vastustamatonta halua piirtää siltoja, mutta aina taiteissa on ollut ja on sallittava yksilöitä, joilla on koulutuksen sijalla lahja. Ei Mozart saanut lahjojaan konservatoriosta, hänellä oli ne. Kuulee sanottavan, groteskisti, että koulutus pilaa taiteilijan. Se paljastaa sanojan tyhmyyden. Lahjakasta ihmistä ei pilaa mikään, ellei hän itse. Koulutus on aina tuottanut taiteellista yläluokkaa. Instrumenttien demokratia, halpa hinta, antaa nyt darvinismille, siis yrittelijäimmille, mahdollisuuden kiivetä elokuvaohjaajaksi, kaluston helppous, näet mitä katsot. Näyttelijästä elokuvaohjaajaksi itsensä hiuksista kiskoneen henkilön tokaisu ”osaanhan mä elokuvia katsoakin” muuttuu todeksi, mutta ei ole totta. Tietenkin kaikki osaavat katsoa, siksihän elokuva on.

005. Todellisuus

Vaistonvaraisesta todellisuudesta on siirrytty ulkoistetun tiedon laitteiden avulla keinotodellisuuteen, joka ei ole elokuvan henkilöiden todellisuus. Elokuvia ”kulutetaan” kotiteattereissa, joissa on jätti-screen ja surround-ääni. Ei istuta tuntemattomien vieressä pimeässä palatsissa kokemassa kollektiivista tunnetta. Jääkaapilla vierailu ja sosiaalinen kontakti kanssakatsojaan kätkee ohjaajan kardinaalivirheitä, joilla ei enää ole merkitystä. Välillä katsotaan, turvallisuudentunteen säilyttämiseksi, pääministerin kameraan tuijottavia lausuntoja; sitten jatketaan elokuvaa. Katsomiskokemus voi olla yhtä sirpaleinen ja epäanaloginen kuin elokuva on ollut sen tuotantotodellisuudessa. Kenties on helpottavaa painaa *pause*-näppäintä ja vierailta hetki todellisuudessa? Kun joku, kenties vain käänsi suomeksi elokuvalla monimielisen mantran ”elämää suurempi”, se tarkoitti fyysisesti isompaa, valkokangasta. Television alussa vieraan henkilön kuva olohuoneessa oli samankokoinen, kuin kasvot olohuoneen katsomossa. Teknisistä syistä show oli skaalautunut katsojan kokoiseksi ja katsoja näki luonnollisen kokoisien lajitoverin alkeellisen laitteen lasikasvoilla. Huomaamattamme todellisuus koulutti sukupolvia katsojia. Tekniikka kehitti ns. *flat screenin* ja *kotiteatterin*, joka suurensi esiintyjän ja antoi hänelle *high tech* -kuvan ja yllätyksille stereoäänen. Kaiken koki omassa pehmeässä todellisuudessa, johon ei enää kuulunut matka elokuviin räntäsateessa. Esiintymiselle palautettiin esityksen eetos.

Kaksi asiaa pysyivät. Elokuvia ei pitäisi kannattaa tehdä, ellei ole katsojia. Ja jos katsojalla on kaksi silmää ja kaksi korvaa, hän elää elokuvan ajan myös omassa

kolmiulotteisessa maailmassaan. Se on katsojan primääri todellisuus myös silloin, kun hän keskittyy elokuvaan. Tivolilaitteessa voi saada samantapaisen kokemuksen, kuin minkä katsoja elokuvaohjaajan avulla voi saada sohvalta. Kokemuksesta puuttuu gravitaatio, mutta intensiivinen äänimaailmaa korvaa osan sen puutteesta. Elämys voi olla aito ja tosi. Hermojärjestelmämme, joka tuottaa tajuntaa, on lahjomaton, mutta tekniikalla se on väliaikaisesti vieteltävissä. Voimme saada kokemuksia, jotka elokuvan instrumenteilla on työstetty elämyksiksi. Näyttelijän (tai animaattorin) taito muuttaa hetken todeksi, mutta vasta vastaanotettaessa. Ei ole ihmeellistä edes se, että ihmiset maksavat tarinasta, jossa suosikinäyttelijän henkilö murhataan.

Elokuvaohjaajan on rakennettava kohtaaus oikein, vaikka katsojan psyyke voi sulkea hänen silmänsä kohtaukselta. Taitava ohjaaja tekee sen hänen puolestaan: kun Hitchcockin Psykossa ei näytetä alastoman naisen murhaa suihkussa, me kuitenkin koemme sen. Ennen murhaa meidät on ajettu emotionaaliseen nurkkaan, josta emme pääse. Edes järki ei auta, on koettava murha. Ääniraita on rakennettu niin, että ilman kuvaakin asia on selvä. Miksi on ihmisiä, jotka eivät halua katsoa ”omin silmin” kohtausta, jonka vuoksi koko elokuva on tehty? Miksi he ovat matkustaneet ja maksaneet lipun istuakseen katsomossa silmät kiinni? Kenties siksi, että kollektiivissa he kokevat murhankin kukin omalla tavallaan. Elokuva on ollut kanssamme jo niin kauan, ettei kenelläkään voi olla illuusiota, ettei se olisi muuttanut maailmaa. Jokaisen, joka esiintyy televisiossa, pitäisi ymmärtää esiintyvänsä olohuoneissa. Eri asia on, osaavatko kaikki käyttää valtaa, jota toisen olohuoneessa voi käyttää: tilaisuuden vaikuttaa, myös vääristämällä sitä, mitä kutsumme todellisuudeksi. Kun brittikoomikko Benny Hill käyttäytyi televisiossa ”likaisesti”, hän laukaisi makeat naurut; kun presidenttiehdokas Donald Trump käyttäytyi samalla tavalla, hän laukaisi joissakin epäuskoisen naurun ja joissakin järjestäytyneitä paheksuntaa. Siitä huolimatta johtavan ydinasevallan äänestäjät valitsivat hänet presidentiksi demokraattisilla vaaleilla. Demokratiaa ei voi syyttää, mutta demokratiaan voi vaikuttaa viestimällä.

Elokuviissa on tehty mielettömiä suorituksia. Sitä varten elokuva on. Kaunein liike ja ylevin sankaruus on jaettu katsojalle, joka omalta elämältään ei ole toivonut kuin elämyksiä. Valkokangas ja kuvaruutu ovat tuottaneet julkisuutta yhtä aikaa miljoonille, mikä ennen elokuvaa oli teknisesti mahdotonta. Se on tuottanut rikkautta ja antanut valtaa ihmisille, jotka ovat sitä väärinkäyttäneet. Näin on jatkunut sata vuotta. Niille, jotka ovat eläneet elokuvan keksimisen jälkeen, elokuva ei ole antanut ikuista elämää; se on antanut ikuisen vastuun siitä, mitä he tekivät. Valokuvan voi ripustaa seinälle, vaikka henkilö on kuollut. Kun seinällä esittää elokuvan, henkilö herää henkiin henkilönä, joka oli, tai esittämänään toista henkilöä. Joku on vastuussa hänen mielipiteistään tai hänelle käsikirjoitetuista teoista, toisin kuin valokuvan pysäytetty aika. Caesarista ei ole elävää kuvaa; Leninistä on lepattavaa mykkäfilmiä; Mussolinista on kuvaa, vaikka ääni oli vasta syntymässä. Elokuvan ja television historia on kavalkadi hetken sankareita, joiden kuva haalistuu seuraavien päästessä vuoroon. John Lennon tai Chaplin ovat olleet suositumpia kuin Jeesus. Vaikuttavista esiintyjistä voi tehdä listan, joka ei ole ikuinen. Monella on elokuvalla kiitollisuudenvelkaa.

Kun ajattelen aikaa, jossa kirjoitan, se tai sattuma näyttää tilanteen väitöskirjani, vaikka uskon, ettei sattumaa ole. On vain seurauksia. Venäjän hyökkäys Ukrainaan ajoittui oikein. Samoin Brexit, USA:n kahdet presidentinvaalit, ilmastomuutoksen kauan ennustettu alkaminen, kaasuputkien räjähdys, energiakriisi, johon ahneutemme, yltäkylläinen halumme elää näin ovat johtaneet ja sota Euroopassa; pienet suttuiset kotimaiset skandaalit, joissa on sateeseen unohdetun lampaan haju. Moni voi kiittää joitakin, jotka ovat ylläpitäneet makaaberia tanssia yli hautojen. Minä saan kiittää kaikkia, että he ovat pyörittäneet esitystä, jossa henkilöt ovat olleet yhtä uskottavia mutta käänteet jyrkempiä kuin oopperassa. Analyyttinen länsimainen tapa on eriyttää kehitys tieteenaloihin ja pitäytyä periaatteessa, että on olemassa henkilö, joka tekee historiaa ja eri henkilö, joka jälkikäteen kirjoittaa historian, eikä heitä pidä sekoittaa. Tavallisesti he eivät tapaa toisiaan tai edes elä yhtä aikaa. Huomaamme, kuin yllättäen, että tuhannet eliölajit meidän vuoksemme tai meistä huolimatta kuolevat sukupuuttoon katsemme alla, mutta emme huomaa, että teknologinen kehitys, joka kauan sitten on onnistunut tuottamaan aseita, joilla ihmiskunnan voisi lopettaa, on saturoinut maailman, jossa elämme. Että kun Marshall McLuhan sanoi, että ”media on viesti”, niin viesti on myös teko, jolla voi herättää vastaanottajan tekemään teon.

006. Mittakaava

Mittakaava on suhdeluku, jolla todellisuutta pienennetään. Huomaamatta itse, elämme neljättä teollista vallankumousta. Se alkoi ennen kolmea vakankumousta ja höyrykoneen keksimistä: tuskin paljoakaan olisi keksitty ilman kirjapainotaitoa, keksintöä, jolla painettu sana ja kuva voitiin apulannan tavoin levittää degeneroituvien yhteiskuntaluokkien ulkopuolelle, satoja vuosia todellisuuteen, nyt myös epätodellisuuteen. Kaikki tarttuu muisteihin ja merkitsevät teot päätyvät arkistoihin. Elokuva, sanan laajimmassa merkityksessä, on astunut ulos laatikosta ja muuttunut välineeksi, jolla kuka hyvänsä voi vaikuttaa. Elokuva oli hyvä opetusväline, kunnes siitä tuli opetusväline. Luotiin mielikuvia ja mielikuvitushenkilöitä, vaikka kaikki henkilöt ruuduilla ovat tajunnoissamme mielikuvitushenkilöitä. Ilman oppia tai sivistystä voi ymmärtää elokuvan kaltaiset ilmaisutuotteet osana omaa arkitodellisuutta, sen jatkeena. Elokuva on ottanut toimijan tehtävän, koska sen tekijät, siis he, tai ne, tai me, kaikki vievät viestiä, joka ei voi olla väärä, koska se on olemassa.

Väitöskirja on työläs tapa muistuttaa olemassaolostaan. Työ saattaa unohtua koska on tarpeeton tai turha. Paperinkin voisi käyttää parempaan tarkoitukseen: samoista kuiduista eri tekniikalla saisi muutaman rullan pehmopaperia. Meillä ihmisillä on, kaikista eläimistä ehkä ainoana, kyky muuttaa elämä ikuisuudeksi muistamalla mitä oli ennen meitä ja muuttamalla nykytodellisuus paremmaksi. On etuoikeutettua saada työnä toteuttaa ”kollektiivisia unia”. Työ voi olla yksinkertaista tai tilattua, mutta siinä on luomisen maku ja vastuu. Tällä väitöksellä on vähemmän kulmakiviä, kuin yksinkertaisella hirsirakennuksella, jonka lahoavat osat on kivillä nostettu joutumasta kosketukseen maan kosteuden kanssa. Elokuva on kestopensa ajan viesti, jota katsoja saa tekijältä, tai hänestä huolimatta. Elokevassa esiintyy hahmoja, oikeastaan vain olioita. Ne ovat keinotekoisia, käsikirjoitettuja, improvisoituja tai todellisia, todellisuuden

eri muodoissa. Siinä kaikki. Muu on esitystekniikkaa. Kun aloitin, aloin koota elokuvaohjaajan luomisen aspekteja työn, työtovereiden, tekniikan ja elokuvan estetiikan konteksteissa. Tutkimusaiheeni oli enemmän rikka rokassa kuin kivi kengässä. Opin kuitenkin *post festum* todellisuuden, jossa työskentelin. Luulin, että ihmiset olivat siltoja, mutta he olivatkin portteja. Kaiken keskellä oli vaikeaa hahmottaa, että juuri nyt elokuva, kaiken teknisen raffinoitumisen jälkeen, elää uutta murrosta, joka ei ole loppu, vaan koko ihmiskunnan välitilinpäätös, siis myös uuden alku. Jäljellä on hän, joka kertoo tarinaa elokuvina ja hän, joka esiintyy tarinoissa, omilla tai muiden ehdoilla, ja hän, joka näkee. Ilman katsojaa ei ole esitystä. Elämme aikaa, jolloin elokuva taiteena ja tekniikkana on siirtynyt neljanteen todellisuuteen. Vaikka on nimetty päivämäärä ja paikka, jolloin Lumiären veljekset järjestivät ensimmäisen elokuvaesityksen, sitä oli edeltänyt satavuotinen toisiaan seuraavien teknisten innovaatioiden jatkumo.

Elokuvan ensimmäinen luku oli mykkäelokuva, ihme, joka antoi esiintyville liikkeen. Äänen tallettaminen laitteella oli mahdollista jo ennen mykkäelokuvaa, mutta liikkuvan kuvan ja puheen synkronointiin kului neljännesvuosisata. Äänielokuvan tulo mullisti kaiken vasta 1930-luvun alussa: maailman elokuvateatteriverkosto piti rakentaa uudelleen. Elokuvat olivat niin suuria, että ääntä varten rakennettiin palatseja, joissa esitettiin mykistäviä tanssin ja musiikin mestariteoksia. Elokuvat olivat mustavalkeita, vaikka kokeita värifilmillä oli jo tehty. Toinen maailmansota vakiinnutti elokuvan kansainvälisen aseman. Lopultakin elokuva oli ”oopiumia kansalle”. Se oli propaganda-ase, jonka Lenin oli ymmärtänyt vallankumouksen työkaluna. Ensin Natsi-Saksa ja sittemmin USA käyttivät sitä myös tappamiseen. Aseena elokuva on vaarallinen. Sen vaikutusta on vaikea itse havaita, toisen ymmärtää ja kolmannen tutkia.

Maailmansota romutti kansallisen, eurooppalaisen elokuvatuotannon. Joissakin maissa kuolinisku oli niin totaalinen, ettei siitä ole toivuttu. Hollywoodissa on valtameri, aavikko, vuoristo, viidakko ja loputtomasti energisiä ihmisiä, jotka eivät uskooneet sanaan *EI* eivätkä lannistuneet poliittisten tai uskonnollisten pakkopaitojen käyttäjiksi. Natsismia paenneet eurooppalaiset muuttivat unelmatehtaan tehtaaksi. Euroopan poikki vedetty rautaesirippu langetti varjonsa kansoihin, joiden itsetunto oli kitkettävä. Elokuvia oli kova keino, vaikka se katsojasta tuntui viihteeltä: elokuvaa ei ole ilman sanomaa. Neuvostoliitto todisti, että historian voi kirjoittaa takautuvasti. Elokuvia todistaa, että on tapahtunut mitä ei ole tapahtunut. Sosialistisessa järjestelmässä, kuolleetkin julmat yksinvaltiaat muuttuivat nykyedistyksen sankareiksi.

Vaikka elokuvan esitystekniikka oli standardisoitu, värielokuvaa varten kehitettiin uutta tuotantotekniikkaa. Ihmisen tajunta ymmärrettiin mekanistisella tavalla ja katsoja vietiin paikkoihin, joihin vain kamera voi päästä, kokemaan kolmiulotteisia kokemuksia, selityksellä että äänimaailma, tavallisesti musiikki, teki katsomiskokemuksesta nelikulotteisen. Ei tehnyt. On väärin luulla, että insinööri keksii vekottimen ja antaa sen tieteilijälle tai taiteilijalle. Insinööri suunnittelee teknisiä parannuksia laitteisiin, joita on jo käytetty tai rikottu. Tekniikka kehittää maailmaa, jatkuvasti. Kun jaamme elokuvan kehityksen kolmeen, mykkäfilmiin, äänielokuvaan ja värielokuvaan, niistä juontuu syitä. Katsoja on hyväksynyt jokaisen, luonnottomankin, tavan kuvata ja esittää

todellisuutta liikkuvan kuvan plus äänen keinoin. Hän ei hakenut taiteellista elämystä – paitsi elokuvakriitikko – vaan henkilökohtaista elämystä. Elämys on emootio, ei analyysi. Mustavalkea kuva riitti, jos mykkäkin oli riittänyt. Katsojaa ei häirinyt, ettei tekniikka ollut kehittänyt ääntä. Lipun ostaessaan hän tiesi katsomisen ehdot, joilla teos oli valmistettu – tauluja oli maalattu ennen perspektiivin keksimistä, ja niin edelleen. Seuraava vaihe oli kehitystyön alla aina ennen kuin edellinen tuli tiensä päähän. Uusi vaati investointeja, laitekantaa. Missä ovat kaikki mykkäelokuvan teatterien pianot? Elokuvan ensi vaihe tuotti näyttelijöitä, jotka esiintyivät filmatussa teatterissa. Toinen vaihe tuotti tähti ohjaajia ja elokuvatahtiä. Kolmas tuottaa maailmantähtiä, joiden oma elämä on irronnut todellisuudesta. Neljäs vaihe on alkanut, vaikka emme sitä tiedosta. Se ei alkanut enää elokuvan ehdoilla: tekninen kehitys on luonut laitteita ja tapoja, jotka elokuva taiteena, kuten ennenkin, on ottanut käyttöön. Elokuva on Internetissä. Se on elävää kuvaa ja ääntä tallettava ja esittävä kamera, jota kutsumme puhelimeksi, koska sillä voi kilauttaa kaverille. Mihinkään ei ole kadonnut tekijöiden lahjakkuus tai keskinkertaisuus. Vaistollakin voi pärjätä, ellei käy elokuvakoulua. Kouluja lopetetaankin tai muunnetaan aikuisten leikkipuistoiksi. Televisio on kouluttanut katsojakunnan, joka osaa seurata tarinaa, vaikka se olisi toteutettu ilman elokuvan kielioppia, eräänlaista elokuvan *Pigeon English* -kieltä siis. Televisiossa näkee kielioppivirheitä, jotka edelleen estävät tekijän pääsyn parhaiden patojen äärelle Hollywoodiin, mutta eivät estä käyttämästä titteliä ”elokuvaohjaaja”.

Kolmannen vaiheen liukuva muuttuminen neljänneksi on tapahtunut elokuvasta riippumatta, mutta osittain siitä johtuen. Ajatus on apokryfinen, kuten elokuvakin. Elokuva, siis televisio, on ympäröinyt meidät ihmeellisillä tapahtumilla, joita kukaan ei olisi osannut käsikirjoittaa. Meidät on opetettu katsomaan televisiota dokumenttielokuvina, vaikka niillä on hyvin käsikirjoitetun ja ohjatun näytelmäelokuvan sisältö ja muoto. Eivätkä tapahtumat enää vyöry elokuvateattereihin tai olohuoneisiin, vaan puhelimiin. Elokuvia voi katsoa autoa ajaessaan tai kirkossa. Television etiikkaan kuitenkin edelleen kuuluu, että fiktiossa voidaan tappaa joukoittain ihmisiä, mutta oikeita kuolemia meille ei näytetä.

007.

Ruutuihin tuotiin mainio näyttelijä, Britannian parlamentin puhemies John Bercow, joka oli kuin Shakespearen kirjoittama klovi – ehkä olikin? Donald Trump, joka poliittisessa julkisuudessa käyttäytyy kuin Benny Hill ja Archie Bunker; valheen varassa Brexitin toteuttanut, pääministeriä näytellyt Boris Johnson; puolen maailman sympatiat voittanut ylipainoinen kuristaja Angela Merkel; loistava retoorikko Barack Obama, joka osasi käyttää 100% rodullisesta pääomastaan, ja muita taitureita. Satuain olemaan Lontoossa, kun Margaret Thatcher aloitti Falklandin sodan. Kuninkaallisen laivaston purjehdus eteläiselle Atlantille kesti viikon, jonka jälkeen aloitettiin tappaminen. Maailmanvallan asettuminen pitkästä aikaa sotamoodiin oli leikkaava kokemus pienen kyyristelevän maan kansalaiselle. Jugoslavian hajoaminen toi tappamisen Eurooppaan, mutta oli kaukana. Jokainen, joka osaa lukea kuvaa kuvan taakse, näki, miten Vladimir Putin oli irtoamassa todellisuudesta, jota hän orkestroi Kremlistä, joka on maailman hienoin lavaste, mutta

harva uskoi, mitä tapahtui, kun ammattitappaminen aloitettiin Joulumaan etäisyydellä koneesta, jolla kirjoitan.

Ei ole reilua, mutta on oikeutettua päätellä, että elokuvan kuvasto ja kuvaston vastaanotto ovat muuttuneet niin hienostuneiksi, että katsoja on opetettu ymmärtämään ”filmikuolema” eri asiana kuin kuolema. Että voimme katsella YouTubesta miten venäläinen panssari saa täysosuman ja tykkitorni lentää ilmaan ja hurraamme tapahtumalle kuin rangaistuslaukaukselle, vaikka tiedämme, että panssari oli oikea tankki ja että sen sisällä kuolemaa pelkäsi viisi sotilasta, jotka oli viety äideiltä ja lähetetty sotaan tietäen, etteivät he palaisi, koska heidän tehtävänsä oli palaa elävältä hyökkäysvaunuun, joka ei hyökännyt, vaan pakeni. Me emme huomaa, että Euroopan maailmansodan reunalle vei Venäjän tsaari Vladimir Putin, jonka Napoleon-kompleksista käyttäytymistä olisimme voineet analysoida joka ilta, mutta kuuntelimme vain puhetta ja pidimme esitystä draamana, vaikka se oli totta. Venäjällä on sata miljoonaa kansalaista enemmän kuin Ukrainalla, mutta mielikuvissa asetamme valtiot joukkueiksi, onhan vastustajajoukkueen kapteeni Volodymyr Zelenskyi yhtä hyvä näyttelijä – hänän näytteli ennen sodan johtoa televisiosarjassa presidenttiä, joka hän nyt on. Tietenkin jokainen poliitikko on näyttelijä, vain käsikirjoittajat voivat olla huonoja tai hyviä. Hollywood on vahva ja tähdet kirkkaita; näyttelijä Ronald Reaganista tuli kahdeksaksi vuodeksi USA:n presidentti. Hänelle oli kirjoitettu voittajan rooli, hän sai ampumahaavankin, vaikka attentaatti epäonnistui. Monet muutkin poliitikoista pärjäisivät kameran edessä. Me, yleisö, saamme katsella näyttelijöitä ruuduilla ja itse päättää, kuka on totta. Kun kehitys on tehnyt mahdolliseksi katsoa missä hyvänsä minkä hyvänsä kokoiselta ruudulta mitä hyvänsä, onko tekniikka toteuttanut kuvaruutujen demokratian? Sanoma voi olla erilainen, tai tyylilaji. Sama henkilö, *de facto* näyttelijä, voi esittää draamassa pääministeriä ja sitä seuraavassa farssissa samaa pääministeriä. Uutisessa esiintyy henkilö, uutisen jälkeen häntä esittää sketsissä mahdollisimman samannäköinen näyttelijä. Suoritus voi olla huono – pääministeri voi näytellä pääministeriä hyvin tai huonosti.

008. Aasi edellä kulkee

Oikeutuksen kirjoittamiselle antaa, että olen opiskellut elokuvaohjaajan ammatin valtion elokuvakorkeakoulussa, joka myöhemmin oli hetken yksi parhaista. Valmistuttuani elokuvaohjaajaksi olen ohjannut elokuvia, joista pisin on ollut 1440 kertaa lyhintä pidempi. Olen tehnyt mainoselokuvia, tietoisukuja, lyhyt- ja valistuselokuvia – kaupallisia ja epäkaupallisia, dokumenttielokuvia, puolipitkiä ja pitkiä näytelmäelokuvia televisioon ja valkokankaalle, mutta myös käsikirjoittanut ja tuottanut, luennoinut, opettanut, tutoroinut, juryttänyt, ollut Suomen Elokuvasäätiön tuotantolautakunnan ja valtion elokuvataidetoimikunnan varapuheenjohtaja, saanut viisivuotisen taiteilija-apurahan, valtion elokuvapalkinnon, katolisen kirkon elokuvapalkinnon ja kirjoittanut kirjoja, joista yksi voitti Suomen pisimpään jaossa olleen Topelius -palkinnon; ajanut kuusi vuotta kilpa-autoa, lentänyt seitsemän vuotta helikopteria, joka ennen drone-nimisen laitteen keksimistä oli motorisesti vaikeinta, mitä ihminen voi tehdä – pois lukien yksipyöräisellä polkupyörällä ajamisen. Yksipyöräisellä! Ynnä muuta.

Työskentelin apulaisohjaajana Jaakko Pakkasvirralle ja Kalle Holmbergille, jotka kumpikin olivat teatterinohjaajia, ja Warren Beattyille ja Michael Aptedille, jotka kumpikin olivat Oscar -ohjaajia, vaikka Beatty olikin näyttelijä. Kummankin kuvausryhmässä oli lisää Oscar-taiteilijoita. Oscar poikkeaa taidepalkinnoista siinä, että ammatin harjoittajat nostavat palkinnon saajan keskuudestaan *primus inter pares* -asemaan. Se antaa palkinnolle enemmän uskottavuutta ja vähemmän ystävien ystävällisyyttä. Yhden pitkistä näytelmäelokuvistani kuvasin USA:ssa, tosin itärannikolla ja suuria osia muista Englannissa ja Venäjällä, Lenfilmin studioilla, jossa suuret neuvostoliittolaiset elokuvan pioneerit kuten Lev Kulešov ja Sergei Eisenstein olivat sata vuotta aiemmin valaneet elokuvalle teorian kivijalkaa. Suurimman osan näytelmäelokuvistani olen ohjannut joko Yleisradion TV2:n Reima Kekäläiselle, joka vaikka olikin teatteripäällikkö, oli merkittävä kansallinen elokuvatuottaja ja Jörn Donnerille, jolla oli tuottaja-Oscar Bergmanin Fanny och Alexander -elokuvasta.

009. Varmuuden vuoksi

Isäni, jota en ymmärtänyt sotasankariksi, kuoli saman ikäisenä kuin minä väittelen. Jos olisin edennyt akateemisen säällisesti, olisin maisterina asettanut eteeni urapolun, jossa yksi tsekkauspiste olisi ollut tohtorinhattu. Olisin opiskellut ja kerännyt referenssejä, tutkimuksen korttitalon argumentteja. Kun valimistuini Ateneumista, arkkitehtiopinnot saivat jäädä. Seitsemän vuotta vastasin puhelimeen. Työtarjouksia. Kun haaste tähän tutkimukseen tuli, argumentit ja vasta-argumentit olivat lettipitkon tavoin sekoittuneet toistensa ja kaiken kanssa, mitä olin tehnyt. Vaikka ymmärrän, ettei ole tahdikasta, päätin tutkia ammattiani itsestäni käsin, kooten havainnot, mielipiteet ja väitteet faktoista, joiden ajattelin muovanneen elokuvaohjaajan. Subjektiiivisuus, jota esitän arvioitavaksi, ei ole tarkoitettu arroganssiksi, päinvastoin, työ on tehnyt tekijästä vaatimattoman ja opettanut, että olisi pitänyt lukea enemmän, tutkia aiemmin ja keskittää voimat. Niin en ole tehnyt ja on liian myöhäistä.

Formaattina olen päätenyt lainauksiin niin, että olen sijoittanut ne tekstissä niille kuuluville paikoille ja kirjannut lähteen. Olen käyttänyt sanoja ja termejä, jotka löytyvät muistakin papereista, ja ajatuksia, määritteitä tai faktoja, jotka ovat sekoittuneet omiin kokemuksiin. Taideopetus ja tiedeopetus eivät ilmeisesti eroa toisistaan kovin paljon. Luulisin, että tiedeopetuksessa määritellään tarkemmin perustutkimukset ja soveltavat tutkimukset, joihin tieto pohjaa. Taideopetuksessa, jos opiskelee elokuvaohjaajaksi, esittäjästä, esittäjän esiintymisestä ja esityksen kontekstista tulee osa mentaalista muistiinpanoa; tieto saa muodon ja sen myötä sisällön. Suuri osa opiskelusta oli elokuvien katseluita, mestariteoksia, jotka masensivat enemmän kuin kannustivat. Tämä työ on tislattu siitä sielun sopasta, jota olen keitellyt lukioajoista saakka, ja on saanut mausteita henkilöiltä ja asioista, joita en jälkikäteen pysty erikseen nimeämään. Tutkimuksesta erillinen KLIPPINAUHA, joka kulkee väitöstyön rinnalla, on tarkoitettu antamaan normaalin elämän – mikäli sellaista tällaisessa ammatissa on – kaikupohjaa elokuvaohjaajan työn eksistenssille.

Etsin tiedon ja taidon selitystä elokuvaohjaajan ammatissa. Miksi tieteen ja taiteen pitää olla kaksi eri sanaa, voisivatko ne ajatuksena olla yksi, vaikka ovat käsitteinä kaksi? Mitä yksi olisi? Totuuden etsimistä? Mitä toinen on velkaa toiselle ja toinen toiselle ja miksi? Puhtaimmillaan tiede on tutkimusta omilla ehdoilla; puhtaimmillaan taide on tekemistä omilla ehdoilla. Turvauduin jo vanhanaikaiseen, mutta ennen luotettavaan tarvekaluun, 1988 painettuun Uuteen sivistyssanakirjaan. Hakusanoja tiede ja taide... ei löydy! Niitä ei ole painettu sivistyssanakirjaan. Niiden kohdalla pitäisi olla edes tyhjä rivi, jos tieteen ja taiteen yli hypätään, kuin niitä ei olisi. Mutta hyvä. Tehtäväni on etsiä ja selvittää jotain, jota sivistyssanakirja ei jähmetä.

Olen kiitollinen taiteellisesta vapaudesta ja toverillisesta luottamuksesta, johon olen yrittänyt vastata tinkimättömyydellä. En luettelisi, ellen kuvittelisi, että kannattaa tietää miten monenlaisia elokuvia monenlaisista maailmoista olen johtanut voidakseni uskoa, että minulla on velvollisuus tuottaa mahdollisuus pohtia mennyttä maailmaa ja sitä, ettei elokuva tulevaisuudessa ole ennallaan sen murroksen jälkeen, jota juuri nyt elämme. Kenties tämä teksti innostaa jotain toista kiistämään, tai tutkimaan.

Kiitän Lapin yliopistoa, Taiteiden tiedekuntaa, professori Mauri Ylä-Kotolaa ja kunnioittamiani esitarkastajia vastuksesta, avusta ja tuesta, ja varoitan – varmuuden vuoksi – kun taiteilija-ammattistani tutkin maailmaa, ilman syntyneiden ajatusten ja niitä seuranneiden tekojen takana olevaa massiivista mutta sirpaleista, lähinnä länsimaisen kulttuuriperinteen tietojen ja taitojen sanallista symbioosia, työni on prosessina muistuttanut enemmän synnytystä kuin perkausta. Jos kerron ristiriitoja totuuksina, se johtuu omasta ymmärtämättömyydestä tai tutkimussubstanssin luonteesta: katsojalle elokuva voi olla todellisuuden peili, mutta ei todellisuus. Ja niitä, jotka eivät lopettaneet lukemista ensimmäisen ”minä” -sanan jälkeen, pyydän myös kiittää!

1. Mistä

Kertomus, jonka varassa otamme vastaan muita kertomuksia, tietää päivän tarkkuudella, milloin olemme syntyneet, tai meidät on luotu. Toinen maan tomusta, toinen toisen kylkiluusta. Siihen uskoimme. Niin oli ennen elokuvaa, ja se oli hyvä niille, jotka silloin elivät.

101. Minä,

olen tämän työn tutkija henkilönä ja työni on tutkimuskohde. Tutkin suomalaisen pitkän näytelmäelokuvan ohjaajan ammattia; sen historiaa, nykyaikaa ja mahdollista tulevaisuutta. Tämä ei ole tavallista. Jos henkilö menestyy elokuvaohjaajana, hän ei ehdi analysoida ammattiaan, tai kätkee salaisuutensa. Uransa lopettaneet tai syrjäytetyt ovat kirjoittaneet itsestään, tai heistä on kirjoitettu. Elokuvaohjaaja on kiinnostava, julkinen taiteilija-ammatti. Omaelämäkerrat ovat puolueellisia, muiden kertomukset ymmärtävät elokuvaohjaajan aiomukset ja pyrkimykset ja kirjaavat saavutukset, mutta vain vähän on suomeksi kirjoitettu elokuvaohjaajan työstä – elokuvan ohjaamisesta, sen taiteellisista, eettisistä, moraalisisista, teknisistä ja sosiologisista ulottuvuuksista; elokuvan valmistamisesta työnä, työn origossa. Se voi johtua elokuvaohjaajan työn omalakisuudesta. Sitä on vaikea määrittää minkään yhden asteikon avulla. Tämä kirjoitus on yritys kertoa työn ehdoista ja suorittamisesta, Suomesta elokuvamaana ennen, nyt ja tulevaisuudessa. Elokuvistani saatte olla mitä mieltä haluatte, mutta mittaavilla välineillä arvioituna esitykseni elokuvaohjaajan työstä on monitahoisempi kuin kenenkään elävän suomalaisen kollegan. Siksi tunnen vastuuni: tarkoitan henkilöä, joka käyttää tittelinä ”elokuvaohjaaja”.

”Of course I’m an egoist. Where do you get if you aren’t?”

(1.)

Dominique Enright: *The Wicked Wit of Winston Churchill*, Michael O’Mara Books Limited 2001

Aristoteleen oppia soveltaen jaan työni (noin) kolmeen näytökseen. Nyt on hetki, jolloin kirjoitan. Silloin olivat entiset vuodet, kun kiinnostuin elokuvasta ja opiskelin elokuvaohjaajaksi – niin kuin ammattiin opiskellaan. Ennen oli aika ennen opiskelua; tekninen, inhimillinen ja muu kehitys, jonka vuoksi maailma oli sellainen kuin oli, silloisilla tiedoilla ja asenteilla ja miten se on työn vuoksi muuttunut sellaiseksi, mikä on nyt. On myös tulevaisuus ja neljäs todellisuus, joka ei ole näytös, vaan ehdotus. Tulevaisuus tulee joka tapauksessa ja yllättää samalla tavalla kuin vanha aika, keskiaika ja nykyaika ovat tehneet. Aika näyttää kuluvan, kehitys kehittyy murroksina, jotka ymmärretään jälkikäteen.

Elokuvaohjaajan maine on houkutteleva ansa. Työ on monipuolista. Tämä koskee ammattitaitoisia ohjaajia, jotka ymmärtävät mitä tekevät ja kantavat elokuvan kokonaisvastuun. Ammattinimikettä käyttävät myös henkilöt, joiden elokuvien valmistuminen on kollektiivin muiden jäsenten kontolla. Joskus se onnistuvat, joskus ei, mutta se, jonka nimen edessä lukee ohjaaja, vastaa lopputuloksesta, yleensä yksin kuten minä tästä tekstistä, jonka pitäisi – muodollisesti ainakin – olla kypsä näyte tiedosta, ymmärryksestä ja osaamisesta.

”A lifetime in movies is the same as a lifetime in any profession: you are constantly a student. Every film is different and has different obstacles to overcome.” (2.)

Amerikkalainen näyttelijä ja elokuvaohjaaja Clint Eastwood / Mike Goodridge: *Directing* / ILEX 2012

Elokuvan valmistavat yksilötaiteilijat, joita on noin kuusi ja työtä johtaa yksilötaiteilija, elokuvaohjaaja. Elokuva on yksilökollektiivinen taideteos. Ohjaajan ei tarvitse osata yhtään työtovereidensa ammateista, mutta hänen pitää ymmärtää ne kaikki. Hyvä verrokki on sinfoniaorkesterin kapellimestari, joka ei orkesterissaan saisi soittaa mitään instrumenttia, mutta hänen pitää osata johtaa niiden kaikkien soittoa ja ymmärtää soitinten ehdot. Musiikki onkin elokuvaa julmempi: epämusikaalinen kapellimestari saa potkut. Saman laatuvaatimuksen tulisi koskea elokuvaohjaajaa, mutta elokuvan luonteeseen teoksena kuuluu, että se on muutakin kuin henkilökohtainen taideteos eikä elokuvalliselle lahjakkuudelle ole keksitty samanlaista yhden sanan määrettä kuin on *musikaalisuus*. Tai edes sävelkorva, kyky soittaa tai laulaa oikein. Termi puuttuu, mutta lahjakkuus, jonka se määrittäisi ja normittaisi, on olemassa ja vaistollaan elokuvan katsoja ymmärtää sen, tai sen puutteen, koska on samaa lajia kuin elokuvan ohjaaja.

”Kaikilla ihmisillä on kyky tuntee itsensä ja ajatella järkevästi.” (3.)

Herakleitos (n. 535 – 475 eaa.): *Yksi ja sama, suom. Pentti Saarikoski, Delfiinikirjat 1971*

Elokuvalla on aina dramaturgia. Dramaturgia tarkoittaa esitettävän elokuvan rakennetta ja koostumusta, mutta myös yleisökokemusta. Taide ei ole tiedettä, sen tarkoitus on muuttaa yksilöä ja maailmaa taiteilijan ja katsojan yhteisen lajin oikeuttamalla jaetulla kokemuksella tai elämyksellä. Siksi tässä käytetyt lainaukset ja poiminnot on valittu kirjoittajan vaatimattomilla ehdoilla, usein niiden assosiatiivisten merkityksien vuoksi.

”Aivosi eivät ehkä sovi nykyaikaiseen elämään. Järkevien arvioiden mukaan viimeinen merkittävä muutos aivojen anatomiasa tapahtui yli 100.000 vuotta sitten. Toisin sanoen elämme nykymaailmassa, mutta käytämme suhteellisen vanhoja aivoja. Kiistanalaiseksi kysymykseksi jää, miten hyvin ihmisaivot ovat sopeutuneet nopeisiin autoihin, pikaruokaan ja krooniseen stressiin.” (4.)

Matthew MacDonald: *Aivot: käyttäjän käsikirja / Docendo 2009*

Sekä historian, tekniikan että yleisesti ”ihmistieteiksi” kutsuttujen lajien tutkimus on edennyt työvälaineiden hienostumisen ansiosta niin nopeasti, että ihmiskunnan kehitysvaiheiden ajoitus alituisesti muuttuu – puhumatta oppisuuntien ristiriitaisista tulkinnoista, joiden kaikkien kuitenkin tulisi perustua todistettavaan tieteelliseen näyttöön. Elokuva on monen keskenäänkin ristiriitaisen alkuaineen yhdistelmä. Pitävää tieteellistä pohjaa ei ole. Olen valinnut yhteiseksi nimittäjäksi ihmisen, joka elää tässä historian ajassa mahdollisuuksineen, joita tekninen ja humanistinen kehitys on tuottanut ja psykofyysisine ominaisuuksineen, jotka hänellä lajina *Homo Sapiens* on. Ne ovat yhteisiä sekä elokuvaohjaajalle että katsojalle; toistaiseksi muuttumattomia lajiominaisuuksia.

Tutkimus fokusoi pitkään näytelmäelokuvaan, jota pidetään elokuvan ”kuningaslajina” tai ”sinfonisena muotona”. Olen tietoinen, että Suomessa on menestyvä peliteollisuus, jonka omistajat voivat hyvin, osa on upporikkaita. Ymmärrän, että vain Suomen

kaltaisessa sekulaarisessa kulttuurissa voi yhteiskunnan kustantamana opiskella suunnittelemaan viihdepelejä, joiden pelaaminen perustuu vastustajan eliminoimiseen, ja elää laatimalla niistä teinihenkilöille tai heidän kaltaisilleen ajanvietettä, jonka dramaturgia muistuttaa edellisten sukupolvien ulkona leikkimää pum-sotaa, jota joukkueet (sotajoukot) pelasivat toisiaan vastaan pimeässä ja vihollisjoukkueen pelaajan kohdatessaan pelaaja symbolisesti tappoi hänet sanomalla: pum! Peliteollisuus on poistanut moraaliset rajoitteet, joita elokuvat edelleen näennäisesti noudattavat. Pelissä vihollisen surmaamisesta on tullut tapahtuma sarakkeeseen. Tekemäni raja ei väheksy elokuvan tai television muita formaatteja, mutta pitkä näytelmäelokuva on fiktiona kaikkien käsitettävä muoto ja tuotteena kauppatavara, elokuvan vaativin *genre*, joka soveltaen edustaa muitakin. Näytelmäelokuva on dokumenttielokuva kaikesta, mitä kuvassa näkyy. Eikä dokumenttielokuva kerro maailmasta sellaisena kuin se on, vaan on tekijänsä valintojen tulos ja siinä mielessä fiktio. Näytelmäelokuvan dokumenttiluonne paljastuu esimerkin avulla: näyttelijä Lasse Pöysti aloitti elokuvanäyttelemisen 14 -vuotiaana Suomisen Ollina ja näytteli viimeisen elokuvan pääroolinsa 85 -vuotiaana. Hänen näyttelijäsuorituksiensa 70 -vuotinen ihmiselämä on siis ikuistettu filmille.

Elokuvaohjaaja mielletään elokuvan tekijäksi: jos elokuva puhuttelee katsojaa, puhuja on elokuvan ohjaaja. Mammuttimaisessa ja raamatun kaltaiseen asemaan kohotetussa kronikassaan *Elokuvan historia*, sen alkusanoissa, Peter von Bagh kirjoitti:

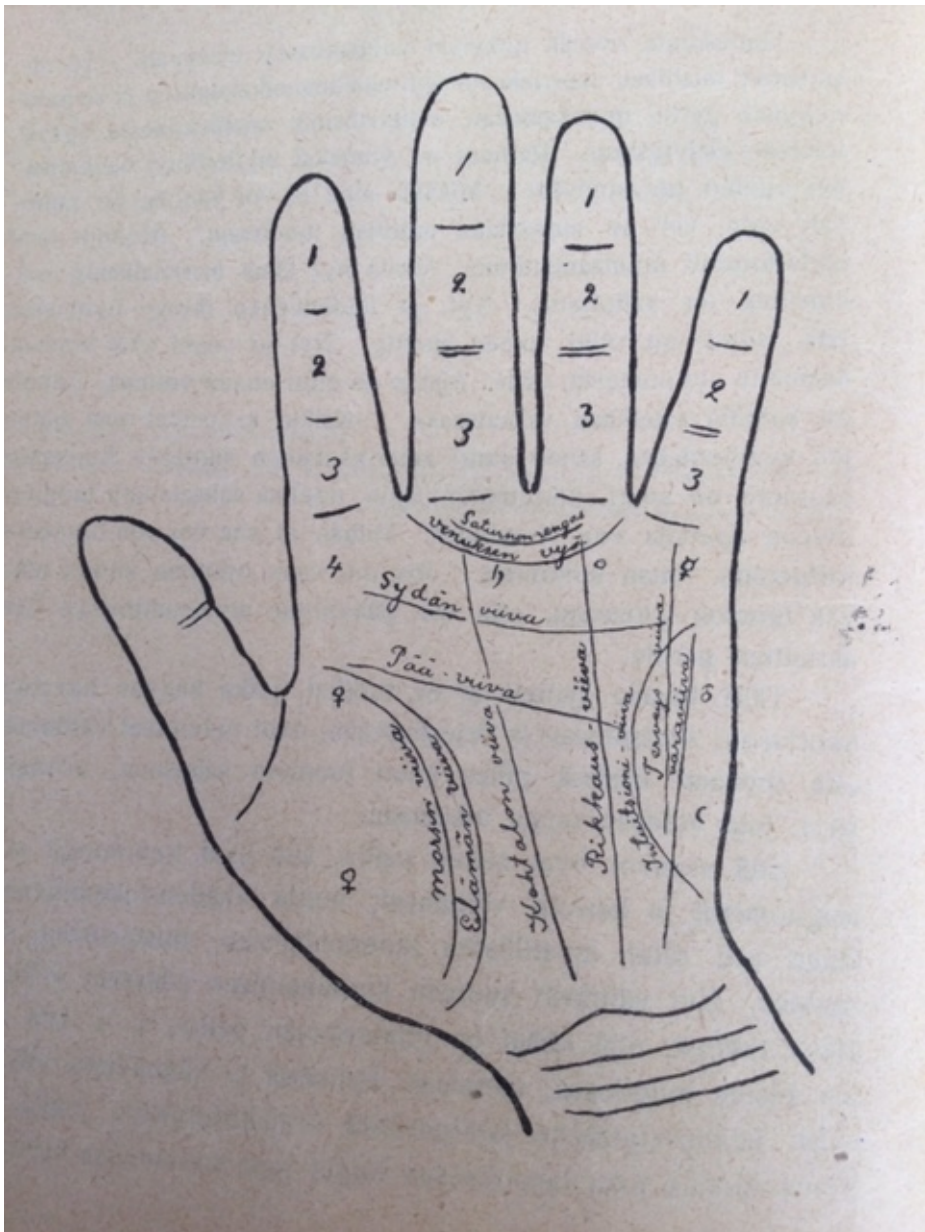
”Miksi sitten juuri ohjaajat? Eikö elokuva ole ryhmätyötä? Tietysti on – ja jos sanon tämän painokkaasti tässä, toivon ettei minun tarvitse toistella asiaa.” (5.)

Peter von Bagh, *Elokuvan historia*, Weilin+Göös 1975

Siinä kaikki. Sen jälkeen 600 sivua superlatiivista kerrontaa aikakausien, ideologioiden, yhteiskuntatodellisuuksien, maiden, kansojen, henkilöiden ja tyyllilajien ja kaikkein parhaiden ohjaajien elokuvista. Valtiotieteiden tohtori Peter von Baghia kiinnosti elokuvaohjaajan ura ajassa – elokuvan historiassa; hänen aikomuksensa tai pyrkimyksensä ja aikomuksen tai pyrkimyksen lopputulos, valmis elokuva. von Bagh oli rajoittuneesti kiinnostunut elokuvan tekniikasta tai useiden tai useiden satojen ihmisten työstä, joka tarvitaan elokuvan valmistamiseen. Hän ulkoisti kirjansa osion ”Elokuva ennen elokuvaa”, joka kertoo vaivalloisesta, mutkikkaasta ja usein sattumanvaraisesta teknisestä kehityksestä, joka väistämättömällä tavalla lopulta johti elokuvan keksimiseen, tai syntyyn. Sen kirjoitti Filminorin ja Risto Jarvan tuottaja DI Kullervo Kukkasjärvi.

von Baghin *Elokuvan historian* lopussa on joitakin sivuja suomalaisesta elokuvasta.

Elokuvan historian ilmestyessä elokuvan historia oli 80 vuotta vanha. Siten se taiteena ja teknisesti kulki lapsenkengissä, kuten ehkä edelleen. Teoksena *Elokuvan historia* oli mittava ja tärkeä ja poikkeuksellisella elokuvatuntemuksellaan Peter von Bagh hankki kansainvälisen elokuvatietäjän maineen. Opettajana, mielipidejohtajana, popularisoijana ja kulttuuripropagandistina von Baghin työ on ollut kansallisesti merkityksellinen ja ulottunut myös elokuvan ulkopuolelle. Peter von Bagh jakoi mielipiteitä, mutta ilmoitti omansa. Muilta hän edellytti tinkimättömyyttä. Jonkinlaisena kuriositeettina voi pitää sarjaa, jota Peter von Bagh teki elokuvista – radioon. Valistava radiokokonaisuus vei elokuvat lähelle kuulijaa, vaikka radio poisti elokuvista niiden olennaisimman elementin, elävän kuvan.



Kädenlukija, Käsikirja ajatuksenlukijoille, Ina Oxenford, Kirjapainoyhtiö Valo 1907

(Käsikirja ajatuksenlukijoille on opus, joka yksityiskohtaisesti analysoi käsiyypit ja mitä niiden muodot kertovat käden omistajasta ja hänen lahjoistaan. Kirja, joka ilmestyi kymmenen vuotta ensimmäisen elokuvaesityksen jälkeen, alkaa:

”Ihmiskunta rientää nykyisin voimakkaasti eteenpäin.”)

I KLIPPI: Klippinauhan asete

Tämä on väitös Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnassa. Se ei vapauta eettisistä tai moraalisisista velvoitteista fokusoida totuuteen, ja yrityksestä etsiä tietoa, joka taiteessa on vähemmän eksaktia kuin tieteessä. Jo käsitteet ”taide” ja ”taiteilija” antavat vapauksia. Vaikka kaikki mitä ihminen tekee, myös tutkimus, vaatii henkilön, joka pyrkii erottamaan itsensä tutkimuksesta antaakseen sille uskottavuusarvoa, jos tutkimuksen kohteena on elokuvaohjaajan työ, sisäisin säännöin, on epätarkoituksenmukaista välttää peilaamasta työn sosiaalisia ja psykologisia аспектеja suhteessa työn tekemiseen. Onnistuminen on monimutkaisen teknisen, sosiaalisen ja psykologisen prosessin tulos. Elokuvan ohjaaminen on keino lakonisen välineen avulla vaikuttaa katsojaan – muuttaa kone hengeksi. Työtä on vaikeaa tiivistää ymmärrettävästi ykkösiksi ja nolliksi. Olen päättänyt kirjoittamaan erillisen ”klippinauhan”, jonka voi jättää lukematta. Se ei ole osa tutkimustyötä, jonka asetan arvioitavaksi. Klippinauhan tarkoitus on peilikuvalla valottaa elokuvaohjaajan työn todellisuutta ympäristössä, joka on poikkeuksellinen. Yksinkertainen vertaus on musikaalinen ihminen, instrumentti ja soitto, jota ei ole ilman että henkilö soittaa instrumenttia. Klippinauha, terminä, on elokuvan menneisyydestä. Tekniikan kehityttyä tarinat tallennetaan digitaaliseen muistiin ykkösinä ja nolliina; ennen valo johdettiin objektiivin läpi, kuten nytkin, mutta valokennon sijasta kamerassa oli filmiä. Laboratoriossa filmi kehitettiin negatiiviksi, joka kopioitiin positiiviseksi työkopiksi ja leikattiin, fyysisesti. Lopuksi originaalnegatiivi leikattiin ruudun tarkkuudella, leikatun positiivin mukaiseksi. Elokuva valomääriteltiin mustavalkoisen elokuvan aikana ja värimääriteltiin värielokuvaksi. Jokaisesta elokuvaan käytetystä kuvasta otettiin filmiruutu elokuvassa käytetyn kuvan vierestä. Niitä sanottiin klippeiksi. Ne liimattiin samaan järjestykseen, kuin missä kuvat olivat elokuvassa. Klippinauha oli visuaalinen tiiviste, elokuvan tisle. Sen avulla ohjaaja ja elokuvaaja määrittivät jokaisen kuvan lopullisen valoisuuden. Kirkkaasta auringonpaisteesta voitiin tehdä täysikuun kajo. Värimääritys on myös hienostunut keino vaikuttaa katsojan tajuntaan. Sille, joka klippinauhan lukee, se valottaa tästä työstä henkilökohtaisen sivukuvan. Pysin luomaan koetun kaukupohjan huomiolle, joista tutkimus väittää. Vaikka en pystyisi sitä todistamaan, elokuvaohjaajan työssä on mitattavien ulkopuolelle jääviä mittaamattomia аспектеja. Jo valinnan mahdollisuuksia on paljon: pitkässä näytelmäelokuvassa on viisisataa tai kaksi tuhatta erillistä liikkuvaa kuvaa, joissa on 180.000 kuvaruutua – teknisesti liikkeen pysäytysvalokuvaa – joiden jokaisen sisällöstä elokuvaohjaaja päättää, ja on vastuussa julkaisusta – jokaisesta ruudusta.

102. Uskon voima

Elokuvan olemuksen ja merkityksen ymmärtämiseksi kertomus on aloitettava alusta. Arkeologi löytää ihmisen jälkiä ja kovieen ruumiinosien jäänteitä ja hänen käyttämiään tarve- ja kulttiesineitä. Tosin kehittyvä geenitutkimus avartaa käsitystä muinaisesta ihmisestä, mutta tärkein – mitä hän ajatteli ja suunnitteli ja millaisia tunteita hän tunsi – niistä on vain aihetodisteiden kaltaisia tai nykyisyyden aatteista menneisyyttä tulkitsevia viittoja. Arvailujen varassa on esimerkiksi, miten uskonnot keksittiin. Ainoa tieto lienee, että ihminen keksi ne tarpeeseen. Tarve oli. Maailman ilmiöitä ei osattu selittää ilman korkeampia voimia, joille, kuten kaikelle, oli keksittävä tekijä. Tekijä ei esiintynyt todellisuudessa kuin välillisesti, ukkosen jyrinänä ja salamoina tai tsunamina.

Jos ajattelee uskontoja aatteina tai liikkeinä, niiden historia ulottuu kauas menneisyyteen ja luultavasti uskonnot, kuten muutkin ideologiat, kilpailivat kannattajista ja keskenään. Ne polveutuivat toisistaan, kasvoivat ja hajosivat lahkoiksi tai yhdistivät voimansa. Historia tapahtui kanonisoitujen rituaalien tai uskontojen tueksi keksittyjen narratiivien oikeutuksella. Todisteita on vaikeaa löytää. Jos lähtökohta on se, että nykyisen käyttäytymisen motiivien takana on ollut samantapainen motiivi siitä saakka, kun aloimme kommunikoida lajin sisäisesti, hypoteesi riittää. Tarinoilla on pitkät juuret ihmisen menneisyyteen. Ihmisiä, jotka etsivät toista totuutta, raastettiin, kidutettiin ja poltettiin vääräuskoisina. Alistetut ja pelotetut ihmiset eivät perusta tiedekuntia, mutta alituisesti – tietenkin silloin kuten nytkin – kehittyvä teknologia, jota yksilöt kehittivät, todistivat maailmasta sellaisena kuin se on olemassa. Vähä vähältä uskoon perustuva maailma joutui hyväksymään tietoon perustuvan maailman ajatuksia. Ne oli joko tuomittava vääräksi uskoksi tai sisällytettävä omaan maailmankuvaan, joka kuitenkin perustui uskoon ja uskoon. Molempia tapoja käytettiin. Uskontoihin on sisäänrakennettu mahdollisuus korruptoitua vallan instrumentiksi. Mekanismi on, että pätevämmät, älykkäämmät tai voimakkaammat käyttävät valtaa heikompien puolesta ja yli. Uskonto on keino piilottaa vallankäyttö hyvän ideologiaan, johon kannattaa osallistua oman edun vuoksi. Edun on luvattu realisoituvan tuonpuoleisessa todellisuudessa. Se on hyvä paikka, koska siitä ei ole todisteita kuin uskonnoissa, uskossa.

Aina on ollut toisinajattelijoita ja kapinoitsijoita. He ovat osa uskonnollista kokonaisuutta. ”Toisinajattelija” on sanana hyvä, se sisältää ihmiskunnan kehityksen kannalta olennaisen option ajatella toisin, joka voi johtaa toisin tekemiseen.

”Olemme siirtymässä pois biologiasta kulttuurin valtapiiriin. Näiden edistysaskelten biologinen pohja on siinä, että metsästäjä-apinalle oli kehittynyt riittävän isot ja mutkikkaat aivot niiden toteuttamiseen, mutta niiden täsmällinen toteutusmuoto ei enää ole nimenomaisen geneettisen kontrollin alainen. Metsä-apinasta tuli maa-apina, tästä metsästäjä-apina, tästä alueellinen-apina ja tästä kulttuuriapina; ja meidän on pidettävä hengähdystauko. On syytä palauttaa mieleen, että tässä kirjassa meitä eivät kiinnosta ne valtavat kulttuurisaavutukset, jotka ovat olleet tämän kehityksen seurauksina ja joista alaston apina on nykyään niin ylpeä – se dramaattinen edistys, jonka ansioista hän on vain puolessa miljoonassa vuodessa tullut tulentekijästä avaruuslaivantekijäksi.”

(6.)

Desmond Morris: *Alaston apina*, Otava 1972

Kun maailman kolkassa, johon olemme sattuneet syntymään, teknis-inhimillinen kehitys oli saavuttanut vaiheen, jossa vallitsevan uskonnon valta selvällä ja rohkeimpien näkemällä tavalla oli kehittynyt kypsyyttä seuraavaan rappion vaiheeseen, eurooppalaiset ajattelijat, lähinnä teologit, käynnistivät vastavoiman. Vastavoima oli uskonnollinen kapina. Reformaation suorittajiksi on jälkikäteen nimetty yksittäisiä henkilöitä kuten Jan Hus, Martin Luther tai Jean Calvin. Koska meidät, maailmana ja ihmisinä, oli totutettu johtajuuteen, jota harjoittivat jumala ja hänen oikeuttamansa hallitsija, kuningas, keisari tai paavi, teatterin ja elokuvan ohjaamisen mekanismi – ohjaaja, joka päättää mitä näyttää meille ja miten, oli keksitty ja omaksuttu katsomossa, vaikka elokuvan keksiminen oli kaukana edessä.

”Kävisi liian pitkäksi esittää kaikkia niitä tiedon sirpaleita, joita viimeisen vuosisadan kuluessa on vaivalloisesti kerätty. Sen sijaan oletamme, että tämä työ on tehty, ja teemme vain yhteenvedon niistä päätelmistä, joihin fossiilinnälkäisten paleontologien työ yhdessä kärsivällisten apinoita tarkkailevien etologien löytämien tosiasioiden kanssa antaa aihetta.” (7.)

Desmond Morris: Alaston apina, Otava 1972

Tarina, romaani tai elokuva, on vaikea laji siksi, että satojenkin vuosien kehitys ja kokonaiset maailmanmullistukset on pakotettava tiivistettyyn muotoon, joka tarjoillaan lukijalle tai katsojalle. Fiktiivisten henkilöiden – miksei myös kuulijan, lukijan tai katsojan – käyttäytymisen motiivit voi johtaa ”perusominaisuuksista”, joita psykologia ja sosiologia muiden tieteiden kanssa ja avulla tutkii.

Teologia ei osallistu prosessiin enkä usko, että usko on tiede. Ihmisyyden kehitys taikauskon maailmasta korkeateknologiseen tietoisuuteen on tapahtunut uteliaisuuden, rohkeuden ja uskonpuutteen aloitteilla. Reformaation 500 vuotta takaperin aloittaman kehityksen seurauksena jumalalta on otettu kaikkivaltius, vaikka sitä edelleen opetetaan osana kulttuurista kontekstia, jossa elämme, myös niille, jotka ovat vaihtaneet uskon tieteellisempään maailmanselitykseen. Jumala edustaa alkuperäistä tekijyyttä. Elokuvaohjaajan, ollakseen elokuvaohjaaja, pitää olla omassa elokuvassaan, mutta vain elokuvassaan, jumalan asemassa, luomassa maailmaa. Rinnakkaistodellisuus on vallinnut aina ja jo satoja vuosia ensin romaanikirjallisuuden ja myöhemmin elokuvan syntyyn johtaneen kehityksen aikana. Todellisuutta voi profanisoida toteamalla, että jumalanpalvelus on teatteriesitys ja että tekninen kehitys on tehnyt mahdolliseksi elokuvan tekijälle, elokuvaohjaajalle, tuottaa minkä tahansa jumalaisen näytelmän katsojalle, hänen tajunnalliselle minälleen, jonka elokuvaohjaaja lainaa käyttöönsä elokuvan ajaksi.

Jumalainen näytelmä on elokuva. Yhä tarkemmat instrumentit tunkeutuvat fysiologiseen minääni samalla kuin näemme sisarinstrumenteilla yhä etäämmälle menneisyyteen ja avaruuteen. Mitä tarkemmin ymmärrämme tilan ja tilanteen, jossa elämme, sen enemmän tarjoamme tarttumapintaa taikauskoille. Tieteen on otettava vastuu todellisuudesta, vaikka taide ottaa siitä yhä hienostuneempia vapauksia.

103. Se pyörii sittenkin

Kuka tahansa, joka menee meren rantaan, voi omin silmin nähdä, että horisonttiin on noin kymmenen kilometriä ja että laivat tulevat esiin sen takaa mastosta alkaen. Kun esitettiin maan olevan pannukakku, sen voi uskoa, tai uskoa mitä näkee. Tekniikan kehittyessä niin, että se muuttuu tavallisten yksilöiden käytettäväksi, se muuttuu myös poliittiseksi tekijäksi. Historian kehitystä suhteessa tekniikan kehityksen voi verrata kulmikkaaseen pyörään, jota väännetään väkisin, kunnes se pyörähtää kulmansa yli seuraavaan asentoon – ja alkaa seuraavan ongelman ratkaiseminen voimalla. Jälkeenpäin nimetään rohkeat visionäärit, jotka osasivat ajatella tavalla, jota ei ennen heitä ollut. Ajattelemisen on ollut vaarallista heille itselleen – Jeesus, Kolombus, Luther, Kopernikus, Shakespeare, Galilei, Newton, Darwin, Marx, Picasso, Einstein, Eisenstein ja niin ja yhä edelleen. Tekniikan muuttaessa maailmankuvaa, tiedon aisapareiksi kehittyivät oppi, valistus, politiikka, demokratia.

Reformaatio oli kapina katolisen kirkon jumalan sanan ohittavaa valtaa vastaan. Pohjoisemmassa maailmassa, josta olosuhteet olivat jo tehneet pragmaattisemman, kovemman elinympäristön vuoksi – Ruotsin kuningas yhtyi reformaatioon voidakseen anastaa kirkon omaisuuden kruunun sotiin ja Englannin kuningas päästäkseen eroon vaimoistaan. Suomi oli takamaa, joka oli tuottanut emämaalle orjia, sotilaita ja kiitos kirkon, joitakin oppineita. Yksi heistä, Mikael Agricola, Lutherin oppilas Wittenbergin yliopistossa 1530-luvulla, ymmärsi, että reformaation avulla voidaan suorittaa myös sivistysloikka, jos raamattu käännetään kansan kielelle. Kirjalla voi kansan valjastaa vastuuseen olemassaolostaan. Kansan kieli oli suomi, Suomen hallintokieli ruotsi. Suomea kansakuntana tai hallintomaana ei ollut. Mutta ymmärsikö jo Agricola kielen merkityksen identiteetin luojana? Visionäärinen oivallus kuitenkin, vaikka Agricolan latinaksi kirjoitettua suomea on vaikea enää ymmärtää. Hänellä lienee ollut agendalla muutakin kuin suomenkielisen kulttuurin luominen puskuriksi Ruotsin ja Venäjän ekspansivisten suurvaltojen väliin. Agricolan raamatunkäännös ei ole ainoastaan suomenkielisen sivistyksen kivijalka, vaan myös suomalaisen elokuvan varhainen ”käyttöliittymä” 400 vuotta ennen elokuva keksimistä.

”Havainto on aivoissa tulkittu aistimus, jonka ulkoinen tai sisäinen ärsyke on aiheuttanut. Tulkintaan ovat vaikuttaneet havaittujen aikaisemmat kokemukset ja ympäristö.” (8.)

Anne Vilkkio, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982 <https://dictionary.apa.org/perception>

Ei tarvitse lukea raamattua kannesta kanteen tai koko Kalevalaa; tai ilman että näkee kaikki Shakespearet tai Brechtin näytelmät teatterissa, voi jatkaa perinteen kantamista, osana yhteistä kulttuurista kaanonia. Mutta suomen kieli on poikkeus, joka vaikuttaa vain meihin ja jota me pidämme hyödyllisenä poikkeuksena, mikä se oli niin kauan kuin kertomukset olivat kirjoja tai teatteria. Äidinkielenä eurooppalaisten kielten joukossa suomi on näkymätön väärinkäsitysten rasite, jonka omalla päätöksellä väitämme kulttuurimme rikkaudeksi. Kieli on kulttuuria ja kulttuuri on ajattelutapa, jolla kohtaamme maailman. Myös sen maailman, joka ymmärtää itsensä ja historiansa

latinalaisten ja indoeurooppalaisten kielten sivistystermistön ehdoilla. Suomen kieli ei luokittele ihmisiä miehiksi ja naisiksi, vaan ihmiseksi, siis sukupuolettomaksi olennoiksi. Mielikuva tarinan sukupuolittuneesta ihmisestä luodaan muulla kuin suomen kielellä, ihmisen vanhoilla ehdoilla.

Olemme oppineet kutsumaan reformaatiota uskonpuhdistukseksi. Se on väärä käännös ja virheellinen ajatus. Reformaatio *de facto* riisui jumalalta hänen tärkeimmän voimansa, kaikkivaltiuuden ja asetti ihmisen osavastuuseen teoista, joista jumala ennen oli vastannut. Kun kaikkivaltius oli otettu jumalalta, sen voi valjastaa toiseen käyttöön. Elokuva teki niin. Ruotsi, ranska, puola, tšekki, saksa tai edes venäjä eivät kielinä elokuvan maailmassa ole olleet taiteellisen tai kaupallisen menestyksen esteenä, vaikka elokuvan äidinkieli on englantia, oikeammin *Midlantic (Mid Atlantic)*, joka on kieltä, jota ei puhuta missään mutta ei vierasteta Britanniassa eikä USA:ssa. Suomi on valtio ja kansa ja kieli, mutta se on myös mentaliteetti, tarina, maku tai sen puute; tyyli, tai tyylin puute. Elokuvan pitäisi elää katsojista, jotka pitävät siitä. Ihmisillä elokuvissa ja elokuvien katsomoissa on omat kohtalonsa. Siinäkin mielessä kohtalomme on Suomi.

Modest Savtschenko oli toimittaja, joka käytti nimeä Matti Savo ja kirjoitti elokuvakritiikkejä, ennen muuta *Hufvudstadsbladet*iin ja *Kansan Uutisiin*. Hän julkaisi kirjan ”Elokuva television aikakaudella”, jossa on vasta hiukan televisiosta, mutta myös hyvin piirrettyjä aspekteja elokuvan historiasta, tyyleistä, teorioista ja silloisesta todellisuudesta, joka oli nykyisen todellisuuden isä tai täti:

”Kanssakatselijoittemme reaktiot elokuvaan saattavat vaikuttaa meihin myönteisesti tai kielteisesti, ts. vaikutus, jonka elokuva meihin tekee, saattaa olla voimakkaampi tai heikompi riippuen myös siitä, ovatko salin yleisön reaktiot yhdensuuntaisia omien vaikutelmiemme kanssa tai päinvastaisia, jolloin (esimerkiksi jos yleisö nauraa mielestämme väärissä paikoissa) me lähinnä ärrymme.” (9.)

Modest Savtschenko: *Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975*

104. Aikamme kallis

Kirjoitan sanoja seuraten monen jumalaisen näytelmän huipennusta: valheille viritetty katastrofi Brexit, Ukrainan julma vapaussota (yhtä kaukana jääkaapistani kuin Rovaniemi), jolla oli huonosti laadittu käsikirjoitus ja seuraukset, jotka vavisuttavat todellisuutta, jonka piti jo olla vakaa; sata vuotta uinuneiden poliittisten aatteiden jälleennousu haudoista, maailman seisauttanut pandemia, joka naamioi kasvot tuntemattomiksi – kaikki katastrofit, livenä. Näytelmän prologina saimme lähikuvissa seurata, miten Yhdysvaltain presidentti Trump käsikirjoitti, lavasti, ohjasi ja näytteli pääosan sarjafilmissä, joka mielikuvituksellisuudella peittosi kaiken, mitä Hollywood ja Yleisradio osasivat ilman häntä tarjota – kaikki visiot nautittuina pienoisenäytöltä julkisessa liikennevälineessä.

Elämme juuri nyt tekoälyn partaalla. On vaikeaa päätellä, mikä on totta. Tekniikka on kehittynyt niin hienostuneeksi, ettei kenelläkään enää ole yksityisyyttä. Olemme saaneet seurata näyttämöllistä ylöspanoa, jolla ei ole aiempaa vertaa – draamana kyllä, mutta esityksenä ei. Outoa, että vaikka aseteknologia on kehittynyt muun teknologian

rinnalla, välillä enemmän huvittaa kuin pelottaa. Odotamme juonenkäänteitä, vaikka se mitä näemme, on oikeaa totta. Trumpin käsikirjoitus ja hänen näyttelmänsä päärooli ovat olleet poikkeuksellista katsottavaa ja antaneet luvan pienemmillä arsenaaleilla operoiville, kuten Englannin pääministeri Johnsonille, valehdella. Venäjällä Putin on ottanut harteilleen tsaarin viitan, jota viimeksi kantoi Stalin ja sitä ennen latvialaisen Sergei Eisensteinin elokuvaan luoma Iivana Julma. Kiinan kommunistiselle puolueelle on annettu tilaa nousta johtavaksi kapitalistiseksi toimijaksi. Vain hetki sitten sveitsiläisessä yksityiskoulussa kasvatettu Pohjois-Korean pullon henki Kim Jong-un riitti vasta äsken maailman marginaali-ilmiöksi; nyt hän on sivunäyttämön kummajainen. Kukaan ei ole historian ensimmäinen hullu hallitsija, eikä viimeinen, mutta eläminen sataprosenttisen median kaudella on lihallistanut sen, joka jokaisen elokuvaohjaajan olisi itse pitänyt jo ymmärtää vaistonsa, aistiensa, ammattikuvansa ja töidensä kautta. Todellisuuden, jota näemme televisiona.

Kotonamme ruudussa Donald Trump on yhtä iso kuin häntä kymmeniä senttejä pienempi Vladimir Putin tai Charles Chaplin, joka ei ollut suuri fyysiseltä koolta. Työllään Chaplin muutti maailman, kuten monet presidentit. Hallitsemiseen – yleisesti – kuuluu ominaisuuksia, joita ihmiset pitävät epäilyttävänä tai vastenmielisinä jos ne ovat muiden ominaisuuksia, joita ilman hallitsijaksi ei voi päätyä. Vallanperimysjärjestykseen tai sotilaalliseen voimaan perustuvissa järjestelmissä syntyperä tai brutaali suorasukaisuus määrittävät johtajan ja kansan kohtalon. Trumpin tapauksessa hänet äänestettiin valtaan vaaleilla, kuten, hieman demokraattista järjestelmää venyttämällä myös Caesar ja Hitler, josta amerikkalaiset tekivät psykoanalyysin 1943. Siis maailmansodan keskellä, poissaolevasta henkilöstä! Hitleristä riitti aikalaishavaintoja ja -kokemuksia ja hyvänlaatuista äänielokuvaa. Kuten myös Stalinista ja Kekkosesta. Tämä on olennainen seikka, koska kyse on aikakausien rajasta: Mussolinista menneisyyteen päin on tyytyminen mykkäelokuvaan, valokuviiin ja sitä ennen maalattuihin muotokuviiin ja vielä aiemmin veistoksiin, jotka ovat kestäneet sitä, minkä vuoksi ne oli veistetty kiveen, aikaa.

”Yleensä oletetaan, että havainnot ovat ympäröivän maailman peilikuva. Ihmiset uskovat, että muut kokevat samalla tavalla kuin he itse.” (10.)

Anne Vilkkonen, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

Elokuva on helppo taide. Samaa Chaplinia voi katsoa lukutaidoton lapsi ja Oxfordin professori. Molemmat nauravat kohdissa, jotka Chaplin on päättänyt studiossa.

Elokuva on muuttanut maailman, lopullisesti. Se todistaa mitä on tapahtunut ja antaa tulevaisuudelle mahdollisuuden arvioida henkilön sieluntila ja valtapyrkimykset kuoleman jälkeen, kun faktatkin paljastuvat. Pitkäikäisimmät huomaavat, että heitähän on huijattu. Välineenä elokuva ja varsinkin televisio ovat niin uusia, tai nuoria, ettei niiden yhteyttä yhteiskunnallisiin megatrendeihin tai olennaisiin maailmantapahtumiin niiden syinä, ole ymmärretty, tai osata analysoida ja muuttaa teorioiksi, joilla mitata. Presidentti Kennedyn murha ja Neil Armstrongin ensi askeleet vieraan taivaankappaleen pinnalla suorissa lähetyksissä ovat huomaamattamme kääntäneet maailmankäsitystä.

Kun niitä on voinut katsoa kotona televisiosta ne ovat saaneet samantapaista viihdearvoa kuin Harry Potterin seikkailut tai Lasse Virenin 10.000 metrin juoksun voitto Münchenin olympialaisissa 1972. Paavo Nurmi valkokankaalla oli isompi ja voitti mykkäelokuvissa, joita oli mentävä katsomaan elokuvateatteriin. Marshall McLuhanin visio maailman ja meidän suhteesta on myös vanha, mutta hakee edelleen tulkintaa. McLuhan sanoi että *”medium is the message”* (väline on viesti) joka pian väännettiin muotoon *”medium is the massage”* (väline on hieronta). Molemmat sloganit ovat jo niin kuluneita, että niihin voi suhtautua totuutena.

”Silmä nukkuu, kunnes järki herättää sen kysymyksellä (arabialainen sananlasku).”

(11.)

Anne Vilkkonen, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

105. Unta ja hopeaa

Elokuvan kaksi tärkeintä elementtiä ovat silmä ja aika. Silmällä on kaksijakoinen merkitys. Elokuvassa katsotaan silmästä silmään ja ellei elokuvaohjaaja hallitse katsojan silmää ja sitä silmää, jota katsoja katsoo, hän ei ymmärrä olennaisinta. Taiteena elokuva on alusta asti ollut monimutkaisen tekniikkansa – jonka katsojat luulevat osaavansa – vanki. Elokuva poikkeaa muista taiteista, valitettavasti. Kuka tahansa, jolla on varaa, siis käteistä, voi ryhtyä elokuvaohjaajaksi. Se on kansalaisyhteiskunta. Elokuvan Mekassa, Hollywoodissa, tekijän pitää omistaa elokuva. Tuottaminen tarkoittaa omistamista. Toisissa todellisuuksissa kuten meillä, joissa elokuvatuotantoja subventoidaan julkisista, siis yhteisistä, varoista, ja todellisuuden pitäisi olla erilainen.

Kun elokuvakamera keksittiin, liike jaettiin osiin: pysäytettyjä kuvia liikkeen vaiheista, ja opittiin, että kun pysäytyskuvat elokuvakameran kaltaisella mutta ”käänteisellä” instrumentilla, projektorilla, esitettiin peräkkäin, tuloksena oli talletetun liikkeen kuva, vaikka yksittäiset kuvat teknisesti olivat vain valokuvia. Kunnioitan kaikkia taiteilijoita Rembrandtista alkaen ja kaikkia keksijöitä Leonardo da Vincistä alkaen, joiden työ, eräänlaisen korttitalon rakentaminen, ihmisen tajunnan, hänen fysiologisten rajoitteidensa, hengissä säilymisekseen evoluutiossa kehittämiensä kykyjen ja taitojen valjastaminen välineeksi, jolla voidaan liikkeen lisäksi tutkia aikaa ja ajan avulla sielua, on tullut mahdolliseksi.

Elämisen reunaehdot ovat maailmanpiiri, jossa elämme ja aika, jota elämme. Siitä saakka, kun ihminen on luonnonvalinnan tuloksena kehittänyt tajun, hän ymmärtää ajan menneisyytenä ja nykyisyytenä. Hän on yrittänyt oppia hallitsemaan nykyisyyttä, ettei menneisyys jäisi velkaa. Ihminen halusi oppia lentämään. Hän on utelias. Ilman uteliaisuutta ei olisi ihmiskuntaa. Orgaanisen kehityksen seurauksena ihminen ratkaisi suuret haasteensa: hän oppi lentämään, keksimällä lentokoneen ja manipuloimaan aikaa keksimällä elokuvan. Filosofisesti lentokoneen ja elokuvan on käsitettävä sisältävän keksintöjen seurannaiset. Niillä on eri nimiä, avaruusalus; televisio. Oppimalla pilkkomaan ajan ihminen oppi käyttämään sitä. Kun puhutaan maailmankuvasta, on ymmärrettävä, että se oli erilainen ennen lentokonetta ja elokuvaa ja että niiden jälkeen syntyneet sukupolvet ovat perineet maailman, joka voi palaa, mutta ei palaa. Paavo

Haavikon käsikirjoituksessa TV2:n Kalevala-filmatisointiin, *Rauta-aika* -elokuvaan, Seppä Ilmari ”takoo yhteen unta ja hopeaa”. Hyvä verbaalinen määre sille, mitä elokuva on. Se on ajan varasto, jota ei ennen elokuvaa ollut. Elokuvan banaaliin tarinaan tai televisio-ohjelmaan tungettuja tekojunteita tuottavat tekijät eivät ymmärrä yksinkertaista faktaa. Teoriat kirjoitetaan jälkikäteen, vaikka esimerkiksi lentokone ei pysyisi ilmassa tai Apollo XI ei olisi löytänyt taivaalta kuuta ilman laskutoimituksia, joiden tulevaisuusarvoa emme ymmärrä maailmassa, jossa tekniikka näyttää edistyvän teorioista välittämättä ja antaa osaamattomille työkaluja, joiden edeltäjillä jo on muutettu aika ja sillä maailma. Tekniikka on mahdollistanut jo myös keinotodellisuuden luomisen ja juuri nyt AI eli keinoäly tekee kaupallista läpimurtoa, mutta onko se totta?

106. Kuun takaa

Uteliaisuus on ominaisuus, joka on mahdollistanut ihmisen kehittymisen edeltäneistä sukulaisista. Ihminen menetti häntänsä mutta sai uteliaisuuden. Tätä voi olla vaikeaa tieteellä todistaa. Kun väitetään, että kehitys kehittyi nopeammin, se ei johdu luonnonlaista eikä ole itseään kiihdyttävä prosessi, vaan siitä, että kehitämme hienostuneempia tapoja tutkia itseämme ja maailmaa ja saamme käyttöön nopeampia instrumentteja. Paremmat instrumentit edistävät nopeammin kehitystä. Se mitä kutsuttiin luku- ja kirjoitustaidoksi, on muuttunut koko ajan suuremmalle joukolle ihmisiä ja suuremmalle suhteelliselle osuudelle ihmiskuntaa taidoksi opiskella kaikkien käytössä olevilla teknologioilla teorioita ja maailmankuvia, hyödykseen tai vahingokseen. Myös synn ja seurauksen väijäämättömyys vaikuttaa kehitykseen laajana. Mitä enemmän on tietoisia olentoja, sitä enemmän he tuottavat tietoisia ajatuksia ja vaihtavat niitä. Tieto muuttuu automaattisesti kulttuuriksi, mutta olisi kulttuurin otettava vastuu kehityksestä?

”Ihmisen erottaa eläimestä hänen tietoisuutensa *itsestään ja ympäristöstään*. Ihminen kokee ajatuksensa omikseen, tietää, mitä äsken ajatteli, ja ennakoi sen, mitä aikoo kohta sanoa.” (12.)

Anne Vilkkö, Mirja Kalliopuska: *Uuden lukion psykologia*, WSOY 1982

Uudempi tieto ymmärtää, että eläimilläkin on ”henkisiä kykyjä”, tarpeensa ja aivojensa koon mukaan erilaisia. Eläimien henkistä rakennetta on vaikeaa tutkia, koska ne eivät kommunikoi kanssamme puhumalla. Lähtökohta on yksinkertainen: ihminen, jolla oli vietti ja taito lisääntyä laajana, eli maan pinnalla, jonka hän havaitsi vaakasuoraksi. Elämän rytmiä hallitsivat kirkas päivä ja pimeä yö. Päivän valaisi aurinko joka päivä uudelleen. Sen liike ja rytmi siellä, missä ihmiset asuivat, oli tasainen ja pysyvä. Yötä valaisi alituisesti muuttuva himmeämpi valo, kuu, joka noudatti rytmiään. Kuunkierto oli ihmisen ensimmäinen dramaturgia; musta taivas, kuunsirppi, puolikuu, täysikuu, puolikuu, kuunsirppi, pimeys. Näytelmä toistui sääntöjensä mukaan, määritellen kuukauden ajan mittaamisen ensimmäiseksi perusyksiköksi. Olisiko laji alkanut selvittää maailmankaikkeutta elleivät avaruuden pallot olisi noudattaneet rytmejä, jotka uteliaan oli selvitettävä?

Maailmankulku oli helppo oppia, mutta vaikea selittää. Viimeistään laulu- tai puhetaidon kehityttyä ihmiselle – voimme kiistellä kumpi oli kana, kumpi muna – hän on alkanut

sepittää ja kertoa tarinoita. Todennäköisesti ensimmäinenkin tarina oli valhe. Silloin, kuten nytkin, selittämätön muuttui ymmärrettäväksi, loogiseksi ja uskottavaksi, tarinan ehdoilla. Kun oli jotain, johon ihmisen tahto ja voima eivät riittäneet, jossain täytyi olla korkeampi voima, joka järjesti kohtalot. Asiat, joihin emme pystyneet vaikuttamaan, tapahtuivat taivaalla. Oli loogista, että niitä hallitsi taivaallinen voima. Jos olettaa, että ihmiseksi kehityttyään lajimme muodostui yksilöistä, jotka olivat keskenään erilaisia, heillä oli joukko samoja eri ominaisuuksia kuin meillä on. Aihetodisteiden perusteella voi tietää, että osa ihmisistä on ollut niin taitavia, että he pystyivät käyttämään tarkoituksiinsa sitä osaa meistä, jotka emme olleet taitavia. Luonnonilmiöt voi selittää uskomuksilla, joista ei ole pitkä matka uskontoihin. Niitä kehittyi eri aikoina eri tarpeisiin ja ne kilpailevat soveliain ja sopimattomin keinoin kannattajista, muodostavat yhteisöjä, jotka levittävät hyvyyden oppia ja liittoutuvat maallisten instituutioiden kanssa, joilla on laupeutta konkreettisempia aikeita. Kristinusko pystyi päivän tarkkuudella määrittämään maailman luomisen, ihmisen synnyn ja maailmankuvaksi soveltuvan maakeskeisen teorian, jolla auringon ja kuun liikkeet selitettiin ja taivaankannen pyörimisen ympärillämme vuodenvieron mukaan. Aurinkokeskeisen maailmankuvan etsijöitä oli ollut satoja tai tuhansia vuosia, mutta kirkon päätöksellä heidät vaiennettiin tai murhattiin. Kun Galileo Galilei 1610 alkeellisella kaukoputkella löysi Jupiterin neljä kuuta, hän aloitti maailmankuvan vääntämisen. Kaukoputkesta alkoi toinen teollinen vallankumous, taikauskon päättymisen, joka jatkuu.

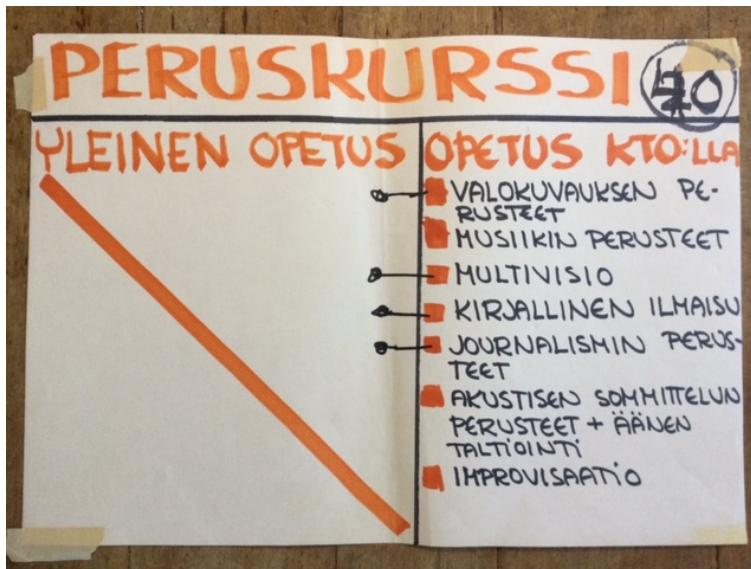
Jupiter on elinkelvoton kaasuplaneetta, joka on liian kaukana auringosta. Sillä ei ole kiinteää maanpintaa ja sitä peittää ikuinen pilvi, joten se käy hyvin fiktiivisestä esimerkistä tutkimuksessa, joka selvittää suomalaisen elokuvaohjaajan työn vaatimuksia – muihin töihin verrattuna. Jupiterilla on neljä suurta kuuta. Ne kiertävät planeettaa eri aikatauluin, mutta näkyvät maahan jo 1600-luvun kaukoputkella. Galilei näki, että kuiden määrä vaihteli ja hän ymmärsi, että välillä osa niistä oli piilossa planeetan takana. Jos käyttää hypoteesina ihmistä edeltävää lajia, joka olisi elänyt Jupiterin kaltaisissa tähtitieteellisissä olosuhteissa, hän olisi nähnyt saman auringon. Vuoden pituus olisi ollut kaksitoista vuotta, vuorokauden pituus kymmenen tuntia ja neljä isoa kuuta olisivat kiertäneet kahden, neljän, seitsemän ja seitsemäntoista vuorokauden välein. Lisäksi planeettaa olisi kiertänyt seitsemänkymmentä pienempää kuuta. Jos aurinko ja kaikki kuut olisivat vilisseet alkuihmisen silmissä, olisiko hänen tarvinnut kuitenkin alkaa keksiä selityksiä ja niiden tueksi tarinoita? Olisiko riittänyt, että hän olisi tuijottanut taivaan ilotulitusta, jonka henkilöimätön luonto olisi luonut hänelle hänen aikansa kuluksi? Taiteen väitöksessä on helppoa väittää, että tarinat, muutkin kuin kuuhulluus ja uskonnot, ovat saaneet alkunsa Kuusta, seuralaisestamme, jonka alkuperää ja syntyä yritetään selvittää, vaikka se on vain Kuu. Kuun avulla ihminen on mieltänyt elämänsä ajallisesti ja tilallisesti rajatuksi tapahtumaksi, näytelmäksi, jonka vanki hän on. Jos ajattelee tieteiskirjallisuutta ja *sci fi* -elokuvaa, niiden kaksi suurta sisältöä ovat olleet lentotaidon oppiminen ja kyky hallita aikaa jumalan tavoin.

Jos nykyisyyttä, jota on vasta kestänyt joitakin satoja vuosia, tarkastelee viidentuhannen tai puolen miljoonan vuoden kuluttua, on luultavasti helppoa havaita, että ihmisen kolme

samanaikaista keksintöä, auto, lentotaito ja elokuva, muuttivat ihmiskunnan historian nopeasti ja pysyvästi. Elämme uuden ajan alkua, emmekä lajina ymmärrä, miten suuren kehityksen mahdollisuuden kolme keksintöä meille ovat antaneet. Ne vapauttivat ihmisen yksilöllisyyden sille varatusta vankilasta. Auto, antamalla mahdollisuuden liikkua maata hevosen väsymisestä riippumatta, lentotaito voittamalla kumoamattoman painovoiman ja elokuva vapauttamalla ajan, paikan ja tajunnan tietoiseen käyttöön. Käytämme niitä vielä tehottomasti tai niiden uutuudenviehätyksen vuoksi holtittomasti; ihmisen aiheuttamia maailmanloppuja on luvattu ennenkin, mutta tekniikan kehitys on ratkaissut ongelmat.

Aloittaessani opiskelun elokuvakoulussa, ammattiopetus, opinnot kohti elokuvaohjaajan ammattia, oli luokatonta. Aloitimme, opiskelijoina, opintoseisauksen jonka aluksi heitimme vanhat opettajat ulos. Sulkeuduimme 24 h seminaariin, jonka deskriptiot olin säilyttänyt. Kun minusta – yllättäen kaikille, minullekin – myöhemmin tuli elokuvakoulutuksen kansallinen johtaja, yksi yllätyksistä oli, että silloisen opiskelijoiden tutkiman ja suunnitteleman uudistuksen toteuttaminen oli laiminlyöty ja oli ja on edelleen kesken. Kun löysin arkistostani epämääräisen kansion, johon olin tallettanut opintoseisauksemme tuottaman suunnitelman, tiesin, etten selviä siitä väittelemättä.

Mutta elokuva on edelleen jo näivettyvän suomalaisen designin panttivanki, nyt myös teknologian ja ekonomian. Mikä valtava paradoksi!



Taideteollisen oppilaitoksen Kamerataiteen osaston opiskelijoiden laatima ensimmäisen vuosikurssin opinto-ohjelma opintoseisauksessa 1971.

II KLIPPI: Ensi silmäyksellä

Peter von Bagh oli suomalaisessa elokuvassa kirkas aurinko ja pitkä varjo. Oululainen ylioppilas lavalla Helsingin teiniyhdistyksen elokuvakerhon esityksessä. von Bagh oli tunnettu opiskelijapiireissä, mutta ydin, jonka ympärille hän loi uransa, oli jo kova. Hän kirjoitti pienillä kirjaimilla sprimonistuskoneella monistetun litanian, joka oli elämää suurempia kielikuvia, joka elokuvasta. Sergei Eisenstein, elokuvan kielen uudistaja mykkäfilmin aikana, nautti teinipalvontaa, erityisesti Panssarilaiva Potemkin. Eisenstein ei kerrannut Bolshevikkien vallankumousta, hän muotoili sen jälkikäteen. Herttoniemeläisiä teinejä oli rivillinen Bristolissa, jonka tekniikka oli Suomen paras. Koska isämme olivat Lions Clubin jäseniä, arvioisin että olimme kulttuurista harrastavina myrkyllisen arvostelukykyisiä. Aleksanteri Nevski oli keskiajalla ollut venäläinen suuriruhtinas, josta elokuva teki neuvostoliittolaisen kansallissankarin. Ilmassa oli propagandan makua, jota ei voinut olla haistamatta, ilman aitoa idealismia. Sitäkin oli. En vielä ymmärrä miten oli kuvattu taistelu, jossa saksalainen ratsuväki laukkaa Peipsijärven yli ja jää pettää haarniskoitujen hevosten alla, monta vuosikymmentä ennen styroxin keksimistä. Monisteen mukaan taistelu oli kuvattu kesällä. Elokuva valmistui 1938 ja vedettiin levityksestä kaksi viikkoa ennen kuin Saksa ja Neuvostoliitto solmivat sotilasliiton ja panssariarmeijat aloittivat toisen maailmansodan hyökkäämällä Puolan ratsuväen kimppuun. Elokuva oli YYA-Suomenkin aikana räikeää propagandaa. Vain hyväuskoinen idealismi esti uskomasta, että Stalin teetti Eisensteinilla sankarielokuvia ja ohjaajan takana vahti toimihenkilö, jota kutsuttiin politrukiksi. Politrukin tehtävä puolueessa, armeijassa, yliopistoissa ja taiteessa oli vaalia puhdasoppisuutta. Hänen vastuullaan oli varmistaa puolueelta puuttuvan elokuvaohjaajan nerouden valjastaminen kommunismin palvelukseen. Herttoniemeläisteinejä se alkoi naurattaa; politrukin panos näkyi neron luomistyössä. Lopulta katsomollinen teinejä ulvoi naurusta, kun joku kovaan ääneen selosti mistä elokuva oikeasti kertoi. En ollut sen kapinan johtohahmo enkä äänitorvi, mutta joistakin tapahtumista myöhemmin voisin päätellä, että ”Petterillä” oli kasvomuisti. Kun filmi loppui, von Bagh nousi valkokankaan eteen. Lopputekstit kirkastivat venäläisen aakkosin henkilön, jolla oli vihasta vääristyneet kasvot ja nyrkkiin puristunut humanistin käsi. Aina siisti von Bagh ei näyttänyt Leniniltä, vaikka julisti ideologisen sodan, kuin suoraan raamatusta: ”Te Sodoman ja Gomorran jälkeläiset! Te nilviäiset! Ellette te vaikene, minä lopetan tämän elokuvakerhon!”. Viikon kuluttua katsottiin Jacques Tatin ”Enoni on toista maata”, jossa myös sai nauraa, kun ymmärsi ranskalaista huumoria.

107. Ajan kolmijako

Tämä tutkimus katsoo siihen maailmaan, sen työn suorittamiseen ja sosiologiaan, jonka Peter von Bagh jätti elokuvan historiansa ulkopuolelle – kuitenkin unohtamatta lähtökohtaa, aikomusta ja pyrkimystä hyvään tai toisaalta lopputulosta, valmista elokuvaa, keskittyen, kuten myös von Bagh, ohjaajana olemiseen, sen taiteellisiin ja moraalisiin, mutta myös konkreettisiin ja eettisiin valintoihin.

Ihmisellä on taipumus mieltää aika taiteen elementiksi, vaikka taiteet käsittelevät aikaa eri tavoin. Kertomuksissa aika on ulottuvuus, kaari, joka kirjan kehittämisen jälkeen painettiin paperille. Lukija kuluttaa aikaa kirjan verran. Teatterissa ja musiikissa aika on ulottuvuus, jonka keston toinen ihminen on päättänyt. Arkkitehtuuri voi olla ikuista, kuten kuvanveistokin taideteoksena, jonka ihminen ajallisesti kokee valitsemallaan tavalla. Maalaustaiteen aihe ei ole ikuinen, vaikka se voi olla ikuistettu. Muotokuva on viipale aikaa kuvatessaan ihmisen sellaisena kuin taiteilija hänet maalauksen hetkellä näki. Taulussa näkyvät elämän jäljet; joskus kuvaa voi tulkita myös kuvattavan tulevaisuuden näkökohdasta. Jos voisi verrata Kolumbuksen muotokuvia ennen ja jälkeen vuoden 1492, kun hän lähti maailmaa muuttaneelle purjehdukselle, näkyisikö päättäväisyys ennen matkaa ja tyytyväisyys sen jälkeen? En tiedä maalattiinko Kolumbuksesta muotokuvia ennen amerikanpurjehdusta. Taiteella on syynsä, tekijänsä ja tulkitsijansa. Tekijä on oikeassa aikeensa suhteen, tulkitsija voi olla myös väärässä.

”Kirjaa luetaan. Elokuva katsotaan ja kuunnellaan. Kirjaa voi lukea kuinka hitaasti tahansa. Voimme myös palata takaisin edellisille sivuille. Elokuva on pakko katsoa tekniikan määräämällä vauhdilla ja vaikka meille tarjottaisiin mahdollisuus katsoa elokuvan joitakin kohtia uudelleen (aivan kuin selailla kirjan edellisiä sivuja), elokuva kadottaisi rytminsä ja me menettäisimme samalla jotain.” (13.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

Jos ajattelee elokuvaa ajan funktiona, se toimii kuin kirjallisuuden kertomus tai musiikki, mutta herättää eloon veistoksien ja muotokuvien mallit ja lisää maisemaan tuulenvireen viljapeltoon tai auringon eteen purjehtivan pilven. Arkkitehtuuri toimii elokuvassa samanlaisena elementtinä kuin maalaustaiteessa, vahvistaa viestiä. Ihmisellä on tarve ajatella taideteoksia kertomuksina, koska pysäytyessään ajattelemaan ymmärtää oman elämänsä olevan kertomus. Eksistentiaalisessa mielessä elokuvalla ei ollut vain sosiaalinen tilaus vaan historiallinen tilaus. Se oli olemassa vuosisatoja, kunnes tekninen kehitys teki sen mahdolliseksi. Tutkimukseni struktuurissa aika on ulottuvuus. Vertaan elokuvaa triptyykin tapaiseen uskonnolliseen taideteokseen, jossa vasen siipikuva on teoksen ehdot tai pyrkimys; keskikuva, joka kirkkotaideteossa tavallisesti esittää Kristuksen kärsimystä ristillä, on työ, elokuvan valmistaminen, ja oikea siipikuva on katsojalle varattu kokemus. Triptyykin siipikuvat on saranoitu keskimaalaukseen ja kehykset muotoiltu niin, että ne kääntyvät keskikuvan päälle ja kätkevät sen, jolloin triptyykki näyttää kaapilta.

108. Haaste

Aristoteleen jumalan sanan tapaan hoettujen oppien mukaan draama on jaettava kolmeen näytökseen, jonka ymmärtäminen, kuulemma, on välttämätöntä. En usko. Elokuvaohjaaja luo elokuvassaan oman maailman. Mikään, minkä ihminen osaa kuvitella, ei ole mahdotonta toteuttaa valkokankaalle. Vanhat elokuvat todistavat, että tämä on koskenut elokuvaohjaajan ammattia alusta saakka, olemassa olevan tekniikan ehdoilla, joskus armoilla. Katsojalta elokuva ei voi vaatia muuta kuin näköä ja kuuloa. Elokuvaohjaajan on ymmärrettävä kaikki tekniset, tyylilliset, taiteelliset ja myös poliittiset reunaehdot, joissa hänen ja myös elokuvan historiaan jääneet elokuvat on toteutettu.

”Kielellinen ja sanaton viestintä (ilmeet, eleet, asennot, liikehdintä, kosketukset, pukeutuminen, esineiden käyttötapa jne.) saattavat olla keskenään ristiriidassa: ilme voi olla välinpitämätön, vaikka sanat imartelevat.” (14.)

Anne Vilkkö, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

Tämän työn tekniset ehdot ja niiden relaatiot elokuvan kehitykseen ja maailman muuttumiseen, ovat tehneet elokuvan mahdolliseksi. Tärkein tekijä on ollut ihminen omassa ajassaan, hänen utelias kekseliäisyytensä, mutta politiikalla ja myös esimerkiksi aseteknologialla on ollut merkitys. Avaan elokuvaohjaajan ammatin suhteessa kansataiteilijoiden ammatteihin ja elokuvan teknistaiteellisiin ulottuvuuksiin. Kolmas näytös täsmentää elokuvaohjaajan ammatin vaatimukset suhteessa aikaan, moraaliin, kansataiteilijoihin ja elokuvayleisöön, joiden perusteella arvioin elokuvaohjaajien koulutustarpeen ja julkisten varojen käytön tehokkuutta ja tulevaisuutta. Näytökset vaihtuvat ristikuvilla. Elokuvassa ne on tuomittu vanhanaikaiseksi keinoksi kertoa, että aika kuluu.

109. Stimuloitu kokemus

Ette lue antropologista tutkimusta, enkä tutki vain ihmisen kehittämää teknologiaa. Kumpikin tieteenaloista, ihmisen ja hänen tekniikkansa historia, toimivat vinjetteinä ehdoille, joiden avulla elokuva syntyy ja ihminen osaa sen katsoa. Taiteista elokuva on riippuvaisin teknisistä henkilöosajista, tekniikasta ja kehittyä tekniikan mukana. Laitteiden muuttuminen on vaikuttanut elokuvien sisältöihin ja toteutuksiin, myös katsomiskokemuksiin, elämyksiin ja elokuvien katsojiin tavoilla, joita ei oikein tunneta. Tilastoihin kirjataan katsojalukuja. Insinööri korjaa maailmaa kuin konetta; elokuvan tekijä ottaa käyttöön jo kehitysvaiheen. Osa ammatti-identiteettiä on hämmästyttää katsoja tarjoamalla odottamattomia elämyksiä. Tutkimuksen näkökulma on taiteilijan, vapauksineen. Toisin kuin tieteeseen, taiteeseen liittyy aina taito – hyvä tai huono – ja vaisto, jonka pitää olla eri asia kuin luulo. Taiteilijan on luotettava vaistoonsa maailmassa, joka noudattaa luonnonlakeja. Luonnontieteetkin kehittyvät tarkemmin menneisyyteen näkevien laitteiden avulla. Ihmislajin tärkeimpien elokuvaan liittyvien ominaisuuksien, jotka olivat hänen mätäneissä pehmytosissaan, tarkka ajoittaminen on tarpeeton ongelma. Elokuvalla tärkeää ei ole ajoittaa menneisyyttä vaan ymmärtää ihmistä, jonka menneisyys on kehittänyt elokuvan katsojaksi.

Yksi katsojan ominaisuus on oman maailman kolmiulotteisuus. Harvoin se esiintyy teoreetikkojen teksteissä. He tuijottavat kaksiulotteista valkokangasta, jolle heijastetaan kaksiulotteisia kuvia, jotka piirtyvät kaksiulotteiselle verkkokalvolle. Vaatii ymmärrystä ja osaamista tuottaa kaksiulotteisen kuvan avulla katsojalle kolmiulotteinen kokemus. Jos ihminen katsoo yhdellä silmällä, kolmiulotteisuus häviää. Kamerassa (yleensä) on yksi objektiivinen, projektorilla valkokankaalle heijastetaan kaksiulotteinen kuva, jolla on korkeus ja leveys. Vaikka ihminen katsoo kuvaa kahdella näkevällä silmällä, kuvasta *an sich*, puuttuu kolmas ulottuvuus, syvyys: katsojan rationaalinen tajunta on tottunut kolmiulotteiseen maailmaan, josta se näkee kaksiulotteisen kuvan. Äänittäjät väittävät, että äänimaailma tekee kuvasta kolmiulotteisen. Ei tee. Ääni, ambienssi kuten olosuhdeympäristöä kutsutaan, tukee illuusiota, mutta kolmiulotteisen maailman kokemuksen luo elokuvaohjaaja, jos osaa. Katsoja kokee olevansa tilassa, mutta elokuvan ajan tila ei saa olla elokuvateatteri, jossa hän istuu, vaan elokuvaohjaajan kaksiulotteiselle kankaalle luoma kolmiulotteinen maailma. Elokuva ei ole taulu seinällä, vaan kuva todellisuudesta, jonne katsoja on kuljetettu. Jos elokuva on tehty oikein, katsoja saa kolmiulotteisen kokemuksen: hänen arkikokemuksensa täydentää kuvien katsomiskokemuksen. Aivot rekonstruoivat katsojalle kolmiulotteisuuden, jos ne viritetään visuaalisella toteutuksella. Halpoja temppuja on käyttää tukena elokuvateatterin kolmiulotteista äänitodellisuutta tai kamera-ajoa, jonka liike – koska se kuluttaa tarinan aikaa todellisuuden tavoin – muistuttaa kokemuseräisesti liikettä tilassa, vaikka kamera ajaessaankin ottaa kaksiulotteista kuvaa. Kolmiulotteisuuden kokemus luodaan yhdistämällä elokuvan keinoja: näyttelijäsuoritus, objektiivit, äänitausta, tietenkin myös kamera-ajo, mutta usein vain elokuvan ainoa oma taiteellinen keino, kuvattun ajan leikkaaminen, joka ei ole paloitlemista vaan tajunnan valjastamista elokuvan käyttöön. Kuulostaa taikatempulta, mutta on vain ammattitaitoa. Koska kyse on taiteesta ja taiteilijasta, toteutus on aina maku- tai tyylikysymys. Kaksiulotteisella valkokankaalla katsojaan luotu kolmiulotteinen kokemus on kuitenkin elokuvan hieno paradoksi. Sitä voi opiskella – harvoin kirjoista, koska elokuvakerronnan kieliopit ovat teoreetikkojen kirjoittamia ja päättyvät juuri ennen elokuvan tajua. Elokuvaohjaajan pitää tajua. Ilman tajua voi tehdä elokuvia, mutta ne ovat sarja valkokankaan kokoisia tauluja, joista puuttuu tilaelämys. Oikein toteutettuna kokemus voi silti olla vahva.

110. Minä väitän, että...

Tutkimuksessa piirrän kuvan siitä, mitä elokuva on sanana ja taidemuotona; mitä tarkoittaa olla elokuvaohjaaja, elokuvasta päävastuussa oleva taiteilija. Työ on vaikeasti rajattava taiteilijan elämäntehtävä. Se vaatii erityisiä kykyjä, lahjoja. Eurooppalaisella valtiolla on kokonaisidentiteettinsä vuoksi velvollisuus järjestää elokuvaohjaajien koulutus ja kansallinen elokuvatuotanto asiallisella tavalla. Väitän, että...

- ... elokuvaohjaaja on ammattiin koulutettu taiteilija
- ... elokuvaohjaaja on päätaiteilijana kokonaisvastuussa elokuvasta
- ... elokuvaohjaaja ymmärtää elokuvan teknisesti ja taiteellisesti

- ... elokuvaohjaajalla on aie tai pyrkimys, johon ja josta hän elokuvalla vastaa
- ... elokuvaohjaajan on tehtävä kaikki päätökset tietoisena niiden vaikutuksista
- ... elokuvaohjaajan työ on prosessi tekijän päätösten ja katsojan kokemusten välissä
- ... elokuva on olemassa vasta katsojan tajunnassa (... katsojan nukuttua yli yön)

III KLIPPI: Kenen joukoissa seisoin

En kenenkään. Olin koulussa hyvä, kunnes tuli differentiaalilaskenta. Kiinnostuin taiteesta, elokuvasta ja muusta. Ensimmäiseltä luokalta saakka olin jäsen Herttoniemen yhteiskoulun näytelmäkerhossa, vaikka olen huono näyttelijä. Ohjaaja oli elävä Pikku Myy, teatterilegenda Saara Ranin – äiti, jolle Matti Ranin oli testamentannut kerhon, kun televisio teki tarjouksen, josta hän ei voinut kieltäytyä. Ranin oli miehensä kanssa ennen sotia kantanut Viipurin teatteria. Jos homottelu olisi jo keksitty, minua olisi homoteltu: näytelmäkerhossa oli yksi toinen poika ja tukku tyttöjä, joista tuli näyttelijöitä, tanssijoita ja kahden näyttelijän tyttärestä tähdenlento suomalaiseen elokuvaan. Samalle luokalle sattui Kalervo Katajavuori, joka oli syntynyt taitelijaksi. Opin kultaisen leikkauksen. Hän oli verovirkailijan poika, minun vanhempani olivat sotilaslentäjä ja agronomi. Koulu oli Fellinin filmistä: piirustuksenopettaja Sirkka Hannila oli niin pieni, että hänen pikkuinen autonsa Fiat 500 näytti normaalikokoiselta. Hän vei Taidehalliin katsomaan Paul Kleetä, joka oli porvarisluktion pojille myrkyintä myrkyä: viivat ja oranssit perunat aiheuttivat solvausmyrskyn. Hannila alkoi kärsivällisesti selittää modernia taidetta ja me hiljennyimme sen edessä. Suomen opettajaa Irma Lonkaa kiitän tästä tekstistä. Rehtori oli tohtori Jouko Teperi, joka kateederilla näytteli Napoleonin Austerlitzin taistelussa, mutta viiksen vuoksi häntä kutsuttiin Führeriksi. Kemian opettaja käytti henkilökemian viattomaan abiturientiin ja ruotsinopettaja olisi voinut olla Miss Suomi. Vanhemmat halusivat pojasta insinööri; taide hapatti urasuunnitelman – onneksi Teknillisessä korkeakoulussa oli arkkitehtiosasto. Pääsin toisella yrityksellä. Harjoittelin professori Aarno Ruusuvuoren arkkitehtuuri-toimistossa, jossa opin, mitä tarkoittaa olla allekirjoittava tekijä. Minulla oli opiskelupaikka. Se aiheutti kateutta. Olin vapaa unelmaani, pyrkimään Ateneumin Kamerataiteen osastolle. Yksi naispyrkijä sai pisteen enemmän. Nuorin opettaja oli Peter von Bagh. Hän opetti elokuvahistoriaa näyttämällä nerojen elokuvia. Se nosti rimaa enemmän kuin itsetuntoa. Olimme Elokuva-arkiston jäseniä ja meillä oli vapaakortit elokuvaan. Näimme 500 elokuvaa vuodessa ja kuulumme yhtä monta superlatiivista. Muita opettajia olivat Ismo Kallio, Erkki Kivi, Kari Rydman ja Outi Nyytäjä – joka toi Suomeen poskisuudelman. Ammattiopetus oli luokatonta. Saimme rautaisannoksen alastonmallia, taidehistoriaa, journalismia, kuvajournalismia, laboratoriotekniikkaa ja ties mitä, mutta miten elokuvat tehdään, siitä puhuttiin vain vähän. Olin Otaniemessä ollut tekemässä arkkitehtiosastolla vallankumousta, joka huipentui, kun töölöläiskirkkoherran poika sanoi rehtorille: ”Kuulkaa! Haistakaa te paska!”. Vanhana vallankumouksellisenä jouduin elokuvaopiskelijoiden etujoukkoon. Vaihdoin lukot valtion oviin ja opettajat. Sorsa pelasti yliopettajan teollisuusneuvoksen virkaan. Myöhemmin kun istuin hänen, Risto Jarvan ynnä muiden oppituolille, se ei ollut valtaistuin, mutta yllätykseksi huomasin, että opintosuunnitelma, jonka me – Pirjo Honkasalo, Tarja Lapila, Kristina Schulgin, Anssi Blomstedt, Olli Soinio, Esa Vuorinen, Antti Kari ja muut olimme opiskelijoina kirjoittaneet, oli yhä vaiheessa, vaikka Euroopan hyvät elokuvakoulut olivat tulleet samoihin johtopäätöksiin kuin me jo silloin, siis miten elokuvakoulutus tulee järjestää. Löysin vanhat opintoseisauksen planssit jotka kuvittavat tätä työtä.

111. Äly

Kirjapainotaito, jonka väistämätön keksiminen 1400-luvun puolivälissä on historiassa annettu saksalaisen Johannes Gutenbergin nimiin, pitää höyrykoneen sijaan nimetä ensimmäiseksi teolliseksi vallankumoukseksi. Emme muista, että sen lisäksi että kirjapaino vahvisti kirkon asemaa maailmanvaltana, se levitti myös sekulaaria tietoa. Antamalla mahdollisuuden ideoiden vaihtamiseen tuntemattomien kesken, kirjapaino kiihdytti kehitystä. Kirjoista oli iloa ja hyötyä lukutaitoisille, aluksi vain varakkaille lukutaitoisille, mutta määrällisen tiedon leviäminen sitä janonneeseen maailmaan teki väistämättömiksi tekniset edistysaskeleet, kuten höyrykoneen ja myöhemmin elokuvan.

Ehkä huomaamatta elämme samankaltaista murrosta: digitaalinen tekniikka antaa nyt kaikille mahdollisuuden päästä kaiken tiedon äärelle ja tuottaa itsekin totuutta tai valhetta.

Tulevaisuuden ennustaminen ei ole vaikeaa, jos on tottunut laatimaan menneisyydestä fiktioita, joihin katsoja uskoo. Tekninen kehitys antaa mahdollisuuden nähdä menneisyyteen ja selvittää miksi me – ruumis ja sen sielu – käytäydymme, miten käytäydymme. Kun lausutaan ”tieteellinen maailmankatsomus”, ei kovin kauan sitten se tarkoitti uskoa, että taivas maan päälle tulee kommunismina. Samat sanat voivat tarkoittaa, että kaikelle, myös ruumiille ja sielulle, löytyy fysikaalinen selitys, jota avaruustieteilijät Esko Valtaoja ja Kari Enqvist kai kutsuvat ”kvarkkien tanssiksi”. On trivistista ennustaa, että instrumentit kehittyvät tarkemmiksi havaitsemaan mitä tapahtuu tai tapahtui, mutta laitteet eivät löydä sitä, mitä kutsumme ”sieluksi”. Sielu on ihmisen sisäinen kokonaiskuva. Sen avulla ja sille tehdään elokuvia, myös tulevaisuudessa. Elokuvan tehtävä kirjoitus- ja lukutaidon jälkeläisenä on tallettaa ja näyttää kehitys ihmiseksi ymmärrettävässä muodossa. Höyrykone nimetään toiseksi teknistieteelliseksi vallankumoukseksi; tämä edellyttää vain, että kulttuurin kehitys ymmärretään kohottaa teknisen edistyksen rinnalle.

112. Höyrykone

Tekninen kehitys, siis ymmärrysten vaihtaminen, mahdollisti höyrykoneen. Siitä tuli raskas tapa tuottaa energiaa huonolla hyötysuhteella, joka sopi teolliseen voimantuotantoon ja liikenteeseen, kunnes höyryllä opittiin valmistamaan sähköä. Sähkön ihminen oli luonnonilmionä tuntenut satojatuhansia vuosia ja ihmistä edeltävänä lajina miljoonia vuosia. Ihminen oli nimittänyt luonnon sähkön jumalaisilla nimillä koska ei ymmärtänyt. Ihmiskunnan kronologian ehdoin höyrykone oli osa kaksisataa vuotta aiemmin alkanutta reformaatiota ja edelsi luonnonvalinnan ja aurinkokunnan ymmärtämistä.

Lajina ihmisen erottaa eläimistä harvat poikkeusominaisuudet. Osa niistä on kehittynyt kulttuureiksi, ihmisten sopeuduttua kaikenlaisiin elinolosuhteisiin. Ihmisen ominaisuuksiin kuuluu työn välttäminen, jos työn voi korvata kehittämällä tekniikan. Eläinlajeista vain ihminen – omasta mielestään – muistaa menneisyyden ja suunnittelee tulevaisuutta. Olemassaoloon kuuluvat automaatin tavoin toimivat luonnonlait. Ne

ihminen oppii elämänsä reunaehdoiksi, eikä ole niistä alituisen tietoinen, osa ihmisistä ei koskaan. Keihäänheittäjä käy esimerkiksi ihmisestä, joka taistelee painovoimaa vastaan ajattelematta gravitaatiota. Ihminen elää hiljaisen tiedon maailmassa, jonka perii osana ihmiskunnan jäsenyyttä. Katseella varmistamatta ihminen tietää merenpinnan vaakasuoraksi eikä kyseenalaista sitä, vaikka merikin noudattaa maan pallonmuotoa. Luonnonlait sääntelevät elämistä. Sen ihminen kokee normaalitilaksi, josta poikkeamisen hän kokee epänormaaliksi. Taide, toisin kuin tiede, voi kyseenalaistaa luonnonlait ja houkuttaa tai pakottaa katsojan ajattelemaan. Salvador Dalin ja Picasson maalaukset ovat hyvä todiste, mutta Kafkan novellit eivät ole.

113. Me, ihmiset

Kaltaisemme laji on muuttuvan, osittain kiistanalaisen tiedon mukaan 200.000 tai puoli miljoonaa vuotta vanha. Päivämäärä on raamatun kertomuksessa. Charles Darwinin aloittama tutkimustyö on kesken. Ihminen on kehittynyt mutaatioiden avulla edellisestä tai ristisiitoksen avulla edellisistä lajeista, joilla oli ihmiselle varattuja ominaisuuksia ja taitoja, joita myös eräät muut lajit ovat käyttäneet elinaikanaan vallinneilla ehdoilla. Terveysteknologia ja lääketieteen kehittyminen ovat poistaneet meiltä evoluution uhkan, ei tarvitse fyysisesti muuntua säilyäkseen hengissä ja jatkaakseen lajia. Tekniikka kehittyy auttamaan ihmistä elämään, kenties lopulta ikuisesti. Psykofyysiset ominaisuudet on lukittu, jos käyttää tekniikan kieltä; näillä eletään ja käydään elokuvissa. Optiikan kehitys, silmälasit, samalla kun ihminen on muuttunut metsästäjästä maanviljelijäksi ja insinööriksi on esimerkki siitä, että osana kehitystä degeneroidumme lajina. Saksalaisista yli 80 % on tarkasti nähdäkseen jo vuosikymmeniä tarvinnut silmälasit. Aiempina aikoina likinäköiset joutuivat petojen suihin, darvinistisen periaatteen mukaan se säilytti ihmislajilla tarkan näön.

”Se, että voit seurata nyt näitä rivejä ja ymmärrät sanojen merkityksen, on havaintojen, ajattelun, oppimisen ja muistin tulos. Ratkaistessasi erilaisia ongelmia ajattelit. Käytät aikeisemmin oppimaasi tietoa hyväksesi, ja kokemustesi varassa punnitset ratkaisumahdollisuuksien etuja ja haittoja. Aistien avulla otit vastaan tietoa, ja ajattelun, oppimisen ja muistin avulla käsittelet sitä. Tunnekokemuksesi ja sosiaalinen ympäristösi vaikuttavat siihen, miten opit ja toimit. Ajattelun avulla järjestämme tietoa ja kokemuksiamme. Pystymme käsittelemään sellaista, mikä ei ole välittömästi läsnä. Suunnittelemme tulevaisuutta ja muistelemme menneisyyttä. Havaintoihin, ajatteluun, oppimiseen ja muistiin liittyviä tiedollisia toimintoja nimitetään *kognitiivisiksi* toiminnoiksi.”

(15.)

Anne Vilkkio, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

Ihmisellä tarkoitan lajia, joka pystyy kirjoittamaan ja lukemaan tätä tekstiä ja joka nykytiedon mukaan on eriytynyt lajista, josta kehittyivät myös eräät apinat. Biologit väittävät, että lajit maapallolla elävät keskimäärin miljoona vuotta, ellei massiivinen häiriö tapa heitä. Oman tuhomme vaihtoehtoja on useita, yksi on ihminen itse, me. Tutkija, keksijä ja taiteilija ovat etujoukkoa, jonka uteliaisuus ja rohkeus ovat luoneet kulttuurin ja kehittävät sitä. Heitä tekijöinä on keinotekoista erottaa toisistaan: tekijällä tarkoitan ihmistä, joka työssään altistaa itsensä onnistumaan tai epäonnistumaan. Kolme

versiota elämästä ovat ihmistyyppejä, joskus yksi yksilö, kuten Leonardo da Vinci, Johann Wolfgang von Goethe (joka runojensa ohella oli pääministeri ja kehitti väriopin) tai Grimmin veljekset, jotka satujen lisäksi laativat saksan kielen kieliopin.

Tutkimuksen eetos on, että se ei ole totuus, vaan kiistää tai korjaa vanhemman tiedon tai ymmärryksen, jonka ihminen (usein uskonto) on tuominnut totuudeksi. Tiede venyttää todellisuutta etsimällä ja löytämällä puuttuvia lenkkejä tarinaan, joka on tuonut meidät menneisyydestä ja vie tulevaan. Ajatukseen sisältyy väite, ettei tulevaisuus lopu, että paremmiksi kehittyvät menetelmät opettavat tuntemaan itsemme, myös menneisyydessä. Elokuvaohjaajan työssä itsetuntemus on avu, joka kehittyy kokemuksen myötä, tai ei kehity.

”Advice to young film-makers: It may sound like a really stupid thing to say, but the best thing for filmmakers is to have life. I think I am a bit wary of people who have been crazy about movies since the age of eight and live in the movie world. Of course there are exceptions, but in general the movies I enjoy have some relationship to life. I feel that for a director to convey life is worthwhile to have some experience in it.” (16.)

Tanskalainen elokuvaohjaaja Susanne Bier / Mike Goodridge: *Directing* / ILEX 2012

Elokuva ei ole magiaa, se on tapa kommunikoida katsojansa kanssa. Yksinkertainen kommunikaatio perustuu katsojan ja elokuvaohjaajan yhteisiin lajiominaisuuksiin. Se on kuin Paavo Haavikon ”unta ja hopeaa”. Unta on katsojan kaksituntinen elokuvateatterin penkissä, ”kollektiivista unta”, kuten von Bagh siteerasi – ketä? Hopeayhdistettä käytettiin filmin alkuaineena niin kauan kuin elokuvat kuvattiin filmille. Symbolisesti hopea edustaa tekniikkaa, joka elokuvaohjaajan on hallittava viestiäkseen katsojalle, katsojan ehdoilla.

”Ihmisten välisessä viestinnässä välitetään kielen avulla *tietoja, tunteita ja asenteita*. Suurin osa viestinnästä tapahtuu ilmeiden, eleiden sekä asentojen avulla. Kielen avulla voidaan kuitenkin *välittää tietoa* tarkemmin kuin elekielellä. Kielen – etenkin kirjallisuuden – avulla voidaan *kokea enemmän*, kuin ihmiselämän aikana muuten ehdittäisiin koskaan kokea.” (17.)

Anne Vilkkö, Mirja Kalliopuska: *Uuden lukion psykologia*, WSOY 1982

Olen käyttänyt viitteinä vanhaa lukion psykologian kirjaa, yksinkertaistettua sielutiedettä. Neljässäkympessä vuodessa tutkimus on kehittynyt, mutta pyydän muistuttaa, että elokuvaohjaajan työssä on myös vaisto. Se ei taivu mittareille, vaikka ne mittaavat sinänsä kiinnostavia määrällisiä ja laadullisia reaktioita ilmiöihin, jotka pitää hallita ilman mittaria – mihin minua muuhun tarvittaisi? Koulukirjassa on kielikuvia arkikäyttöön. Elleivät sanat, joita tiedän pohtivani työssäni ennen jokaista päätöstä – tieto, viesti, taju ja epämääräisin kaikista, sielu – ole ylittäneet tietosanakirja julkaisukynnystä, mitä se kertoo ja mistä? Elokuvaohjaajana ajattelen sanoja työkaluina, jotka merkitsevät, katsojalle. Voisin vetäytyä taiteellisen vapauden taakse, mutta se ei ole korrektia. Psykologia tutkii spesifemmällä tavalla ja metodeilla ihmisen tietoutta, kuin oma vaistoon ja sieluun varaava ammattini tarvitsee. Olen iloinen, jos joku instrumentti tai käyrä todistaa vaistoni olevan oikeassa, tai olevan edes olemassa. Vain hetki sitten

opetettiin, että viesti on kirjoitettavissa ja luettavissa. Epäilen. Eivät televisiotoimittajat saa koulutusta sanattomien viestien ymmärtämisessä, mistä johtuu, että julkinen valehtelu on tuottavampi tapa menestyä kuin laiha totuus, joka sekin on nyt suhteellisen suhteellinen käsite. Kehittyneen tekniikan avulla illuusioon perustuva taide, elokuva ja televisio, käyttävät vapauksia, joita niille ei ole suotu.

Taiteen puolella on vaikeaa olla ihmettelemättä tieteiden siiloutumista. Asian ymmärtää akateemisessa kontekstissa, jossa uskomukset nahistelevat poliittisten trendien mukaan lisääntyvistä tai vähenevistä resursseista. On syytä kannustaa jokaista, joka kurkkii toisen siiloon – antropologien, geologien ja avaruustutkijoiden yhteistyö tuottaa jo tietoa ihmisen menneisyydestä. Darwin löysi liitukalliosta julmien petojen luurankoja, joita ei ollut raamatussa. Maailmankuva oli asetettava uudelleen, alkoi tieteellinen vallankumous. Nyt radiohiilimenetelmällä ratkotaan vanhoja murhia ja ajoitetaan ihmisen menneisyyttä leikaluiden sirpaleista. Elokuvakin tottelee Einsteinin $E=mc^2$ -suhteellisuusteoriaa, jonka varassa ihminen toimii. Teknisesti, psyyke toimii fysiologian ehdoin, fysiologia kemian ehdoin ja kemia fysiikan ehdoin. Yksinkertaista. Mielen mekanisme ei ole pystytty kuin alustavasti selvittämään: mitä sielu on, tai missä se on, voidaanko se määrittää? Toistaiseksi ilmeisesti ei, ellei sielu ole päässyt edes tietosanakirjaan. Selvittämätön antaa tilaa uskomuksille. Ne hidastavat kehitystä. Jos ihmisyyttä hälventää mystiikkaa viestinnästä, joka toimii oikein oikein tehdyssä elokuvassa, voiko se auttaa? Tieto pitää kiistää tieteellä ja tieteen on osattava todistaa väitteensä, mutta pitää myös uskaltaa hyväksyä, että relevantti tutkimustieto on tämänhetkinen tieto. Tapahtuuhan ihmisille tavallisessakin elämässä maagiselta tuntuvia asioita. Perusfakta elokuvaohjaajan tutkimuksessa elokuvaohjaajan työstä on, että ellei elokuvassa ole magiaa, sitä on turha tehdä: katsoja, jolla on mielikuvitus, ei saa rakennuspuita elämäänsä, joka on sekä samanlainen että erilainen kuin elokuvaohjaajan elämä tai niiden ihmisten, joita elokuva kuvaa.



Kamerataiteen osaston opiskelijoiden opintosuunnitteluseminaarin planssi vuodelta 1971.

IV KLIPPI: Toinen otto

Onko taiteella erityislaatu? Kari Rahkamo oli Helsingin ylipormestari Raimo Ilaskiven ja Eva-Riitta Siitosen välissä. Diplomi-insinööri, entinen kolmiloikkaaja, joka kaksissa olympialaisissa hyppäsi samalle sijalle sentilleen samalla tuloksella. Kerran hän kertoi jutun, jolle kaikki nauroivat, mutta vain minä ymmärsin, mikä on kulttuurin ja ruumiinkulttuurin ero. Kaupunginjohtajat saavat kutsuja. Rahkamo oli kutsuttu konserttiin, jossa soitettiin viulukonsertto. Hän antoi liput pojalleen. Kun yli puolet konsertosta oli soitettu, viulusta katkesi kieli. Soitto seis. Lavalle tuotiin uusi kieli, se asennettiin viuluun ja viulu viritettiin. Ja sitten – konsertto aloitettiin alusta! Kolmiloikassa on kuusi hyppyä, joista yhden pitää onnistua. Rahkamon tytär oli virtuoosi taitoluistelija, hänkin olympiaurheilija. Taitoluistelussa, kun luistelija pyllähtää tai pariluistelussa, joka oli tyttären laji, partneri pudottaa hänet, musiikki ei katkea eikä suoritusta aloiteta alusta vaan jatketaan, miten parhaiten luistelija saa musiikista kiinni. Luistelun loppua kuitenkin leimaa pyllähdyksen muisto, harmittaa ja tuomarit laskevat pisteitä. Seuraava yritys on seuraavassa kilpailussa. Rahkamot – luultavasti – elävät umpikunnianhimoisessa maailmassa, jossa kaikkea tarkastellaan onnistumisen kautta. Siksi heille outoa oli se, että musiikki, jonka joku oli säveltänyt kokonaisuudeksi ja soitto, joka oli harjoiteltu kokonaisuudeksi ja yleisö, joka oli tullut kuuntelemaan kokonaisuutta solistin soittamana, halusi kokea kokonaisuuden, ei paikkausta. Ei soittoa voi jatkaa kielen katkeamista seuraavasta nuotista, olkoot katsomossa istuvat diplomi-insinöörit mitä mieltä hyvänsä. Urheilua on helppoa arvioida: lyhyt heitto, kaaduttu hyppy, pudonnut rima tai hävitty ottelu ovat urheilijalle mitattavia tappioita. Urheilulajit voi jakaa kahteen kategoriaan, keihäänheittolajeihin ja mäkihyppylajeihin. Taitoluistelu on mäkihyppylaji. Jousiammunta on keihäänheittolaji. Curling on mäkihyppylaji. Golf ja tennis ovat keihäänheittolajeja. Keihäänheittolajeja ovat ne, joiden suoritus jatkuu vielä sen jälkeen, kun urheilija on lopettanut oman suorituksensa. Mäkihyppylajeissa rohkea urheilija voi vaikuttaa menestykseensä suorituksen loppuun saakka. Yksi parhaista esimerkeistä oli Matti Nykänen, joka uskalsi ponnistaa ja kuolemaa uhmaten painaa hypyn loppua ohi kilpailijan suorituksen. Urheilijana Nykänen oli esimerkillinen suomalainen, jonka hyppymoraalista elokuvan kannattaisi ottaa oppia. Taiteetkin voi jakaa mäkihyppytaiteisiin ja keihäänheittotaiteisiin. Kapellimestarin taide on mäkihyppyä. Teatteri on mäkihyppyä, ja tanssi. Lavastaminen on keihäänheittoa. Kirjailija on keihäänheittäjä. Oopperalaulaja on mäkihyppääjä mutta levylaulaja keihäänheittäjä. On semanttista keskustella, onko rakennustaide, jota kutsutaan arkkitehtuuriksi, mäkihyppy- vai keihäänheittotaidetta, jos vasta ihminen, käyttäjä, toteuttaa arkkitehtuurin, kuten arkkitehdit väittävät. Elokuvaohjaaja on sekä mäkihyppääjä että keihäänheittäjä. Mäkihyppääjän ominaisuuksia tarvitaan kuvauksissa ja jälkitöissä, joiden aikana elokuva syntyy. Mutta jos ajattelee, kuten minä, että elokuva tulee valmiiksi katsojan mielessä elokuvan näkemistä seuraavana aamuna, elokuvaohjaaja onkin keihäänheittäjä.

114. Kuvan alkuaine

Taiteen atomi on piste. Jos paperille piirtää viivan, sen voi käsittää pisteiden jonona. Viiva on kaksiulotteinen. Kun paperilla on piste ja viiva, siitä tulee teos. Enempää ulottuvuuksia ei elokuvalla valkokankaalla ole. Vain leveys ja korkeus. Tekniikalla ja taidolla voi kuitenkin luoda kaksiulotteisilla kuvilla illuusioita, jotka ihmisäivot osaavat konvertoida kolmiulotteiseksi kokemukseksi. Virike on kaksiulotteinen, katsoja muuttaa sen kolmiulotteiseksi omansa ja illuusion tekijän yhteisen inhimillisen ymmärryksen varassa. Kyse ei ole tiedosta tai sivistyksestä, vaan ihmiseen kudotusta ominaisuudesta, teknisiinimillisestä vakiosta, jota ei voi muuttaa. Erotan toisistaan tekniikan ja teoksen, jonka yksi on taidolla luonut kokemukseksi, jonka toinen kokee. Kokemus voi olla elämys.

Vaakasuora suora viiva reunasta reunaan jakaa paperin kahteen osaan. Osa ihmisistä näkee viivan horisonttina. Joku tarvitsee viivan päälle piirretyn ympyrän ymmärtääkseen horisontin – ja auringon. Taiteellisesti lahjakkaampi on kiinnostunut siitä, mihin kohtaan viivaa ympyrä on asetettu: onko ympyrä kultaisen leikkauksen kohdalla, joka kuvasta ymmärtäville on toinen oikea kohta, symmetrisen keskikohdan ohella. Kolmas tarvitsee piirretyt säteet, ennen kuin ymmärtää ympyrän kuvaavan aurinkoa. Taivaan auringosta ei lähde näkyviä säteitä, säteet ovat sen symboli. Tekijä voi jatkaa piirtämistä kuten haluaa ja päättää milloin teos on valmis. Yhden mielestä kuva voi olla keskeneräinen, toisen mielestä piirtäminen olisi pitänyt lopettaa aiemmin. Näin yksinkertaista taide on.

Kun katselee Pablo Picasson piirroksia, joita hän teki tuhansia pysyäkseen taiteellisessa kunnossa, on vaikea keksiä miten ne olisi voinut piirtää paremmin, olivatpa ne miten yksinkertaisia hyvänsä. Joskus vain viiva ja ympyrä, mutta Picasson viiva ei ole suora eikä ympyrä pyöreä. Ne edustavat jotain ja se jokin on näkemys, jolla teoksen viesti kuljetetaan katsojalle ”paketoitussa” muodossa. Tämä tuntuu viisastelulta, mutta pitää ymmärtää yrityksenä kuvata miten yksinkertaista taide katsojalle lopulta on ja miten monimutkaisena se väistää määrittelyä. Siitä huolimatta, juuri siksi, kun puhutaan taiteellisesta vapaudesta tai taiteilijan vapaudesta, unohdetaan tai ei ymmärretä, että vapauden kuuluu aina moraalinen velvoite, vastuu. Se on vapauden seuralainen, sen kääntöpuoli. Taiteen moraalinen velvoite on laatu. Maailman kenties tunnetuin retoorikko, Winston Churchill, intohimoinen öljyvärimalari, joka sai Nobel -palkinnon kirjallisuudesta 1953, on määritellyt taiteen:

”Without tradition art is a flock of sheep without a shepherd. Without innovation it is a corpse.” (18.)

Dominique Enright: *The Wicked Wit of Winston Churchill*, Michael O'Mara Books Limited 2001

115. Valo kuvaa

Valokuva keksittiin, kun ymmärrettiin että oli olemassa valoherkkää ainetta. Sen löytymisen kerrotaan olleen osittain sattuma. Vakiintuva tekniikka oli valaa hopeabromidia lasille, jota pidettiin pimeässä, kunnes kameran linssin läpi valoherkälle pinnalle päästettiin säännöstelty määrä valoa. Vangittu valo kehitettiin kemiallisella prosessilla valokuvaksi.

”Photography, invented by French scientist Nicéphore Niépce (1765 – 1833), has had a profound effect on art, education, history and science.” (19.)

Jack Challoner: Genius Inventions, Science Museum 2019

Filmiä käytettäessä puhuttiin rakeisuudesta. Rae oli filmiksi valetun kemiallisen massan pienin fysikaalinen yksikkö. Vanhoja elokuvia katsellessa rakeisuuden voi nähdä tasaisten pintojen häälyvänä elona, eräänlaisena himmeänä väreilynä. Elokuvaajat ja kemistit tekivät työtä raekoon pienentämiseksi niin, ettei silmä voinut sitä enää rekisteröidä. Kuitenkin elokuvan kuvaan sisältyi maaginen filmin rakeisuuden aiheuttama ominaisuus, joka oli jähmetetty valokuvaan. Filmien kehityttyä täydelliseksi tavaksi tallettaa todellisuutta valokuvana, elokuvaajat kokivat filmin rakeen taiteelliseksi omaisuudekseen, jota voitiin tekniikalla säädellä. Kehitettiin arsenaali optisia filttäreitä, joilla kuvan teknistä laatua *de facto* huononnettiin, taiteellisin perustein.

Elokvassa jokainen peräkkäisistä filmiruuduista voi olla sisällöltään, siis kuvana, erilainen, ja liikkeen vuoksi se yleensä joka tapauksessa on erilainen kuin edellinen ja seuraava, nykyään 25 kertaa sekunnissa. Rakeisuus muodosti elokuvaan näkymättömän kalvon, jonka voin ajatella olleen käyttöliittymä katsojan todellisuuden ja elokuvan todellisuuden välillä. Asiaa voisi tutkia, mutta se on vanhentunut. Digitaalinen tallennus poisti materiaalin rakeisuuden. Mikäli rakeisuuden poistamisella elokuvan esteettisestä arsenaalista on ollut merkitys, sen pitäisi realisoitua katsojakokemuksessa. Elokuvaajat vastustivat taiteen tuottamista digitaalisessa prosessissa, koska kuva tuli ”tekniseksi” ja materiaalin ”atmosfääri hävisi”. Ensimmäisen polven laitteet olivatkin taiteellisesti kömpelöitä ja kuva muistutti valvontakameran kuvaa. Kiivailu loppui, tuottajat eivät halunneet maksaa kalliimpaa ja kömpelömpää filmille kuvaamista tai ohjaajat eivät ymmärtäneet filmin rakeisuutta ilmaisukeinoksi. Kiitos lähes käsittämättömän teknisen prosessin, digitaalisessa kuvassa on monta itsenäistä valoherkkää pikseliä, ”digitaaliraetta”, samalla kuva-alalla, jolla oli yksi fysikaalis-kemiallinen rae. Filmi vanheni tekniikan välivaiheeksi, kuten kaikki aina.

116. Esihistorian historia

Aristoteleen kerrotaan olleen tietoinen *camera obscura* -ilmiöstä, vaikka hän ei pystynyt sitä selittämään. Camera obscura on laatikko, jonka yhdessä seinässä on reikä. Kun reikä osoittaa auringonvalossa kylpevään maisemaan, sen kuva heijastuu reiän läpi ylösalaisin laatikon vastaseinälle. Camera obscuraa käytettiin maalaustaiteessa asettamalla kangas ja maalari laatikkoon kopioimaan maisema tulevaan maalaukseen. Leonardo da Vinci ymmärsi, että tyhjä reikä kannattaisi korvata optisella laitteella, jollaista ei ollut. Camera obscura tuoteistettiin, kuten kaikki keksinnöt, jotka ovat tuottaneet voittoa edistämällä edistystä tai antaneet elämyksiä. Vielä ei tiedetty miten kuvan voisi tallettaa piirtämättä. Kullervo Kukkasjärvi lainaa tunnettua elokuvateoreetikkoa Andre Bazinia:

”Elokuva on idealistinen ilmiö. Ihmisillä on aikojen alusta ollut idea siitä mielessään. Lyhyesti ilmaistuna tämä idea on *todellisuuden mahdollisimman kokonainen, totaalinen esittäminen*. Halutaan tallentaa elämän kokonaisuus, pysäyttää aika, estää kuoleman sinnikäs työskentely.” (20.)

Kullervo Kukkasjärvi, Elokuvan historia / Peter Von Bagh, Weilin+Göös 1975

Referaattien sijaan nojaan perinteeseen, joka elää anekdootteina. Relevanttia ei ole hakea ihmisen teknisestä historiasta vuosilukuja – niitä ei ole tai ne muuttuvat. Tutkin pitkän näytelmäelokuvan ohjaajan työtä nykyisen ammatin sisältä ja ammattia katsojavastuun näkökulmasta. Ei ole tarvetta kirjata teknisiä välivaiheita, joita uteliaat ja kekseliäät kunniallisten ammattien ja tieteenalojen harjoittajat opiskelivat, kokeilivat ja edistivät, ja jotka jälkikäteen monipolvisen analogisen jatkumon seurauksena johtivat valokuvan keksimiseen ja tuotteistamiseen ja lopulta ihmisen ikuiseen haaveeseen, kuvan eloon herättämiseen.

”Kyse oli pohjimmiltaan kahden keksinnön yhteen saattamisesta. Plateau kokeili tieteellisesti näköön liittyviä lainalaisuuksia ja totesi sen ratkaisevan seikan, jolle elokuvien projisointi perustuu: silmän verkkokalvolle jää viesti, viivähtäväksi, mutta riittäväksi hetkeksi senkin jälkeen, kun virikkeen aiheuttama esine on poistunut näkökentästä.”

(21.)

Kullervo Kukkasjärvi, Elokuvan historia / Peter Von Bagh, Weilin+Göös 1975

Kukkasjärvi, joka oli diplomi-insinööri, kirjoittaa totuutena väitteen, jota psykologia uusimmilla laiteilla ja metodeilla yrittää todistaa ja kiistää. Nykyisen kaltaisena taidemuotona elokuva tuli mahdolliseksi sähkön jälkeen, vaikka monet sen alkuaineet olivat olleet olemassa, monet tuhansia vuosia, luolamaalauksista asti. Elokuvasta käytetään nimeä ”seitsemäs taide”. Nimitys johtuu siitä, että kuusi klassista taidetta olivat vakiinnuttaneet asemansa, mutta myös siitä, että elokuva käytti niitä alkuaineina, alkutekijöinä. Elokuva valjasti vanhojen taiteiden aspekteja työkaluiksi, lainaten, varastaen tai soveltaen, tekniikoita, taitoja ja lahjakkuuksia. Työ oli pioneerityötä. Elokuva kehittyi kuten kaikki alussa, yrityksen ja erehdyksen kautta. Elokuvan keksiminen johti tietenkin myös hyvin kannattavan liiketoiminnan kehittymiseen.

”Elokuvan keksimisen esihistoria katoaa ajan myyttien yöhön. Tapahtui monien tunnettujen tekniikkojen ja esityserinteiden voimakenttien yhdistyminen ja siitä seuraava ikälisä. Kyse on myös sarjasta etsintöjä, ketjusta, jossa kaikki yhtäkkiä kasvaa yhteen: tekniset valmiudet, jotka itse asiassa olivat olemassa jo puolisen vuosisataa aikaisemmin (molemmat elokuvaan keskeisesti vaikuttaneet keksinnöt syntyivät 1820 -luvulla) viimeistellään kiireesti.”

(22.)

Kullervo Kukkasjärvi, Elokuvan historia / Peter Von Bagh, Weilin+Göös 1975

Elokuvaa varten valoherkkä materiaali piti oppia kiinnittämään kelattavalle pohjalle, filmille, jonka reunoilla filmin liikuttamiseksi tasaisella nopeudella oli perforaatioreiät ja kamerassa mekanismi, joka siirrettyään valotetun ruudun pimeässä eteenpäin, pysäytti filmin paikalleen kameran kuvaporttiin valottaakseen uuden ruudun ennen kuin siirsi sen eteenpäin. Elokuva on sarja pysäytysvalokuvia, jotka ihmisen psykofyysiset ominaisuudet esitettäessä ymmärtävät liikkeenä. Oikeammin: muuttavat liikkeeksi. Elokuvan salaisuus on, että ominaisuus ei ole tahdonvarainen eikä henkilökohtainen, vaan lajikohtainen. Ihminen ei voi vaikuttaa siihen, miten hän näkee elokuvatun liikkeen. Päätöksen tekee elokuvaohjaaja ja hänellä pitää olla taito ja vastuu siitä, mitä katsoja saa nähdäkseen.

”Elokuva perustuu ilmiöön, jota kutsutaan *jälkikuvaksi*, silmän hitauteen; jälkikuvan tuntemus on ollut edellytyksenä sekä elokuvakameran että projektorin rakentamisessa. Ensimmäisen muistiinmerkinnän jälkikuvasta on tehnyt kreikkalainen matemaatikko Ptolemaios: hän maalasi ympyrälevylle punaisen sektorin ja pannessaan ympyrän pyörimään hän havaitsi, että punainen väri näytti ”lieviävän” koko täyden ympyrän alueelle. Hän ei löytänyt ilmiölle selitystä.” (23.)

Kullervo Kukkasjärvi, Elokuvan historia / Peter Von Bagh, Weilin+Göös 1975

Elokuvalla kuvattu liike on stillkuvasarja liikkeestä. Jos katselee juoksevaa koira, todennäköisesti ihminen fokusoi katseen päähän tai jos koira pitää suutaan auki, suuhun, ehkä siksi että suu on koiran vaarallisin osa. Kiivaassakin liikkeessä osa objektista pysyy lähes staattisena katseelle: koiran keholla on rytmi, mutta jalkojen liike on katseelle niin ”liike-epäterävä”, etteivät aivot hukkaa energiaa niihin, varsinkin, kun tiedämme, että jalat liikuttavat koira. Ne ovat katseelle ja kameralle epäterävät. Liikkeiden tutkimista varten on konstruoitu kameroita, joiden kuvanopeus on yli 2000 fps., 25 ruudun sijaan. Elokuvakameran valotusnopeus on hidas, juoksevien jalkojen liike muuttuu epäteräväksi, jolloin se ei kiinnosta aivoja. Esteratsastuksessa estettä lähestyvän hevosen jalat ovat kiinnostavimmat kuin ratsastaja, mutta vain hyppyyn saakka. Kun sekä koira että hevonen ovat etenevässä liikkeessä, me emme joudu tietoisesti huomiomaan sitä. Jokainen voi fokusoida katseen mihin tahansa, mutta kuva *an sich* ohjaa katsetta ihmisen tajunnassa.

Kaipasiko ihminen valokuvaa, jonka hän keksi puolivahingossa, joka johti peräkkäisten kehitysvaiheiden keksimiseen ja kaupalliseen käyttöön? Valoherkkää materiaalia osattiin jo käyttää valokuvaukseen. Sitä voi pitää maailman pysäyttämisenä ja tallettamisena sellaisena kuin se hetkessä on. Tietenkin sanottiin, että maalaustaide kuolee, kunnes huomattiin, että taiteilla oli omat roolinsa ja tulevaisuutensa, joissa kumpikin tukee toista sekä säilymään että kehittymään. Valokuvan jälkeen kehitettiin tekniikka, jolla liikkeen olemus voitiin analysoida ottamalla peräkkäisiä kuvia. Laitteet soveltuivat tutkimukseen, ne olivat liikkeen vangitsemisessa silmää nopeampia, esimerkiksi ovatko laukkaavan hevosen kaikki kaviot yhtä aikaa irti maasta? Moni ymmärsi, että pidemmille tallenteille voisi olla käyttöä, vaikka kukaan tuskin uneksi tai harva näki, mihin johtaisi se, että valoherkkä materiaali opittiin kiinnittämään läpinäkyvälle alustalle, josta voi valmistaa kelattavaa filmiä, jolla voi kertoa minkä tahansa tarinan. Sen ymmärsi Kodakin perustaja George Eastman:

”George Eastman began making and selling dry plates in 1881, and soon realized that glass could be replaced by a flexible material. In 1884, he had the idea of making the flexible plate into a roll. Several were experimenting with a material called nitrocellulose, also known as celluloid. Eastman began selling celluloid film in 1889.” (24.)

Jack Challoner: Genius Inventions, Science Museum 2019

Koska suurin osa tekniikasta on kaikille tuttua tai vanhentunutta, ei kannata käyttää lukijan aikaa kehityksen selittämiseen. Sen selvittäminen sekä historiallisesti että teknisesti on kaikkien saatavilla. Tarkoitus on oppia ymmärtämään miten ihmisen

luontaiset valmiudet ovat sopeutuneet tekniikan kehitykseen – tai päinvastoin – siis miten niissä on ollut potentiaalia tai reserviä hyväksyä uudet tavat kommunikoida ihmislajin ominaisuuksien kanssa ja vaikuttaa. Tekninen kehitys alkoi kömpelöillä laitteilla mutta hienostuneilla oivalluksilla eikä kehitys ole päättynyt. Se antaa lupauksen, että uudetkin tekniikat sopivat käyttöön. Ihminen elokuvan tekijänä ja katsojana on raja, eikä rajaa näy niin kauan kuin elokuvaohjaajat kunnioittavat sitä, että katsoja on ihmisen raja, fysiologisesti, siis myös fysikaalisesti.

”Elokuvan teknologista esihistoriaa kirjoitettaessa on aina syytä tehdä ero kameran kehittämisen ja projektorin kehittämisen välillä, vaikka molemmat edellyttävätkin jälkikuvailmiön tuntemusta. Karkeasti ottaen on oikeutettua sanoa, että *tiedemiesten kiinnostuksen ja työn painopiste on ollut elokuvakameran kehittämisessä*, sillä kameraa voidaan käyttää tutkimusvälineenä. *Ei-tiedemiesten, showmiesten, liikemiesten kiinnostus on keskittynyt elokuvan esityslaitteeseen*, koska sen avulla on mahdollista tuottaa ajanvietettä.” (25.)

Kullervo Kukkasjärvi, *Elokuvan historia* / Peter Von Bagh, Weilin+Göös 1975

Kukkasjärvi kiteyttää insinöörin lakonisuuksella dualismin, joka elokuvalla kaikista taiteista on. Elokuva on siis taidetta, mutta kiistatta se on myös bisnestä. Taide on tarkoitettu esitettäväksi, mutta elokuvateoksen tuottamisen yksikköhinta on niin kallis, että yksikköhinnaltaan halpoja elokuva-lippuja, siis katseluoikeuksia, on myytävä paljon, jotta tekeminen kannattaisi. Tämä oli myös vallitseva todellisuus ennen kuin Suomen Elokuvasäätiö perustettiin kehittämään kysynnän ja tarjonnan laista versio 2.0. Tämä ei ole elokuvapolitiikkaa. Runebergin patsasta saa katsella ilmaiseksi, mutta viereisessä elokuvateatterissa pitää ostaa lippu. Melkein aina elokuvan tekijä ja myyjä ovat eri henkilöitä, erilaisin ambitioin. Joskus kumpikin onnistuu samassa elokuvassa.

117. Luonnonlain varmuudella

Elokuvan syntyprosessi toteutui luonnonlain varmuudella: kun elokuva tuli mahdolliseksi, se keksittiin. Elokuvalle oli ”sosiaalinen tilaus”, ei taiteissa, mutta ajassa. Takana oli vuosisatoja unelmia, kokeiluja, vähitellen kehitettyä tekniikkaa. Ihminen oli keksinyt järjestelmän, jolla liike voitiin kaapata ja esittää, tai tutkia, joka on ollut yksi elokuvankin käyttötarkoituksista. Kokeilut olivat yksinkertaisia otteita elämästä. Dokumenttielokuva keksittiinkin ennen näytelmäelokuvaa. Tämä on fakta, jonka voi ymmärtää elokuvan itsenäisyysjulistuksena: elokuva ei syntyessään ollut velkaa teatterille, koska ensimmäisenä pidetyssä elokuvan esityksessä työläiset poistuvat Lumière -veljesten isän tehtaan portista työpäivän jälkeen.

Kun elokuvia alettiin levittää, filmin leveydeksi vakiintui 35 mm ja kuvausnopeudeksi 24 ruutua sekunnissa. Silmän ”kuvausnopeus” pystyttiin määrittelemään noin 40 kuvaksi sekunnissa, siis kuvan siirtoaika silmästä aivoihin, ja kun aivojen jälkikuvaominaisuus otettiin huomioon, välkkymisen estämiseksi silmän nopeus piti projisioinnissa ylittää. Koska ihmiset ovat erilaisia, nopeudetkin ovat henkilökohtaisia. Asia ratkaistiin niin, että elokuvaprojektorissa pyöri peittosiipi, jossa oli kaksi aukkoa. Peittosiipi esti valon pääsyn valkokankaalle. Filmi oli kuvattu ja kopioitu 24 ruutua sekunnissa ja siirtyi piilossa seuraavaan ruutuun ennen kuin peittosiipi päästi valon ruudun läpi valkokankaalle. Koska

24 ruutua sekunnissa olisi aiheuttanut välkkymisefektiin, jokainen ruutu näytettiin kaksi kertaa, ennen kuin filmi siirtyi. Esitysnopeudeksi projektorissa vakiintui siis 48 ruutua sekunnissa. Jälkikuvan ansiosta se riitti huijaamaan silmän, oikeammin aivot. Euroopassa käytössä olevasta vaihtovirran syklistä 50 Hz / sekunti johtuen elokuvien nopeudeksi televisiossa ja myöhemmin digitaalitalennuksessa on vakiintunut 25 ruutua sekunnissa. Niin kauan kuin televisioruudussa oli 625 juovaa, ensin näytettiin puolet ja sitten toiset puolet, ennen kuin filmi siirtyi seuraavaan ruutuun. Vanhat filmille kuvatut elokuvat olivat televisiossa 4 % nopeampia kuin elokuvateatterissa. Suomalaisille elokuville se yleensä teki hyvää. Digitaalinen elokuvakamera kuvaa liikkeen ottamalla valokuvan 25 kertaa sekunnissa – liike näyttää jatkuvalta. Joskus kuvissa voi näyttää siltä, ettei helikopterin roottori pyöri. Jos on itse lentänyt helikopteria, joka kerta sellaisen kuvan nähdessään kokee kauhusekunnin. Ihmisen tajunnan elastisuudesta todistaa, ettei ”tavallinen” katsoja välitä, korkeintaan huvittuu, vaikka ei osaa selittää ilmiötä. Ammattikielellä sekunnin jakaminen ja esittäminen 50 kuvalla tarkoittaa, että käytetään ”virkistystaajuutta”.

Valoherkkä filmi oli pakattu 400 jalan tai 1000 jalan, siis noin 120 ja 300 metrin ”kakkuihin”, jotka ladattiin kasettiin pimiössä tai ”latauspussissa”. Pikku kakussa oli noin neljä minuuttia kuvattavaa ja isossa kymmenen. Kakkujen koon määrittämisen osaaminen kuului elokuvaajan, tuottajan ja elokuvaohjaajan työhön. Elokuvaohjaajan piti tietää, miten kuvat aiottiin kuvata. Pitemmän kakun lataa samassa ajassa kuin lyhyemmänkin, mutta käsivarakuvauksissa painon ja tilan säästämällä oli merkitys. Nämä asiat tuntuvat vanhanaikaisilta ja kertominen pikkumaiselta, mutta voidakseen tehdä työnsä oikein, elokuvaohjaajan tuli ennen digitaalista nykyisyyttä ymmärtää mitä paino ja koko merkitsivät hänen työlleen – taiteilijana. Keveät digitaalilaitteet ovat luoneet muita haasteita, tuottajalle ja ohjaajalle muun muassa sen, ettei kuvan pituudella ole käytännön maksimia.

Mutta digitalinen kuvantallennus on myös antanut elokuvaohjaajalle runsaasti uusia taiteellisia mahdollisuuksia. Jokainen, joka on avannut television hotellissa, on ensin joutunut säätämään kuvan, jonka edellinen katsoja on jättänyt muistuttamaan karamellikauppaa. Tekninen kehitys on tietenkin muovannut myös työnkuvia. Kun kameran tallettama kuva on hyvin ”raaka” siihen kuvaan verrattuna, joka katsojalle näytetään, oikeastaan näyttelijäntyo on ainoa, johon ei voi kovin paljon vaikuttaa elokuvakameran ja jälkituotantoyksikön keinoin. Mahdollisuuksien moninaisuus näyttää houkuttavan ammattitaidottomia ohjaajia teknisiin suorituksiin. Ne eivät ole kunniaksi elokuvaajille, jotka ovat vastuusta raakakuvan ottamisesta. Luultavasti sekä makuihin että keinoihin on myös valunut vaikutuksia peliteollisuuden puolelta, jossa olioiden asenteet toisiaan kohtaan kenties vaativat graafisempaa käsittelyä kuin perinteiseen elokuvan hienostuneeseen kuvastoon kuuluisi. Jotkut ohjaajat käyttävät teknistä ominaisuutta hyväkseen, koska tuntuu helpommalta siirtää väistämättömien päätösten teko leikkausvaiheeseen, kuin tehdä päätös silloin kun se olisi edullisinta tehdä.

Toteamus on metaforinen: elokuvaohjaajan on itse ymmärrettävä, ei vain henkilöstön vaan myös kaluston ehdot ja vapaudet toteuttaa hänen näkemystään osana hänen inspiraatiotaan.

V KLIPPI: Märkä prosessi

Kun filmin korvaaminen pixeleillä elokuvakamerassa oli vasta insinöörin märkä uni, elokuvaajat vastustivat kehitystä. Negatiivifilmiä ladattiin niin kauan kuin se oli mahdollista. Vanhoillisista elokuvaajista välittämättä kapitalismi siivosi elokuvatuotannot. Märkäprosessissa negatiivi kehitettiin liemissä ja tehtiin positiivikopio, joka kehitettiin liemissä. Työkopio leikattiin, fyysisesti, leikkauspöydässä, jossa elokuva syntyi. Työkopion mukaan käsityönä leikattiin identtinen originaalnegatiivi, josta kopiointiin esityskopioita. Pitkässä näytelmäelokuvassa erillisiä kuvia voi olla kahdestatoista kahteen tuhanteen. Siis leikkauksia. Värimäärityksessä elokuvaa voitiin ”lämmittää” tai tehdä suodattimilla päivästä yö. Hienoksi viritetty prosessi on digitalisoitu ykkösiksi ja nolliksi koneeseen, jolla värinmäärittäjä ja elokuvaaja virittävät elokuvaajan taidetta. Ohjaaja toivoo esimerkiksi näyttelijän poskien muuttuvan kesken kuvan vihreiksi, kun rooli ruokamyrkytyksen seurauksena alkaa voida huonosti ja näyttelijän esittämä henkilö muuttuu pahoinvoivan näköiseksi. Kuvan on tarkoitus olla katsojalle totta, mutta harva kuva on aito. Jos tarina kantaa, aitous toteutuu katsojassa. Digilaitteet, joilla elokuvalaboratoriot ja kokonaiset ammattikunnat korvattiin, olivat niin kalliita, että vain Yleisradiolla oli varaa niitä hankkia. Yksiköiden nimet olivat V1 ja V2, kuin Hitlerin raketit toisessa maailmansodassa. Nuoret nörtit, ennen muita toisen polven yläläinen Marko Terävä, jonka isä kuului Kotikadun permanenttiin, hyökkäsivät uuden tekniikan kimppuun ja oppivat taiteellisesti niin taitaviksi, että mainoselokuvien tekijät halusivat ostaa ylikapasiteetin. Kysyntä oli kovaa; V2 olisi pitänyt panna kolmivuorotyöhön jauhamaan rahaa valtion televisiolle. Se olisi hyvien työehtosopimusten Ylessä tarkoittanut, että nopeille nuorille miehille olisi pitänyt maksaa ylityökorvauksia, joka olisi nostanut sisäisen kateuden. Ylen perinteen mukainen päätös oli kieltäytyä rahasta. Terävällä ja kumppaneilla oli niin kova kysyntä, että heidän kannatti mennä pankkiin ja siirtää oma osaaminen ulos Ylestä. Ryhtyä yrittäjiksi. Osaaminen on kehittynyt, asiakkaita on riittänyt Venäjää myöten. Märkälaboratorion aikana yritin kerran kohentaa Suomen kauppasetta: järjestin amerikkalaiselle Oscar-kuvaajalle vierailun MTV:n elokuvalaboratorioon toivossa, että Hollywoodin negatiivien kehitys tapahtuisi Suomessa ja työkopiot voisi nähdä samana iltana. Kuvaaja oli kohtelias. Hän sanoi, ettei voinut ottaa riskiä. Laboratorio Lontoossa, jota hän käytti, kehitti päivässä yhtä paljon filmiä kuin MTV vuodessa. Elokuvaboratoriossa määrä on tasalaadun takuu. Filmikuriiri lensi Lontooseen iltakoneella ja toi aamukoneella toissapäivän työkopiot katseltaviksi. Yhtenä päivä Heathrown tulli epäili edes takaisin matkustavaa, epäilyttävän näköistä nuorukaista huumehuriiriksi ja avasi neljä purkkia valotettua, kehittämätöntä negatiivia ennen kuin uskoi, että purkeissa oli filmiä. Siis neljäkymmentä minuuttia kuvattua sisältöä. Vakuutusyhtiö maksoi negatiivit, mutta kaiken muun virittäminen uudelleen sen jälkeen, kun mallikas työ on tehty ja hyväksytty, on kuin vanhan kahvin juomista.

118. Matkalla kuuhun

Jo edellisen vuosisadan vaihteessa elokuva kehitti tekniikoita, jotka eivät olleet mahdollisia muissa taiteissa: katsoja vietiin paikkoihin, joihin ei ole pääsyä; hänelle näytettiin katoavia esineitä ja päällekkäiskuvia, joissa kohtasi kaksi todellisuutta. Vuonna 1902 ranskalainen taikuri ja teatterinomistaja Georges Méliès teki kuuluisan elokuvan ”Matka kuuhun”, jossa avaruusraketti osuu Kuu-ukkoa silmään. Elokuvasta tuli kaupallinen maailmanmenestys, joka jo silloin ruokki kekseliästä rikollisuutta – Edison levitti elokuvaa USA:ssa piraattikopioina. Ensimmäinen maailmansota käytti, kuten sodat aina, kaikkia tekniikoita vastapuolen surmaamiseen, konekivääreistä ja kirjekyyhkyistä alkeellisiin lentokoneisiin ja elokuviin. Ensimmäistä kertaa kotirintama sai välkkyvän käsityksen siitä, miltä rintamalla tuntui. Poliitikot tietenkin ymmärsivät, että elokuva oli aikaisempiin keinoihin verrattuna ylivoimainen muokkaamaan asenteita ja mielipiteitä. Sodan jälkeen elokuva alkoi kehittyä taiteena. Eurooppalaiset elokuvaohjaajat kokeilivat, mihin kamera pystyi ja tekivät elokuvia, jotka työnsivät kokemuksen ja mielikuvituksen rajoja. Neuvostoliitossa perustettiin elokuvakouluja, alettiin tutkia elokuvan ja ihmismielen suhdetta. Lenin oli lausunut, että elokuva oli taiteista tärkein. Nuori Neuvostoliitto rakensi junia, joissa oli projektorit. Niillä kommunismia levitettiin. Elokuvaleikkaaja ja -teoreetikko Lev Kulešov teki tunnetun Kulešovin teoriaksi nimetyn kokeen, joka kuulostaa yksinkertaiselta, mutta on oivalluksena yhtä maailmahistoriallinen kuin Newtonin omena. Kulešovin koe on (tietysti) YouTubessa katsottavana. Originaaliversioksi nimetty tosin poikkeaa siitä kuvauksesta, joka löytyy elokuvan historiasta: pikkutyön paikalla alkuperäisessä versiossa on kurtisaani.

Kulešov kuvasi aikakauden suosikinäyttelijän Ivan Mozzuhinin kasvoja. Mozzuhin oli samanlainen kivikasvo kuin Amerikassa Buster Keaton. Kuvassa näyttelijä katsoo kameran ohi. Kulešov leikkasi Mozzuhinin kasvojen väliin kolme erilaista kuvaa, soppalautasen, josta joku syö lusikalla, ruumisarkussa makaavan nuoren naisen ja variété-tytön esiintymispuvussa. Kolme hyvin eriluonteista kuvaa ja Mozzuhinin kasvot samasta otoksesta kopioituina. Kokeeseen käytetty pieni elokuva on vain 19 sekuntia pitkä. Yleisö ihasteli miten hienovaraisilla keinoilla Mozzuhin ilmaisi nälkää, surua nuoren ihmisen kuolemasta ja eroottista kiihkoa. Mozzuhinin eleet olivatkin hienovaraisia, koska hänen kuvansa oli aina sama, toistan: sama otos leikattuna näkökulmakuvien eteen ja jälkeen kolme kertaa. Idea oli juuri se, että kuva Mozzuhinin kasvoista oli joka kerta kopio samasta otosta. Koe todisti elokuvan vahvimman keinon: nälkä, suru ja himo olivat elokuvan katsojaan projisioimia tunteita, joita ei ollut valkokankaalla. Näyttelijän kasvot, katse kameran ohi, pysyivät samana; katsoja näki henkilön tunteen kolmella eri tavalla riippuen siitä, mitä kasvot elokuvaan leikatussa kuvassa näkivät. Yksinkertaistaen katsoja ymmärsi näkökulmakuvat itse ja oletti, että elokuvan henkilö reagoi niihin kuten elokuvan katsoja reagoi.

Taiteilijan (Kulešov) toteuttaman kokeen todistusvoima katsojassa on todettu kiistämättömäksi. On helppoa (taiteilijana) käyttää metodia kerrontaan, vaikka rakenteen vaikutuksen selvittäminen tieteen kovin faktoin on haaste. Astumalla hetkeksi ulos laatikostani, mielestäni taiteessa on aspekteja, joiden tieteellinen selittäminen on vaikeaa,

koska tieteelle ei riitä kokemuksen todistus. Luulisi että jo se, että sama arkipäiväinen ilmiö voi olla yhdelle mitäänsanomaton ja toiselle mykistävä, riittäisi antamaan taiteelle sen vapauden, jota taide itse – osittain huonona selityksenä – kutsuu taiteilijan vapaudeksi. Vapaudeksi tehdä mitä? Luvaksi vapautua katsojan tietoisuudesta, ”sielusta”? Käytännössä elokuvaohjaajan ja näyttelijän yhteistyönä efektiin vaikutusta voi kohottaa näyttelijän reaktiolla näkemäänsä. Todellisuudessa, elokuvan kuvauksissa, näyttelijä harvoin näkee sen, mitä elokuvan roolihenkilö näkee, joten hänen on joka tapauksessa eläydyttävä esittämänsä henkilön tunteeseen elokuvaohjaajan pyynnöstä, mutta oman taiteensa keinon. Näkökulmakuvatekniikka eli englanniksi POV (Point Of View) on keino, joka taiteellisenä ilmaisukeinona vain elokuvalla on. Oikea elämä hereillä on kuitenkin vain näkökulmakuvi: katselemme Mona Lisaa Louvren seinällä, katselemme moottoritietä auton ratin yli, katselemme lasta leikkimässä ja niin edelleen. Jokainen maalaus ja varsinkin jokainen valokuva toteuttaa näkökulmatekniikan perusajatuksen kun katsomme niitä: mitä kuvan ottaja on kuvassa nähnyt. Kirjallisuus käyttää suunnilleen samaa nimikettä ja samaa tekniikkaa, mutta kirjallisuuden tapauksessa lukija saa päättää, miten hän mieltää näkökulman, esimerkiksi kirjan kertojan vaihtuessa toiseksi, vaihtaessa sukupuolta tai vaihtuessa eläimeksi tai jumalaksi. Elokuvissa katsoja ei pääätä mitään, elokuvaohjaaja päättää – tunteetkin hänen puolestaan.

119. Kehityksen kehitys

Mykkä mykkäelokuva on kiusallinen katsomiskokemus. Hiljaisuus tekee esityksessä läsnä olevat kanssaihmiset läsnäoleviksi elokuvaan. Hiljaisuus vaati elokuvateattereihin musiikkia, yleensä pianon, hienoimmista tapauksista orkesterin. Palkittu islantilainen kirjailija Sjöen kuvaa kirjassa ”Poika nimeltä kuukivi” tunnelmaa elokuvissa silloin, kun espanjantauti oli rantautunut kaukaiselle Atlantin saarelle ja ihmiset, jotka pelkäsivät toistensa tapaamista, luulivat elokuvateatterin olevan tautivapaa paikka:

”Kun elokuvien ainoat taustäänet ovat yleisön yskintä ja rykiminen sekä konehuoneesta kantautuvat äänet – projektorin pyörivä moottorin hurina ja filmin kohina, kun se purkautuu ylemmästä kelasta, kulkee valon alle ja kiertyy alemmalle kelalle hiemaan käheämmin kohisten – silloin paljastuu, kuinka hiljaisia elokuvat tosiasiassa ovat.” (26.)

Sjöen: Poika nimeltä kuukivi, Like Kustannus Oy 2014

Kirjailija kuvaa outoa tunnelmaa, vaikka projektorin toiminnan äänet eivät ole kuvattu oikein. Tärkeintä on kertoa, miltä elokuvissa tuntuu, kun kaikki Reykjavikin muusikot ovat sairastuneet pandemiaan, joka tappoi maailmasta kolmekymmentä tai sata miljoonaa ihmistä. Kaukaisessa pikkukaupungissa elokuvaan ei enää löytynyt soittajaa:

”Näyttelijöiden liikkeet vaikuttavat haparoivilta, kohtaukset ovat hitaita verrattuna jännittävään juoneen ja leikkaukset kohtausten välillä ovat sekavia.” (27.)

Sjöen: Poika nimeltä kuukivi, Like Kustannus Oy 2014

Ääntä oli opittu tallettamaan ennen elokuvaa. Ongelmaksi muodostui puheen synkronoiminen ja äänekkäät laitteet, sekä kamera kuvauksissa että projektori esitettäessä. Ääni johtui siitä, että filmi pysähtyi ja liikahti yhden ruudun 24

kertaa sekunnissa, mikä tuotti säksätystä. 1920-luvun lopussa tekniikka oli lopulta edistynyt niin, että kehitettiin äänielokuva. Maailmanstandardiksi omaksuttu elokuvateatterijärjestelmä piti uusia esittämään äänielokuvia. Ääni tuotti realismia, jos elokuvaohjaaja etsi realismia, mutta myös mielikuvituksellisia speaktaakkeleita, joissa soitto ja laulu olivat tärkeämpi viesti kuin juoni. Radio oli samaan aikaan laajentamassa maailmaa tekemällä mahdolliseksi kokonaisten kansakuntien tavoittamisen. Sen kulttuuriset vaikutukset olivat valtavat. Sähkötekniikan kehittyminen ja ihmisen alituinen halu kokeilla uutta johtivat television keksimiseen. Järjestelmiä ja tekniikoita kehitettiin monessa maassa, kuten ennenkin, mutta ensimmäisen televisio-ohjelman esittäjän oikeus on annettu BBC:lle. Berliinin olympialaisissa 1936 televisiota, tai saksaksi ”kaukonäkijää” (Fernsehen) käytettiin näyttämään urheilua julkisilla paikoilla niille, jotka eivät mahtuneet stadionille. Televisio miellettiin ”näköradioksi”. Se johtui levitysalustan samankaltaisuudesta ja insinöörivetoisuudesta. Levityskanavaksi muodostuivat radioyhtiöt. Tuotantotekniikka ja radiolähetysten taitotieto oli olemassa. Insinööri vain lisäsi kuvan. Tuskin kukaan ajatteli, että elävän kuvan näyttäminen tapahtui elokuvan kieliopin ehdoilla, niillä, jotka ihmisellä lajina oli ollut valmiuksina seurata autokilpailua, jossa autot ajoivat samaan suuntaan tai tennisottelua, jossa pelaajat ovat fyysisesti toistensa vastustajia ja siksi pelaavat yhdellä pallolla kahteen suuntaan. Mutta niinhän urheilu tapahtuu! Se että televisio toteutui levittämisen eikä tekemisen ehdoilla, vaikutti sisältöön, ammattikuviin, organisaatioihin ja ohjelmien sisältöön: hallitsijat ymmärsivät ennen kuin ohjelmien tekijät, että suuriin väkimääriin voi vaikuttaa osaamalla viestiä ihmisille elokuvan kielellä, koska senhän kansat itse osasivat luonnostaan.

Television kehittämisessä massakulutushyödykkeeksi tuli käytännössä maailmansodan mittainen tauko. Elokuvateollisuus valjastettiin taidetta tärkeämpään käyttöön: tekijät valmistivat elokuvateattereihin uutiskatsauksia, joissa oli propagandan maku, näytelmäelokuvien tuotanto ja levitys segmentoituivat liittosuhteiden mukaan. Sodan jälkeen maailma halkesi ideologisesti. Elokuvan alkuaineista sähkö otettiin miljardien uusien ihmisten käyttöön maailmankolkissa, joita ei mielletty markkina-alueiksi. Kaupallisin arvoin ja motiivein toimiva Hollywood ymmärsi, että televisiossa kelpasivat uutuuksina tuotteet, jotka oli ”sivistysmaissa” maksettu ja kulutettu loppuun. Kuoletetuilla elokuvilla ansaittiin ylimääräistä rahaa ja levitettiin omaa maailmankuvaa kolkiin, joihin lukutaitokaan ei ollut ehtinyt. Tällä on ollut suurempi merkitys maailmanhistorialle, kuin ymmärrämme myöntää: Espoossa on kaupunginosa, joissa talojen tyyleistä voi lukea rakentamisajankohdan televisiosarjojen makutottumuksia. Tämä ei ole tutkimukseni aihe, mutta on konkreettinen television vaikutus. Helpompaa on nähdä ja ymmärtää, miten elokuva ja televisio ovat vaikuttaneet muotiin tai sisustukseen. Suomeen televisio tuli jälkijunalla 1950-luvulla, jolloin se USA:ssa oli vakiinnuttanut asemansa radion tilalla. Samaa aikaan sattuneet suomalaisen elokuvatuotannon dramaattiset murrokset aiheuttivat sen, että televisio rekrytoi tekniikkaansa kokeneita elokuvantekijöitä, kuvaajia, äänittäjiä, leikkaajia, ja ohjelmantekijöiksi toimittajia radiosta sekä ohjaajia teatterista ja innokkaita kadulta. Televisioyhtiöihin syntyi yhä vaikuttava vahingollinen jako ohjelmantekijöihin ja tekniikkaan, joka edelleen diskriminoi tekniikan osaajia. Palkkaamalla ”sokeita”

televisioon tehtiin elokuvakerronnallisesti virheitä, joiden vaikutus jatkuu. Luotiin myyntejä ja käytänteitä, jotka muodonmuutosten jälkeen elävät ennakkoluuloina ja asenteina ja tuottavat huonompaa televisiota, kuin ansaitsisimme, kansallisesti ja kulttuurisesti. Samoin kuin elokuvasta aiemmin, televisiosta tuli väritelevisio. Se antoi tekijöille mahdollisuuden viedä katsojan kotiin maailman sellaisena, jolta katsoja luuli sen näyttävän.

Luulisin, että keksintöjä on kahdenlaisia. Sellaisia, joita on systemaattisesti ja vaihteittain kehitetty ennen niiden löytymistä ja ymmärretty, että jokainen edistys voi viedä lähemmäs teknistä läpimurtoa, ja sellaisia, jotka ovat yllättäneet. Molempia yhdistää kaksi asiaa: teknisen ympäristön kehityksen on pitänyt tehdä keksintö mahdolliseksi ja yleensä joku on nimetty tai nimennyt itsensä keksijäksi. Radio on esimerkki keksinnöstä, jonka keksijä päätettiin oikeusjuttujen ja varastettujen patenttien jälkeen keksijän jo kuoltua. Kun informaatio- ja tietotekniikka kehittyivät, ne ottivat käyttöön sovelluksia, jotka olivat tutun näköisiä televisiona, mutta lisäsivät passiiviseen katsomiskokemukseen fyysisen ja mentaalisen kaksisuuntaisuuden, mihin ihminen sopeutui osana arkipäivää, työtä, ajanviettoa ja oppimista. Television johdannaisten avulla elämme rajattomassa, rajoittamattomassa ja rajaamattomassa maailmassa, eikä fantastisten sovellusten kehittäminen ole loppunut.

Mielikuvitukseni estää ennakoimasta mahdollisuuksia, joita elokuvan ja television tuotanto- ja viestivälineiden tulevaisuus vielä tuo. Elokuvan kieli ja levitystekniset mahdollisuudet ovat jo tiedon sekä luulon ja valheiden levittämisen käytössä ja koska välineen olemukseen kuuluu tarinan kaltaisella ajan kulumisen funktiona laaditulla intensiivisellä tavalla tuottaa ja levittää sisältöjä ilman edes elokuvan yhdessä katsomisen sosiaalisia lainalaisuuksia tai tervettä epäilyä, välinettä voi – macluhanilaisittain – pitää sekä hyödyllisenä tiedon laajentajana että vaarallisena valehtelijana. Jos on väline, jonka vaikutuksia emme pysty torjumaan koska reagoimme viestiin alkuihmisen vaistoilla, vaikka välineen analysointi vaatisi syvempää tiedollista ymmärrystä, jopa moraalialueita, olemme tilanteessa, joka vaatisi tekemään päätöksiä, joihin meillä on rajalliset mahdollisuudet, tai ei edes niitä.

Elokuva ja sen sisarpuoli televisio ovat vaikuttaneet vasta lyhyen ajan ja teknisinä laitteina niiden kehitys on kesken. Varsinkin television katsomishelpous – elämys tulee kotiin ja on korvattavissa laitteilla ja verkoilla, jotka mahdollistavat katsomisen missä tahansa ja soveltuvat työhön ja vaikka elokuvan kanssa yhtäaikaiseen yhteydenpitoon muiden kanssa samalla laitteella – rajat ovat jo poistuneet. Mikäli todellisuudella tai totuudella on itseisarvo tai edes arvoa, televisio – laajasti käsitettynä – on ilmestyskirjan peto tavalla, jota ihmiskunta ei ole kokenut eikä ennakoanut muualla kuin uskontojen tarustoissa.

120. Myöhempi kehitys

Käytännössä elokuva muuttui värielokuvaksi 1940 -luvulta alkaen. Se antoi mahdollisuuden tehdä realistisempia elokuvia, mutta myös tyylitellä uusin keinoin kauas realismista. Kuten aina, oli puristeja, jotka vanhoivat mustavalkean elokuvan

nimeen oikeana elokuvana. Sen jälkeen on syntynyt uusia aaltoja ja ennen näkemättömiä genrejä. Elokuva on, kuten ennenkin, mennyt paikkoihin, aikoihin ja historiioihin, joihin katsoja ei pääse. Elämyksiä on tuettu teknisillä keksinnöillä, joita on kutsuttu uudistuksiksi: stereoäänellä, katsomoilla, joiden valkokangas on pallon sisäpuolen neljännes, 3D-esitysmahdollisuuksilla. Erittäin laajakankaiset cinemascope -elokuvat, yhä uskomattomammat äänen ja kuvan efektit ja lopulta kuvan digitaalinen manipulointi, jolloin ollaan taas vanhan äärellä. Elokuvaohjaaja voi toteuttaa elokuvaan mitä haluaa. Ellei tekniikkaa ole, se luodaan tai sen puute kierretään. Aiemmin käytetyt pienoismallit korvataan rutiininomaisesti keinotekoisesti tuotetulla digitaalisella todellisuudella, jota ei ole missään.

”Varmana voitaneen kuitenkin pitää, että kun ja jos hajuelokuvan tekniset ongelmat ratkaistaan, tulevat hajuelokuvat tarjoamaan katsojilleen (vai pitäisikö sanoa haistajilleen?) luonnon hajuja monin verroin intensiivisempiä elämyksiä:” (28.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

Onneksi Savtschenkon ennustus ei toteutunut. Elokuvaohjaajan ammatille ominaista on ollut läpi kaikkien teknisten uudistusten, tarinan kertominen omalla tyylillä ja kaiken tekniikan hyväksikäyttö tai siitä tietoisesti luopuminen uskoen, että tarinan kaipuu on katsojalle teknistä temppua tärkeämpi keino kokea elämyksiä ja tuottajalle saada lisäarvoa. Suurin osa ihmisistä näki maailman värit mustavalkoisten elokuvien aikana ja jos pudottaa lasin, se putoaa yhtä nopeasti kuin kivi kivikaudella ja pirstoutuu samalla tavalla kuin saviastia muinaisessa Roomassa. Kun näemme filmattuja autojen törmäystestejä, ne esitetään hidastuksina. Oikea autokolari kestää murto-osa sekunnin eikä ihmisen silmä pysty sitä rekisteröimään: ensin auto on ehjä, sitten se on romu. Kuin sähkö katkaisijasta sammutettuna.

Aisteistaan ihminen käyttää elokuvissa näköä ja kuuloa. Stereoäänien käyttöönoton jälkeen häntä on voitu myös ohjelmoida tilallisesti reaaliajassa. Se tarkoittaa, ettei kokemukseen tarvitse älyllisesti ponnistella eikä tilantunnetta voi tahdolla poistaa. Äänittäjien mielestä monikanava-stereo on lisännyt elokuvaan realismia, mutta on se tuottanut myös unenomaisempia kokemuksia. Tuntoaisti lepää elokuvissa, ellei elokuva kerro vuoristoradasta tai taitolennosta, jolloin ihminen järjen avulla ymmärtää elokuvateatterin istuimesta puuttuvan gravitaation. Elokuva ilmaisuvälineenä on niin tehokas, että sillä voi saada katsojassa aikaan korkeanpaikan kammon tai klaustrofobian, jolloin pitää kysyä, onko aistimus aito?



Autoilija ajaa Renaultin mallia 1900, viisi vuotta elokuvan keksimisen jälkeen.

VI KLIPPI: Syvä uni

Samoihin aikoihin kuin Greta Garbo syntyi Ruotsissa, isäni syntyi Suojärvellä, Laatokan pohjoispuolella. Maailmansotien välissä siellä oli Suomen liikevaihdoltaan toiseksi vilkkain Alko; isäni oli absolutisti. Kun hän ensi kertaa näki auton, hän siirsi renkaan maantien saveen jättämän jäljen peltilevyille ja kuivatti ja talletti sen. Ihminen on elänyt veden lähellä. Lapsi on juossut rannalla. Äiti on halunnut pitää lapsesta muistona pienen jalanjäljen, tuohenpalalla. Mitä kaksi nuorta ovat sormilla piirtäneet rantahiekkaan ennen kuin joku keksi sydämen muotoisen symbolin, jonka ymmärrämme rakkaudeksi? Todisteet on vesi huuhdellut. Usein tuntuu kuin ihmistutkimus kulkisi eteenpäin takaperin. Monet asiat voi havaita ja johtaa ihmisestä, joka elää. Hän on pitkän menneisyyden edustaja, vanhan perijä, joka käyttäytyy lajiominaisuuksien tai oman ihmisyytensä, vaistoimensa ja aistiensa varassa. Ei tarvita tiedettä selvittämään rakastiko lapsi äitiä ennen kuin hänelle opetettiin, että rakkauden symboli on sydän. Ihminen joutui keksimään köyden, jonka avulla kesytti hevosen, ehkä vain 5000 vuotta takaperin. Elokuviissa hevosilla ratsastetaan mannerten poikki – todellisuudessa hevosella voi ilman lepoa kulkea kaksi- tai kolmekymmentä kilometriä. Viidessä tuhatta vuodessa ihminen keksi hevosesta auton. Se kesti sata vuotta. Henry Fordin, joka ei keksinyt autoa, vaikka ymmärsi tuotteistaa sen, kerrotaan sanoneen, että ellei hän olisi keksinyt autoa, ihmiset olisivat vaatineet nopeampia hevosia. Ajoin kerran non stop 1001 kilometriä Istanbulista Skopjeen. Kokemuksena se oli vähemmän puuduttava kuin katsoa Stan Brakhagen kuuluisa nelituntinen ”The Art of Vision” undergroundelokuva festivaalilla Dipolissa, silloin kun oli trendikästä kapinoida tarinoita vastaan ”puhtaalla taiteella”. Andy Warhol teki elokuvan ”Sleep” (Uni), jossa henkilö nukkuu yöunen, kahdeksan tuntia. Neljään tuntiin nukkuja ei käännä edes kylkeä. En hämmästynyt, että Peter von Bagh kertoi nähneensä elokuvan, vaan siitä, että hän jaksoi innostua siitäkin.

121. Katsojan minä

YK:n ihmisoikeusjulistus lausuu, että kaikki ihmiset ovat samanarvoisia.

Uskonnolliskulttuurinen perinteemme väittää, että jokainen ihminen on erilainen, yksilö, ei ole kahta samanlaista. Molemmat ovat totta, ovathan koiratkin yksilöitä roduissaan. Ihmiset ovat pitkiä tai lyhyitä, kauko- ja likinäköisiä ja värisokeita; heillä on ominaisuuksia, joita kutsumme lahjoiksi, jos ne ovat hyviä, koska niiden on haluttu ymmärtää olevan jumalan tai jumalien suomia. Geenit määrittävät melko konkreettisesti monia ominaisuuksiamme, joskin nekin osaavat hyppiä sukupolvien yli eikä ennen nykytieteen keinoja ole voinut olla varma, kenen geenit on perinyt. Ihmisillä on piirteitä. Musiikkikorva on sellainen, tai lukihäiriö. Gaussin käyrä riittää instrumentiksi, kun mitataan melkein mitä tahansa inhimillisen ominaisuuden jakautumista. Uteliaisuutta tai rohkeutta? Ei elokuvan ohjaaminen ole vaikeaa, pitää vain olla lahjakas ja tietää mitä tekee. Elokuvan katsominen on helpompaa kuin melkein mikään ja siksi moni katsoja, joka on sitä mieltä, että hänellä on tarina, joka pitää kertoa juuri elokuvana, haluaa ryhtyä ohjaajaksi. Koska ohjaaminen on aina jollain tavalla muiden manipuloimista, monien ohjaajaksi janoavien on helppoa manipuloida päättäjiä, jotka itsekään eivät hengitä elokuvaa, rahoittamaan tai tuottamaan kunnianhimoinen, itsekäs haave. Joskus riittää, kun vain osaa näytellä elokuvaohjaajaa.

Menikö ensimmäinen taitelija salaa luolaan mukanaan maaliastia ja oravankarvasivellin? Ei, mutta ensimmäinen pensseli ehkä oli häntä. Maalasiko hän päreän valossa hirvihärän ja näytti sen päällikölle sanoen, että se esitti päällikön kaatamaa kookasta saalista, jolloin päällikkö mieltyi taiteilijaan, katsoi kuvaa uusin silmin ja jatkoi taiteilijan olemassaolon oikeutta, jota kumpikin oli epäillyt? Niin nykyäänkin käy. Pahin piilovamma, jonka taiteilija-ammatin harjoittamisessa kokee, on pakko alistua itseään tyhempien päätöksille, joista oma ura riippuu tai loppuu. Kalatkin viettävät sosiaalista elämää. Parvessa uivalla kalalla on ystävä, jonka kanssa kala ui vierekkäin. Muurahaiset elävät matriarkaateissa ja paviaaneilla on patriarkaatti, mutta ei ihminen ole apina. Ihmisen, lajina, erottaa muista lajeista se, että hän on omasta mielestään yksilö. Rakkaudesta väitetään, ettei sitä ollut pimeällä keskiajalla ja avioliitto keksittiin taloudellisista syistä renessanssin jälkeen ja että vasta venäjän vallankumouksen tai espanjataudin kärsineet ihmiset oppivat rakastamaan romanttisesti. Voi olla, en tiedä, mutta intohimo oli eikä ilman rakkautta olisi taidetta.

122. Elokuva lapsena

Elokuva tuli mahdolliseksi keksiä toisiaan seuranneiden ja toisistaan johtuneiden keksintöjen seurauksena. Lumière-veljekset ja Thomas Alva Edison ovat jääneet historiaan, vaikka elokuva, kuten keksinnöt yleensä, oli onnellisten sattumien ja oivaltavien henkilöiden uteliaisuuden ja kovan työn – *trial and error* – seurausta. Nopeasti elokuva standardisoitiin ja kaupallistettiin. Tekniikan kehittymisen myötä elokuva muuttui taiteeksi. Katsoja vaihtoi puolitoista tuntia omaa elämää jonkun muun elämään. Kun lainattiin teatterista näyttelijä tai löydettiin kadulta kumikasvo ja filmattiin hänen temppujaan, elokuvasta tuli kauppatavara. Syntyi filmitähtiä, tarvittiin

elokuvateattereita. Koska elokuvasta voi ottaa loputtoman määrän identtisiä kopioita, tarvittiin satoja, sitten tuhansia elokuvasaleja. Rinnakkain elokuvateollisuuden kanssa syntyi elokuvateatteriala. Elokuvat olivat mykkäelokuvia, mutta koska ihmisten tunteisiin oli ennenkin osattu vaikuttaa musiikilla, hankittiin pianoja mykkäelokuvateattereihin. Elokuvat alkoivat kertoa tarinoita, vaikka miten yksinkertaisia. Kuva keskeytettiin väliplanssilla, josta oli luettava selitys tai repliikki. Elokuvan omistaja vaati enemmän plansseja; ohjaaja olisi antanut kuvan puhua. Kun verkosto oli luotu, elokuvan levittäminen massoille kulutettavaksi oli helppoa muihin taidemuotoihin verrattuna. Alusta saakka elokuva sai epäilyttävän kaupallisen ulottuvuuden: ennen kuin elokuva miellettiin taiteeksi, se muuttui liiketoiminnaksi. Voi myös todeta, ettei elokuva ole mitään ilman yleisöä, ja että ikuinen kaupallisuuden ja epäkaupallisuuden kiista jatkuu, ja muistaa, että kaupallinen menestys usein koskee muitakin taiteita. Leimankin löivät muut.

123. Kuvan ääni

Ääntä opittiin tallettamaan ennen mykkäelokuvaa, mutta laitteiden synkronointi, jota repliikkien käyttäminen elokuvassa edellyttää, vaati tekniikkaa. Se piti kehittää. Ensin synkronoidut ”äänikamerat” olivat kömpelöitä ja edellyttivät kaikilta osapuolilta, elokuvaohjaajalta, näyttelijältä ja varsinkin kuvaajalta joustamista äänen vuoksi: elokuvakamera ja kuvaaja suljettiin akustoituun koppiin. Jos kamera panoroi näyttelijän liikkeen mukana, koko raskasta koppia panoroitiin miesvoimalla pitkillä kangilla.

”Vuonna 1928 mykkäelokuva oli huipussaan. On ymmärrettävää, joskaan ei oikeutettua, että monet parhaat ohjaajat surivat joutuessaan todistamaan tämän täydellisen kuvamaailman häviötä. Heistä näytti, että elokuvasta oli silloisella esteettisellä linjallaan tullut taidelaji, johon äänettömyyden ”verraton poikkeustila” parhaiten sopi ja jonka äänirealismi johtaisi väistämättä kaaokseen.” (29.)

Andre Bazin: Elokuvan ilmaisukielen kehitys (Uuteen elokuvaan, toim. Peter von Bagh, WSOY 1969)

Ääni teki elokuvissa esiintyvistä henkilöistä ikuisia. He olivat yhtä aikaa henkilöitä todellisuudessa ja elokuvien roolihenkilöitä. Samanlaisia esiintyy edelleen, etenkin elokuvan ottopojassa, televisiossa. Ihmisiä on vaikea erottaa rooleista. Yksi elokuvan viehätöksistä on se, että esiintyvä henkilö on lähes aina sekä esittäjä itse että se, jota hän esittää. Näin on aina ollut teatterissa, mutta teatterin arsenaalissa ei ole paljastavaa lähikuvaa.

”Nyt kun on riittävän selvästi osoitettu, että äänen käyttö ei suinkaan merkinnyt elokuvan Vanhan testamentin mitätöimistä vaan sen lupauksen täyttämistä, voidaan syystä kysyä, eikö ääninauha aiheuttanut paitsi teknistä myös esteettisen vallankumouksen. Toisin sanoen, eivätkö vuodet 1928 – 1930 todellakin merkitse uuden elokuvan syntyä.” (30.)

Andre Bazin: Elokuvan ilmaisukielen kehitys (Uuteen elokuvaan, toim. Peter von Bagh, WSOY 1969)

Hyvä retorinen kysymys! Ihmiskunnan historiassa on ollut lukematon määrä hallitsijoita, jotka ovat olleet vaarallisia, mutta joista on jäänyt vain tarinoita. Elokuva teki heidät henkilöinä kuolemattomiksi. Siten heidän voi uskoa olevan vastuussa teoistaan

maailman loppuun saakka. Myös Chaplin oli ihminen, mutta pienmieshenkilö Adenoid Hynkel, jota hän näytteli elokuvassaan ”Diktaattori” (The Great Dictator) vuonna 1940, oli käsikirjoittajan, elokuvaohjaajan, elokuvaajan, elokuvaleikkaajan ja näyttelijän yhteistyön tulos, joka katsojan mielestä muistutti sekä pelottavasti että huvittavasti Saksan Hitleriä. Elokuva oli julma parodia. Chaplin teki lajitoverin naurunalaiseksi maissa, jotka sallivat elokuvan esittämisen. Nyt on pakko kysyä, lyhensikö Diktaattori maailmansotaa ja vaikuttiko se nopeuttavasti siihen, että USA liittyi yhteiseen rintamaan – vai tekikö elokuva Hitleristä vain inhimillisen pellen, johon ei tarvinnut suhtautua vakavasti? Kun katsomo nauroi, nauroiko se Chaplinin neroudelle vai Hitlerille? Kahden henkilön, tai ”totuuden” ja ”valheen” lähikuva elokuvakankaalla on kooltaan yhtä iso, ja usein myös vaikutuksiltaan.

”Suurimman mullistuksen elokuvataiteen historiassa aiheutti aikoinaan äänielokuvan tulo, ja elokuvan historiaa tutkittaessa voi hyvin käsittää, miksi monet mykän kauden taiteilijoista silloin masentuivat. Vaikeampaa on sen sijaan käsittää niitä elokuvateoreetikoita, jotka väen väkisin haluavat rinnastaa teknisen kehityksen taiteelliseen kehitykseen.” (31.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfiinikirjat / Otava 1975

Äänielokuvan synty, niin kai voi sanoa, koska ääni mullisti elokuvan ravintoketjun käsikirjoituksesta ja elokuvanäyttelemisestä maailman elokuvateatteriverkoston, oli unelman täyttymys elokuvaohjaajalle, joka halusi lähestyä katsojaa realistisella tavalla, ilman kerrontaa katkaisevia väliplansseja. Elokuvat olivat mustavalkoita ja ehkä oli hyväkin, että ensin tuli ääni ja vasta sen jälkeen värit. Toisin päin toteutunut historia olisi ollut perin kummallinen. Ihmistä voi huijata kuvaamalla kuutamaa kirkaassa auringonpaisteessa, mutta katsojaa ei voi opettaa lukemaan huulilta puhetta.

Laitekannan inhimillistyminen – se on keventyminen ja pienentyminen ja esimerkiksi langattomat vaatteisiin kätkevät mikrofonit – ovat hälventäneet ja sivistyneimmissä elokuvatuotannoissa itse asiassa poistaneet sen keinotekoisien skisman, jota elokuvaajat ja äänittäjät kauan ylläpitivät. Luova kompromissi on mahdollisempi kuin ennen ja kuvaaja voi olla äänittäjän ystävä. Suomalaiseen tuotantokulttuuriin, syystä jota en tiedä, mutta epäilen ylisuuria egoja, kaluston keventymisestä dokumenttielokuvasta näytelmäelokuvaan pesiytynyt 100% äänittäminen, siis lopullisten repliikkien äänittäminen jo elokuva kuvauksissa on ainakin osittain poistunut pakkojen joukosta. Kieltäytyminen jälkiäänityksen mahdollisuudesta on voinut johtua huonoista ohjaajista, jotka eivät ole ymmärtäneet mitä tarkoittaa olla elokuvaohjaaja. Se tarkoittaa vain, että elokuvaohjaaja on kokonaisvastuussa elokuvasta, jota yhdessä tehdään. Vastuu tarkoittaa, että kaikki mitä tehdään, tehdään niin hyvin kuin osataan. Se taas vaatii allttiiksi asettumista, kommunikointia ja uskallusta uusia kenen tahansa suoritus niin kauan, että se on ohjaajan mielestä elokuvaan sopiva. Siis – ei täydellinen, mutta elokuvaan sopiva.

Olen sekä nähnyt että kokenut, mitä tarkoittaa huomata kesken kuvausten valinneensa rooliin sopimattoman näyttelijän, jota ei meidän olosuhteissamme voi kesken tuotannon vaihtaa, joten rooli ja suoritus on mukautettava sellaiseksi, että se sopii kokonaisuuteen ja näyttelijän suoritus rooliin.

VII KLIPPI: Päin kiellettyä ajosuuntaa

Yleisradiossa on Jarmo Laitanevan sarja ”Kirja vai leffa”, joka ylläpitää kiistelyä siitä, kumpi kertoo tarinan paremmin. Keskustelu on tyhmä, mutta ei tarpeeton. Kumpi lentää paremmin, pääsky vai pöllö? Kumpikin pysyy ilmassa tarpeensa mukaan. Olen ohjannut näytelmäelokuvia, joiden alkuperäisteos on ollut romaani. Olen kirjoittanut käsikirjoitukset Antti Tuurin ”Ameriikan raitti” ja Laila Hietamiehen ”Hylätyt talot, autiot pihat”. Tuurin kirjassa oli yksi neljän sanan repliikki. Muut olivat tuurilaiseen tyyliin osa kerronnan massaa, mutta edes löydettävissä. Kummassakin romaanissa päähenkilö on minäkertoja, kirja siis kertoo tapahtumat minän silmin. Ellei ole tarkka, se aiheuttaa näkökulmavirheen: suomalainen on ujo tekemään itsestään sankaria edes romaaneissa, joissa elokuva vaatii sankaria. Kummassakin vahva henkilö on nainen. Olen kirjoittanut TV2:lle elokuvakäsikirjoituksen Anna-Leena Härkösen esseestä, joka kertoi bulimiam sairastavan nuoren naisen tarinan. Aleksis Bardy soitti ja kysyi, olisiko ideaa tv-draamasarjaan, jolla hän osallistuisi kanavakilpailuun. Ei ollut, mutta lupasin keksiä viikon aikana virkamatkalla Brasiliaan. Kun palasin, minulla oli 40-sivuinen luonnos nuorison rakkaustarinaa. Se hyväksyttiin kilpailuun, mutta ei voittanut. Elokuvasäätiönkin virkailija ilmoitti, että lasten- ja nuortenelokuvakiintiö oli täytetty. Yksi elokuva. En tehnyt hyvää uralleni tai maineelleni, kun kysyin, mikä oli aikuisten elokuvien vuosikiintiö, jos nuorisokiintiö oli yksi. Esitin kustantajalleni Otavalle, että kirjoittaisin tarinasta nuorisoromaanin. Heitä ”formaatti” elokuvasta kirja ei kiinnostanut. Ei se ollut formaatti, se oli rakkauskertomus. Tammen kustannuspäällikkö Annamari Arrakoski-Engart ymmärsi mistä oli kyse. Kirjoitin romaanin ”Sello & Pallo”, jossa jalkapalloileva nuori mies yrittää miljoonasta ihmisestä löytää musiikinopiskelijan, joka oli soittanut urkuja hänen isänsä hautajaisissa. Kirja päättyi cliffhangeriin, juuri ennen ensisuudelmaa ja voitti Suomen vanhimman kirjallisuuspalkinnon, lasten ja nuortenkirjallisuuden Topelius-palkinnon. Myöhemmin poikkeuksellisen kiinnostava Mannerheimin ja Hitlerin kohtaaminen, kuusi tuntia keskellä sotaa, jäi filmaamatta. Kirjoitin käsikirjoituksesta romaanin ”Mannerheimin kuokkavieras”, julkaisija oli Docendo. Olen kirjoittanut neljännekin romaanin omasta elokuvakäsikirjoituksesta ”Best Man”. Se odottaa kustantajan tai tuottajan päätöstä. Jos ajattelee elokuvan ohjaamista, kohtausta harjoitellaan, näyttelijä osaa repliikit ja toimii. Päätän kuvaajan kanssa, miten se kuvataan. Näyttelijä näyttelee kohtauksen kameralle; etenemme seuraavaan kuvaan, jne. Yksinkertaista. Kun kirjoitan romaanin, jossa on sama kohtaus, joudun itse kirjoittamaan repliikkien lisäksi jokaisen teon, ilmeen ja reaktion, romaanihenkilöille. Ilman niitä lukija ei ymmärtäisi tarinaa, sen kulkua ja draamaa. Kolme neljästä on painettu kirjoiksi, eivät tarinat ole huonoja tai huonosti kirjoitettuja. Mutta... miksi en aiemmin alkanut ajaa yksisuuntaista katuja väärään suuntaan? Olen oppinut paljon, en vain tarinan kertomisesta, vaan ihmisestä, ja siitä, jota kutsutaan huolimattomasti ”henkilöohjaukseksi”. Olen joutunut itse ohjaamaan itseäni tietokoneella ja kirjoittamalla näyttelemään kohtaukset – lukijan omalla tavallaan, omilla ehdoillaan kuviteltaviksi, ei vain helposti katsottaviksi.

124. Kenen pääsylippua kannan

Vaikka ammattimaisessa tuotannossa elokuvaohjaaja yksin ei ole mitään, pitkän näytelmäelokuvan ohjaaminen valkokankaalle on kuningaslaji, josta monet haaveilevat, johon monet pyrkivät, mutta harva saa edes ensimmäisen mahdollisuuden.

Tämän tutkimuksen liitteessä ”Suomen elokuvakoulu”, jonka laadin Opetusministeriölle 2007 totean, että jopa koulutettujen elokuvaohjaajien onnistuminen vakiinnuttaa ammattinsa oli koulutuksen ensimmäisten 40 vuoden aikana harvinaista. Ammattikoulutus oli kehoa. Instituutioiden, kuten Suomen Elokuvasäätiö, perustamisaikana elokuva eli edelleen pioneerivaihetta, sekä teknisesti että henkilöresurssien osalta. Silloin toimineet eivät sitä ymmärtäneet. Elokuvanteon yliopistokoulutus oli vielä kaukana. Elokuva oli taiteena niin nuori, että tutkintoja vähäteltiin, kuten kouluttamattomissa piireissä yhä. Harva elokuvantekijöistä ymmärsi television alustana. Näytelmäelokuvien ohjaamista televisioon pidettiin toisen luokan työnä, vaikka television avulla tavoitti sata kertaa suuremman yleisön. Yhteiskunta rahoitti elokuvia, jotka silloinkin saivat elokuvateatterissa vain satoja lipun maksaneita, mikä olisi pitänyt mieltää talousrikokseksi eikä taiteelliseksi voitoksi.

Koska televisio oli hyvä työpaikka, jotkut käyttivät mahdollisuuden. Televisioteatterit, niitä oli jopa kolme, palkkasivat ohjaajia, joilla oli monen pitkän elokuvan kokemus ennen televisiota ja elokuvateollisuuden nopeaa kuivettumista. Mikko Niskanen oli käynyt teatterikoulun ja opiskellut elokuvaa Moskovan elokuvakoulussa VGIK:ssä. Niskanen oli elokuvaohjaaja. Se näkyi. Åke Lindman oli näyttelijä ja maajoukkuejalkapalloilija, joka oli kouliintunut vanhassa studiojärjestelmässä, silloin kun sellainen oli. Rauni Mollberg oli käynyt teatterikoulun näyttelijänä. Intohimo elokuvaan vei Yleisradioon. Oli tunnettuja ohjaajia, jotka jäivät teatteriin mutta tekivät elokuvia, vaihtelevalla menestyksellä ja tyylillä. Oli ohjaajia, joille televisio maksoi palkkaa siitä, että he tekivät teatterituotantoa television lasinaamaan. Ei ollut standardeja, vain epämääräinen lahjakkuus, jota tuottajat silloin ja sen jälkeen ovat ostaneet tarpeidensa ja intohimoisten halukkaiden ehdoilla, siksi näytelmäelokuvia ohjaavat myös henkilöt, joilla ei ole koulutusta eikä ymmärrystä. Poikkeuksena voi mainita Matti Kassilan, joka aloitti komeana amatööri näyttelijänä ja päätyi elokuvaohjaajaksi. Kassila uupui elokuvien ohjaamiseen ja lähti teatterinjohtajaksi Poriin, jossa uupui teatteriin. Kassila, Niskanen ja Mollberg olivat ohjaajia, jotka uudistivat suomalaisen elokuvan kieltä ja eriyttivät elokuvaa teatterista.

Suomalaisen elokuvan niin sanotun kultakauden sankarillisimmat tekijät, tuottajat, olivat ryhtyneet elokuvaan vuollakseen kultaa, saadakseen mainetta tai tyydyttäkseen uteliaisuutta. Maisteri, pankinjohtaja Toivo Särkkä ja kauppaneuvos Risto Orko olivat tunnetuimmat. Vahvojen yksilöiden perässä seuraa henkilöitä, jotka tilaisuuden tullen uskaltavat varjosta paisteeseen, onnistumaan tai epäonnistumaan. Yleisön jääminen kotiin, osittain kehojen tai vanhanaikaisten elokuvien, osittain television vuoksi; vedenjakajaksi määritelty elokuvanäyttelijöiden lakko, filmiyhtiöiden konkurssit ja ammatillisen osaamisen rekrytoituminen televisioon – samanaikaisen ajoituksen vuoksi

kaikki vaikuttivat murrokseen ja suomalainen elokuva julistettiin kuolleeksi. Elokuvan kuolemaan syyllinen on aina ollut joku muu, kuin elokuva itse.

Suomessa näytellään parasta suomenkielistä teatteria. Teatterilaiset ovat ylpeitä teatterista, siis itsestään. Teatterilla on erikoisasema, kiitos Aleksis Kiven, joka kirjoitti näytelmiä ja suomeksi kirjoitetun oikean romaanin. Samanlaisessa erikoisasemassa ovat musiikki, kiitos Jean Sibeliuksen ja arkkitehtuuri, kiitos Alvar Aallon, jonka perinnettä vaalitaan huolimattomammin. Teatteri on valtion erityisuujoeluksessa, siis vapaa kilpailusta, johon elokuva joka ilta joutuu: viereisessä salissa esitetään massiivisen markkinointijärjestelmän tajuntaamme rummuttamia tarinoita, jotka on hyväksytty tuotantoon Hollywoodin kilpailussa ja ohjattu oikein. Oikein tarkoittaa katsojan ehdoilla. Ehdot ohjelmoitiin meihin, kun *Homo Sapiens* erkautui lajiksi ja valloitti maailman, joka ympäröi häntä, todellisuutena. Ihminen oli harrastanut taidetta jo kymmeniä tuhansia vuosia ja kehittänyt tavat, joilla taiteita kannettiin ajassa: opetettiin halukkaille innokkaalle.

125. Järjetön hybridi

Kun brittiläinen ajoneuvo Land Rover täytti 50 vuotta, toimittaja Erkki Toivanen, jolla ei ollut ajokorttia, teki autosta jutun radioon. Hän kertoi, että silloin eläneistä ihmiskunnan jäsenistä puolet oli nähnyt ensimmäisenä auton Land Roverin. Toivanen viittasi Afrikkaan, Kiinaan ja suureen osaan väkirikasta Euroopan ja Japanin välimaastoa. Ennen televisiota Land Rover oli paras tapa levittää kristinuskoa, terveyttä ja valistusta sinne, missä sitä ei ollut, vaikka auto oli kehitetty maatalouden ja sodankäynnin tarpeisiin, vetämään auraa ja kuljettamaan sotaväen varusteita minne vain, missä tahansa olosuhteissa. Japanilaiset kopioivat yksinkertaisen konseptin ja valloittivat vuorostaan kolmannen maailman. Sitten muut autotehtaat ymmärsivät nousevan turhamaisen markkinan ja kehittivät kaupunkimaasturin! Kaupunkimaasturi on kuin elokuva, järjenvastainen, sekä sanana että auton, jolla on vain dramaturginen elämisen oikeus, ilman emotionaalista tai loogista järkeä. Monet elokuvat ovat kaupunkimaastureita. Niihin on ladattu ominaisuuksia, joilla olisi hyötykäyttöä vaikeassa maastossa. Asfaltilla ne ovat ylivarustettuja, mikä tuhlaa ja maksaa. Ihmiset haluavat katsoa tyhjämpäiväisiä elokuvia samasta syystä kuin ostavat sileälle kadulle ominaisuuksia, jotka on tarkoitettu tietämille teille. Koska elokuva, jos mikään, on periaatteessa vapaan markkinatalouden tuote, kukaan ei estä tekemästä mitä hyvänsä ja myymästä sitä kenelle tahansa. Näin voi olla, mutta onko se kestävä?

126. Kaukokatse

Sekä taiteellisesti että tuotannollisesti televisio on väärinkäsitysten summa. Televisio on ylivertainen tiedotusväline, jolla maailmaa viedään kotiin. Toisaalta televisio on kuin mikä tahansa uteliaisuuden tuote. Kun insinööri on sen keksinyt, taiteilija arvioi voiko laitteella tehdä jotain, joka kiinnostaisi muita ja saman arvion tekee liikemies, omista ja suuren yleisön lähtökohdista. Kuunnelma, teatterin haamu radiossa, oli kehitetty ikivanhan alkuperäisen taidemuodon välittämiseksi suuremmille yleisöille keksinnöllä.

Kuunnelmassa käsikirjoitusta tulkitaan ohjaajan johdolla, suorittajina ovat näyttelijät ja ääniteknikot, lopulliseen elämykseen tarvitaan kuuntelijan mielikuvitusta, joka täydentää kuulon kuvan. Ihmisen ääni kertoo muutakin kuin puhujan sukupuolen ja iän. Kuunnelma menetti asemia television vietyä ne, mutta elää edelleen ja sillä on yleisönsä. On melko ihmeellistä, että kuuntelemalla radiota ymmärtää käveleekö näyttelijän esittämä kolmas henkilö hiekkatietä vai marmoriportaita ja voi hän uidakin. Ellei puhe kerro henkilön hiusten väriä, ne voivat vaihdella kuuntelijasta kuuntelijaan, punapästä kaljuun. Jos henkilö on lyhyt tai tummaihoisen, se pitää sanoa. Ylipainon ja keuhkotaudin kuulee hengityksestä ja tupakansytyttimen tehosteäni tarkoittaa tupakoimista, koska kaikki ovat toistaiseksi tottuneet yhdistämään äänen kuvaan. Kuunnelmiin on lisätty audiitiivisia kerroksia ja elementtejä, kuten tilan tuntua, itse asiassa kuulijan kanssa yhteistä illuusiota tilan tunnusta. Kuunnelma on teatterimuoto, teatterin säännöillä. Osallistumisen aspektilla se on usein jopa intensiivisempi, kuin televisionäytelmä, joka aina on elokuva, elokuvan säännöillä. Katsoja käyttää mielikuvitusta elokuvaakin katsoessaan, mutta ei yleensä osallistu tuottamiseen. Draama televisiossa alkoi teatteriesitysten taltiointeina. Tekninen laatu oli huono, se korosti lähikuvan voimaa. Tekniikka kehittyi, mutta kauan elätettiin vanhentunutta myyttiä televisiosta lähikuvien taiteena. Ne, jotka eivät uskoneet, muodostivat televisiokerronnan etujoukon. Nyt puhelimesta on intensiivisempi kuva kuin televisiossa oli, vaikka ruudun koko on promilleja alkuperäisestä.

Televisio aiheutti kriisejä elokuvateollisuuksiin. Televisiossa tarvittiin valomiehä, elokuvaajia ja leikkaajia, kuvattiinhan suuri osa ohjelmistosta filmille. Työtön tekniikka pelastautui töihin. Television ohjaajiksi ja toimittajiksi hakeutui omasta mielestään visuaalisesti orientoituneita printin toimittajia ja teatterin ohjaajia. Televisioyhtiöihin perustettiin draamaosastoja, Suomessa televisioteattereita, joka sana on olemassa, mutta substanssi ei. Teatteria, teatteriesityksen eetosta, ei voi sulloa laitteeseen. Elokuvakouluja ei ollut eivätkä televisiokanavien päätöksiä tekevät silloinkaan ymmärtäneet elokuvallisesta viestinnästä vähempää kuin nyt. Lahjakkaimmat tekijät erottuivat, kuten aina. Ohjelmat paranivat ja niille luotiin kulttuuria, tuottamista ja katsomista. Helsingin Sanomien televisiokriitikko Jukka Kajava vaikutti suomalaisen television kehitykseen enemmän, kuin on oivallettu. Televisio tavallaan ja ehdoillaan banalisoi elokuvan viemällä sen kotiin ja sen avulla on tuotettu luokatonta hybrididraamaa, joka ei ole teatteria eikä elokuvaa. Uudelleen lämmitettiin mykkäelokuvasta tuttu sarjamuotoinen draama, jonka amerikkalainen tarkoitus oli kiinnittää sarjan kustantaneiden liiketoimien asiakkaat katselemaan kodinkoneesta draamaa, joka oli alkanut, mutta jolla ei ollut loppua. Myös ”oikealla elokuvalla” oli uskollisia rakastajia, joista osa oli teoreetikkoja tai kriitikoita, jotka eivät osanneet tehdä elokuvaa, eivätkä halveksineet vain tv-draamaa vaan myös sen katsojia. Reaktiot olivat värikkäitä ja voimakkaita:

”Toivottavasti meillä ei koskaan yritetä toteuttaa mitään Peyton Placen kaltaista loppumatonta sarjaa keinotekoisesti loihditussa ympäristössä. Mutta se vakava ammatillinen suhtautuminen työhönsä, jota Peyton Placen tekijät osoittivat, ansaitsi kyllä huomiota. Vastaava ammattitaito ja halu yrittää parastaan saattaisivat pelastaa monia meikäläisiä epäonnistumisia niin elokuvan kuin tv-tuotannonkin piirissä.” (32.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

Asenne oli kulttuurisesti niin vahva, että se esti suomalaisessa televisiossa sen minkä BBC on esimerkillisesti käyttänyt ja muut matkineet: tekniikan kehittyessä yhä raffinoituneemmaksi ja television koulutettua sukupolvia, jotka osaavat katsoa televisiota, jota esitetään elokuvan ehdoilla. Katsoja ei kategorisoi, hän tiedostaa tarinan ja kerronnan laadun. Laatu on hyvää sisältöä katsojan ehdoilla. Elokuva on valloittanut televisiodraaman paikan, ilmaisuvälineenä ja tekniikkana. Yleisradiossa näyttelijä-ohjaaja Hannu Kahakorpi toteutti Savtschenkon painajaisen tuottamalla ”Kotikatu” -nimistä sarjaa, kunnes ulkomainen kaupallinen toimija ymmärsi, että suomalaiset katsojat kaipaavat jotain, jota suomalaiset ammattilaiset osaisivat tuottaa, käsikirjoittaa ja ohjata koukuttavaksi päivittäissarjaksi, mutta eivät ymmärtäneet osaamisensa kaupallista arvoa. Konseptissa suomalaisessa kotiympäristössä tapahtuu sattumuksia, joiden tyyllilaji on määritelty ”kohotetuksi realismiksi”, jolloin koiran vatsakivusta tulee katsojaa koukuttava draama ja kivitalon puheenaihe. Nimikin riitti kiinnostuksen herättämiseksi: ”Salatut elämät”. Sarjaa tuotetaan yhtä järjestelmällisesti kuin autoja Fordin tehtaassa ja teknisen laadun rima asetettiin niin korkealle, että Savtschenkon madonluvut ainakin toteutuksen osalta olivat vanhoja:

”... televisio on perinyt kotimaiselta elokuvaltamme myös sen vajavaisen itsekritiikin. Elokuvatuotannossamme itsekritiikin puute, ”kyllä tämän täytyy kelvata” -mentaliteetti, teknisen tason ja taiteellisten suoritusten suhteen johtui – ainakin osittain – köyhyydestä, aineellisesta ja henkisestä. Samankaltainen köyhyys paistaa usein myös televisiotuotannostamme.” (33.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfiinikirjat / Otava 1975

Kun yhteiskuntaluokka, joka pitää itseään ”suomalaisena sivistyneistönä”, päivittelee miksei Suomessa tehdä yhtä hyvää televisiota kuin BBC:ssa, kysymys on oikea ja väärä. Englanti on kahden miljardin ihmisen kielialue. Se tarkoittaa mahdollisuutta tuotantokustannusten mukaisiin budjetteihin. Brittiläiset tv-draamat noudattavat konventionaalia elokuvakerrontaa, joka katsojan on helpompi hyväksyä kuin *avant garde*, jota ohjaajat liimaavat epäonnistumisten viikunanlehdeksi. Silti voi sanoa, että television draama on elämän pienentämistä olosuhteisiin, joissa kodin valaisuolosuhteet, sosiaalinen kanssakäyminen, poistuminen ja saapuminen kesken lineaarisen esityksen ynnä muut elokuvateatterissa mahdollottomat elintoiminnot ovat mahdollisia ja keskeyttävät tai häiritsevät kokemuksen intensiteettiä. Jos osaa katsoa televisiota, se näkyy dramaturgiassa.

Televisiolla on kuitenkin jotain, mitä millään muulla välineellä ei ole: televisio on paikalla ja välittää elävää kuvaa, kun draama tapahtuu. Aito draama voi olla jalkapallo-ottelu, jonka visuaalinen toteutus on etukäteen suunniteltu pienintä yksityiskohtaa myöten, tietämättä miten draamaa keriytyy auki. Tai hirmumyrsky, tulivuorenpurkaus tai laskeutuminen Marsiin livenä. Olemme kotona, mutta olemme myös siellä, mistä televisio lähettää. Televisio toimii parhaiten tiedotus- ja tallennusvälineenä, jolla toimittaa maailman sisältöjä valituin kuvin jokaiselle – yllättävän käsikirjoittamattoman draaman näyttämiseen. Parasta televisiossa ovat uutiset, kilpailut, ottelut ja politiikka, jossa esiintyvät esittävät itseään. Urheilukilpailusta ja pallopeleistä tiedetään milloin ne

alkavat ja loppuvat ja että niissä on voittaja ja häviäjä ja suuri määrä näyttelemättömiä tunteita, jotka liittyvät tapahtuman sisäiseen eetokseen. Myös oikeiden oopperaesitysten tai sinfoniaorkesterien konserttien välittämisessä televisio on paras media. Musiikki soitetaan nuotilleen ja näemme, että soittaminen on laatutyötä. Oopperan ja konsertin televisiossa ihminen kokee suorituksen taltiointina. Häntä ei häiritse, että kerronta on alisteista nuoteille tai näyttämön ehdoille, jotka rajaavat toteutusta: kameroidenhan pitää olla jossain. Katsoja kokee olevansa katsoja oopperassa tai konsertissa, sen sijaan että elokuvassa hänet, jos elokuva onnistuu, temmataan maailmaan, jossa elokuva tapahtuu. Toiseen todellisuuteen. Eläköön se pieni ero!

Urheilukilpailut ja konsertit toteutetaan monikameratekniikalla. Tavallisessa tv-studiossa on noin kolme kameraa, suurissa urheiluspektaakkeleissa niitä on kymmeniä ja jokainen antaa ohjaajalle uuden kuvakulman, jota zoom-objektiiveja käyttämällä voi laajentaa loputtomiksi mahdollisuuksiksi kertoa esitettävää tarinaa, jos osaa tv-ohjaajan ammatin. Amerikkalaisessa jalkapallossa kameroissa käytetään tutkaa, joka mittaa pallon etäisyyden niin tarkasti, että jokainen kuva, miten tahansa nopea leikkaus onkaan, on terävä. Toteutus palvelee katsojan reaalityodellisuuden vangittua huomiota. Kameran kuvakulma, leikkaus uuteen kuvaan, tarkoittaa filosofisesti katsojan viemistä salaman nopeudella toiseen paikkaan siinä avaruudessa, joka on rajattu kerrontaan, vaikka katsoja tajuntoineen istuu kotona sohvalla luullen olevansa passiivinen.

On ihmisiä, jotka ylpeilevät, etteivät katso televisiosta klassista musiikkia tai urheilua. Kannattaisi katsoa. Suomalainen hyvin suunniteltu ja kurinalainen urheilutelevisio on maailmanmaineessa ja musiikki, jota ohjataan partituurin mukaan on hyvää tv-viihdettä, vaikka mykistäisi äänen. Televisio alkoi suttuputkena, mutta on kehittynyt koukuttavan hyväksi draamaksi. Ennen kuin orkesteri pääsee soittaman valtakunnanverkkoon, sen pitää osata soittaa oikein, luulisin. Ja ennen kuin urheilu pääsee televisioon, sen toteuttajien pitää pystyä reagoimaan sekunnin murto-osissa tapahtumiin, joita ei voi kommentaa takaisin alkuasemiin.

En tiedä, pitääkö huomauttaa, että televisio saksankielisen nimensä mukaan vie kotimme loistaviin konserttisleihin ja hengästyttäviin alppimaisemiin, jotka ovat esitysten lavasteina. Jos ajattelemme aikaa ennen edes suttuputkea, saimme radiosta kokea akustiikkoja, joista oli ymmärrettävissä, ettei kyse ollut Seurasaaren kyykkäkentästä ja maailmanennätyksetkin tulevat kotiin. Emme huomaa, että meille on samantekevää miten pitkälle kolmiloikkaaja hyppää, mutta me jännitämme seiväshyppyä jo ennen suoritusta ja reagoimme onnistumiseen kotona, kuin olisimme tapahtumapaikalla.

Televisio aloitti elokuvan pikkusiskona, mutta sen kehittyttyä teknisenä laitteena lähelle kuviteltavaa täydellisyyttä, siitä on tullut hieno kertomaväline, joka ei vain kerro autenttisia tarinoita, vaan on muuttanut meitä, tai meidät, katsojina. Mitä katsoja voi taiteelta enemmän toivoa tai odottaa?

VIII Klippi: Kenen kuolema?

Ehdottomasti Kenin! Yleisradiossa oli Hannu Kahakorven ja kumppaneiden ylöspanema Kotikatu – suomalaisen kotikutoinen, siksi suosittu. Sarjaa tekivät Ylen työntekijät ja joskus vierailevat ohjaajat. Kotikatu toimi kuin kaupallinen kone, vaikka Yleisradio on julkisen palvelun yhtiö. Ulkopuolella oli ”vapaata tuotantoa”, sekä koulutettuja ja joitakin itse oppineita tekijöitä, usein puolinälässä. Tähän maisemaan ilmestyi iso ulkomainen toimija, joka oli ihmetelty eivätkö suomalaiset näe kultamunaa. Eikö ole uskoa vai eikö ole taitoa? Kone työllisti sata ohjelmantekijää studiosysteemiin, jollaista ei aiemmin ollut nähty. Kuka tahansa olisi voinut keksiä yksinkertaisen formaatin ”Salatut elämät” – se olisi vain pitänyt keksiä ja tulla rikkaaksi. Mutta ei sellainen onnistu niillimmäällä institutionaalisten rahoittajien eteisissä apurahoja ennen kuin vaivautuu yrittämään. Tuotanto ”Salkkareissa” vaati vähän pääomaa, jota kertyy huononlaisesti, jos jokaisella on oma yhtiö. Salkkareista tuli suosittu miljoonalla päivittäisellä katsojalla. Reaktiona Yleisradio tappoi suositun formaattinsa ja korvasi sen väärälle kanavalle sijoitetulla päivittäissarjan näköisellä sarjalla. Mutta ”Salatut elämät” toimi kuin panssarivaunun telaketju: ohjaajia oli useita ja he vuorottelivat työvaiheissa noudattaen kiertoa, johon pyhät aiheuttivat häiriöitä. Silloisen tuottajan prinssipuolisona pääsin telaketjun varapyöräksi, ohjaaman marginaaliblokkeja, jotka eivät sopineet vakinaisten sopimuksiin. Se oli hauskaa. Ohjaajan työ hyvin toimivassa systeemissä oli herkkua, vaikka ohjaamisena kummallista. Jos yritti kehittää metodia, saattoi joutua kuuntelemaan jumalan sanaa tuotantoraamatusta. Kun ohjaaja vaihtuu joka viikko, myöskään roolien näyttäminen ei ole kenenkään vastuulla. Ohjaajilla on tyylinsä, mutta roolin DNA kehittyy näyttelijälle. Hän voi sanoa ”ei tää tee niin” tai ”ei tää ajattele noin”. Jos ohjaaja oli nähnyt ylinäyttelemistä tai alinäyttelemistä ja asettanut ambitiksi äärimmäisyyksien tasaamisen, ei se kannattanut. Päivittäissarjan käsikirjoitus on kuin tikapuu, joka ei johda mihinkään. Juonessa mukana oli henkilöhahmo Ken, pissaliisojen suosikki, jota esitti Aleksis Sariola. Hän aloitti varovasti, mutta oli kyllin älykäs kehittymään rollissaan uskottavuuden asteeseen ja sitten ymmärtämään, että muutakin voi tehdä, kuin elää keskenkasvuisten naisten haaveissa. Hän halusi pois, Kenistä oli siis päästävä eroon. Käsikirjoittajat lehtelivät raamattuaan, josta ei löytynyt estettä käväistä Kenin kanssa taivaassa tapaamassa kuollutta sisarta. Taivas oli eksoottinen paikka Salkkareille – sain keikan ohjata Ken taivaaseen. Ensin piti keksiä kuolema. Dynaamisen nuoren miehen hahmoon sopi, että hän puhui koko ajan kännykkään. Panin Kenin pitämään puhelinta vasemmalla kädellä ja vilkaisemaan sievien säärrien perään oikealle, astuessaan kadulle. Raitiovaunu jäi kännykän taakse, Ken jäi sen alle ja kuoli. Kun Kenin kuolema- ja taivasjakso esitettiin televisiossa, seuraavan päivän iltapäivälehdissä oli kuvareportaasit, joissa sadat Kenin ihailijat olivat tuoneet fiktiivisen henkilön kuolinpaikalle kukkia, kortteja ja kynttilöitä. Kynttilä-seppelkasa kuihtui raitsikkapysäkillä. Kuka oli kuollut niiltä, jotka kukat veivät? Olinko minäkin hetken supersuosittu, kun osasin tappaa Kenin niin uskottavasti, että katsojat joutuivat luopumaan hänestä lopullisesti, kuin omaisestaan? Rauha hänen muistolleen, siis henkilön, jota ei ollut.

127. Klassiset taiteet

Klassisia taiteita oli kuusi: kirjallisuus, arkkitehtuuri, maalaustaide, kuvanveisto, musiikki ja teatteri. Kun elokuva keksittiin, tekniikkana, pian jo ymmärrettiin, että myös laitteilla voi tehdä ja esittää taideteoksia. Joku keksi nimittää elokuvan seitsemänneksi taiteeksi. ”Seitsemäs taide” onkin epiteettinä oikea. Elokuva yhdistää tai käyttää hyväkseen kaikkia kuutta klassista taidetta, muuntaa ne alkuaineikseen, hyödyntää, joskus vääristää, varastaa tai ainakin muokkaa. Elokuvan voi nimittää seitsemänneksi taiteeksi myös siksi, että vaikka kuusi klassista taidetta ovat vuosisatoja tai -tuhansia kantaneet sisällään elokuvaa, vasta teollisesta vallankumouksesta alkanut kiihtyvä kehitys teki elokuvan mahdolliseksi. Fysiikka, kemia, teknologia. Myöhemmin keksitty televisio on taiteellisesti elokuvan sisar, tai veli ja viestin levityksen ylivoimainen ase.

Ihmisyyteen kuuluvat vertaaminen ja yleistäminen. Elokuvan kolmelle tärkeimmälle tekijälle on etsitty vertauksia merenkulusta. Elokuvan käsikirjoittajaa on verrattu laivanrakennusinsinööriin, elokuvatuottajaa laivanvarustajaan ja elokuvaohjaajaa kapteeniin. Vertaus osuu: insinööri on siisti sisätyöläinen, laivanvarustaja hallinnoi kokonaisuuksia, ostaa ja myy, ja kapteeni lähetetään merelle vastaamaan yksin siitä, että laiva löytää sataman, joka joskus tapahtuukin. Merenkulussa ehkä useammin.

Elokuva on taide, mutta sana tarkoittaa myös tuotantoa ja levitystä, joka on liiketoimintaa. Keskeiset ammatit ovat elokuvakäsikirjoittaja, elokuvatuottaja ja elokuvaohjaaja. Käsikirjoittaja (käsikirjoittajat) on alkuperäisen tarinan kertoja, yleensä verbaalissa muodossa; elokuvatuottaja vastaa resurssien, tuotannon materiaalien edellytysten ja inhimillisten lahjakkuuksien hankinnasta ja hallinnoinnista; elokuvaohjaaja toimii ennakkosuunnittelussa, tuotanto- ja jälkituotantovaiheessa elokuvan yksilötaiteilijoiden työnjohtajana niiden resurssien puitteissa, jotka on hankittu. Työnjako ja taloudellinen tai taiteellinen vastuu on sopimusasia (sivuhuomautuksena totean, että tuskin missään tuotantojärjestelmässä on ollut sellaista epätodellisuutta, joka vallitsi Yleisradiossa – elokuvaohjaajan näkökulmasta millään ei ollut hintaa rahana). Maallikkokäsityksen mukaan tuottaja vastaa ”rahasta” ja ohjaaja ”taiteesta”. Suoraviivaisuudestaan huolimatta määritelmä vastaa todellisuutta.

128. Tuottajan elokuva

Aloitan elokuvatuottajasta. Elokuvalla, idealla elokuvaksi, voi olla yksi tai monta isää tai äitiä; käsikirjoittaja, elokuvaohjaaja tai joku muu, miksei elokuvatuottaja. Peter von Bagh nostaa Elokuvan historiassaan vahvoja tuottajia ohjaajien rinnalle elokuvien tekijöinä. Hollywood on aina ollut tuottajavetoinen koneisto, jossa ohjaajia on voitu käyttää elokuvatyön suorittamiseen, muiden resurssien tavoin. Oscar-palkinnoista himoituin on parhaan elokuvan Oscar, joka kuuluu tuottajalle. Todennäköisesti poliittisen historian ja kulttuurihistorian syvempien syiden vuoksi raha on Euroopassa aina ollut likaisempaa kuin USA:ssa, varsinkin taiteessa. Sosialistinen Eurooppa piti elokuvaa tärkeimpänä taiteena Leninin mielipiteen ja indoktrinoivan vaikutuksen vuoksi, joita käytettiin poliittiseen diskriminointiin. Tuotantoja ei laskettu valuuttana, vaan henkilöinä, aikana ja

määrinä (samaa tapaan kuin Yleisradiossa), joihin riitti resursseja, joilla ei ollut hintaa, vaan vain määrä. Eivät elokuvaliputkaan maksaneet paljon. Unkarissa – esimerkiksi – oli sosialismin aikana systeemi, jossa elokuvalla määrätettiin etukäteen minimiyleisömäärä. Jos elokuva saavutti sen, se sai 100 % menestyksen. Lisäyleisö kohotti prosenttilukua ja ohjaaja varmisti seuraavan elokuvansa, mutta toistuvat alle sadan prosentin pettymykset johtivat kuihtumiseen. Viisaus järjestelmässä oli se, että oli sekä ison että pienen yleisön elokuvia.

Elokuvatuottaja ei ole lompakko. Jos seitsemäs taide olisi maalaus museon seinällä, tuottaja olisi kehykset, jotka rajaavat taulun. Jos elokuva on seitsemäs taide, elokuvatuottaja on sen kahdeksas ammatti. Tuottaja on tai ei ole taiteilija, mutta hänenkin pitää ymmärtää jotain kaikista asioista, joista ohjaajan pitää ymmärtää kaikki tai ainakin niin paljon, että osaa keskustella niiden kanssa, jotka oikeasti osaavat. Elokuvatuottaja ei ole taiteilija samassa mielessä kuin niin sanotut ”päänimikkeen” ammatit. Käsikirjoittaja voi kirjoittaa mitä vain, hänelle mikään ei maksa mitään. Elokuvatuottaja johtaa elokuvan konkretiaa. Hän vastaa resurssien hankkimisesta, sopimuksista osapuolten kanssa ja välillä, rekrytoinnista (tavallisesti ohjaajan kanssa yhteistoiminnassa) kaupoista, vuokrauksista, alihankinnoista, levityksestä ja muusta. Parhaimmillaan elokuvatuottaja on, kun hän on tekijöiden käsityksen mukaan sivistynyt ja luotettava ja varjelee taiteilijoiden työtä käytännön vaikeuksilta, joita on aina. Elokuvan ongelmissa riittää työtä, joka on enimmäkseen päätösten tai valintojen tekemistä, usein ”satulapäätöksiä”, joka tarkoittaa asian puimista ja päättämistä ongelman syntyessä, tavallisesti muutamassa sekunnissa. Elokuvatuotannossa aika ja raha ovat aina ja kaikkialla yksi ja sama.

En tiedä, mutta luulen, että osa suomalaisen elokuvan (ikuisista) ongelmista johtuu lingvistiksestä pikkuseikasta: suomeksi on vain yksi sana, elokuva, joka tarkoittaa sekä elokuvan kuvaamista että esittämistä. Kielissä, joita ymmärtääksemme käytämme sivistysanakkirjaa, on tavallisesti kaksi sanaa, joista toinen tarkoittaa filmaamista ja toinen esittämistä – ikään kuin ne olisivat eri asioita, kuten ne ovat.

IX KLIPPI: Tuottaja tuottaa

Koska keskityn suomalaisen pitkän näytelmäelokuvan ohjaajan työn perkaamiseen, mainitsen kolme hyvää elokuvatuottajaa, joiden kanssa olen saanut työskennellä. Jörn Donnerin merkitys suomalaisessa kulttuurielämässä oli niin suuri, että se on tajuttu hänen kuolemansa jälkeen. Tunnen nöyrää ylpeyttä siitä, että työtoveruus kesti 35 vuotta, vaikka alkoi sattumalta. Donnerin hyllyllä oli Oscar -patsas Ingmar Bergmanin ”Fanny och Alexander” -elokuvan tuottamisesta. Minulla ei – tietenkään – ole osaa eikä arpaa siihen. Katselin Oscar -gaalaa Nassaun Imperial -hotellin baarissa kuvausmatkalla, mutta *jet lagin* vuoksi nukahdin ennen kuin Donner sai Oscarinsa. Heräsin kun rankkasade katkaisi sähköt ja baarin lattialle tulvi viisitoista senttiä vettä. Donnerin tyyli elokuvaohjaajana oli ”eurooppalainen”. Se oli saanut vaikutteita Bergmanista ja siitä, että Donner aloitti kriittikona aikana, jolloin ”eurooppalainen elokuva” oli sekä laatusana että tyylimääritelmä. Minun tyylini on kepin toisesta päästä, joka Donnerin on täytynyt ymmärtää jo ennen ensimmäisen yhteisen elokuvamme ”Riisumisen” aikaa. Elokuvamaustaan huolimatta Donner ei milloinkaan asettanut tekemiäni taiteellisia ratkaisuita kyseenalaisiksi. Minä ymmärsin, että budjetti ja aikataulu olivat velvoittavia sopimuksia. Olisi Donnerilla ollut muitakin suomalaisia ohjaajia, joidenkin heistä nimi ja äidinkielikin oli ruotsi. En tiedä, että kukaan muu suomalainen olisi ohjannut Donnerille ensimmäisen jälkeen toista elokuvaa. Yleensä kouluttamattomat ohjaajat eivät pysyneet kehyksissä. Toinen hyvä tuottaja on ollut Yleisradion TV2:n teatteripäällikkö Reima Kekäläinen, jonka oma koulutus on teatterinohjaaja. Myös hän palkatessaan minut toistuvasti ohjaamaan omiaan tai muiden ideoita, osti paketin, johon kuului tyyli, joka poikkesi hänen toimituksensa muista tyyleistä. Kekäläisen tallissa oli mitä kirjavin kokoelma elokuva- ja teatterinohjaajia, joten olin sateenkaaren reunan sävy, ehkä violetti mieluummin kuin oranssi. Kolmantena Markus Selin. Vaikka kaksi ihmistä tuskin voi olla olemukseltaan, tyyliiltään ja käytökseltään yhtä kaukana toisistaan kuin Selin ja Donner, koin samanlaista taitelijan vapautta Solar Filmsille ohjatessani ja Selinin tuotannot ovat yhtä selviä, loppuun asti sovittuja, järjestelmällisiä ja tiukkoja, kuin Donnerin tuotannot parhaimmillaan. Pidän kaikista kolmesta myös ihmisinä, vaikka epäilen että kelpasin Selinille vain siksi, etten hätkähtänyt sitoutua omalla tyyllilläni ohjaamaan neljä pitkää näytelmäelokuvaa yhteensä kuudessakymmenessä (60) kuvauspäivässä. Sillä ehkä voisi päästä edes Guinnessin ennätysten kirjaan?

129. Kirppusirkuksen tirehtööri

Sivistys ei ole haitaksi elokuvatuottajalle, vaikka on harvinaista. Työ on vaikeaa. Tuotantotoimiston väkeä lukuun ottamatta kaikki ovat taiteilijoita tai haluaisivat olla. Ohjaajat ovat erilaisia ja näyttelijät vasta erilaisia ovatkin. Elokuvatuottajalle on hyvä, jos hänellä on kyky tehdä nopea ja pitävä päätös. Se vaatii aina arvion hinnasta ja aikataulusta. Kokemukseni rajoittuvat kotimaisiin, venäläisiin, englantilaisiin ja amerikkalaisiin tuottajiin; mainoselokuviissa, tietoisuuksissa, näytelmäelokuviissa ja televisiossa. Otantani on edustava. Hyvä tuottaja antaa elokuvaohjaajalle työrauhan toteuttaa kuvaaminen ja leikkaaminen, joista on sovittu käsikirjoituksella, omalla tavallaan ja tyyllillään. Pitkien elokuvieni tuottajista Jörn Donner ja TV2:n Reima Kekäläinen ovat olleet ohjaajalle esimerkillisiä, Markus Selin parhaimmillaan muistuttaa Jörn Donneria, silloin kun hän oli parhaimmillaan.

Elokuvatuottaja on vastuussa aikataulujen, logistiikan, sopimusten ja rekrytointien toteuttamisesta ja ohjaaja niiden noudattamisesta. Amerikkalaisessa perinteessä tuottaja ja ohjaaja ovat eri henkilöitä. Eurooppalaisessa elokuvassa ohjaaja on usein oma tuottajansa tai tuottajan partneri. Se on tuhoisa kombinaatio. Ohjaajan työ on resurssien maksimaalinen käyttö, tuottajan tehtävä on huolehtia niiden riittämisestä. Jos nämä ristiriitaiset pyrkimykset kohtaavat henkilössä – resurssien käyttäminen ja säästäminen – tuloksena on aina sekava, skitsofreninen tuotanto ja yleensä keho elokuva. Tuottaja vastaa elokuvan levityksestä, televisiokanavan ja levitysyhtiön kanssa. Elokuva voi onnistua tai epäonnistua. Syitä on erilaisia. Ajoitus, puolivalmis käsikirjoitus, huono ohjaaja, väärä kieli. Hyvän tuottajan tuntee siitä, ettei hän ja varsinkaan hän, ala jälkikäteen etsiä syyllisiä huonoon kaupalliseen menestykseen, peiliä kauempaa. Elokuvakoulun ohella ja lisäksi, parasta oppia tuottamisessa olen saanut amerikkalaisista tuotannoista, joissa olen ollut apulaisohjaajana Helsingissä, Kokkolassa ja Lapissa. Taiteellinen työryhmä on ollut parasta laatua, useita Oscar-voittajia, joilta olen oppinut ja ohjaajia, joilta myös olen oppinut – usein negaation kautta, mikä on parantanut itsetuntoa. Negaation jalostaminen ammattitaidoksi vaatii ymmärrystä ja analyysin tekeminen negaatioista on paras jatkokoulu elokuvakoulun käyneelle. En ole alistunut mekaanisen toteuttajan asemaan, vaan osallistunut työhön tekijänä, esimerkiksi vastaamalla suomalaisten kuvauspaikkojen, näyttelijöiden ja avustajien hankkimisesta, valinnasta, usein myös ohjaamisesta.

Menemättä syvemmälle ohjaukseen, näyttelijä Warren Beatty tuottama, ohjaama ja päänäyttelemä ”Reds” (Punaiset), jonka 35 miljoonan dollarin budjetti silloin oli käsittämätön ja josta ohjaaja ja näyttelijä Beatty tuhlaasi tuottaja Beatty rahaa niin päättömästi, että joutui lopulta myymään elokuvansa amerikkalaisen tuotantojärjestelmän vakuuttajalle, *completion bondille*. Beatty sai elokuvasta ohjaajan Oscarin, mutta ei himoitsemaansa parhaan elokuvan Oscaria. Kukaan, joka oli mukana kalliissa leikissä – sitä se oli – ei olisi sitä hänelle suonut. Mutta työ opetti suomalaiselle elokuvalle metodeja ja työkaluja, joita otimme omaan käyttöön tai sovelsimme omiin tuotantoihin ja Rauta-aika -televisioelokuvaan, jossa olin Kalle Holmbergin apulaisohjaaja. Toinen hyvä huono kokemus oli ”Gorky Park” (Gorkin Puisto), jonka ohjaaja Michael Apted

oli parasta laatua brittiohjaaja, mutta Orson Wellesin tuottajan pojan, tuottaja Howard Koch Juniorin romanssi elokuvan puolalaisen päätähtösen kanssa maksoi 15 % ylityksen elokuvan budjettiin, joka oli 10,5 miljoonaa dollaria. Sekin tähtitieteellinen summa, silloin. Romanssit ovat prosentuaalisesti kalliita suomalaisissakin elokuvissa; onneksi budjetit ovat vaatimattomampia.

130. Hyppy ranskalaiselta parvekkeelta

Fyysisesti kevyempää työtä kuin elokuvaohjaaja en keksi. Riittää kun jaksaa kantaa kynän. En ole asiantuntija teatterissa vallitsevasta sukupuolten tasa-arvon puutteesta tai puutteen historiasta. Myytin mukaan Shakespearen Globe-teatterissa Lontoossa näyttelijät, myös naisroolien esittäjät, olivat miehiä. Asiaa on yllättävän vaikeaa varmistaa, tai se on myytti, joka saattaa juontaa antiikkiin. Teatterissa ohjaajat ovat melkein meidän päiviimme olleet miehiä. He siirsivät sukupuolittuneen perinteen elokuvaan, jonne sen ei olisi enää tarvinnut kuulua. On olemassa loistavia naiselokuvaohjaajaprofiileja, kuten Leni Riefenstahl tai Pirjo Honkasalo. Suomalaisessa elokuvassa jo 1930-luvulla eräät naisnäyttelijät etenivät elokuvaohjaajiksi – koska heidän miehensä olivat elokuvatuottajia. Elokuvaohjaajaksi ei voi päätyä vahingossa. On oltava pyrkivä ja miellyttävä, tai aggressiivinen. Naisia on syrjitty, he ovat väistyneet tieltä tai olleet kyllin viisaita olemaan ryhtymättä. Miehet ovat pitäneet puoliaan, mutta eivät sukupuolensa tai toistensa puolta, vaan omaansa. Itsekkyys on elokuvaohjaajan ominaisuus, jota ilman ammattiin ei kannata yrittää. Matti Kassila siteerasi Suomen Filmiteollisuuden omistaja Toivo Särkkää, joka oli sanonut, että ”Filmi on sotaa!”.

Elokuva on taiteen ja elinkeinon muoto, joka on mahdollistanut tavattoman itsekkyyden ja sen kohtuuttomat hedelmät. Loputtomilla resursseilla ihmisen voi korruptoida ja hän korruptoituu henkilökohtaisella tavallaan. Käyrä on jyrkkä ja on harvoin koskenut suomalaista elokuvaa. Elokuva on sukupuolisesti tasa-arvoinen taide: tuskin millään muulla taiteella on demografisesti yhtä tasapuolinen yleisö, kuin elokuvalla. Sama koskee osittain elokuvien aiheita. Samurai- tai sotaelokuvat eivät ole kertoneet naisista kuin uhreina. Elokuvilla on tavallisesti päähenkilö, joka yksinkertaisuuden vuoksi on nainen tai mies, jonka kohtalo on väline, jolla tarina kuljetetaan. Elokuvan voima on, että katsoja riisutaan omasta sukupuolestaan ihmiseksi. Jos elokuvan tekijä osaa, katsomossa istuva unohtaa sukupuolensa rajoittavana tekijänä tutkia elokuvalla ihmisyyttä. Elokuvan vapauksiin kuuluu, että päähenkilö voi olla kuka tai mikä tahansa, mies, nainen, collie, Muumipeikko, ET. Elokuva avaa katsojalle uuden maailman, hänen uteliaisuudelleen. Tarkoituksena voi olla herättää mielipide tai yllyttää tekoon, joka muuttaa elämän paremmaksi. Tavallisesti tämä koskee elokuvia, jotka ovat saavuttaneet menestyksen. Elokuvalla on päähenkilö. Se on yksilö, jonka kohtaloon katsomossa samaistumme. Päähenkilö on mies, nainen tai karvainen eläin. Rakkauselokuvat ovat poikkeus. Niissä voi olla kaksi päähenkilöä. Elokuvaohjaajan on tietoisesti päätettävä, kenen tarinaa hän kertoo ja ohjata elokuva päätöksensä mukaan. Mitä katsojalle ja hänen omaksi kokemalleen sukupuolelle tapahtuu rakkauselokuvan katsomossa? Vaihtaako katsoja väliaikaisesti sukupuolen, vai tarkkaileeko hän ulkopuolisena toista tai muuta sukupuolta, tai onko psykologiassa olemassa joku muu tapa suhtautua draamaan, joka tavallisesti

tapahtuu kahden päähenkilön suhteena? Elokuvaohjaaja voi valita puolensa tai pysyä puolueettomana, eikä rakkauden ohjaamiseen tarvita kuin vaisto ja taito. Suudelman kuvaaminen on yksi toiminnoista, joita on vaikeaa korvata digitaalisella tehosteella, inhosivatpa päähenkilöitä esittävät näyttelijät toisiaan miten paljon hyvänsä. Tunnettu näyttelijä sanoi, että vastanäyttelijän suuteleminen on ihanaa. Hän sanoi sen tavalla, joka oikeutti kuvittelemaan, että teko, tunteen kuvaaminen näyttelijän arsenaalista, aikaansai positiivisen tunteen. Tarkoittiko hän näyttelevänsä roolin eläytymisen kautta? Aiheuttiko jonkun muun kuin oman puolison suuteleminen tunteen, joka tietenkin on inhimillinen mutta pikkuporvarillisessa mielessä ei suotava siviilitekona, joka aiheuttaa näyttelijässä tilan, jonka elokuvan ohjaaja hyväksyy näyttelijän esittämän henkilön tunnettilaksi kohtauksessa, jota yhdessä filmataan – en tiedä.

Koska maailma muuttuu, kuten aina ennenkin, sukupuolten määrittäminen elokuvien henkilöille saattaa muuttua vanhanaikaiseksi. Katsojien keski-ikä ja sukupuolijakauman sanotaan korreloivan heidän tarpeisiinsa tai aikomuksiinsa pariutua. Perheeseen kuuluu lapsia, vaikka perhe- ja parisuhdemäärittely on ajan mukana kehittynyt hyväksymään tapoja. Hollywood ilmoitti poistavansa miespääosan ja naispääosan Oscar-kategorioistaan. Se johtaa, kuten ennenkin, niiden poistumiseen käsikirjoituksista ja elokuvista. Värillisille näyttelijöille, keski-ikäisille naisille ja muille suunnitellaan prosentuaalisia kategorioita, joka saattaa tai ei saata luoda elokuvien maailmanlaajuisten kaupallisten odotusten kannalta hyvät ti huonot näkymät. Kameran takana lahjakkuus on eriytetty sukupuolesta. Epätasa-arvoa ovat luoneet kulttuurit ja perinteet, jotka ovat suosineet naisleikkaajia ja mieselokuvaajia. Lavastaja on ollut tasa-arvoinen ammattikunta. Elokuvan taiteellisesti johtaville paikoille on kilpailu, jota sukupuolten konventiot ovat tukeneet tai diskriminoineet. Ruotsissa tasa-arvo oikeuttaa julkisen tuen, jos tuotantoryhmässä vallitsee tasa-arvo. Elokuva-alalla se johtaa todellisuuteen, jossa jälkeläisellen voi ostaa työpaikan rahoittamalla elokuvaa suuremmalla summalla kuin jälkeläisen palkka. Se on toimiva markkina. Ja mitä enemmän nimiä lopputeksteihin tulee, sen perustellumpaa myös julkinenkin tuki on. Ostettu status ei aiheuta ongelmia elokuvateollisuuteen. Työn tekevät ne, jotka osaavat ja he saavat ammattikunnassa maineen, jolla freelancer voi päästä seuraavaan elokuvaan. Lahjakkuus on aina merkinnyt enemmän kuin sukupuoli. Koska tämä on miespuolisen etuoikeutetun elokuvaohjaajan empiirisen kokemuksen tuottama kanta, sen merkitys pitää erikseen arvioida. Toimiessani kymmenen vuotta elokuvakoulun johtajana, opiskelijoiksi hyväksyttiin enemmän naisia kuin kaikkien edeltäjäni aikana yhteensä, neljässäkymmenessä vuodessa. Ohjastin professoreita ilmoittamalla, että sukupuoli ei ole taiteellista lahjakkuutta, vaikka perinne tai veljeskunta pyrkivät pitämään naiset poissa ammateista vedoten vanhentuneisiin normeihin, esimerkiksi kaluston raskauteen, jonka tekniikan kehitys oli poistanut.

Jos joku rahoittaa elokuvan, sen voi ohjata kuka tahansa, jolla on näkemys, miten tarina pitää kertoa. Ammatti vaatii rohkeutta asettua johtavaan asemaan ja kykyä manipuloida kanssataiteilijoita. Mutta elokuvaohjaaja on enemmän. Hän ei voi alistaa ohjaajan taidetta muiden tekijöiden, lähinnä elokuvaajan ja elokuvaleikkaajan ”armoille”. Jonkun on otettava vastuu siitä, että elokuvasta tulee myös taideteos. Elokuvan ohjaaminen on

yksilötaidetta. Amerikan, jossa sanotaan olevan 200.000 elokuvaopiskelijaa yliopistoissa, joissa teoreetikot ja elokuvatähdet käyvät luennoimassa ja valamassa toivorikkaisiin tähtitulevaisuususkoa, on vähän ”oikeita” elokuvakouluja. Hollywoodille riittää julma kilpailu kilpailijan kustannuksella ja että kansakunta on elokuvakansakunta, joka on tottunut poimimaan parhaat hedelmät, suurimmat lupaukset ja kirkkaimmat tähdet ja käyttämään heidät oman elinkeinonsa parhaaksi. Hollywoodin ei tarvitse olla huolissaan. Se on tottunut pitämään Eurooppaa ja jopa rautaesiripun takaista maailmaa polttoainesäiliönään. Studiojärjestelmää on kehitetty kuin autotehdasta. Se osaa tuottaa elokuvan, vaikka ohjaaja ei ymmärtäisi kumpi pää kamerasta kuvaa. Varsinkin jos ohjaaja itse, tavallisesti filmitähti, maksaa viulut. Olen kahden metrin päästä nähnyt miten ohjaaja ymmärtää jotain näyttelijästä ja hänen ohjaamisestaan, muu on ollut meidän muiden vastuulla. Lopulta melkein kaikki elokuvat valmistuvat. Ne ovat ohjaajan nimissä tehty yhdistelmä lahjakkaiden ihmisten parasta työtä, kuin kaleidoskooppi, jonka värilliset lasinsirut ravistetaan vain uuteen asentoon tai sateenkaari, joka toimii luonnonlain voimalla, ja sitten haihtuu.

Luonnonlaki on kanssataiteilijoiden ammattitaito ja ensisijainen lojaalisuus tuotannolle, lähinnä siis omalle tulevaisuudelle. Riisto ei ole taloudellista, vaan vain taiteellista.

X KLIPPI: Veden kalvosta

Puhelin soi. Soittaja oli Merja Metsävaara-Mildh, satojen kaupallisten elokuvien aivo, äiti, kättilö ja tuottaja; nainen, joka olisi pitänyt keksiä, ellei häntä olisi eikä häntä voisi keksiä kuin elokuvaan: Arja Saijonmaan hurjuus, Kirsti Paakkasen noituus, miehekäs puhe, käytös ja mikä äly! Darwinismin huipputuote oli kiihtynyt. Hän käski ottaa taksin ja tulla ravintolaan, jonka nimessä oli kultaa silloin kun mauttomalla konseptilla voi tehdä omaisuuden. Ravintolaa kuluttivat mainosihmiset ja oheispalvelut. Mainoselokuvatuottaja oli oheispalvelu. Hän istui kahden miehen seurassa. Pöydässä oli tuoppeja. Kaikki puhuivat toistensa suihin. Kyse oli ”briiffistä” – mainostoimistokieltä – joka tarkoittaa toimeksiannon esittämistä. Päätelin, että minun haluttiin ohjaavan kaksi mainosta. Asiakas oli Tele, entinen Posti- ja lennätinlaitos, nykyisen Telian suomalainen puoli. Pyysin nähdä käsikirjoitukset. Niitä ei ollut. Siksi kolme kovaa puhuen selittivät kaksi ideaa. Kysyttiin mitä mieltä olin. Tarvitsin aikalisän ja oluen, että voisin osallistua ”seminaariin”. Pyysin että käsikirjoitukset selitettäisiin, yksi kerrallaan, yhden puhuessa. Toinen ideoista oli erinomainen, toinen mainostoimiston rutiinitekele. Oli hieno tunne, kun ymmärsin, että kerrankin voisin vilpittömästi kehua ideaa. Pisuaarilla tuijotin veden kalvoa. Kun palasin pöytään, jonne oli ilmestynyt taas uusi kierros, kehuin hyvää ideaa ja ehdotin että kuultaisiin minun pisuaarin vedestä onkimani idea. Kokous hyväksyi sen. Kas, meillä oli kaksi ideaa! Sitten kerrottiin, että huomenna kello 12 oli asiakaspalaveri, jossa ne piti hyväksyä. Ehdotin, että kirjoittaisin käsikirjoitukset ja faksaisin ne aamulla mainostoimistoon ja he printtaisivat ne palaveriin. Tämä hyväksyttiin, minun ideoimani käsikirjoitus siis toisena. Toinen filmeistä kuvattiin rautatieasemalla: kaksi vauhdikasta nuorukaista oli tehnyt treffit junaan ja kun toinen oli myöhässä, toinen soitti kännykällä ja kysyi missä toinen oli. Toinenkin sanoi olevansa junassa ja ihmetteli missä toinen oli. Sitten näytettiin, että nuorukaiset olivat menneet eri juniin ja näkivät toisensa liikkuvien junien ikkunoista – mutta Tele ja Nokia loivat yhteyden: Connecting People! Elokuvesta tuli hauska ja vauhdikas. Minun ideani kuvattiin kylpylässä. Isoäiti oli lähetetty lahjakortilla viettämään syntymäpäivää. Respassa hän oli onneton: perhe oli työntänyt käteen lahjapaketin ja jättänyt mummon yksin juhlimaan. Mutta paketti alkoi piipittää ja siitä löytyi – kännykkä! Perhe hyppäsi fiikuksen takaa, kaikki olivat koolla! Näyttelijä Orvokki Mäkinen teki muutaman sekunnin roolin niin hienosti, etten voinut kuivin silmin katsoa itse tekemääni filmiä. Mainostoimisto oli saanut toimeksiannon neljä viikkoa ennen ravintolailtaa, asiakaspalaveri oli ollut seuraavana päivänä, tuottaja oli hälytetty kolmelta mainostoimistoon ja minut kahdeksalta ravintolaan. Mainostoimistosta ei ollut irronnut yhtään ideaa, tuottaja oli keksinyt junamainoksen mainostoimistossa ja minä mummomainoksen vessassa. Mainostoimisto kiikutti käsikirjoitukset asiakkaalle. Junamainos valittiin vuoden mainokseksi. Järjestettiin juhlatilaisuus. Vuoden televisiomainoksen tekijä sai jalkapallon kokoisen MTV-pöllön, tuottaja sai diplomin ja minä sain kaksi lasia puolihalpaa kuohuviiniä. Ajettiin taksilla käsikirjoituspaikalle juhlimaan voittoa niin että kateelliset näkivät savipöllön. Kampanja onnistui, Tele tilasi toisen painoksen. Mainostoimisto soitti toiselle tuottajalle, siksi tuottaja ei soittanut minulle. Sen pituinen se.

131. Seitsemäs taide

Selvittäessäni mitä elokuva on velkaa vanhoille taiteille, olen järjestänyt ne elokuvan tuotantoprosessin järjestykseen. Taiteita ei voi punnita eikä mitata toisiaan vastaan. Niitä leimaa omaehtoisuus. Musiikki sellaisena kuin me sen kuulemme, on esimerkki siitä, miten tiukat säännöt määrittävät taidetta vuosisatojen ajan. Musiikki on taiteista ankarin. Sitä ei voi väärentää eikä virhettä selittää taiteelliseksi ratkaisuksi. Nykytaiteen museossa teos voi olla yhden mielestä outo sotku ja toisen mielessä syvä sanoma. Kumpikin voi olla oikeassa, itsensä suhteen. Musiikissa epämusikaalinenkin kuulee epäpuhtaan soinnin. Sisäinen moninaisuus on antanut elokuvalla mahdollisuuden kannibalisoita muita taiteita tarpeensa mukaan. Samalla se on luonut mahdollisuuden väriin tulkintoihin ja yksilöille tilaisuuden anteeksiantamattomaan falskiuteen, jonka yhä hienostuneemmaksi muuttunut ja kaikkien ulottuvilla oleva tekniikka hänelle toteuttaa. Ei kannata julistaa sotaa puhtaan elokuvan puolesta. Se olisi turhaa. Elokuvan on luotettava itseensä ja katsojaan.

”It was in 1793 that Niépce first had the idea of producing permanent images. Niépce couldn’t draw, so he decided to try and project an image onto the plate, instead, hoping to find a way to make the image permanent.” (34.)

Jack Challoner: Genius Inventions, Science Museum 2019

Ihmiset riitelivät ennen kuin kehittivät puhekommunikaation – milloin, kaksisataa tuhatta tai kaksi miljoonaa vuotta takaperin? – voidakseen yhdessä pyydystää eläimiä, jotka olivat liian nopeita tai vahvoja pyytää yksin. Tarvittiin työnjako ja viestiminen. Ehkä aluksi viheltämällä, luonnonvalinta kehitti puheen, jolla alettiin laulaa. Uusi taito taipui hyötyyn ja huviin. Syntyi kulttuuri. Opittuaan puhumaan, ihminen kehitti perheriidat. Vaimo olisi halunnut jäädä nuotion lämpöön, mies halusi muualle. Menemisellä ja tulemisellä oli vastakkaiset suunnat, kuten elokuvassa edelleen. Yhteinen satoja tuhansia vuosia vanha kolmiulotteinen minuu edellyttää, että vasen on vasemmalla ja oikea oikealla. Korkea ylhäällä, matala alhaalla. On edessä ja takana. Paikallaan ja liikkeessä. Kirkas ja himmeä. Katsoja odottaa, oikeutetusti, että kolmiulotteisuus, jota hän elämässään joka päivä kokee ja käyttää, on elokuvan katsomisen käyttöliittymä. Ihmisaivot ovat toistaiseksi yliveräinen instrumentti tietojen käsittelyyn ja talteenottoon; ihminen ilmeisesti ratkaisee jopa monet laskutoimitusten kaltaiset ongelmat vaistollaan.

Kun tietojenkäsittely Suomessa otti ensi askeleita, sen ekspertti, professori, myöhemmin kansanedustaja Martti Tiuri sanoi, että ihmisaivojen kapasiteettia vastaava tietokone olisi eduskuntatalon kokoinen. Eduskunta on kutistunut muistitikuksi ja ihminen käyttää keinoälyä, mutta hänen tärkeimmät ominaisuutensa tuntuvat ainakin toistaiseksi ylivoimaisilta antaa koneen ratkaistaviksi. Näitä ominaisuuksia ovat elämykset ja tunteet, joita, sanoina, ei löydy Tietosanakirjasta. Ehkä siksi että ne ovat ihmisten yhteisiä ominaisuuksia? Niihin vaikuttamiseen elokuva on hyvä taide. Elokuva, filmaaminen ja elokuvaesitykset, on jälkeen päin arvioituna ihmisen kulttuurianalogiassa itsestään selvä ja väistämätön tapa soveltaa teknologista kehitystä sosiaalisen itsereflektion kehittämiseksi ihmiskunnan hyväksi, mutta kehitys on aina kesken. Kehitys on juuri kehittänyt keinoälyn, mutta voiko samalla periaatteella kehittää keino-tunne-elämän?

132. Klassinen kirjallisuus – elokuvakäsikirjoittaja

Elokuvakäsikirjoittajalla ei välttämättä ole, eikä tarvitse olla, kokemusta työstä elokuvatuotannossa. Hänen pitää osata kertoa tarina kirjoittamalla. Hän kirjoittaa ”alkuperäistaideteoksen” ja luovuttaa sen tulkittavaksi, tuotettavaksi elokuvaksi. Elokuvakäsikirjoitus on rakennettavan talon piirustukset, jotka rakentajien on ymmärrettävä. Kirjallisuus on yksi kuudesta klassisesta taiteesta. Ei tarvitse selittää miksi. Kirjallisuus on alussa ollut suullista tarinankerrontaa, jutun välittämistä seuraavalle polvelle, joka välitti sen seuraavalle sukupolvelle. Suulliset kertomukset, kuten tiedämme, muuttuvat; jokainen kertoo version, jonka haluaa kertoa tai jonka uskoo kuulijan haluavan kuulla. Isäni toisti sanontaa: tarina on tosi niin kauan kuin viimeinen kertoja elää. Kesti monta kasvun vuotta, ennen kuin ymmärsin, miten totta se oli. Olen toteuttanut ajatusta, että tarina on tosi, katsojan kokemana tarina, elokuvissani ja kirjoittaessani, jolloin katsoja lukijana on periaatteessa vähemmän suojaton kuin elokuvan katsoja. Vallitseva todellisuus vaihtoehtoisine totuuksineen näyttää toteuttavan määritelmään.

”Psykoanalyysilla tarkoitetaan Freudin perustamaa *oppisuuntaa*, joka yrittää selvittää tiedostamattoman sielunelämän, alitajunnan, merkitystä ihmisen toimintoja ohjaavana voimana.” (35.)

Anne Vilkkonen, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

Ihminen, vaikka fossiilit eivät sitä todista, on kertonut tarinaa siitä saakka, kun on oppinut puhumaan. Ensimmäinen ehkä neuvonut missä on hyvä apaja, sellaiseen kommunikaatioonhan muurahaisetkin pystyvät. Mutta muurahaiset tuskin valehtelevat, mikä on yksi ihmisen ominaisuuksista. Ihmisen kehittyessä kertomukset kehittyivät, samalla inhimillisellä tavalla kuin lentokone tai elokuva. Keksittiin merkit, aakkoset, kirjoitus. Kirjoitettiin savitauluihin, ne olivat helppo alusta, kuin paperi. Ei paperikaan ole ikuinen, materiaalina, ellei sitä mikrofilmata ja arkistoida. Hallitsijoiden patsaiden jalustoihin hakattiin henkilötieto, ajanlaskun keksimisen jälkeen vuosiluku. Keksittiin muste, kenties sotkemalla tomua vereen, pergamentti, paperi. Kirjoitettiin kielillä. Kieliä käännettiin. Keksittiin kirjallisuus, kirjastot. Luostarilaitos ei elänyt jumalan armosta vaan kopioimalla ja valmistamalla kirjoja niille harvoille, jotka osasivat lukea ja joilla oli varaa ostaa kirja. Kirjat olivat hienoja yksittäiskappaleita, niissä oli käsin maalatut kuvat. Kirjan keksiminen tuotti ahaa-elämyksen, joka voi olla toive, että ajatus muuttuu ikuisiksi, kun se on painettu. Shakespearesta, joka oli yksi tai monta henkilöä, tuli kuuluisin näytelmäkirjailija, vaikka hän eli 500 vuotta sitten, jolloin kirjoitettiin ensimmäiseksi romaaniksi nimetty Miguel de Cervantesin Don Quijote, yhtä surrealistinen seikkailukertomus. Herrat kuolivat peräkkäisinä päivinä huhtikuussa 1616. Silti kertomakirjallisuus on nuorin vanhoista taiteista. Kertomukset ja niiden sisäinen moraalit ovat velkaa ajalle, jolloin ne kirjoitettiin ja siksi vaativat ymmärrystä.

Teatterissa on tavallista, että esitetään ”ohjelmistoa”, jossa suosikkinäytelmät viimeistään sukupolvien välein saavat ”uuden tulkinnan”. Suomalaisista teatterinohjaajista Ralf Långbacka oli Brecht -asiantuntija, joka teki samat brechtit viidellä eri vuosikymmenellä.

Teksti oli sama, aika muutti vain ohjaajaa. Shakespearen ihminen on ahne ja ilkeä ja ajan yläluokan tavan mukaan tappaa joutumatta telkien taakse. Vankeuden sijaan he päätyvät hulluuteen. Näytelmissä on miehiä ja naisia. Miehet ehkä näyttelivät myös naisroolit, koska nainen ei voinut näytellä naista yhteiskunnassa, jossa prostituutio oli elinkeino. Tätä kirjoittaessani saan lukea, että Shakespeare järkyttää naisteatterikoululaisia, jos häntä lukee yksin kotona, opintojen velvoituksella. Mitä sitten? Sehän oli Shakespearen tarkoitus. Ellei näyttämöllä saa näyttää, että mies on alistanut naista, koska se silloin on ollut mahdollista ja luvallista ja ajan tapa ja ellei alistamista draaman aiheeksi kirjoitettuna voi, uskalla tai osaa lukea yksin kotona, kannattaa valita ammatti, jossa koko elämä on totta. Koska Shakespearesta on kulunut 500 vuotta ja tulkintasukupolvia on täytynyt olla ainakin sata, vahvemmat näyttelijät voivat astua lavalle ja kertoa meille, mitä aikamme tulkinta vaatii.

133. Ajan kuva

Elokuva alkoi siis dokumenttielokuvana. Oli hämmästyttävää jo se, että joku kykeni tallentamaan tavallisia tapahtumia, joita muut saivat katsoa. Ihastelivatko ihmiset mahdollisuutta muuttua kuolemattomiksi elävässä kuvassa? Ajattelivatko he elokuvaa kuolemattomuutena? Koska ihminen haluaa synkkyuden keskellä nauraa, joku keksi, että temput, joille ihmiset nauroivat Vaudeville-teattereissa, voi tallettaa filmille ja tekemällä esityksestä useampia kopioita, sille nauraisivat useammat ihmiset. Teatteri oli taidetta, uskaltavien osajien tapa elättää itsensä esiintymällä. Elokuvan keksiminen toi teatterin rinnalle toisen tavan ansaita elinkeino, joillekin rikastua. Oli edullisempaa näyttää tempua monessa elokuvateatterissa kuin yhdessä teatterissa. Voimme omahyväisesti muistuttaa, että elokuva oli eurooppalainen keksintö, jonka Amerikka muutti liiketoiminnaksi.

Elokuvakäsikirjoittaja, alkuperäisen tarinan kertoja – kuten he itseään nimittävät – voi olla työryhmä, usein ohjaaja on ryhmän jäsen tai kanssakäsikirjoittaja. Kirjailijalla on laite, joka tallettaa ajatukset muiden luettaviksi. Hän istuu ja tuijottaa seinää tai ulos ikkunasta, josta näkyy aina sama näky, esimerkiksi puisto, jossa joskus liikkuu ”inspiroivia ihmisiä”. Yksi inspiroituu tiilenpäistä, toinen puiston puiden alituisesta muodonmuutoksesta, joka muistuttaa kirjoittajalle, että aika kuluu ja kuolema lähestyy. Sekä tiilenpäät että hiirenkorvat voivat inspiroida kirjoittamaan kiihkeästä rakkaudesta tai julmasta rikoksesta. Käsikirjoittajaa ei rajoita kuin mielikuvitus. Hän joutuu tekemisiin oman henkilönsä budjetin kanssa. Romanssi ja murha ovat saman hintaisia, ilmaisia. Ei ole käsikirjoittajatyyppejä. Keskimääräisesti he näyttävät viihtyvän omassa seurassaan paremmin kuin ohjaajat ja näyttelijät, koska ammatti, kirjoittaminen, on yksinäistä työtä. Julkisuus ei edellytä käsikirjoittajalta osallistumista, mutta näkyväksi tulemalla siitä voi olla hyötyä. Useimmilla käsikirjoittajilla on suhde teatteriin, jossa heidän on helpompaa ja turvallisempaa osallistua tuotantoprosessiin ja parantaa käsikirjoitusta vielä kenraaliharjoituksen tai jopa ensi-illan jälkeen. Niin on tapahtunutkin, jopa kritiikin jälkeen. Elokuvasa käsikirjoittaja luovuttaa työnsä tuotettavaksi ja elokuvaohjaajan tulkittavaksi. Jotkut elokuvaatuottajan ammattinimikettä käyttävät astuvat karhunrautoihin tekemällä käsikirjoittajan kanssa sopimuksen, joka antaa

kirjoittajalle mahdollisuuden puuttua toteutukseen. Jörn Donner kirjoitti sopimukseen filmausoikeuksista, että alkuperäisen teoksen (näytelmä, romaani tms.) tekijää pitää ”konsultoida”. Konsultoiminen tarkoittaa, että elokuvakäsikirjoitus lähetetään luettavaksi ja kuunnellaan puhelun verran voivotuksia ennen kuvausten alkamista. Olen kirjoittanut Donnerille elokuvakäsikirjoituksia jopa ilman kirjallista sopimusta, mutta työt ovatkin perustuneet yhteiseen pyrkimykseen ja keskinäiseen luottamukseen. Suomenkielisissä kirjallisissa sopimuksissa on ollut objektivirheitä, joilla olisin voinut ansaita hiukan enemmän, kuin oli sovittu, tai tarkoitus.

Merkittävä ero teatteriin verrattuna on, että elokuvalla ei ole kenraaliharjoitusta. On vaikeaa edes itse huomata, että elokuvatuotannossa jokainen kuvauspäivä on ensi-ilta. Leikkausvaiheessa kokonaisuuksia tai niiden osia, kuten yksittäisiä repliikkejä tai reaktioita, voi poistaa, jos ne eivät toimi. Tavallisesti se kertoo huonosti kirjoitetusta käsikirjoituksesta tai epävarmasta ohjauksesta. Elokuvaohjaaja ei ole tiennyt, mitä tarvitsee tarinaansa. Jotkut ohjaajat kuvaavat ylimääräistä ”materiaalia” halutessaan vasta leikkausvaiheessa päättää, mitä käyttävät. Se kertoo amatöörin ammattitaidosta ja on aina tuotantokoneiston, osaavien ihmisten väärinkäyttöä oman puutteellisen osaamisen peittämiseen. Taiteelliset syyt ovat läpinäkyvä selitys sille, ettei osaa tehdä päätöksiä silloin kun ne olisi sekä taloudellisesti että taiteellisesti viisainta tehdä. Elokvatuotannoissa vallitsevat hierarkiat ja usein ihmisten tai ammattikuntien väliset suhteet johtavat tilanteisiin, joita parhaiten kuvaa H. C. Andersenin ”Keisarin uudet vaatteet”.

”Kirjallisuuden alalla työskentelevillä henkilöillä on Merkurio yleensä kehittynyt, toinen nivel neliömäinen ja Lunan kumpu korkea ja luja, tunkeutuen Marsin tilalle. Pääviivan tulisi olla syvä ja peukalon pitkä ja luja. Arvostelijoilla on lisäksi lyhyet kynnet ja Merkurion kumpu korkea ja kova. Runoilijalla ovat Luna ja Venus hyvin laajat ja usein toisen peukaloniveleen alapää huomattava.”

Kädenlukija. Käsikirja ajatuksenlukijoille. Ina Oxenford, Kirjapainoyhtiö Valo, 1907

XI KLIPPI: Potter & Potter

Viimeisen kerran, kun hätkähdin elokuvissa, se tapahtui ensimmäisessä Harry Potter -elokuvassa. Istuimme Maximin parvekkeella. Meitä oli neljä, kaksi isää ja kaksi poikaa. Aamutelevision toimittaja Arto Nyberg oli pyytänyt minun kommentoimaan elokuvaa perjantaiaamuna. Kun sanoin, etten voi kommentoida jotain, mitä en ollut nähnyt, minulle järjestettiin yksityisesitys. Otin kahdeksanvuotiaan poikani mukaan. Hän oli kohderyhmää, en minä. Hänen luokkakaverinsa ja luokkakaverin isä kutsuttiin mukaan. Tietenkin tarina veti, elokuva oli tehty oikein. Siinä esiintyi myös yksi ”Gorkin Puiston” työtovereistani. Kun elokuvassa alettiin pelata huispausta, peliväline oli pantu digitaalisen trikin avulla lentämään sekunnissa kohti katsojan silmiä. Huomasin vetäväni vaistomaisesti pään hartioiden väliin, etten olisi saanut kiekkoa otsaani. Kynnisen aikuisen usko elokuvan voimaan palasi sen sekunnin aikana! Poikani sai televisiossa antaa autenttisen lausuntonsa elokuvasta. Pottereista oli aikaisempaakin kokemusta. Dennis Potter oli brittiläinen käsikirjoittaja, joka oli tehnyt maailmanmenestykset ”Pennies from Heaven” ja ”Singing Detective”. Amerikkalainen kirjailija Mario Puzo oli kirjoittanut Moskovaan sijoittuvan salapoliisiromaanin ”Gorky Park” ja myynyt sen filmausoikeudet ennätyssummalla, miljoonalla dollarilla, joka nyt kuulostaa naurettavalta. Ei Suomessa. Kun Jimmy Carterista tuli USA:n presidentti ja suurvaltojen välit haalenivat, käsikirjoitus päättyi roskakoriin. Sitten Reaganista tuli presidentti ja käsikirjoitus kaivettiin roskakorista. Ohjaajaksi palkattiin sivistynyt britti, Michael Apted, joka halusi, että käsikirjoituksen kirjoittaisi Dennis Potter. Näin kävi, yksityiskohtia en muista, eikä niillä ole merkitystä. Käsikirjoituksessa oli 133 sivua ja 221 kohtausta. Kokemukseni riitti arvioimaan, ettei elokuva mahtuisi kahteen tuntiin. Olen käyttänyt nyrkkisääntönä, että yksi sivu on noin yksi minuutti ja / tai yksi kohtaus on keskimäärin yksi minuutti. Tämä koskee ennakkosuunnittelua, koska sekä Aptedin että minun käyttämälläni tyylillä keston voi vaikuttaa vielä leikkauksessa. Kun Gorkin Puisto valmistui, suomalaisille järjestettiin esitys. Taitavalla leikkauksella moskovalainen poliisiupseeri Arkadi Renko ajaa Ladalla Puu-Vallilassa sisään portista ja saapuu – jonnekin. Elokuvasta oli poistettu kaksikymmentä sivua käsikirjoitusta, jotka oli lavastettu ja kuvattu. Poistetussa osuudessa oli tunnettuja suomalaisia näyttelijöitä, joiden ainoa mahdollisuus kiinnittää Hollywoodin huomio taitoihinsa, oli niin makuloitu. Ei se minun vikani ollut! Kävin joskus Aptedin kanssa Lehtovaarassa syömässä sisäfilettä, kun hän oli kyllästynyt amerikkalaisiin. Hän käytti minua vapaa-aikansa alibina. Myös Dennis Potter tuli Suomeen ja halusi tarjota päivällisen. Istuimme kahden Inter Continentalin a la cartessa. Potterin kädet olivat kätkeytyneet perinnöllisen reumasairauden vuoksi jotenkin rullalle ja hänen oli vaikea saada otetta edes haarukasta. Hän sanoi kirjoittavansa enää peukaloillaan ja kuolevansa pian.

134. Klassinen taide teatteri – elokuvanäyttelijä

Meillä ihmisillä on lukematon määrä kaikkien toisissaan tunnistamia sosiaalisia taitoja, jotka olemme oppineet, koska olemme isiemme poikia ja poikiemme isiä, elokuvaohjaaja ja katsoja. Äiti, tytär, äiti. Katsojan ei tarvitse analysoida ominaisuuksiaan, tai edes tiedostaa niitä. Elokuvaohjaajan on ymmärrettävä ne hänen puolestaan ja osattava niitä käyttää. Näytelmäelokuvassa on ohjaajan lisäksi kaksi muuta henkilöä, jotka molemmat ovat ohjaajalle instrumentin kaltaisia: näyttelijä ja hänen roolinsa, joka on henkilö, jonka katsoja näkee mutta joka ei ole ihmiskunnan jäsen, vaikka on ihminen. Outo paradoksi? Näiden neljän ihmisen, kolmen tekijän ja yhden katsojan kesken näytelmäelokuva on.

”The one ability required to be a good director of actors is a good instinctive or intellectual awareness of one’s own emotions and what triggers them.” (36.)

Gil Bettman: *First Time Director* / Michael Wise Productions 2003

Saksalaista näytelmäkirjailija Bertolt Brechtiä lainaten, kun kaksi ihmistä kohtaa kadunkulmassa, se on kohtaus, jossa kaksi näyttelijää kohtaa toisensa ja näyttelee kohtauksen. Kuulostaa truisilta, mutta sisältää yhden elokuvan ytimistä: jokainen ei ole näyttelijä, mutta jokainen joutuu näyttelemään. Kotoa lähtiessään ihminen pukeutuu hahmoon, jossa haluaa näyttäytyä. Näyttää itseään tai piiloutua. Emme tiedosta rooliamme irrallaan ihmisestä, joka olemme. Kun menemme kampaajalle, meillä on käsitys itsestä; kampaajalla on toinen käsitys. Lopputulos on jompikumpi tai joku kolmas. Hiusten tyyllillä voimme viedä viestejä. Kiinnostavaa on, että harvat näyttelijät puhuvat rooleistaan minämuodossa. He haluavat muistuttaa, että itse ovat henkilö. He saattavat kysyä: ”Avaisko tää oven?”. Kysymyksessä ”tää” tarkoittaa roolihenkilöä, jota näyttelijä näyttelee. Kysymyksen muodolla on roolianalyysin luonne. Harjoituksen jälkeen tai kuvattaessa, jolloin näyttelijä esittää roolia kameralle tai kommunikoidessaan suoraan elokuvaajan kanssa, hän saattaa ottaa käyttöön ”minän”. Saman kohtauksen näyttelijät saattavat puhua ristiin minästä ja hänestä. Niin lapsetkin leikkivät rooleilla. Kieli, jolla on merkitys esittävässä taiteessa, täydentää kuvan tai tyhjentää maljan: monissa kielissä sama sana tarkoittaa leikkimistä ja näyttelemistä. Jos leikki ja näytteleminen ovat sama sana, ne ovat sama asia ja sana sisältää elokuvan totuuden suhteellisuuden merkityksen: mikä on oikeasti totta, on se minkä katsoja kokee totuudeksi. Suomessa, kielenä, näytteleminen ja leikki ovat kaksi asiaa eikä näytteleminen ole leikkiä. Johtuuko tästä muitakin asioita? Teatterikouluissa opetetaan, että on rakastettava roolinsa henkilöä, oli hän ihmisenä miten hyvänsä paha. Osa roolihenkilöistä on fiktiivisiä, tietyllä tavalla synteettisiä, mutta jos näyttelee elänyttä diktaattoria, jonka kerrotaan murhuttaneen 30 miljoonaa ihmistä, kuten Mikko Niskanen näytteli Josif Stalinia Matti Tapion TV2:n Teatteritoimituksen sarjassa ”Sodan ja rauhan miehet”, näyttelekö hän Stalinin rakastettavaa osaa, mutta unohtaa hänen tekonsa? Miten näyttelijän keinoilla edes voi ilmaista, että on murhuttanut ihmisiä, ellei sitä näytetä katsojalle tai kerrota sanallisesti?

Elokuvassa voi nimetä tyylisuuntia, mutta yhteiskunnalliset, kansalliset tai poliittiset suunnat ovat vaikeampia. Kategorioiden voi sanoa, että toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan asti suomalainen elokuva eli omaa elämäänsä: heinälatoelokuvia,

Kansallisteatterin näyttelijöitä laulamassa hanurin tahtiin jne. Mitä elokuvassa tarkoitti ”kansallinen” tai ”suomalainen”? Elokuvien suoma mahdollisuus paeta hetkeksi todellisuudesta auttoi selviämään. Yleisövuosikerrat jäivätkin ylittämättömiksi. Pian kohdattiin uusi todellisuus. Kaupungistuminen alkoi, Suomisen perhe asui Etu-Töölön hienoissa lavasteissa eikä hävityn sodan sankaritekoja uskallettu nostaa valkokankaalle. Nykyisillä mittareilla sotaa edeltäneiden elokuvien tyyliä leimasi jäykkä kamerankieli, joka johtui kalustosta ja näyttelijäntyö, joka oli tuttua laitosteatterista tai vahvasta harrastajanäyttämöperinteestä. Paljon katsojan hyväksymää, mutta elokuvan eetokselle vierasta ylinäyttelemistä – ikään kuin suomalaiset tekijät eivät olisi nähneet yhtään Jean Gabinin elokuvaa. Italiassa alkoi neorealismien hieno tyylikausi. Ruotsissa Ingmar Bergman teki koristeellisia pukuelokuvia hienostosta ja nousi niiden oppirahojen jälkeen maailmanmaineeseen – löydettyään tyyliinsä.

Sekä ajoituksen että kulttuurisen sisältönsä vuoksi televisio iski Suomeen, jossa muuttuneet poliittiset valtarakenteet olivat uusia. Elimme kaiken välissä. Useita eri vuosia on nimetty suomalaisen elokuvan vuodeksi nolla, jonka voi ymmärtää tarkoittavan, että on pakko nousta. Edwin Laine löysi poliittisesti vaiennetun kansallisyleisön Väinö Linnan naturalismin avulla; itsensä ohjaajiksi nostaneet ylioppilasteatterin nuoret miehet käsittelivät vieraantumista eteerisesti. Matti Kassila teki laatutyötä vanhoista alkuaineista ja Moskovassakin opiskellut Mikko Niskanen räjäytti nuorisopankin elokuvalla ”Käpy selän alla”. Elokuvakriitikko Jörn Donner aloitti hienompaa uraa ohjaajana Ruotsissa. Kun hätä oli suurin, perustettiin Suomen Elokuvasäätiö. Sen hallinto politisoitiin. Tarkoitus oli palauttaa elokuva-alan maksamat verot elokuvatuotantoon, joka osittain toteutui. Sosialidemokraatit edustivat työväenaaatetta, kokoomuksella ei ollut edustusta, sen ja omia etujaan valvoi ”liikeala”. Kommunismi oli delegoitu Suomen elokuvatyöntekijöille, jotka valvoivat vähemmistökommunistien etuja. Maalaisliitolla oli kiintiömandaatti. Sen avulla valkokankailla nähtiin maalaistylien edustajia. Kuopiolaisen ylioppilaan Spede Pasasen oivallus, että ihmisillä on tarve pitää hauskaa myös elokuvissa, tuotti omaisuuksia ja jatkoi elokuvalla vierasta ylinäyttelemisen ja karrikoitujen henkilöahmojen perinnettä, joka oli luotu porvaris-, työläis- ja agraaripoliittisilla perusteilla ja joka edelleen elää.

Historiallisesti olimme jääneet puskuriksi kahden suurvallan ja kulttuuripiirin väliin, joka on vaikuttanut kaikkeen, myös katsantoon. Maantieteellisen sijainnin seurauksena on kehitetty samantapainen sävy elokuvanäyttelemiseen. Sankarillisesti me teemme omat elokuvamme, kuten teemme. Emme kaipaa neuvoja Ruotsilta, Natolta emmekä Venäjän keisarilta. Me tuemme suomalaista elokuvaa julkisin varoin, koska olemme pieni kieli, jolla näyttävät suomalaiset näyttelijät. Mutta olemmeko myös pieni mieli? Nordic Noir oli hyvä keksintö. Se alkoi Ruotsin ja Tanskan rakennettua siltayhteyden Öresundin yli. Kieliyhteys oli aina ollut: samaa kieltä ymmärtää 20 miljoonaa skandinaavia, joka on riittävä yleisö- ja maksajapohja hyvänlaatuisellekin tv-draamalle. Muutaman vuoden ja monen skandinaavisen onnistumisen jälkeen Suomi hyppäsi ilmiön sivuvaunuun pienemmän kielialueen vaatimattomammilla resursseilla. Suomalainen Nordic Noir yrittää, mitä suomalainen elokuva olisi voinut yrittää: tehdä elokuvat kuten muutkin,

osallistua kilpailuun kilpailun säännöillä. Jokainen tietää, että ihminen käy WC:ssä joka päivä – se kuuluu ihmisyyteen – mutta tuskin minkään muun maan elokuvakulttuurin perinteisiin kuuluu näyttää, miten suomalaiset sotilaat keskellä sotaa istuvat keskellä metsää rinnakkain avoriu’ulla. Anteeksi yksinkertaistettu vertaus, mutta vaikka elokuvan ilmaisuarsenaaliin ei edelleenkään ole tuotu tuoksua, jos kuva haisee,okuva ei saa Oscaria. Mielenkiintoista on, että ominaisuus, jota kutsutaan ”alkuvoimaisuudeksi”, siis puhdas rumuus kuvassa, väitteen voimalla asetetaan elokuvan laatuominaisuudeksi. Hyvä, jos kotimainen yleisö haluaa nähdä sitä, vaikka on myös olemassa elokuvan vanha laatusana, fotogeenisyys, jonka avulla ruotsalaisesta Greta Garbosta tuli mykän elokuvan jumaloitu tähti. Elokuvaan, taiteena, on liitetty epiteettejä, kuten ”elämää suurempi”, joka auttaa katsojaa irtautumaan arkipäiväisestä tavallisuudesta. Taiteen sääntöjen noudattaminen ei ole taiteellinen kompromissi: yhteisiä ovat muidenkin pelien säännöt, joita pelaamme. Joskus menestymme. Tragikoomista voi olla, että suomalainen tyyli, huono maku, elää, vaikka tekniikka, jolla sitä säilötään, on kehittynyt.

Kun näytelmäelokuva alkoi kehittyä kuvattuaan ensin dokumentteja ja sitten dokumentteja komediallisista kohtauksista, joita vaudeville -teatterin näyttelijät näyttelivät kameralle ja tuottaja kopioi esityksistä satoja kopioita, ei ollut fiktiota. Oli väline, jolla tallettaa elämää, dokumenttielokuvaa teatterista. Kun fiktio keksittiin, siihenkin tarvittiin näyttelijä. Toimiva malli oli teatteri. Ylinäyttelemisen elokuvassa tarkoittaa näyttelijäsuoritusta, jota katsoja ei usko eri henkilöksi, kuin näyttelijä on, vaan hänen suoritukseensa. Toimiva malli ylinäytteli ensimmäisissä elokuvissa ja ylinäyttelee edelleen huonoissa elokuvissa. Elokuvan ominaisimpana tyyliä voi pitää realismina: näyttelijän esitystä ei tuoda katsojalle, vaan katsoja viedään maailmaan, jossa näyttelijä esittää henkilöä, joka käyttäytyy. Kokemuksesta tulee teatterielämyksen sijaan transitio toiseen todellisuuteen; seuraamme tapahtumia kuin tirkistelijä näkymättömän seinän läpi, voimatta vaikuttaa tapahtumiin. Kyse on sopimuksesta, jonka ehtoihin katsoja suostuu. Elokuvaohjaajan tulee ymmärtää se, sovittaa teoksensa tyyli ja näyttelijäsuoritukset kokonaisuuden osiksi. Virhe rikkoo sopimuksen ja elokuvan eetoksen, katsomiskokemus muuttuu sirkuksen kaltaisen tapahtuman seuraamiseksi, jossa klovnien temput ja vaaralliset villieläimet seuraavat toisiaan katsojan hajottaessa huomiotaan valkokankaan ja suolariisastian välillä.

En tuomitse tapoja tai tyyliä, vaan taitamattomasti asetetun näyttelemisen hyväksymistä elokuvaan, jossa se tekee kokonaisuudesta epäuskottavan.

Jotkut elokuvaohjaajat, esimerkkinä Rauni Mollberg, tekivät elokuvansa tyyliä, joka kriitikon oli yksinkertaisinta leimata naturalismiksi. Riippumatta siitä, mikä epiteetti tyyliä annetaan, Mollberg luotti aidon ihmisen visuaaliseen voimaan valkokankaalla ja valitsi isoihinkin rooleihin mieluummin tyyppiä kuin näyttelijöitä. Sekä hänen valintansa ja tyyliä, että yleisemmin elokuvan mahdollisuus tuotantotapansa oikeutuksella panna kameran eteen visuaalisesti sopivin tyyppi sen kompromissin sijaan, jonka epäsovivan näyttelijän notkea esitys tuottaisi, muodostui tavaramerkiksi. Se ansaitsee hyväksymisen. Sama metodi ei voisi toimia teatterissa. Elokuva voi tukeutua tyyppiin, joilla ei ole henkilökohtaista kulttuurihistoriaa, kuten näyttelijöillä.

Katsoja ymmärsi mykän elokuvan slap stick -huumorin stereotyypit: lihava, laiha, tyhmä, omituinen, kääpiö. Tyypeille annettiin tyyppien mukaiset tavat esiintyä ja puvustamalla, maskeeraamalla ja näyttelemällä luotiin tunnistettavia hahmoja, jotka toteuttivat satukirjojen stereotyyppejä ja elivät edelleen televisioputouksissa. Kuulostaa kehäpäätelmältä, joka se myös on. Henkilö, joka Ringo Starrin ja The Beatlesin kappaleen ”Act naturally” mukaan ”näyttelee itseään” lyhyessä taltiassa, ei voisi astua kahdeksi tunniksi teatterin lavalle, tekemättä naurettavaksi teatteria taiteena:

They're gonna put me in the movies

They're gonna make a big star out of me

We'll make a film about a man that's sad and lonely

And all I gotta do is act naturally

(37.)

The Beatles: Act Naturally / Help 1965, George Martin

Laulun sanoin tullaan kielen äärelle. Suomi, kielenä ja yhteiskuntana, toimii niin, että kaikki määritellään. Määritelmä koskee lainsäädäntöä, jota noudatetaan ja alempia ohjeita, joita totellaan. Se tuo yhteiskunnan jäsenille turvallisuutta, mutta luo samalla epäkiinnostavan yhteiskunnan, jossa on vain suorakulmia. Olisi loukkaus sanoa näyttelijälle suomeksi, että näyttelemineen on hänelle toisen ihmisen leikkimistä. Näyttelemineen, toisen asemaan asettumineen, on vakava asia. Olematta lingvistikko, on oikeus ymmärtää, että jos näyttelijä tai elokuvaohjaaja ajattelee roolin esittämistä taideteoksen maailmassa toimimiseksi, mutta sen maailman ehdoilla, jota yhdessä luodaan, ylinäyttelemineen muuttuu ohjaajan tai tyylilajin ehdollistamaksi päätökseksi, ei virhesuoritukseksi, joka vieraannuttaa katsojan.

135. Ylinäyttelijän alitus

Ne, jotka aloittivat näytelmäelokuvien tuottamisen, eivät olleet Kolumbuksen, Galilein tai Newtonin tavoin rohkeita uuden näkijöitä. He ottivat käyttöön uuden välineen, joka oli melaa monimutkaisempi mutta yksinkertaisempi kuin sekstantti. Lasten tavoin he sovelsivat kehittyvän kojeen mahdollisuuksia vanhan näkemyksen välittämiseen, uskoen että on ihmisiä, jotka mieluummin maksavat pääsylipun kuin itse vaivautuvat filmaamaan elokuvia. Katsojia on aina ollut enemmän kuin tekijöitä, eikä mitään elokuvaa parempaa ollut keksitty. Kameran eteen lainattiin näyttelijä teatterista, siellähän niitä oli. Teatterissa he olivat tottuneet näyttelemään niin että takarivikin kuuli ja ymmärsi. Aikakin oli – kenties? – teatraalisempi. Elokuvaa ei ollut keksitty muuttamaan maailmaa ja yleisö oli totutettu laulamalla näyttelevään oopperaan, poliittisiin ja militaristisiin speaktaakkeleihin ja loistaviin uskonnollisiin menoihin. Yhtälö toimi, koska elokuvaan ei otettu kuin kokokuvia, joissa ihminen ja lavaste näkyvät ja toiminta oli useammin liike kuin tunne. Groteski tyyli yleistyi kehitettäväksi hienovaraisemmaksi, kun joku sen keksi. Tuottajat, jotka eivät ymmärtäneet elokuvataiteesta, koska sitä ei ollut, palkkasivat ohjaajat teatterista – siellähän niitä oli, ikään kuin ammattinimike ”ohjaaja” olisi enemmän kuin sana – vaikka ”soittaja” harvoin soittaa sekä harppua että rumpuja. Uskaliaimmat ja uteliaimmat lähtivät teatterista tai kadulta elokuvaan yrittämään, uudisraivaajina. Pian

ymmärrettiin fotogeenisyys, joka on olemassa, vaikka sanakin on julistettu myrkylliseksi. Joitakin ihmisiä kamera kuitenkin edelleen ”hyväilee”; toisten pitäisi pysyä poissa sen edestä. Molempia on sekä ihmisissä että näyttelijöissä, mikä onkin yksi elokuvan magian salaisuuksia.

Elokuva oli sukupuolille kova: miehet olivat miehiä ja naiset naisia ja näyttivät heiltä – paitsi komedioissa, joissa väärä sukupuolenvaihdos oli osa juonta, kuten monesti maailman parhaaksi komediaksi nimetyssä ”Piukat paikat” (Some Like It Hot). Sen tähtiä olivat Marilyn Monroe sekä naisrooleissa esiintyvät miesnäyttelijät Jack Lemmon ja Tony Curtis. Koska aika on elokuvien olemassaolon ajan tasa-arvoistunut, tavan takaa tavalliset näyttelijätyypit nostavat metelin siitä, että teatterissa tai elokuvassa ei ole heille rooleja. Siihen on syytä, joista he itse ovat yksi. Ei ole asiallista diskriminoida tai tyypittää ihmisiä, mutta voi todeta, että kaikille sopivia rooleja ei elokuvissa ole, koska väline on viesti ja näyttelijä on yksi elokuvan välineistä, viestiä viemässä. Jokainen ymmärtää, että kuunnelman henkilöstä päättää kuuntelija, mutta elokuvan henkilöistä päättää elokuvaohjaaja.

Sukupuolia oikeassa elämässä voi olla enemmän, mutta elokuvassa niitä yleensä on kaksi, nainen ja mies. On turha selvittää mistä dikotomia johtuu. Kenties siitä, että kun elokuva oli nuori ja sen tyylilajit vakiintuivat, sukupuolia oli kaksi. Elokuvissa, taiteissa yleensä, elämä on melko suvaitsevaa. Homoseksuaaliset suhteet, tai ainakin ne, joista on varma tieto, ovat olleet yleisempiä tai suvaitumpia kuin ns. normaaliväestössä. Se mitä tekee ja osaa, on ollut kiinnostavampaa kuin se mitä muuten tekee. Taiteen historia on elävä todiste, siksi diktaattorien käynnistämät vainot ovat kohdistuneet helposti nimettäviin tai tunnistettaviin vähemmistöryhmiin. Kansojen henkisiin selkärankoihin on aina kuulunut kansalliseepoksia, ikuisia saagoja, joita on opetettu kouluissa muista kuin yleissivistävistä syistä. Kertomuksien sankareina esiintyvät eivät ole normaaleja hyväksytyjen standardoitujen mittapuiden mukaan. Suuri osa Kalevalan sankareista, joita meidät on kansallisista syistä opetettu ihailemaan ja ottamaan heistä oppia, istuisivat telkien takana, jos eläisivät.

”Eepokset ovat suuria kertomuksia esikuvallisista henkilöistä ja tapahtumista, joissa eeposta ylläpitävä yhteisö näkee oman historiansa ja identiteettinsä juuret. Siis eepokset ovat eräänlaisia superkertomuksia, jotka erottuvat muusta kertomusperinteestä pituutensa, runollisen ilmaisuvoimansa ja sisältönsä painavuuden vuoksi. Ja vielä voidaan lisätä, että eepoksia esittävät yleensä niihin erikoistuneet laulajat, toisin sanoen eepokset eivät ole jokamiehen perinnettä.” (38.)

**Turun yliopiston Kalevala-instituutin johtaja, professori Lauri Honko (1932 – 2002)
Yleisradion haastattelussa**

Neuvostoliitossa oli jo tehty Kalevala -elokuva. Meillä kansallisorjelmasta oli viisi painettua versiota, yksi oli kanonisoitu. Kalevalasta tehdyt tutkimukset ja artikkelit, ja eepoksen vaikutus kansalliseen kulttuuriimme on vahva ja leimaava. Olisiko suomalaisuutta ilman Kalevalaa, tai millainen se suomalaisuus ja sen suomalainen elokuva olisi?

”... viittaa eepoksen omistajayhteisön arvoihin; on laulaja, joka luo eepoksen esityksessään, mutta siitä ei tule eeposta, ellei ole yhteisöä, joka tervehtii eeposta omanaan ja näkee siinä arvoja, jotka tekevät siitä esikuvallisen. Nämä voivat olla uskonnollisia, avarammin yhteiskunnallisia, myös yksilön päämääriin liittyviä.” (39.)

**Turun yliopiston Kalevala-instituutin johtaja, professori Lauri Honko (1932 – 2002)
Yleisradion haastattelussa**

Suomessa kukaan ei uskaltanut elokuvalla kajota kansalliseepokseen, ennen kuin siihen tarttuivat jättiläiset. Loppu on yhteistä historiaa, kuten Kalevalakin: TV2:ssa filmattiin ”Rauta-aika”, jossa idean isän, tuottaja Reima Kekäläisen palkkaamana toimin Kalle Holmbergin apulaisohjaajana. Holmberg valitsi Väinöksi Kalevi Kahran, esittämään Väinämöistä Paavo Haavikon Kalevala -tulkinnassa. Kahra ei ollut elokuvanäyttelijä. Häntä pidettiin kohmeana teatterinäyttelijänä ja hän oli näyttelijäliiton puheenjohtaja. Otin kerran asian puheeksi ja Holmbergin vastaus on vaikuttanut omaan uraani. Hän sanoi, että ”jossain iässä näyttelijä on itsensä ikäinen”. Holmberg mainitsi esimerkkejä, kuten näyttelijän, joka oli ollut itsensä ikäinen teatterikoulusta valmistuttuaan, mutta ”happani” sen jälkeen uransa ajan, koska näytteli ikuista nuorta. Kahra oli Rauta-aikaa kuvattaessa ohjaajan käsityksen mukaan itsensä ikäinen ja teki Väinöstä jyhkeän henkilön. Kateelliset hiljenivät. Etukäteen kuka tahansa heistä olisi omasta mielestään ollut Kahraa parempi, olihan hän *niin* teatterinäyttelijä ja roolikin *niin* myyttinen.

”Eepoksia usein tutkimuksessa sanotaankin totuuden lauluiksi; tämä tarkoittaa sitä, että niiden tapahtumia pidetään kerran todella sattuneina ja todellisina, mutta nyt on huomattava, että tämän ehdon täyttävät sekä historialliset että myyttiset tapahtumat. Ei ole jyrkkää eroa kriittisen historiallisuuden ja toisaalta uskonnollisen mytologian välillä.” (40.)

**Turun yliopiston Kalevala-instituutin johtaja, professori Lauri Honko (1932 – 2002)
Yleisradion haastattelussa**

Rauta-aika eli Kalevalan filmatisointi oli sankarillinen yritys Yleisradiolta ja varsinkin sen TV2:n teatteritoimitukselta ja tuottaja Reima Kekäläiseltä. Tuohon aikaan Yle TV1 oli kaupunkilaisten kanava. Ylen kahden kanavan ero oli samanlainen kuin Linnanmäen ja Särkänniemen ja ainakin osittain samasta syystä. On melko helppoa nähdä, että päätös sijoittaa kakkoskanava Tampereelle oli oikea ja kauaskantoinen. Tamperetta pidettiin, osittain sisällissodan veristen taisteluiden vuoksi ”työläiskaupunkina” ja siellä oli yksi Suomen neljästä kansallisteatterista, Tampereen työvänteatteri. Kulttuurielämä oli vilkas ja monipuolinen. Ihmiset olivat kotipaikkauskollisella tavalla nurkkakuntaisia eikä heitä vaivannut turkulaisia vaivaava entisen pääkaupungin kateus Helsingin suhteen. Eikä maalaisliittolaissivistyneistö olisi edes sopinut Turkuun.

Kalle Holmberg oli vahva ja hauras henkilö, jota vaivasi epäasiallisuus, jolla julkisuus suhtautui siihen, että joku uskaltaa koskea Kalevalaan. Näin ja koin melko groteskejakin hyökkäyksiä, joita omien etujensa puolesta laukoivat helsinkiläiset näyttelijät, kulttuuripersonat ja muiden muassa Jörn Donner, vaikka ei tiennyt niin sanotusta substanssista kovin paljon. Tuolloinen TV2 ei ollut kiinnostunut kehittämään tv-tuotantojaan elokuvatuotantojen tavoin, mm. budjetointisysteemi oli

radion ja Neuvostoliiton yhdistelmä ja antoi ulkopuolisille mahdollisuuden tahallaan tulkita väärin. Ohjaajalla oli vahva vasemmistolainen Ylioppilasteatterissa ja Turun kaupunginteatterissa karaistunut maine, mutta Kalle Holmberg oli ennen kaikkea taiteilija, joka uskalsi ensimmäisenä filmille kuvattuna tuotantonaan tarttua suurimpaan mahdolliseen haasteeseen, kansalliseepokseen. Tietenkin rahat loppuivat ja Kullervo, paras Haavikon käsikirjoituksista jäi filmaamatta. Rauta-aika voitti Prix Italian, mutta sitä ei myyty juuri mihinkään, koska näyttelijöiden hyvät sopimukset olisivat ajaneet Yleisradion kurjuuteen, uusintapalkkioiden vuoksi. Kaikki tapahtui suunnilleen näin eikä Holmbergilla itsellään ollut sopimusta, jolla olisi saanut provisiota myynnistä. Jälkeenpäin ymmärsin että olin tuotannossa eräänlainen ”varahenkilö” ja läheltä näin, miten tuotantopäällikön valtavan työn teki Rauta-ajan kuvaussihteeri Kati Holm, koska Yleisradion ominta osaamista ei ollut elokuvatuotanto.

XII KLIPPI: Rooliensa vangit

Kun elokuvaa Raja 1918 suunniteltiin, istuin käsikirjoittaja Aleksii Bardyn kanssa lounaalla kreikkalaisen ravintolan terassilla Brahenkadulla. Ohi sattuiivat kulkemaan kollegani Aku Louhimies ja tutun näköinen nainen. Kysyin Bardylta, kuka nainen oli. Näyttelijä Minna Haapkyllä. Napsautin sormiani kuin televisio-ohjaaja. ”Hän on meidän Jänis!”, huudahdin. Niin kävi. Käsikirjoituksen, josta tehtiin 15 versiota, alkuversioissa roolin nimi oli Neiti Jänis. Käsikirjoituksessa oli rivi: Jänis istuu kivellä, johon kuvaaja huomautti, etteivät jänikset istu kivillä. Bardy vaihtoi nimeksi Lintu. Näyttelijöiden valinta rooleihin on aina joko tavattoman helppoa tai hyvin vaikeaa. Elokuva Raja 1918 kertoi tuottaja Jörn Donnerin isän tarinan Rajajoen komendanttina, sisällissodan jälkeen, jolloin Suomen uusi valtio suoritti muun muassa antisemitistisiä rajauksia maahan pääsulle. Elokvassa puhutaan suomen lisäksi ruotsia, saksaa ja venäjää. Päähenkilö, joka sai nimen von Munck (joka on myös eräänlainen vitsi), oli suomenruotsalainen upseeri, joka vaihtoi rakkauden velvollisuuteen. Ehdokkaani rooliin oli erinomainen Carl-Kristian Rundman, muiden mielestä hän oli rooliin liian vanha. Ehkä Donnerilla oli käsitys, joka perustui hänen isänsä silloiseen ikään, en tiedä. Suomi on perustuslaissa kaksikielinen maa, mutta sopivan ikäisiä hyviä kaksikielisiä näyttelijöitä ei vilise. Maassa on oikeastaan vain noin kaksi ruotsinkielistä ammattiteatteriakin. Casting-toimisto levitti käsiään. Donner alkoi hermostua. Hän sanoi, että näyttelijä on papukajaja ja oppii näyttelemään repliikit ruotsiksi. Pidän pääni. Sanoin, että suomenruotsalaisuus ei ole äidinkieli, vaan (kadehdittava) elämänasenne, joka lyö leimansa, elekieltä myöten. Kun tilanne alkoi olla epätoivoinen, löysin Martin Bahnen, joka oli ollut pikkuroolissa Åke Lindmanin elokuvassa. Bahne oli pyrkinyt useita kertoja Teatterikorkeakouluun suomenkieliselle puolelle, pääsemättä. Aina uutta mahdollisuutta odottaessaan hän oli käynyt Turun ruotsinkielisen kauppakorkeakoulun ja valmistunut diplomiekonomiksi. Ruotsinkielinen teatterikoulu ottaa opiskelijoita joka toinen vuosi. Viidennellä kerralla Bahnen kaverit pakottivat hänet pyrkimään äidinkielellään ja hän pääsi. Erinomainen valinta ja tavattoman lahjakas näyttelijä, lähes umpimetsästä päärooliin ja takana myös tiedepuolen tutkinto. Molemmat pääosat minulle mieluisia valintoja, jotka toteuttivat laadukkaasti kaiken, jota osasin pyytää. Oman elokuvakouluni henkilöohjauksen opettaja, tv-teatterin ohjaaja Jukka Sipilä oli Mikko Niskasen apulaisohjaaja elokuvassa ”Käpy selän alla”, joka aiheutti pysyvän murtuman suomalaisen elokuvan historiaan. Sipilä oli erinomainen näyttelijä, melko marginaalisissa rooleissa. Muistutus oli sekä hyvä että huono. Näyttelijää elokuvaohjaajan pitää kohdella tasavertaisena työtoverina muiden yksilötaiteilijoiden kanssa ja silittää häntä myötäkarvaan.

136. Maan taide

Elokuvateollisuudelle luonnollinen paikka olisi ollut USA:n itärannikko teknisine valmiuksineen, rikkaine väestöineen ja viihdekoneistoineen. Mutta elokuva muuttui teollisuudeksi toisella puolella mannerta, Los Angelesissa, jonne houkuttelivat koko maailmassa poikkeukselliset olosuhteet: ihmeellinen Kalifornian valo, valtameri automatkan päässä, autiomaata, lumihuippuiset vuoret ja aurinko paistoi aina. Hitaalle elokuvafilmiä harsokankaasta valmistetut studiohuoneiden katot ja mahdollisuus käännellä koko studiota ikuisen päivänvalon suunnan ehdoilla ja muut yksinkertaiset keksinnöt tukivat elokuvan asettumista Hollywoodiin. Elokuvahistorian luennoilla von Bagh väritti historiaa kertomalla, että Edison oli mustasukkainen keksinnöistään ja niiden kopioinnista ja yritti murhauttaa kilpailijoitaan, jotka pakenivat länteen. Näyttelijät lainattiin teatterista ja vangittiin filmille. Valmis elokuva monistettiin kopioiksi, pakattiin peltipurkkeihin ja lähetettiin maailmaan. Mykkäelokuvan edelleen suuret tähdet olivat esimerkki järjestelmästä ja siitä, että oli keksitty taide, jota ihminen luki luontaisten aistiensa varassa – ilman taidehistoriaa, luku- tai kielitaitoa, vailla sivistystä tai yleissivistystä, ilman iltapukua, lapset ja aikuiset – vain tarinan ehdoilla. Eikä katsoja ollut nirso. Ihmeeksi riitti, että ihmisen elämää oli vangittu yhdellä koneella ja esitettiin toisella koneella. Rahan vastineena elokuvissa piti olla tilannekomiikkaa ja sattumuksia. Samaa kaavaa kopioidaan edelleen, varsinkin televisiossa.

Kun erotetaan ihmisestä uskonto, jonka sanotaan aina olleen ihmisen turva, ja yritetään purkaa kulttuuria uteliaisuudesta ja halusta parantaa työkaluja ja niiden avulla maailmaa, ja se, että kaikki eivät fyysisten tai psyykkisten tai sukupuolesta johtuvien ominaisuuksiensa vuoksi ole milloinkaan soveltuneet – siis soveltuneet, ei sopineet – fyysisiin töihin, ihmiskunnassa on aina ollut ”hukkaprocentti”, joka Suomessa nyt on noin 0,6 %. Sen kokoinen osa väestöstä, 30.000 – 40.000 kansalaista, on muiden elättejä, jotka ”toteuttavat itseään” (harvat todellisuudessa) harjoittamalla taiteilija- tai kulttuuriammatteja. Lukuun on laskettu myös arkkitehdit ja toimittajat, joiden yhteinen osuus ylittää 50% kulttuurityöntekijöistä.

Samaan aikaan kun elokuvaa kehitettiin, muikin tekniikka kehittyi kiihtyvällä vauhdilla. Oli keksitty höyrykone, jolla voimaa osattiin tuottaa muuallakin kuin koskien varsilla: höyry mullisti maailmantalouden. Ihminen oli oppinut purjehtimaan meriä. Kun hän asensi höyrykoneen laivaan, hän ei ollut tuulten armoilla. Taivaalla linnut lensivät kuten ennenkin. Ihminen piirsi kuvia, joissa oli ”lintuperspektiivi”: Pariisi nähtynä linnun silmin sata vuotta ennen ensimmäistä kuumailmapallolentoa 1783. Leonardo da Vinci yritti voittaa painovoiman, viimeistään siis 1500-luvulla ihminen ymmärsi haluavansa lentää – muinaiskreikkalaisen taruston Daidaloksesta ja Ikaroksesta alkaen ihminen on halunnut lentää ja arvioinut jokaista tapaa tuottaa voimaa sillä perusteella, voiko sen avulla nousta maasta. Höyrykoneessa oli voimaa, mutta se oli niin raskasta, ettei sillä voinut lentää. Otto -niminen saksalainen askarteli moottoria, joka muutti nestepolttoaineen ilman välivaiheita voimaksi. Arvaamaton hevonen poistettiin kärryjen edestä; keksittiin auto. Sen konseptia on kehitetty 150 vuotta ja hienoksi kehittyttyään se on tuomittu poistumaan historiaan, koska ihminen on kehittänyt tekniikan, jolla

ajaminen ei pilaa auton ympäristöä. Eurooppa näyttää aina kamppailevan samojen, kenties ikuisten ongelmien kanssa, kuin on kreikkalaisesta tarustosta saakka kamppailut. Autoileva maailma, joka taas näyttää poliittisesti horjuvan katastrofin partaalla, johtaa teknistä kehitystä. Ihminen ei näe tulevaisuuteen, mutta muuttaa sitä. Tarkkaillen teknistä kehitystä ja sen nopeutumista menneisyydessä, on helppoa nähdä, että elämme taas murtoaikaa. Että Amerikkaan historian vääjäämättömyydellä keskittynyt globaali dynamiikka on tiedotusopillisesti saavuttanut ylivoiman. Vasta lukutaidon kanssa kamppailleet eurooppalaisten imperiumien sortamat, riistämät ja painamat alusmaat nousevat tekniikkamme avulla ohitse. Ilman julkilausuttua poliittista agendaa amerikkalainen elokuva levittää maailmankatsomusta, materiaalistien herkkujen himoa. Eurooppalainen rikkiviisas, hyväuskoinen ja hyvää tarkoittava kulttuuritahto jauhautuu kapitalistisen elokuvien tuotantokoneen ja poliittisilla päätöksillä ideologisesti ohjattujen ekspansiivisten järjestelmien välissä. Kontekstissa, jossa voi nähdä elokuvakulttuurien romahtamisen viitteitä, eurooppalaisen nurkkavaltion jo kielen vuoksi marginaaliin ajaman elokuvaohjaajan ammatin purkaminen ja esittäminen demystifoidussa muodossa voi olla tarpeetonta, tai hyödytöntä. Edes muistuttaa, että elokuva, taiteista monimutkaisin, tehdään katsojalle, opettamaan, valistamaan tai viihdyttämään häntä hänen omaa elämäänsä suuremmilla tarinoilla, kaikilla instrumenteilla, joita elokuvaohjaajalla on käytössä.

137. Ohjaajan instrumentti

Näyttelijä on yksi elokuvaohjaajan käytössä olevista instrumenteista, kameran ja mikrofonin tapaan, mutta erilainen. Ohjaaminen poikkeaa muista ammateista siinä, että työ on 100 % kommunikointia ihmisten kanssa, antamista ja vastaanottamista. Toinen 100% on päättämistä. Puhutaan ”henkilöohjauksesta” tarkoittaen näyttelijän ohjaamista. Termi on harhaanjohtava. Se antaa elokuvakäyttäjille illuusion omasta osaamisesta. Ei elokuvaohjaaja ohjaa näyttelijää, vaan hänen suorituksensa avulla katsojaa. Suorituksen tallettaa kamera, jota elokuvaohjaaja myös ohjaa. Eikä kamera ymmärrä puhetta, osana henkilön suorituksen tallettamista. Elokuvahjaajan pitää kommunikoida äänittäjän, elokuvaajan ja leikkaajan kanssa, jotta näyttelijän suoritus edes päätyy elokuvaan ohjaajan aikomassa muodossa. Joskus kommunikoidaan taiteellisista, mutta tavallisesti käytännöllisistä ratkaisuista, kuten miten näyttelijä ja hänen ääntään tallettava mikrofoni mahtuvat lähelle toisiaan ilman, että huonolla kompositiolla rikotaan läsnäolon magia, tai osoittaako nenä kuvassa vasemmalle vai oikealle ja niin edelleen. Hienovaraisia päätöksiä kokonaisuuden hyväksi.

”Elokuva ei näyttele, vaan esittää.”

(41.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

Kamerat ja äänityslaitteet kehittyvät paremmiksi, säännönmukaisesti pienemmiksi; näyttelijä on ihmisen kokoinen ikuinen ammatti. Usein elokuvaohjaajan ja näyttelijän kommunikaatioon riittää ele tai nyökkäys, jonka kumpikin, siis näyttelijä ja katsoja, ymmärtää. Näyttelijällä voi olla neurooseja, jotka hän tiedostamattaan paljastaa, mutta jotka elokuvaohjaajan on kuvauksissa otettava huomioon, ehkä käyttämällä niitä oman

kerronnan alkuaineina. Se vaatii ymmärrystä ja empatiaa. Ymmärrystä toisesta ihmisestä ei ole koskaan liikaa. Vaikka ohjaaja ja näyttelijä tuntevat käsikirjoituksen jo ennen kuin kuvaukset alkavat, he ovat kaksi ihmistä, josta seuraa kaksi tulkintaa, jotka osittain ovat päällekkäisiä. Hierarkiassa ohjaajalla on oikeus taivuttaa näyttelijä tekemään työnsä ohjaajan tulkinnan mukaan, mutta se näkyy. Miksi rooliin olisi poimittu tietty näyttelijä, ellei olisi merkitystä sillä, miten hän roolin tulkitsee? Tai miltä hän roolissa näyttää, koska se, ulkonäkö, puvustus ja maski, myös ovat viesti. Näyttelijän valinta, *casting*, on kaikista elokuvaohjaajan työn aspekteista lähinnä alkemiaa: ruosteisestakin raudasta voi valaa kultaa.

”Very often the first take is the best because an actor is looking for their feelings, so they are really spontaneous. If you do it too often, they get tired and it takes a long time before they can be spontaneous again.” (42.)

Saksalais-itävaltalainen elokuvaohjaaja Michael Haneke / Mike Goodridge: *Directing* / ILEX 2012

Elokuvan kuvausten aikana tapahtuu samoja asioita kuin ihmissuhteissa. Sekä ohjaaja että näyttelijä tutustuvat toisiinsa ja siihen, miten toinen ”näkee”, käsikirjoituksen tekstin näyttelijäntyönä elokuvassa, jota yhdessä tehdään. Arvioin, että jos vertaa verbaalisen kommunikaation määrää elokuvaohjaajan ja pääosaa näyttelevän välillä elokuvan kuvausten alussa ja lopussa, 75 % puheesta muuttuu oppimisen myötä tarpeettomaksi. Se säästää kuvausaikaa, mutta sen myös kokee hienona tapana toteuttaa yhteistä ihmisyyttä toisen kanssa. Sanatonta ymmärrystä. Tiedän, vaikka ohjaajat tietävät kovin vähän toistensa työtavoista toisin kuin elokuvaajat ja näyttelijät, jotka ovat muiden ohjaajien kuvauksissa, että joillekin ohjaajille kuvaukset ovat enemmän juhlaa kuin työtä ja niihin saatetaan liittää rituaaleja, jotka eivät työpaikalle kuulu. Kuvaukset ovat työpaikka niille, jotka kuvauksiin osallistuvat. Tuottaja on ostanut ahkeruutta ja lahjakkuutta tuottaakseen hyvän elokuvan, ei siksi että olisi toteutettava rituaali tai pädetävä kuvauksissa muissa kuin työnsä roolissa. Näyttelijä on taito, jota me ihailemme. Jonkinlaista esiintymistä joutuu jokainen harjoittamaan: me, tavalliset ihmiset, suunnittelemme tai harjoittelemme, mitä aiomme sanoa. Puhutaan teeskentelemättömistä ihmisistä ja on ammatteja ja uria, joissa siitä voi olla hyötyä. On toisenlaisiakin elintapoja, esimerkiksi pappi tai poliitikko, joiden pitää kirjoittaa omaa rooliaan.

Yhteiskunta oli ennen elokuvan ja sen ottopojan television keksimistä opetettu uskomaan todistuksiin ja titteleihin, puvustuksiin ja koristuksiin, totuuteen tai rehellisyyteen. Kun joku keksi elokuvaan lähikuvan ja valkokankaat kasvoivat, Barbara Streisandin nenä saattoi olla kuusi metriä pitkä kuvassa, jota vieraiden ihmisten kanssa yhdessä katsottiin pimeässä huoneessa. Oliko se vaikuttava viesti hajuaistista? Ennen *flat screen* -television keksimistä lähikuvan ihmisellä televisiossa oli suunnilleen samankokoiset kasvot kuin katsojalla samassa huoneessa. Sosiologisesti voi sanoa, että televisio demokratisoi ihmiset. Jos katsojalla on vähän välineitä analysoida elokuvan tai television tuotetta, hänelle esitetään sanoma paremmin tai huonommin ja hän ottaa viestin vastaan kykyjensä ja tietojensa avulla, mutta voimatta itse päättää nauraako vai itkeekö. Refleksinomaiset vastaanoton kyvyt on ladattu ihmiskuntaan eivätkä ole tahdonvaraisia, jos elokuvaohjaaja osaa niitä käyttää.

Elokuva on loistavia tarinoita ja varoittavia esimerkkejä. Ronald Reagan oli urheiluääni radiossa, sitten komea elokuvanäyttelijä Hollywoodissa. Hänestä tuli näyttelijäliiton puheenjohtaja, Kalifornian kuvernööri ja kolmannella yrityksellä USA:n presidentti kahdeksi kaudeksi. Reagan näytteli presidenttiä, alensi veroja ja varusti armeijaa. Häntä oli rakastettu sankarina; häntä rakastettiin tai vihattiin roolissa. Lainattu viisaus sanoo, ettei näyttelijän pitäisi julkisuudessa lausua kuin hänelle kirjoitettuja repliikkejä, mutta presidentillä pitää olla mielipiteitä. Kun Reagan ilmestyi lähikuvassa kansalaisen olohuoneeseen, puhuttelemaan katsojaa, ketä katsoja katsoi? Mitä Reagania, presidenttiä vai roolia, jota hän esitti? Presidenttinä Reaganilla oli oikeaa valtaa. Hän otti katsekontaktin yleisöön kameran läpi – jota hän oli näyttelijänä varonut. Fiktiossa katsominen kameraan tekee katsojan ”tietoiseksi välineestä”, rikkoo illuusion siitä, että hän saa kuin lasin läpi tirkistellä muiden elämää tarinassa, jota elokuvaohjaaja kertoo. Tämä voi tuntua trivialiteetiltä, mutta on yksi fiktion tärkeimmistä säännöistä ja tabuista, jonka senkin voi rikkoa, mutta vain jos osaa rikkoa oikein. Reagan oli presidentti, kun hän vasta katsoi katsojaa silmiin, televisiosta. Jälkikäteen yksi Reaganin puheen repliikki on ikonisoitu, koska sillä kaatui Berliinin muuri.

Televisio on muuttanut maailman. Kun väitän, ettei katsojalla ole elokuvaa katsoessaan oikeutta tai valtaa päättää omista tunteista ja reaktioista, se on totta. Mutta jos asettaa ihmisen hänen luomansa kulttuurin kehyksiin, televisio on väline, joka on luopunut oikeudesta totuuteen ja antanut katsojalle psykoottiset valtuudet päättää mikä on totta ja mikä ei ole. Muutos on tapahtunut osana elokuvailmaisun kehitystä. Kehitys ei ole tarkoittanut sisällön kehitystä, vaan instrumenttien kehityksen suomia mahdollisuuksia katsoa yhä kauemmas ja nähdä yhä lähempää. Katsomisesta kasvanut ”kuvanlukutaito” on yksi syytetty.

Joku ehdotti, että kouluissa pitäisi opettaa medialukutaitoa, jotta ihmiset oppisivat erottamaan valheen totuudesta. Ei niitä enää voi erottaa. Pitää opettaa mediakirjoitustaitoa, jotta elokuvaohjaajat ymmärtävät miten suuren vastuun he kanssaihmisistä ottavat. Meille on saarnattu, ettei pidä uskoa ellei itse näe, mutta ei sitä, mitä tapahtuu kun ihminen katsoo mutta ei näe? Tai uskomme mitä sanotaan, aivan kuin ihmiset puhuisivat totta, unohtaen etunsa ja päämääränsä. Katsoja sietää – ilmaisullisesti – melkein mitä vain. Näin ei ilmeisesti ollut, kun määritettiin Suomen journalistiliiton eettisiä sääntöjä, Yleisradion ohjelmatoiminnan säännöstöä tai laadittiin Elokuvasäätiön periaatteita. Niitä käytetään selkärankoina, joita skoljoosi vaivaa. Presidentti toivottaa televisiossa jumalan siunausta siksi, että voi lieventää yhden kansanosan tuskaa vaikka toinen kansanosa pitää lausetta tekopyhänä; Riitta Väisänen loisti studiossa, mutta lumosi katsojan kodissa; Marlene Dietrich ei laulanut kasarmin portista, vaan joku muu – ensimmäisessä maailmansodassa; Kirsti Paakkanen kertoi ihmeellisestä elämästään; kuollut prinsessa Diana lirautti kyneleeseen häissään St Paulin katedraalissa ja yhä Eurooppa itkee; Sean Connery James Bondina pelastuslautassa vääntää – poliittisista syistä tietenkin – alleen rautaesiripun takaisen naisagentin; Putin, Britannian pääministeri Johnson tai USA:n presidentti Trump valehtelevat tuijottaen katsojaa silmiin television maailmassa, maailman televisioissa tai loistava näyttelijä Vesa-Matti Loiri, jonka

hampaista osa on mustalla tussilla muutettu näkymättömiksi maaten Uuno Turhapuron sohvalla selittää fiktiiviselle vaimolleen, toiselle näyttelijälle, elintoimintoja, joita hänen ruumiinsa suorittaa: pumppaa verta viisi litraa minuutissa ja niin edelleen – kenet me kotimme lasinaamassa näemme jos puheella, puhujalla, kuitenkin on sanojen lisäksi sanaton merkitys ja vaikutus? Olemmeko kutsuneet vieraaksi tuntemattoman henkilön ja antaneet hänelle luvan vaikuttaa meihin? Elokuvaohjaajan kannattaa muistaa Marshall McLuhanin viesti, koska sitä hän käyttää sanomansa viemiseen. Minkä sanoman?

XIII KLIPPI: Eri Heiskanen

Elokuva syntyy ideasta, josta kirjoitetaan käsikirjoitus, jonka tuottaja tuottaa elokuvaksi ja elokuvaohjaaja ohjaa. Käsikirjoituksessa on karaktäärejä, joita esittämään tarvitaan näyttelijöitä. Elokuvasa voivat näytellä myös ”tyypit”. Roolien miehittäminen on tuotannon kiehtovin vaihe, roolit tekevät elokuvan. Miehityksen tekee elokuvaohjaaja. Teoriassa hänellä, toisin kuin teatterinohjaajalla, on käytössään puoli ihmiskuntaa, koska elokuvien rooleilla on vain sukupuoli. Englanninkieliselle ammattitermille ”casting” ei ole hyvää suomalaista sanaa. Sanan alkuperäinen merkitys on muottiin valaminen. Se kertoo roolittamisesta. Käsikirjoituksessa voi lukea, että henkilö on lihava tai että hänellä on pitkä kaula. Jos ominaisuudella on dramaturginen merkitys, ohjaaja etsii näyttelijän, jolla on ominaisuus. Näyttelijä puhaltaa rooliin hengen; sana muuttuu lihaksi konkreettisella tavalla. Väärä näyttelijävalinta voi pilata roolin, pahimmassa tapauksessa koko elokuvan. Näyttelijät, jotka ovat teatterissa tottuneet tähteyteen, saattavat olla kateellisia vähemmän näytteleville kollegoille, joita elokuvissa käytetään. Hyvissä elokuvatuotannoissa ei ketään valita avainpaikoille kameran eteen tai taakse ilman ohjaajan ja tuottajan hyväksymistä. Kuulostaa pikkuseikalta, mutta ei ole. Näyttelijä antaa roolille kasvot, hahmon, ryhdin ja rytmin. Jos elokuvassa on useita isoja rooleja, heistä tulee samanlainen ”käsi”, kuin korttipelissä: kaksi paria, värisuora tai ässähai. Ennen kuin koko käsi on valittu, jokainen voi vaihtua ja aiheuttaa toisen vaihtumiseen. On näyttelijöitä, jotka näyttelevät aina samaa roolia. On näyttelijöitä, jotka ovat monikasvoisia. Oikea puvustus ja maski antavat uuden mahdollisuuden. Vesa-Matti Loiri oli esimerkki taitavasta ja monikasvoisesta näyttelijästä, joka näytteli kaikenlaisia rooleja teatterissa ja elokuvassa, leimautumatta yhteenkään – vaikka humalaiset kapakassa saattavat lausua Spede Pasasen Turhapurolle kirjoittamia repliikkejä. Ilkka Heiskanen, joka ei myöhemmin ole vuosikymmeniin juonut alkoholia, tuli yhtenä päivänä ”Insidersin” kuvauksiin krapulassa. Kuvasimme pienessä asunnossa, neljä näyttelijää ja tusinan verran ammatti-ihmisiä tuotti hikeä. Maskeeraaja valmisti näyttelijän kuvaukseen. Ohjaajan valta ei yllä krapulaan eikä krapula ole syy peruuttaa kuvauksia. Jotkut suoriutuvat huomommin, toisissa krapula ei näy. Ilkka Heiskasessa se näkyi niin että maskista päästyään hän alkoi imitoida Turhapuroa. Näyttelijäni näytteli näyttelijää, joka näytteli Uuno Turhapuroa Ere Kokkosen ohjaamissa farsseissa. Kuvauksissa, kun kaikki on valmista, apulaisohjaaja, tai ellei sellaista ole, ohjaaja, sanoo niin että kaikki kuulevat: hiljaisuus! Kaikki hiljenivät, paitsi Heiskanen – Turhapuro jatkoi monologia. Muut eivät nauraneet, he keskittyivät. Seuraava komento: valmiina kuvaukseen! Sekunnin kuluttua: ääni! Turhapuro jatkoi monologia. Kaikki olivat jähmettyneitä alkuasemiin. Seuraavaksi: kuva (yleensä ohjaajat komentava kamera, minusta kuva on parempi, koska sana on lähempänä kuvattavan otan merkitystä). Äänittäjä ja kuvaaja vastasivat: käy. Jäljellä oli klaffin lyöminen (klaffi näkyi kuvassa ja kuului äänessä; niin elokuvat silloin synkronoitii). Turhapuro jatkoi monologia, kunnes klaffi vedettiin kuvasta. Turhapuro hiljeni. Oli minun vuoroni: olkaa hyvä! Heiskasen näyttelemä rooli ratkaisi murhaa. Hän tunsu roolinsa ja minä molemmat. Kun otto oli kuvattu, sanoin: kiitos! Oton ajaksi Turhapuro oli vaiennut kesken lauseen. Kun sanoin kiitos, Heiskanen jatkoi seuraavasta sanasta Turhapurona, koko päivän.

138. Kuka on kuka?

Elokuvassa näyttelijä on henkilö, jota kamera kuvaa raakamateriaaliin toisena henkilönä. Kohtauksen kuvat tavallisesti toistetaan, kuvataan useita kertoja uudelleen joko otosta kehittämällä ja uusimalla tai eri kuvakulmista, mutta niin että harjoittelemalla kehitetty yhteinen suoritus pysyy otosta ottoon ja kuvakulmasta toiseen mahdollisimman identtisenä, jotta kuvat voidaan leikata, siis siirtyä otoksesta toiseen, mistä tahansa kuvastusta ruudusta. Nykyisin käytössä olevalla tekniikalla joka sekunti kuvataan 25 erillistä ruutua, jotka ovat stillkuvia. On ohjaajia, jotka eivät harjoittele ja ohjaajia, jotka eivät puhu näyttelijälle vaan jättävät hänet kuvattavaksi yksin roolinsa kanssa. Jos katsoja pääsisi kuvauksiin, hänestä murhan toistaminen näyttäisi epäluonnolliselta ja teennäiseltä ja menettäisi järkyttäväksi tarkoitettun merkityksen. Saman murhan eri ottojen välillä voitaisiin käydä lounaalla. Jokaisen oton jälkeen aika kelattaisiin alkuun, aikaan ennen kuolemaa ja kuolema talletettaisiin uudelleen. Oikeassa elämässä ei voi korjata tehtyä virhettä, siksi katsoja ei näe virheitä, vaan sen murhan, jonka elokuvaohjaaja on valinnut. Lopulta murhasta kuvatut toistot johtavat näyttelijän ja elokuvaajan suoritusten hyväksymiseen, kiitokseen ja lakoniseen siirtymiseen toiseen kohtaukseen. Katsojan on tarkoitus uskoa murhan olevan näyttelijän esittämän henkilön elämän loppu. Näyttelijän työ on esittää käsikirjoituksen henkilöä. Käsikirjoitus on oikein kirjoitettu, kun kaikki ammatit ja henkilöt, joiden työ perustuu käsikirjoituksen tulkintaan, ymmärtävät mitä lukevat.

Jos ohjaaja hallitsee ammattinsa eikä päinvastoin, näyttelijä valkokankaalla soittelee tunteiden kelloja tavalla, jota katsoja ei kykene kontrolloimaan. Tunteen voima voi vaihdella, kuten muutkin inhimilliset ominaisuudet. Yksi on herkkä, toinen kova, kolmas yrittää analysoida. Oma kumppani tai ympäröivä yleisö vaikuttavat reaktion syntymiseen tai voimaan, kuten kaikissa sosiaalisissa tilanteissa. Elokuvan ominainen taika on, että se pystyy aikaansaamaan katsojassa yhtä aikaa kaksi todellisuutta. Sen, jossa elokuva tapahtuu ja sen, jossa katsoja sen vastaanottaa. Elokuvaohtajan pitää osata ottaa katsoja kämmeniinsä ja käsitellä häntä varovasti. Jos on taitamaton, ammattitaidoton tai huolimaton, katsoja luiskahtaa todellisuuden lattialle. Peli ei ole menetetty. Hänet voi poimia takaisin, mutta elokuvan todellisuuden taikapiiri on katkennut, hetkeksi tai kokonaan kadonnut ja illuusion luominen uudelleen on toistuvan virheen jälkeen aina vaikeampaa. Katsoja kokee ”oudon” tunteen. Sen nimi on vieraantuminen tarinasta, muuttuminen kokijasta epäilijäksi. Jos tyylilaji on vieraannuttava elokuva, tilanne on hyvä.

”Teatteri on kollektiivista taidetta siinä missä elokuvakin. Elokuvan tekijöiden kannettavana on vain vieläkin monimutkaisempi ja usein raskaampi koneisto kuin konsanaan teatterin. Tämä johtuu siitä, että elokuva on samalla myös teollisuutta ja yksityisyritteliäisyyden maissa lisäksi vielä liiketoimintaa ja nimenomaan liiketaloudelliset näkökannat ovat elokuvan kohdalla usein hallitsevia.” (43.)

Modest Savtchenko: Elokuvatelevision aikakaudella, Delfiinikirjat / Otava 1975

Savtchenko oli elokuvakriitikko, jotka tavallisesti ymmärtävät sen mitä näkevät ja värittävät näkemänsä mielipiteellään. Siksi hän lisää elokuvaohjaajan kuormaan sanoman

vastuun, mutta unohtaa, että jos teatterinohjaaja hallitsee edessään olevaa näyttämöä, elokuvaohjaajan on sen lisäksi hallittava kokonainen, usein teollisen tuotantolaitoksen tavoin työskentelevä apparaatti, jota usein, aivan oikein, kutsutaan ”tekniikaksi”. Tekniikka koostuu laitteista ja ihmisistä, jotka osaavat käyttää laitteita. Toisin kuin taiteellisesti viitteellisemmässä teatterissa, elokuvan luonteeseen kuuluu realismi. Tätä voi kuvata toteamalla, että elokuvassa koira on koira ja ihminen on ihminen. Teatterissa näyttelijä voi kontata näyttämölle ja kun hänestä puhutaan koirana tai hän haukkuu, katsoja ymmärtää ihmisen näyttävän koiraa. Ei olekaan koira, vaan näyttävän koiran roolia näytelmässä. Elokuvassakin ihminen voi näyttellä koiraa, mutta se, joka katselee esitystä valkokankaalta, ei eläydy koiran kohtaloon, vaan sen henkilön, joka esittää koiraa. Ehkä kyse on symbolista, vitsistä tai mielenvikaisuudesta, mutta sen pitää selvitä katsojalle osana elokuvan kertomusta.

Kaavamainen esimerkkini kertoo olennaisesta ominaisuudesta, joka elokuvalla on. Teatterissa katsoja ymmärtää olevansa samassa ajassa ja tilassa kuin esitys henkilöineen, näyttelijöineen, jotka esityksen ajan elävät myös omaa elämäänsä, näytellessään toista ihmistä tai eläintä. Kun samasta käsikirjoituksesta tehdään elokuva, valkokankaalla katsojan ja näyttelijän väliin tulee ikään kuin lasi, jonka läpi katsoja näkee toiseen maailmaan, siihen, jossa roolihenkilöt elävät, vaikka näyttelijät näyttävät heitä – mutta vain jos elokuvaohjaaja on onnistunut. Illuusio toisen maailman katselemisesta on voimakas. Sen vuoksi, jos näyttelijä elokuvan roolissaan rikkoo sen katsomalla lasin läpi katsojaan, hän tekee katsojan tietoiseksi elokuvasta välineenä. Keino on erittäin vahva. Sitä voi käyttää, osallistaa katsojan tarinaan, jos osaa, mutta väärin käytettynä se on kohtalokas, vieraannuttava virhe. On elokuvia, joita on katsottava aivoilla, ei sydämellä, ja niillä on valloitettu tai hämmennetty yleisöjä. Mutta niillä ei ole valloitettu maailmoja. Elokuvan eetos on korvata elokuvan todellisuudella katsojan todellisuutta niin kauan kuin elokuva kestää. Näyttelijä esittää käsikirjoitettua ihmistä.

”Sillä vaikka romaanilla ja filmillä olisikin sama juoni, niiden mahdollisuuksien perustavanlaatuisen erilaisuus tekee niistä aivan erilaiset.” (44.)

Kirjailija Susan Sontag: *Tuhon fantasiat* (Uuteen elokuvaan, toim. Peter von Bagh, WSOY 1969)

Kaikki elokuvat kertovat ihmisistä – ei siksi, että ihmiset tekevät niitä, vaan siksi koska ihmiset katsovat niitä. Jos elokuvan päähenkilö on Lassie, jonka kohtaloon katsoja on tarkoitus samaistaa, näyttelijäksi tarvitaan Skotlannin paimenkoira. Itse asiassa useita saman näköisiä tai saman näköisiksi värjättyjä, joista yhdistetään Lassie. Rauhallinen osaa loikoilla tiikerintaljalla takkatulen edessä, isokokoinen on hyvä hyppäämään muurin yli, kolmas haukkuu komennosta, neljäs osaa näyttellä haavoittunutta ja katsoa ihmisenä näyttelijää silmiin niin että ihmiskatsojan silmiin herahtava kyneleet. Ymmärsin, että suomalainen elokuva oli ottanut askeleen kohti oikeaa tuottamista, kun kuulin radiosta ammatikseen eläinohjaajana toimivan henkilön haastattelun, jossa hän kertoi eläinlajien luonteenpiirteistä ja yksilöiden eroista. Ohjaajana tai apulaisohjaajana olen ohjannut kanoja, lintuja, koiria, lemmiä, hevosia ja jättiläisluteita, jotka Rauta-aikaan toimitti kaupungin epidemiologi. Hän varoitti, että ellen palauta joka ludetta, koko kortteli, joka sijaitsi Neuvostoliiton lähetystön vieressä, desinfiotaisiin Yleisradion

kustannuksella. Torakat filmattiin, kuvia ei käytetty. Modest Savtschenko siteeraa kirjassaan neuvostoliittolaista nukketeatteritaiteen ohjaaja Sergey Obrastsovia, hänen oivallisesta teatterin ja elokuvan erojen ehdoistaan:

”Havaintoesimerkkeinä sanotusta esittää Obrastsov mm: Jos valkokankaalla nähdään palava talo, niin olette vakuuttuneita siitä, että näette todellisen tulipalon ja todelliset liekit. Mutta kun teatterissa esitetään näytelmä, jonka mukaan tapahtuu tulipalo, niin jos sekunniksikaan kuvittelette, että tuli ja savu ovat oikeita, lähдете yksinkertaisesti juoksemaan pakoon.” (45.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975



Walt Disneyn taitelija Don Rosa ratkaisi Sammon arvoituksen, jota itse emme osanneet ratkaista. Akseli Gallen-Kallelan Louhi kätki riippuvat rintansa bikinien yläosaan, joka amerikkalaisten nuorten katseilta peitti suomalaisen miehen painajaisen. Disneyn Sampo-seikkailussa on paljon muitakin suomalaista kulttuuria, Rautatieasemaa, Helsingin tuomiokirkkoa, Stockmannia, mutta myös kasoittain Roope Ankan kultaa.

XIV KLIPPI: Punaisia päin

”Punaisia” kuvattiin Helsingissä myöhään syksyllä ja taas keväällä. Kuvausryhmä asui hotelli Hesperiaassa, jonka ulko-ovella päivysti hovimestari yllään täyspitkä kaluunoin koristeltu punainen mantteli ja silinterihattu. Naurettavaa. Illalla piti kuvata kohtaus, jossa John Reed ja Louise Bryant pakenevat laivalla Pietarista Suomeen. Laiva oli museojäänsärkijä Tarmo, joka oli kiinnitetty Katajanokalle nykyisen ulkoministeriön laituriin. Kuvaukset olivat pimeässä, laivan kulku tehtäisiin äänityönä. Warren Beatty oli käskenyt hankkia muutaman ”down and out” tyyppin, bultsarin. Etsimme 4500 avustajan kortistosta vallankumouksen kuluttamia kasvoja. Puvusto puki heidät ja heitä naamioitiin. Kun Mr. Beatty näki laitapuolen avustajat, hän sanoi, etteivät he kelpaa hänelle. – I want the real ones! Hän oli käynyt kauppatorilla ja nähnyt oikeita densoja. Heidä hän halusi filmiinsä. Koska Åke Lindman oli saanut oman tv-filminsä kuvattua, hänkin oli talossa. Pyysin hänet mukaan. Otin tuotannon pikkubussin ja ajoin Kauppahallin taakse Lyypekinlaiturille. Åke tupakoi ja ihmetteli mistä oli kysymys. Komensin hänet ulos ja avasin auton liukuoven. Åke meni kiltisti ulos jatkamaan polttamista. Aurinko paistoi. Oli kevään ensimmäinen päivä. Ihmiset kantoivat herkkuja hallista. 45 sekunnin kuluttua siitä, kun olin pysäköinyt auton, kuului ensimmäinen käheä huudahdus: – Lehto! Sitten kuului lisää korahduksia. – Lehto. Lehto! Hetkessä Åken ympärillä oli lauma Edvin Laineen Tuntemattoman sotilaan alikersantti Lehdon ihailijoita, jotka halusivat paiskata kättä Åke Lindmanin kanssa. Olisivat pyytäneet nimikirjoitusta, vaikka nahkaansa, mutta olivat miehiä, joilla ei ollut kynää. Valitsin puoli tusinaa vallankumouksen eniten kuluttamaa kasvoa autoon. Muille sanoin kiitos. Åke kätteli kaikki. Matkalla takaisin ei Lindmanin tupakka ollut hajumaiseman vahvin elementti. Ajoin auton Hesperian pääoven eteen. Vastaaan syöksyi ylväs portsari, joka yritti estää puliukkojen astumisen kaupungin hienoimpaan hotelliin. – Herrat ovat Mr. Beattyn vieraita! Ajoimme hissillä viidenteen, jossa toimisto oli. Hissiin jäi huono ilma. Hesperian kerroksissa on kolmikulmaiset aulat. Käskin miehet istumaan sohville. Ilmoitin puvustoon, että oikeat *down and outit* olivat saapuneet. Joku puvuston homoista tuli vilkaisemaan heitä, mutta aistiessaan miesten ominaishajun, hän sanoi, että he kelpasivat sellaisinaan. Joku toisi saappaat ja hatut, muuten ryysyt olivat OK. *Room service* ajoi hissistä kilisevän lounasvaunun: valkoviiniä, olutta, lohivoileipiä ja viinirypäleitä, kahvia, teetä, kenties shampanjaakin – joka päivä oli aina jonkun syntymäpäivä. Miesten kasvoista näki, että edellisestä aterialta oli kauan, että he saivat aidon elämyksen nähdessään kärryn. Kun *room service* tuli tyhjänä takaisin, käskin heitä tuomaan samanlaisen kärryn herroille, jotka odottivat Mr. Beattyn audienssia. Lohivoileivät kelpasivat miehille ja miehet kelpasivat Beattylle. Näyttelijöistä tulee joskus eläviä legendoja yhdellä roolilla. Åken tapauksessa oli pakko nähdä ja tunnustaa, että se mitä hänelle oli tapahtunut, oli ilmiönä elämää suurempi. Oliko Åke Lindman alikersantti Lehdon vanki? Tuskin enempää kuin sodan käyneen sukupolven miesten enemmistö oli Tuntemattoman sotilaan henkisiä vankeja. Ja oikeat laitapuolen sankarit istuivat illalla kuvauksissa museojäänsärkijän kannella sellaisessa nurkassa, ettei heistä elokuvassa näkynyt kuin hatut.

139. Roolin ehdolla

Elokuvan henkilöillä voi olla tarinan dramaturgian sanelemia ominaisuuksia, joiden vuoksi valkokankaalla esiintyy muitakin kuin ammattinäyttelijöitä. Elokuvaohjaajan työtä on harjoituttaa esittäjät rooleihin. En usko, että Teatterikorkeakouluun pääsisi kaksimetrisen nainen vaikka olisi hyvä, koska teatterin lavalla miehet hänen rinnallaan näyttäisivät kääpiösankareilta. Jos elokuvaan tarvitaan kaksimetrisen nainen, koekuvataan kaksimetrisiä naisia ja valitaan heistä paras. Näyttelijänä nainen on amatööri, mutta elokuvaohjaajan työkaluissa on muitakin keinoja ohjata henkilöä, kuin se, jota väärin nimitetään ”elokuvan henkilöohjaukseksi”. Teatterilla on osa samoista keinoista, mutta näyttelijän on oltava uskottava roolissaan kaksituntisen esityksen ajan, osattava koko ajan oikeasti näytellä elävälle yleisölle, eikä vain todellisuuden viipaleen tai erillisen kuvan, elokuvan leikkaajan taiteen avulla.

Sukupuoliakin on määritelmästä riippuen enemmän kuin kaksi. Sukupuoliin järjestäytyneet riitelevät julkisuudessa saako hetero tai homo näytellä teatterissa transsukupuolisen roolin, vai pitäisikö jostain – mistä? – etsiä oikea transsukupuolinen henkilö, joka osaisi näytellä kaksi tuntia teatterissa. Jo leimautuminen estänee ilmoittautumisen. Asiaan voi suhtautua monin tavoin, esimerkiksi ammattimaisesti, kuten elokuvissa on suhtauduttu. Elokuvaohjaajana Donner hävisi oikeusjutun ja joutui maksamaan korvausta näyttelijälle, joka kieltäytyi näyttelemästä alasti. Donner korvasi alastoman hänet vuokraamalla alastonmallin näyttelemään niitä ruumiinosia, joita näyttelijä ei halunnut näyttää elokuvassa, vaikka oli jo esiintynyt alasti toisessa elokuvassa, jonka tuottaja Donner myös oli ollut.

David Niven oli tunnettu englantilainen elokuvatähti, maailmanluokan hurmuri, jolla oli huvila Kirsti Paakkasen naapurina Ranskan Rivieralla Cap Ferratissa. Niven näytteli miesrooleja, eihän elokuvissa ollut kuin miehiä ja naisia. Jos mies näytteli naista tai päinvastoin, katsoja tiesi totuuden, mutta osa elokuvan henkilöistä ei tiennyt. Yksinkertaista, tavallisesti huumoria. Niven oli homo, jonka kumppani oli brittiläinen majuri. Donner kertoi, että kun Nivenille lähetettiin käsikirjoituksia luettavaksi, hän antoi ne majurille. Jos majuri käsikirjoituksen luettuaan sanoi ”not my cup of tea”, Niven ilmoitti tuottajalle ”not my cup of tea”. ”Not my cup of tea” Donner sanoi minulle. Niin jäi Suomen ensimmäinen naisten välinen humoristinen ja kaunis rakkaustarina ”Palapeli” tuottamatta. Donner sanoi, ettei häntä kiinnostanut homoseksuaalisuus. Tarina oli rakkauskertomus ja hauska, mutta tuottajansa kanssa ei kannata kinata.

”You probably feel that there is something rather shameful about the habit of pretending, and it is quite true that it’s usually embarrassing for an adult to be exposed as a pretender. ”Because pretending is often associated with either wickedness or childishness, it isn’t something we care to be caught doing. I believe these feelings are misguided, because they stem from an incomplete review of the circumstances in which we pretend. ”What is more, make believe can function as an effective defence mechanism to ward off anxiety, and it can also be a potent medium for changing other people’s views.” (46.)

John Nicholson: *Habits, why you do what you do*, Pan Books 1978

Näyttelijä on narsisti, positiivisessa mielessä, jos hänelle riittää olla näyttelijä. Elokuvaohjaajalle narsismi on tuhoisa ominaisuus. En hyväksy usein toistettua periaatetta, että elokuvaohjaajan pitää rakastaa elokuvansa kaikkia henkilöitä. Miksi? Ei rakastaminen ole ohjaajan työtä, ymmärtäminen on. Ymmärrän, että näyttelijän on kehitettävä positiivinen ihmissuhde sen henkilön kanssa, jota hän esittää. Useat elokuvien henkilöt ovat kokonaan tai osittain keksittyjä. Näyttelijän ei tarvitse pelätä leimautuvansa Hitleriksi. Tunnettu Hitler-meemi, johon liitetään mitä erilaisimpia ja erikielisiä raivokohtauksia kertoo näyttelijästä, elokuvasta ja välineestä: elokuvan mahdollisuudet toimia viestimenä ovat kehittyneet lähes täydellisiksi, mikäli keinotodellisuus on lähes yhtä täydellinen kuin oikea todellisuus.

140. Muottiin valu

Elokuvan roolittaminen, *casting*, on tosielämän metafysiikkaa, yhtä selittämätön tapahtuma kuin rakastuminen. Oikean tietää. Casting sanana on suomeksikin vakiintunut ammattitermi, mutta se on kuvaava englannin kielen sana, joka tarkoittaa muottiin valamista. Sitä näyttelijän työ on, suhteessa rooliin, jota hän näyttelee. Kumpikin muuttaa toista. Kun rooleihin etsitään ja valitaan näyttelijöitä, joka on elokuvaohjaajan suurin ilo ja pahin murhe, muutkin yleensä haluavat sekaantua. Rooli on kirjoitettu käsikirjoitukseen. Se on aukko palapelissä, tyhjä muotti. Ohjaaja etsii näyttelijöistä sitä, joka parhaiten sopii muottiin niistä, jotka ovat käytettävissä. Elokuvasa ”sopii” ei tarkoita vain taitoa. Usein se sukupuolen lisäksi tarkoittaa hahmoa; kokoa, väriä, tapaa liikkua tai elehtiä, ääntä, kaikkia ominaisuuksia, joihin me oikeissakin ihmisissä kiinnitämme huomion. Ei ole ohjetta, miten valita oikea näyttelijä oikeaan rooliin, lukeehan jokainen käsikirjoituksenkin omalla tavallaan.

Ohjaajan on punnittava kokonaisuus, elokuvassa myös visuaalisen kokonaisuuden pitää olla tärkeä tekijä. Oikean löytyminen ja päättäminen rooliin laukaisee suman. Yleensä se on joku päärooleista, mutta myös sivurooli voi avata salaisuuden. Jos ohjaaja osallistuu käsikirjoitukseen, hän voi kirjoittaa roolin valitulle näyttelijälle ja näyttelijä vaikuttaa rooliinsa ennen kuin on edes lukenut käsikirjoitusta. Näyttelijävalinta saattaa muuttaa jutun toisenlaiseksi kuin ohjaaja ennen castingia ajatteli. Joskus on pakko valita ja virheen ymmärtää valmiista elokuvasta, jolloin siitä on vain opin hyöty. Teatteri eroaa elokuvasta. Teatteri tarkoittaa myös taloa, jossa on töissä näyttelijöitä. Teatterin esitykseen on valittava sopivimmat teatterin *ensemblestä*. Elokuvaohjaajan näkökulmasta teatterin roolittaminen on kummallisempi prosessi. Jos elokuvarooli on pitkä tai lyhyt tai lihava tai mustaihoinen, hankitaan pitkä tai lyhyt tai lihava tai mustaihoinen näyttelijä tai henkilö, joka on ulkoisten vaatimusten mukainen ja osaa esittää roolin, jonka elokuvaohjaaja osaa elokuvata ja hyväksyä, vaikka esittäjä ei olisi ”oikea” näyttelijä. Katsomossa eläydytään tarinaan; elokuvaohjaaja vie, eikä katsoja vikise. Elokuvaa katsotaan realistisemmän elämän ehdoilla kuin teatteria. Tämä on yleistys, mutta Hollywood on todiste.

Elokuvateollisuus on kehittänyt ja maksimoinut metodin ja tyyliä, joilla katsojat saadaan uskomaan tarina todeksi ja eläytymään elokuvaan kuin he sen keston ajan itsekin eläisivät

tarinan maailmassa. Woody Allen näytteli siittiötä elokuvassaan ”Mitä kaikkea oletkaan aina halunnut tietää seksistä, mutta et ole rojhennut kysyä”, mutta tyyllilaji oli etukäteen sovittu farssiksi, jota katsoja katsoo eri tavalla kuin draamaa. Katsoja ei eläytynyt todellisuuteen valkokankaan takana vaan katseli elokuvaa teatterina. Tämä dikotomia on yksi elokuvataiteen sallituista mahdollisuuksista, mutta esityksen tyyllilajista on sovittava katsojan kanssa, eikä sopimusta kannata rikkoa ”taiteellisin perustein”. Luis Bunuelilla elokuvassa ”Porvariston hillitty charmi” kaksi naisnäyttelijää esitti yhtä roolia. Niin Bunuel loi maagisen maailman. Katsoja ei ensin uskonut omia silmiään, vaikka maailma muuten tuntui olevan totta koska se tuntui todelta. Jos ensin ei usko silmiään ja sitten alkaa ymmärtää henkilöä, jota kaksi näyttelijä vuorollaan esittää, voi saada elokuvakokemuksen.

Näyttelijä on yksi elokuvaohjaajan instrumenteista ja kasvot ovat näyttelijän pääinstrumentti. Elokuvaohjaaja, joka ei ymmärrä miten käyttää katsetta elokuvassa kolmiulotteisen todellisuuden luomiseen, on väärässä työssä. Hän pelastautuu kuvaamalla näyttelijän takaa, koska ei ymmärrä kolmiulotteisuutta muulla tavalla kuin näyttämällä kaikki kohtauksen henkilöt samassa kuvassa. Niska ei näyttele, vaan kasvot, joissa on silmät. Niskakuvista näkee, että ohjaaja ei hallitse yhtä ammatin peruselementteistä, avaruudellisuutta. Sen näyttelijä luo katseella. Sama kolmiulotteisuuden ehto, joka vallitsee elämässä, toimii elokuvassa. On huimaavaa nähdä, miten tavallisessa anonyymissa siviilihahmossa kuvauksiin tulleet näyttelijä muuttuu osaksi rooliaan, ihmiseksi, joka muuttaa roolin eläväksi, samalla kun hänet maskeerataan, kammataan ja puetaan toisen ihmisen vaatteisiin – ja katsoja uskoo, vaikka sama näyttelijä on viimeksi ollut joku muu. Näyttelijä ei ole vaateripustin, vaikka vaatteet tekevät näyttelijän siihen rooliin mikä hänellä on. Elokuvaohjaajan ei tarvitse osata näyttellä, ei edes ymmärtää, miten näyttelijä roolinsa nostaa ja avaa. Hänen on osattava kommunikoida näyttelijän kanssa niin, että näyttelijä itse ymmärtää. Ollakseen hyvä, elokuvaohjaajan pitää olla egoisti ja näyttelijän narsisti. Ei riitä, että elokuvaohjaaja ymmärtää olevansa elokuvan johtaja, hänen pitää osata johtaa. Ymmärrys ilman taitoa ei ole mitään, eikä elokuvan johtaminen ole elokuvaohjaajan näyttelemistä kuvauspaikalla.

Sokeat ajavat polkupyörällä ja juoksevat maratoneja, mutta en tiedä yhtään sokean ohjaamaa elokuvaa. Elokuvaohjaaja katsoo, se on hänen ammatinsa, katsoa, katsella, nähdä. Haaleasilmäinen henkilö, jonka katse on peilissä, ei voi olla elokuvaohjaaja. Elokuvaohjaajan silmissä on ja on aina oltava uteliaisuus.

141. Syvä pää

Näyttelijä on elokuvan ihmeellisin ammatti. Säännön mukaan näyttelijät ovat kiehtovia ihmisiä, mutta elokuvat ovat ohjaajan ja tuottajan elokuvia, joissa näyttelijät esiintyvät. Henkilöohjauksen opettajani, televisiotheaterinohjaaja Jukka Sipilä, joka käski ohjata verbeillä eikä adjektiiveilla – mitä se onkaan! – toisti usein, että ”näyttelijät ovat suuria lapsia, mutta sitä ei saa kertoa heille” ja Jörn Donner sanoi näyttelijöitä joskus apinoiksi, toisinaan papukaijoiksi, tarkoittaen heidän kykyään matkia tai muuntua. Kumpikaan ei tarkoittanut olla ilkeä, vaan tarkoitti vain niitä ihmiselle poikkeuksellisia ominaisuuksia,

joita näyttelijöillä on oltava. Yksi niistä on oikein annosteltu narsismi, joka ohjaajalle on huono ominaisuus. Molemmat herrat rakastivat näyttelijöitä. Moniin elokuvankin ammattiteistä voi joutua sattuman, onnen tai vahingon seurauksena, mutta näyttelijäksi synnyttään. Tiedän, että elokuvan historiassa on näyttelijöitä, jotka ovat menestyneet myös elokuvaohjaajina, kuten Charles Chaplin, Jacques Tati ja Clint Eastwood, mutta enemmän on niitä, joiden olisi pitänyt pysyä vain kameran edessä, koska elokuvaohjaajakin on ammatti, johon ei pidä vain ryhtyä.

142. Klassinen taide arkkitehtuuri – elokuvaalavastaja

Taide on alusta saakka ollut ihmisen kanssa. Ensimmäinen taide oli musiikki, tai arkkitehtuuri. Lapsi piti hyräillä uneen, vesi tai paahtava paiste pitää poissa asumuksesta. Joku osasi muita paremmin konstruoida rakenteita, joiden avulla perhe selvisi luonnonvoimia vastaan. Kuka tahansa ei pystynyt kaikkeen. Tarvittiin erityislahjoja, mielikuvitusta, todellisuudentajua. Fysiikan ymmärtämistä, vaikka fysiikkaa ei vielä ollut. Mikäli ihminen oli kehittänyt puheen, äiti saattoi hyräillä lapsen uneen tai arkkitehti laulella nikkaroidessaan. Rakentamisen jälkeen hän paranteli rakennelmaa, lisäsi koristeiden tai ornamenttien, kauniin kiven tai oksan, osoitteeksi tai omistuksen merkiksi, ystävälliseksi eleeksi rakkaimmilleen. Perinne jatkuu rakennuksissa. Se on osa ihmisen olemusta, olemassaoloa suhteessa maailmaan. Lavastaja suunnittelee ja rakentaa taloja ja tiloja, jotka ovat olemassa vain kuvattavan elokuvan maailmassa. Se on niissä elävien käsikirjoituksen mukaan koottujen ihmisten todellisuus, kuitenkin vain sen kuva valkokankaalla, ja katsojan tajunnassa.

Diktaattorit ymmärtävät lavastamisesta enemmän kuin kansalaiset. Se on heidän ammattitaitoaan. Pyramideilla faraot lavastivat kuolemattomuutta ja asettivat aikaamme saakka ratkaisemattoman ongelman – miten pyramidit on rakennettu tekniikalla, jonka on täytynyt olla alkeellista koska rakentamisesta on kauan? Miten bussin kokoinen kivi on nostettu sadan metrin korkeuteen, silloin? Natsit osasivat lavastaa Nürnbergin puoluekokoukseen näyttämön ja valotempelin, jonka pilarit kohtasivat taivaassa. Minkä tahansa valtakunnan, USA:n yhtä lailla kuin Pohjois-Korean pääkaupungeissa on tiloja ja taloja, joiden tarkoitus on vain muistuttaa vallasta ja voimasta. Suomen tunnetuimpia lavasteita ovat Suomenlinnan Kuninkaanportti ja Senaatintori. Ensimmäinen on isäntävaltamme Ruotsin muistutus, jälkimmäinen on isäntävaltamme Venäjän muistutus. Menemällä paikalle, voi kuvitella elämyksen, jonka arkkitehti on suunnitellut. Maailma on täynnä lavasteita, joillakin niistä on arkifunktio. Suomen eduskuntatalo näyttää samalta kuin eduskuntakin näyttää. Koollakin on väliä, Pietarissa vaikuttavin elämys on, kun ymmärtää että Empire-Helsinki on sen pienoismalli ja Roomassa, että Pietarinkirkon sisään sellaisenaan mahtuisi Helsingin tuomiokirkko. Vallalla ja arvovallalla on koko ja muoto.

Amerikkalaisen elokuvan lavastaja oli ensin *set decorator*, jonka voi kääntää *somistajaksi*, sitten *art director*, *taiteellinen johtaja*, joita on myös mainostoimistoissa ja lopulta *production designer*, jolle ei ole käännettä, mutta termi tarkoittaa koko elokuvatuotannon visuaalista muotoilijaa. Se on hyvä ammattikuva, vaikka kopioitavaksi.

Vanhentuneet ammattitermit jäivät uudempien alaisiksi, ammattinimillä on ollut palkkapoliittisia seurauksia. Suomalaisen puoliammattimaisen elokuvatuotannon lavastaja on usein ollut väärin ymmärretty tai väärin käytetty. Kameran eteen on lavastettu värillisiä sotkuja, joille vetää vertaa Kauppatorin kiinalaisten lapintuotteiden osasto. Toisaalta, graafikot ovat lavastaneet elokuvia, tyylikkäällä, mutta paperisella maulla. Suomessa elokuvan ja teatterin lavastajilla on ollut yhteinen yliopistokoulutus. Se on ollut hyvä pienen maan taiteiden välisessä diskurssissa, mutta myös omiaan sekoittamaan teatterin ja elokuvan taiteina toisiinsa tavalla, joka ei ole totta. Teatterilavastus ja elokuva-lavastus ovat eri asioita, kuten teatteri ja elokuva. Lavastajat voi jakaa kahdenlaisiin: vasaralavastajiin ja baskerilavastajiin. Vasaralavastajan kädessä pysyvät kynää vaarallisemmat työkalut, kuten kirves ja saha; baskerilavastaja kommunikoi piirroksin, joskus maalauksin. Jako ei ole kategorinen, elokuvatkin ovat erilaisia. Molemmat vaihtoehdot voivat olla hyviä, mikäli henkilöllä on maku ja taito ja lavastusosasto, johon periaatteessa kuuluvat myös rekvisiitta, puvut ja maskit – siis elokuvan visuaalisen kokonaissuunnittelun johtaminen ja valvominen. Ne muodostavat sen maailman kuvan, jonka elokuvaohjaaja haluaa ja lavastaja näyttää.

Kun käsikirjoitus on hyväksytty tuotantoon, ennakkosuunnittelussa ja kuvauksissa lavastaja on toinen ohjaajan tärkeistä työtovereista. Toinen on elokuvaaja. Tämä siksi, että näyttelijöiden ohella he ovat ne kapasiteetit, joiden taiteellista panosta voi vain marginaalisesti korjata tai parantaa jälkituotannossa. Suomalaisissa elokuvissa rekvisitöörit ovat joskus saaneet niin sanotun ”päänimikkeen” elokuvan alku- tai lopputeksteihin, vaikka taiteellisesti heidän pitäisi aina olla lavastajan apulaisia. Väärinkäsitys johtuu ammattitaidottomista tuottajista ja ohjaajista, tai egojen reviiiritaisteluista elokuvien sisäisessä hierarkiassa. Kuten sanottu, elokuvissa kaikki ei ole vain mahdollista, vaan myös sallittua, jos raha on omaa. Rekvisitööri ja maskeeraaja voivat olla kunnianhimoisia ja taiteellisesti lahjakkaita elokuvantekijöitä, joista paras esimerkki on TV2:n entinen pääjärjestäjä Raimo Mikkola, jota ilman esimerkiksi Kalevala-filmatisoinnin ”Rauta-ajan” lavastajan (”kansallislavastaja”) Ensio Suomisen mystistä magiikkaa ei milloinkaan olisi luotu.

”Neliömäiset, pitkät sormet keskinkertaisessa kädessä, toiset nystyrät kehittyneitä, ilmaisevat taipumuksia arkkitehtuuriin.”

Kädenlukija. Käsikirja ajatuksenlukijoille. Ina Oxenford, Kirjapainoyhtiö Valo, 1907

XV KLIPPI: Maailmanloppuja

Käsikirjoitukseen voi kirjoittaa mitä vain. Esimerkiksi: meteoriitti törmää kuuhan ja puolikuu putoaa Tyneen valtameren, jonka seurauksena hyökyaalto hukuttaa Los Angelesin ja Hollywoodin ja maailman kirkoissa lauletaan herralle kiitosta, kun hän tuhosi moraalitynnyksen pesän. Ei ollut erityinen taiteellinen sankariteko ohjata vuonna 1933 King Kong, jossa jättiläisgorilla kiipeilee Empire State Buildingin seinillä eikä Titanic 1997, koska aivan samaa härkätaistelijan sankaruutta elokuvaohjaajat ovat osoittaneet Sergei Eisensteinin 1920 -luvun elokuvista asti joka kerta kun ovat hyväksyneet käsikirjoituksen filmattavaksi. Elokuva on taidemuoto, joka on aina ottanut ja ottaa aina käyttöönsä tekniikan uusimmat keinot kertoa tarina entistä paremmin, mikä on tarkoittanut katsojalle yhä tehokkaampia efektejä, joista on seurannut tunteita. Kuten säikähdyksiä tai kauhistuksia, jotka ovat pakottaneet sulkemaan silmänsä elokuvissa! Osittain katsoja on koulutettu kokemaan aina enemmän, aina uutta, mutta omana elämyksenään, analysoimatta tekniikkaa, joka efektin takaa löytyy. Erityinen taito on leikkauksella, tehosteilla ja musiikilla kätkeä trikki katsojalta sensaation taakse. Sankaritekoja ovat tehneet ne, jotka ovat kohdanneet todellisia haasteita ohjaajan puolesta. Siis tekniikka. Fotorealismi tarkoittaa kuvaa, joka näyttää olevan totta. Jättiläisgorillan ja miksei jäävuorenkin toteuttaminen aikansa parhaalla tekniikalla on ollut haaste, jonka pettäminen olisi romahduttanut tarinan. Tekniikka kehittyi ja on kehittynyt, mutta ratkaiseva on ollut vain lopulliseen elokuvaan päätyneet kuvat, on se toteutettu miten hyvänsä ja katsojan usko, ei siihen mitä hän näkee vaan siihen mitä hän kokee. Oikeassa elämässä ihminen on osannut lentää yli sata vuotta. Raskaan metalliesineen hallitseminen ilmassa ei ole tehtävänä helppoa, mutta lentolaitteetkin ovat muuttuneet kehittymällä. Yksi elokuvaohjaajan tärkeimmistä tehtävistä on aina ollut ymmärtää tarina, jota hän kertoo ja erottaa se välineestä, jolla hän tarinan kertoo. Mutta sekin pitää ymmärtää.

143. Vastuun kolmijako

Esittämäni taiteellinen kolmijako perustuu ajatukseen, että elokuvat on tarkoitettu ihmisten katsottaviksi ja että ne perimmiltään kertovat ihmisistä, myös elokuvat, joissa päähenkilö on anka, kultakala tai koira. Kolmijaossa ohjaajan vastuulla on kaikki elävä kameran edessä, lavastajan vastuulla kaikki elämätön ja kuvaajan vastuulla, että elävät ja elämättömät tarttuvat välineen muistiin, ennen filmille, nyt kortille.

Elokuvaohjaaja on *primus inter pares*, koska hän ohjaa ihmisiä, näyttelijöitä, ja heidän rooleillaan hallitsee elokuvakertomuksen inhimillistä kokonaisuutta. En ole löytänyt tätä yksinkertaista kolmijakoa määriteltynä mistään, pidän sitä periaatteena. Empiirinen kokemus riittää väittämään, että oikein tuotetuissa elokuvissa kolmijako toimii ja väärin tuotetut olisivat onnistuneet paremmin, mikäli ohjaaja olisi ymmärtänyt. Lavastaja on hieno taiteilija-ammatti, jossa ohjaajan egoa suurempi lavastajan ego tuottaa komean näköisiä elokuvia. Elokuvassa lavastaja on vastuullinen yksilötaiteilija. Vastuu koostuu budjettivastuusta tuottajalle ja taiteellisesta vastuusta ohjaajalle. Kahden vastuun väli on luova kompromissi. Lavastajalla, kuten muillakin taiteellisilla kapasiteeteilla, on assistentteja ja työvoimaa, kuten tekniset piirtäjät, rekvisitöörit, kirvesmiehet, lavastemaalarit ja muut, joita lavastajan mielestä on liian vähän. Käsikirjoitus on ymmärrettävä sopimukseksi kaikkien osapuolten välillä siitä, millainen elokuva aiotaan tehdä. Oikein kirjoitettu käsikirjoitus kertoo kaiken tuottamiseen tarpeellisen ja on yksiselitteinen luettava niin, että ohjaaja, elokuvaaja ja lavastaja ymmärtävät tekstin. Työtapoja on tietenkin yhtä monta kuin työyhdistelmiäkin ja ihmiset ovat erilaisia, taiteilijoinakin. Lavastajakoulutukseen valitaan taiteellisesti kykeneviä henkilöitä ja useat lavastajat harrastavat taiteita. Jos elokuvan kuvauksia tehdään studio-olosuhteissa, lavastajat tekevät luonnokset ja hyväksytyjen luonnosten perusteella piirretään yhtä yksityiskohtaiset kuvat ja rakennepiirustukset kuin jos rakennettaisiin oikea talo. Elokuvaohjaajalle lavastajan valinta on tyylin valinta.

Lavastajat ovat ammattikunta, joka tuskin koskaan sanoo minkään olevan mahdotonta. Suomalaisessa elokuvassa suuri osa lavastajan työstä tapahtuu *on location*, kuvauspaikalla, joka ei ole kontrolloitu studio-olosuhte. Ulkokuvauksissa tuotanto joutuu tekemisiin sään, auringon suunnan ja muiden ihmiselle ylivoimaisten olosuhteiden kanssa. Sisätilat, jotka eivät ole studioita, ovat ahtaita lavastaa ja valaista, mikä rajoittaa ohjaajan vapautta kohtauksen sommittelussa valolla ja kuvakulmilla. Suuremmat kuvauspaikat, esimerkiksi kirkot, toteutetaan *on location*. Jos elokuvan tarina tapahtuu nykypäivänä, lavastaminen on helppoa, mutta jos elokuva tapahtuu menneisyydessä, tiedossa on monikerroksisia ongelmia. Kaupunkitiloissa on kadun kalusteita, joita ei voi poistaa, ne pitää piilottaa. Lavastajat ovat kekseliäitä ratkaisemaan ongelmia kertomusta tukevilla tavoilla eikä heidän valitsemansa apu työvoima hätkähdä mistään. Amerikkalaisissa elokuvatuotannoissa kuvauksissa on suuri lavasteryhmä, koska odottaville lihaksille kannattaa maksaa mieluummin matalaa tuntipalkkaa kuin odottaville filmitähdille korkeaa.

Elokuvalavastajan työ on oman taiteen tekemistä taitavasti. Lavastaja on usein se, joka lukee tarkimmin käsikirjoituksen. Hän tuottaa ohjaajallekin yllätyksiä. Ne voivat olla kysymyksiä, esineitä tai paikkoja. Pitkien näytelmäelokuvien tuotannoissa on jotain kermaleivoksen hyvää, mitä muilla työpaikoilla ei ole: koska kaikki elokuvaohjaajan työtoverit ovat *free lancereita*, Keke Rosbergin filosofia siitä että ”sä olet niin hyvä kuin sun viimeinen grand prix” pitää paikkansa. Ohjaaja saa aina ja pyytämättä tai määräämättä 100 % työsuorituksen, kaikilta. Jos koriin sattuu mätä omena, senkin ohjaaja (tai tuottaja) on valinnut. Väitän, että elokuvilla on myös sukupuoli, kuten ihmisillä. Se vaikuttaa henkilöiden valintoihin tehtäviin. Olen ensisijaisesti tarkoittanut käsikirjoittajaa, lavastajaa ja leikkaajaa, koska sukupuolilla on edelleen ominaisuuksia, jotka poikkeavat tosistaan.

144. Koolla on väliä

Koska elokuva-alan ja akateemisen maailman hellimiin traditioihin kuuluu väärin ymmärtäminen, muistutan, että en väheksy puku- ja maskisuunnittelua taiteina. Puvustaja ja maskeeraaja ovat aina tuottaneet ihmeitä kuvattaviksi. Elokuvapukujen suunnitteluun on käytetty kuuluisia *designereita*, jotka ovat piirtäneet tyylejä, jotka ovat nousseet Pariisiin *cat walkeille* ja jalkautuneet arkiympäristöön, jossa katsojat pukeutuvat elokuvatrendeihin. Hollywood häveliäisyysoppeineen on tarjonnut Rooman valtakuntaa aikamme muodeissa ja kuoseissa, joilla on viestinnällisesti ollut muitakin tehtäviä, kuin etymologinen oikeaoppisuus. Sitä voi nähdä myös kansallismuseoiden kaltaisissa ympäristöissä: esimerkiksi rintaliivien muotoilema henkilö on uudempi keksintö kuin elokuva. Puvustus ja maskeeraus ovat nopein tapa luoda henkilötausta. Stetoskooppi kaulassa tekee lääkärin ja kolme ruusuketta kauluksessa kapteenin, ellei kyse ole everstistä, jolla myös on kolme ruusuketta, mutta ne ovat suurempia. Koolla on väliä, koon arvioiminen valkokankaalta on vaikeaa.

”Statuksen ulkoisia tunnusmerkkejä ovat ansiomerkit, pukeutuminen ym. symbolit. Kädenliike, asento ja vastaamistyylit voivat ilmaista statusta.” (47.)

Anne Vilkkonen, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

Koska todellisuus, jossa elämme, kehittyy osittain absurdien tapojen mukaan, suomalainen sairaalatodellisuus on muuttunut siitä, millaisena Hollywood sen esittää. Sairaanhoidajat eivät ole valkoisia, hentoja sisaria, eikä kenenkään kaulassa killu stetoskooppi lääkärin merkinä. Sukupuoliakin voi olla vaikeaa määrittää. Elokuvien pukusuunnittelu on viestin kuljettamista katsojalle ekonomisella tavalla. Jos kaikki henkilökätköt pitää sanoa ääneen repliikeissä, elokuvista tulee luettelot. Jokainen, joka on ollut sotaväessä (josta ei ole elokuvaohjaajan johtajakoulutukseksi edes reserviupseerikoulussa) ymmärtää tarkistaa kaluunat aina kun valkokankaalle astelee sotilashenkilö. Elokuvassa on tärkeää säästää aikaa, ladata kuvaan mahdollisimman paljon informaatiota. *Screen time* on elokuvaohjaajalle arvokasta, koska elokuvista tulee melkein aina liian pitkiä, suhteessa tarinoinhin.

Jos henkilö elokuvassa esitellään yleisölle ja juonen kuljetukselle on tärkeää tietää mikä hänen statuksensa yleensä tai ammattinsa tarinassa on, katsojan pitää tietää hänestä

enemmän kuin mitä kertoo golfbägi, jota hän vetää perässään. Jos haluamme kertoa, että golfaaja on lentokapteeni, elokuvaan tarvitaan kaksi henkilöä, jotka puhuvat hänestä. Toinen sanoo: hän on lentokapteeni. Toinen reagoi henkilöön, tai hänen asemaansa yhteiskunnassa tai elokuvassa. Katsojakin saa hyväksyä tietoisuutensa henkilön, joka on lentokapteeni. Elokuvan aikaa on kulunut kymmenen tai kaksikymmentä sekuntia ennen kuin lentokapteeni on tehnyt mitään muuta kuin tullut valkokankaalle. Jos hän ensi kerran ilmestyy elokuvaan univormussa, jonka hihassa on neljä kultaista rantua, hän voi aloittaa roolinsa lentäjänä. Osa katsojista laskee vaistomaisesti kultaraidat hihasta, muille hän puvun rinnuksen hopeasiipien perusteella on lentokoneen ohjaaja. Enempää katsojan ei aluksi tarvitse tietää. Hopearisti ketjussa kaulalla paljastaa henkilöahmon kristinuskon ja sulkahattu intiaanin aivan samalla tavalla ja periaatteella kuin natsit 1930-luvun Saksassa puvustamalla leimasivat juutalaiset tai homoseksuaalit, silloin julkisella nöyryytyksellä.

Taiteellinen kolmijako, jota esitän ja joka toimii Hollywoodissa, perustuu ajatukseen, että jonkun henkilön, on vastattava elokuvan riidattomasta visuaalisesta kokonaisuudesta. Univormuilla on viesti, farssiin lentokapteenille voi teettää pinkin univormun, mutta tavallisetkin asiat kuten kampausta tai salkku tai suora- tai käyrävartinen piippu (jos edes menneisyyttä kuvaavissa elokuvissa saa tupakoida?) tai kynsilakan väri – kaikki on koordinoitava osaksi kokonaisuutta. Maskeeraaja, pukusuunnittelija ja lavastaja eivät voi tehdä eri elokuvia samassa tuotannossa. Asia on teoreettinen. Henkilöt ovat puheväleissä, käytännössä taiteelliset päätökset tehdään yhdessä ja tieto kulkee. Työ perustuu käsikirjoitukseen. Harvoin esiintyy sisäisiä konflikteja, mutta vastuusta pitää olla tietoinen. Näytelmäelokuva on siitä harvinainen tuote, kuten myös lentomatka, että katsoja – tietämättään – odottaa että kaikki mikä hänelle esitetään, on katsottavan elokuvan suhteen tehty oikein. Katsoja voi ottaa valkokankaan tapahtumat vastaan osana maailmaa, jota hän ”salaa” tarkkailee. Katsojan rooliin ei kuulu ajatella, joka tarkoittaa, että hän joutuisi ponnistelemaan tyylisuuntien tai henkilökohtaisten makujen viidakossa. Visuaalinen suunnittelu on kiehtovaa. Yksi elokuvatuotannon perussykkeistä onkin elokuvaajan ja lavastajan yhteistyö. Mielenkiintoista on, ettei se vaadi ystävyyttä vaan vain molemminpuolista ammattikunnioitusta.

Lavastaminen on niin itsestään selvä osa teatteria, elokuvaa ja televisiota, ettemme ymmärrä sitä arvostaa. Yleensä on myös vaikeaa purkaa viestejä, jotka lavastaja on tuottanut tukemaan kertomusta, mutta alitajunta ymmärtää ne. Tarkalla silmällä päivittäissarjastakin voi analysoida lavastajan tai rekvisiitan pelkistetyt viestit, joiden tarkoitus on edustaa katsojille pysyvyyttä, kunnes uusi esine tai väri ennakoii muutosta, tai uhkaa. Kenelle tahansa, joka aikoo elokuvaohjaajaksi, tekee hyvää työskennellä missä tahansa hyvin organisoidussa, teolliseen tapaan toimivassa elokuva- tai tv-tuotannossa ja nähdä, kuinka pelkistetyin keinoin viestiä voi tukea silloin, kun aika on rahaa. Saman opin voi hankkia negaationkin kautta huonosti organisoidussa tuotannossa, mutta se vaatii enemmän ymmärrystä.

Elokuvan *non lineaarinen* kuvaustapa pakottaa elokuvaohjaajan kokonaisvaltaisempaan ajatteluun kuin teatteriohjaajan, jonka työprosessi on ”lineaarinen” ja johtaa vasta kenraaliharjoituksen jälkeen ensi-iltaan: kaikkea voi muuttaa, s.o. kehittää

”näyttämökuvaa” harjoitusprosessin ajan. Niinhän luova ihminen toimii (luovuus, yleisesti, tarkoittaa sitä, että ajattelee koko ajan). Koska elokuvat yleensä toteutetaan ulkoteollisista syistä johtuvien aikataulujen mukaan, elokuvaohjaaja joutuu usein ”lukitsemaan” omat keinonsa. Jos elokuvan finaali kuvataan tuotannollisista syistä kuvausten alussa ja kohtauksen sisältö on myrkkymaljan kumoaminen, rekvisitööri tuo näytille vaihtoehtoina Ikea-lasin, kauniin böömiläisen kristallilasin ja sinisen venetsialaisen lasikengän. Yhdestä niistä henkilö elokuvan lopussa juo myrkkynsä. Siihen saakka malja odottaa kirjahyllyssä Freudin ja Hemingwayn välissä. Muutamassa sekunnissa pitää osata päättää minkä luonteen myrkkypikari kirjahyllyssä koko elokuvan ajan saa.

XVI KLIPPI: Matti

Suomeen tullessaan ”Coming out of the Ice” -tuotanto oli levällään. Jouduimme improvisoimaan. Toimisto oli hotelli Presidentissä, joka oli taistolaisen tuotantopäällikön huumoria: paikka oli täynnä neuvostoliittolaisia. Aamulla tilanne alkoi valjeta, kun illalla piti lähteä seitsemäksi viikoksi Lappiin ja Kokkolaan. Soitin KTK:n tilauskeskukseen ja tilasin kahdentoista tonnin umpikuorma-auton ja kuljettajan, jonka mielellään piti ymmärtää vähän englantia. Tunnin päästä ilmoitettiin Matti. Lähetin hänet lavastemiehen kanssa Puukeskukseen, josta englantilainen valitsisi laudat ja levyt ja käsken ajaa kuorman Saariselälle. Matti oli aamulla lähtenyt päivystämään KTK:lle, joka oli lyhenne Kuorma-autojen tilauskeskuksesta. Se oli parempi nimi kuin esimerkiksi Ajella, josta ei olisi tiennyt mitä se tekee. Seuraavan kerran Matti lensi viiden viikon kuluttua käymään kotona vaihtamassa paitaa. Matti tuli toimeen lavasteporukan kanssa. He palkkasivat hänet apumieheksi. Tuotannon lopussa Matti puhui englantia. Hän oli poikkeus autonkuljettajien joukossa. Ei vain tupakoinut autossa, kun muut tekivät töitä, vaan tarttui sahaan ja vasaraan. Brittien jälkeen Mattia työllistettiin kotimaisissa tuotannoissa. Hän laskeutui elokuva-alalle ja hän ja punavalkea kaappiauto muodostivat kuljetusnormin. Yleisradiossa TV2:n lavasteryhmällä oli lavastemies-autokuski, Perttu Pohjanperä, joka myös teki muutakin kuin ajoi. Ilman hänen viisasta voimaansa ”Rauta-aika” olisi ruostunut. Brittiläinen kuvausryhmä käyttäytyi Lapissa yläluokkaisen alentuvasti. Maantie oli musta kuin kaamoksen ilta, kun kuvausten alkua edeltäneenä päivänä ajoimme Ivalon lentokentälle tarkistamaan, että lumen puutteessa lavasteeksi taiottu vankileirin parakki oli valmis. Ilmailukerho oli muuttanut saksalaisten jälkeen jättämän sotilasparakin purjelentokoneen halliksi: seinä oli poistettu, kone saatiin sisään, mutta pyrstö piti peittää pressulla. Se oli hyvä, lavasteistakin puuttuu seinä. Parakkiin oli rakennettu keskitysleiri ja hankittu rumaa gulag-rekvisiittaa. Lavastaja oli britti, apulaislavastaja suomalainen ja lavastemiehet kuka mistäkin, Englannista, Helsingistä tai Lapista. Tuottaja, ohjaaja ja kuvaaja hyväksyivät lavasteen. Lavastaja vakuutti, että aamulla ohjaajalla on lämpimät olot, koska he lataisivat kamiinan ennen kuin menisivät nukkumaan. Lappilainen työmies puisti päätään. Huomautin että ellei joku jäisi vahtimaan tulta ja lisäämään puita, aamulla parakissa olisi yhtä kylmä kuin ulkona. Kukaan, joka päätti, ei uskonut. Kulttuurit kohtasivat, hävisin väittelyn: ohjaaja on kuningas, jota pitää palvoa. Englantilaisen kiviseinäkulttuurin mukaan oli tehty savutorvi, joka teki kaksi yhdeksänkymmenen asteen mutkaa, ensimmäisen seinän läpi ulos ja toisen taivasta kohti ylös. Olin tilannut annoksen ja tarjoilija oli tuomassa olutta, kun minua pyydettiin puhelimeen: ilmailukerhon ja siperialaisen vankileirin parakki oli tulossa. Koska tuottaja ja ohjaaja halusivat nähdä tulipalon, en ehtinyt maistaa oluesta. Parakki oli palanut poroksi ennen kuin ehdimme lentokentälle. Palopäällikkö sanoi, että tulipalo oli alkanut kamiinan savutorvesta. En sanonut mitään. Kun ajoin takaisin, neljäkymmentä kilometriä, ohjaaja ja tuottaja keskustelivat, oliko KGB sytyttänyt tulipalon. Alkoi sataa lunta; pikkulinnun kokoisia ”jalkarättejä” tarttui tuulilasiin. Auton valoissa ne näyttivät ylimaallisen kauniilta. Yläluokan pakistanilais-brittiläinen ohjaaja unohti neuvostoliittolaiset. Hän päästeli kimeitä kurkkuaäniä ja oli varma, ettei *special effects* -osasto pystyisi milloinkaan tuottamaan mitään niin kaunista! Olut odotti väljähtyneenä.

145. Klassinen maalaustaide – elokuvaaja

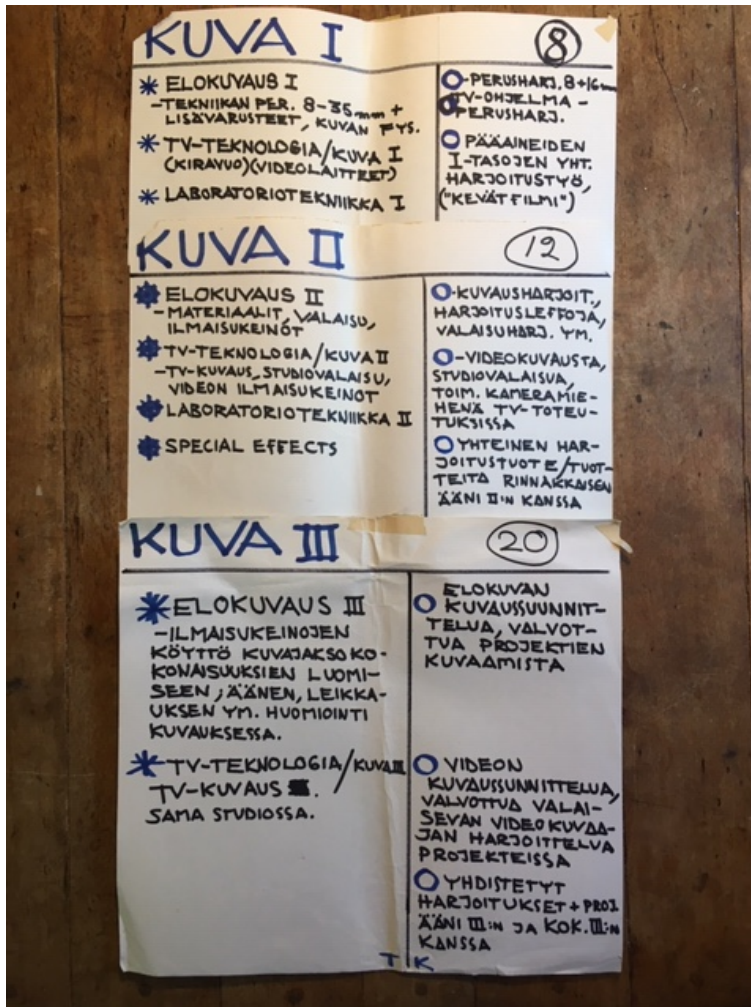
Alussa oli varpaalla märkään hiekkaan painettu piste ja sen viereen kepillä vedetty viiva. Sommitelma, taideteos. Kun ihminen kehittyi edeltävästä lajista, tärkeää oli, että hän sai syödä pysyäkseen hengissä ja oli varovainen, ettei ateria syönyt häntä. Sen hän oli oppinut jo edeltävässä lajissa, tai lajina. Rakastuiko hän tai milloin historiassa hän alkoi rakastua lisääntyäkseen, kuka arvaa? Ainakin ihmisen piti tuntea hetken intohimoa toista ihmistä kohtaan. Lisääntyminen teki mahdolliseksi kehityksen, kehitys työnjaon ja työnjako kulttuurin. Paperia ei ollut keksitty, meri huuhtoi sommitelman, mutta se oli helppoa piirtää uudestaan. Mielikuvitusrikas lapsi piirsi ensimmäisen tikku-ukon ja äiti osoitti sitä sormella ja sanoi – jos ihmiselle oli jo kehittynyt puhetaito ja sen mukana huumorintaju – että tikku-ukko esitti isää. Sille nauroivat kaikki kolme. Nyt elokuvaajalla on kameran valokennossa 8000 pikseliä vaakasuorassa vierekkäin ja elokuvateatterissa käytössään kolmesataa neliometriä valkokangasta, johon sommitella.

Egyptiläiset kuvasivat ihmiset profiilissa, jolloin pysäytetyt liikkeet ja toiminnot oli helppoa ymmärtää. Kuvat saivat ritualistisen luonteen. Jos ajattelee elokuvakerronnan kielioppia, jo muinaiset egyptiläiset ymmärsivät suojaviivan ja liikkeen suunnan, jotka ovat elokuvailmaisun pyhät perussäännöt. Henkilöt kuvissa kommunikoivat katseilla ja eleillä ja me tiedämme mihin päin pysäytetyt henkilöt kulkevat. Kreikkalainen taide otti käyttöön muitakin ”kuvakulmia”. Perspektiivin keksimiseen, oikeammin kehittymiseen, kului vielä pari tuhatta vuotta. Kaikki, jotka näkivät hienoa, ymmärsivät hienon. Ne, jotka olivat uteliaita selvittämään, miten hienous oli synnytetty, opiskelivat ja kehittivät sitä. Niinhän autoakin on kehitetty, vaikka tekniikan olennaiset ehdot olivat fysiikassa aina ja auton tärkeät nykyisetkin elementit olivat olemassa jo, kun elokuvaa vasta ”keksittiin”. Italialainen taidemaalari ja matemaatikko Piero della Francesca, joka kuoli samana vuonna kuin Olavinlinnan rakentaminen aloitettiin ja Kolumbus löysi Amerikan, käytti perspektiiviä ja kirjoitti tutkielmia taulujensa pohjana olleista matemaattisista teorioista. Maalaustaide ja arkkitehtuuri ovat velkaa matematiikalle koska ihmissilmä on tietoinen ja hyväksyy kuvapinnan jakamisen tai huomiopisteen sijoittamisen matemaattisesti määritettävillä tavoilla; symmetria, vaaka- ja pystysuora, kultainen leikkaus, jossa viiva jaetaan niin, että pitemmän osan suhde viivan pituuteen on sama kuin lyhyemmän osan suhde pitempään. 1600-luvulla Rembrandt käytti valoa tavalla, joka teki maalauksista kaikkien yhä ihailemia mestariteoksia. Hän, jos kukaan, oli valon valtias: valo tekee näkymättömän ilman näkyväksi ja silmän ja aivojen yhteinen taju ymmärtää kuvan kolmiulotteisuuden.

Pisteen ja viivan piirtämiseen tarvittiin pinta, myöhemmin arkki. Luotiin kaksiulotteinen kuva, kunnes renessanssiin mennessä monituhattavuotisella prosessilla oli kehitetty perspektiivi. Sillä voitiin vaikuttaa katsojaan, hän koki syvyysulottuvuuden, vaikka kuva oli kaksiulotteinen. Taideteoksista näkee vähälläkin koulutuksella, onko kuva maalattu taulun pinnalle vai onko kaksiulotteiseen pintaan luotu syvyys. Taitava kaksiulotteinen kuva koettiin kolmiulotteisena ilman taidekoulutusta, ihmisen luontaisilla ominaisuuksilla. Niitä ihminen oli tottunut käyttämään metsästäessä, jo eläimenä. Ihmiselle luontaista on etsiä kuvasta syvyyttä, koska hän kokee elävänsä todellisuudessa,

joka on kolmiulotteinen. Se on perusominaisuus, jonka ihminen voi tietoisesti väliaikaisesti sammuttaa. Jos ihminen päättää nauttia kuvasta sommitelmana, tila lakkaa olemasta ja tietoisuus käsittelee kuvaa pintana. Prosessi on luonnollinen niin sanotun ”nonfiguratiivisen” taiteen kohdalla, mutta jos miljööllä tai maisemalla on viestin osuus teoksessa, katsoja kokee sen, koska tietää että se on olemassa. Ennen kuin perspektiivi keksittiin, kuvasta puuttui kuvan syvyys. Ehkä täsmällisemmin, katsojan käsityksestä kuvasta puuttui syvyys, tilan kolmas ulottuvuus. Suunnilleen elokuvan keksimisen aikaan maalaustaiteessa aloitettiin tyylisunnat, jotka on nimetty impressionismiksi ja kubismiksi. Valokuva oli kehittynyt ja osittain korvannut maalaustaiteen, esimerkiksi muotokuvissa. Taide etsi omia suuntia. Ajan hengellä on aina ollut vaikutus taidehistoriainkin kehitykseen.

Kubismin jälkeenpäin tärkein kehittäjä oli kai Pablo Picasso. Yksinkertaistettuna, kubismi tarkoittaa, että kaksiulotteiselle pinnalle (taulu) kuvataan sama objekti yhtä aikaa eri suunnista tai ulottuvuuksista. Maallikko voi tokaista, että silmä on poskella, mutta kyse on kuvasta, taiteilijan valinnasta, joka on hänelle aina oikea, hänen taiteessaan. Kubistinen taideteos on verrattavissa kollaasiin, jossa on useita kuvia samasta kohteesta, eri suunnista. Kubistisesta teoksesta katsoja ei kivikauden vaistoilla saa kolmiulotteista elämystä. Kuva vaatii tietoista prosessointia, joka vaatii älyä, ehkä myös sivistystä. Katsojan tulee olla tietoinen itsestään ymmärtääkseen kubistisen kuvan. Ilman tietoisuutta kuva on suhteellisen älytön elementtikoe, mikä se myös saattaa olla.



Kamerataiteen osaston opiskelijoiden opintoseisaukokouksessa 1971 laatima elokuvauksen opetuksen suunnitelmarunko.

146. Kuva taiteessa

Maailmassa, jossa osa ihmisistä on aina tavoitellut valtaa muiden ihmisten yli tai kustannuksella ja käyttänyt sitä omien olosuhteidensa kohentamiseen niin että asumusta, vaikkapa linnaa, on ollut varaa koristella ja sisustaa esineillä, joilla ei ole hyötykäyttöä ja joihin on tietoisesti tehty muutakin kuin vaakasuora taso istumista varten, kuten patsailla tai maalauksilla, hän oli saavuttanut ylellisyyden, jossa turhuudelle oli markkinat. Tauluja on myyty seinille. Tilaja on voinut hyvittää vaimoan maalauttamalla hänestä muotokuvan ja imarrella häntä pyytämällä salaa, että taiteilija parantelisi edes vaimon kuvaa.

”Leonardo da Vinci (1452 – 1519) kept detailed notebooks. There were an estimated 13.000 pages in all, containing his observations, thoughts, sketches and inventions. Around 5.000 pages survive today. They reveal how Leonardo followed the scientific method – based on careful observation, scepticism and experiment – well before the likes of Galileo Galilei (1564 – 1642) and Isaac Newton (1643 – 1727). Leonardo’s grasp of optics, geology, hydrodynamics, astronomy, and the principles behind gears, levers, cantilevers and force and motion was far ahead of his time.” (48.)

Jack Challoner: *Genius Inventions*, Science Museum 2019

Uskonnot ovat keränneet ihmeteltäväksi rikkauksia ja palvontatiloja on koristettu uskonnollisilla kuvilla. Niissä banaalikin taide näyttäytyi pyhänä. Häveliään tutkimuksen taakse on jäänyt selvittää mikä yhteys tarustoilla tai uskonnoilla on ollut sen pornografian kanssa, jota on ripusteltu seinille ennen valokuvan ja elokuvan keksimistä. Museoissa on alastomien muotokuvia ja palvotuissa taideteoksissa he voivat julkisessa tilassa harjoittaa tabuja, rakastella joutsenen tai mustekalan kanssa. Tai vapaaherran rakastajatar on ollut alastonmallina teokselle, joka esittää jumalatarta, mutta katselee ruokasalin seinältä vapaaherratarta. Jos taiteilija voi kuvalla vangita katsojan mielen nyt, miksei ennen? Halumme tulkita muinaisia kallio- ja luolamaalauksia uskonnollisilla tai ritualistisilla motiiveilla saattaa olla peräisin ajoilta, jolloin ihminen oli omiin tarpeisiinsa keksinyt uskontoja. Yksi niistä on ollut menneisyyden valjastaminen ikuisuuden lupaukseen. Motiivit ovat voineet olla yksinkertaisempia, tai samoja kuin nyt. On ruokittu taiteilijaa, tuottamatonta henkilöä, josta ei ole ollut hyötyä sodassa tai metsästyksessä. Hän on osannut laulaa tai piirtää; häneltä on tilattu tekoja, joita metsästäjät itse eivät osaa tai väheksyvät mutta he ovat ruokkineet häntä, kun hänestä on ollut huvia. Muotokuvissa, joita pidetään julkisten tilojen seinillä, vaikka kansalaiset eivät pääse niitä katselemaan, ovat tulleet mahdollisiksi myös valokuvateokset. Eikä maalatunkaan virallisen muotokuvan tarvitse olla tunnistettava henkilöstä, vaan hänen sielustaan tai hengestään. Hyviä esimerkkejä ovat Rafael Wardin hieno presidentti Tarja Halosen muotokuva tai Elina Merenmiehen kuva apulaiskaupunginjohtaja Pekka Korpisesta, joka paljastuksensa jälkeen herätti sekä ihastusta että pahennusta.

”A pioneer of perspective, he used anatomical studies to improve life drawing, found new ways to paint light and shade and used new materials and composition techniques.” (49.)

Jack Challoner: *Genius Inventions*, Science Museum 2019

Taiteessa on muoteja ja tyylejä, mutta on myös itseisarvoja, joita jokainen näkevä kokee samalla tavalla, kuten ”kirkkaus” tai ”pimeys”. Taiteessa on viestejä, jotka ihminen saa ymmärryksensä ehdoilla, kuten ettei valkokankaan juna aja elokuvateatterin katsomoon. Ymmärrys johtuu kokemuksesta, siitä mitä ihminen on nähnyt ja kuullut ennen kubistista maalausta tai elokuvaa. Yhteiset inhimilliset ominaisuudet ovat kehittyneet lajille, joka eli esiteknologisen ajan ehdoilla. Häneen voi vaikuttaa keinoilla, jotka eivät vaadi koulutusta, vaan ihmiseksi syntymisen. Kun ihminen kehitti – kaiketi hitaana darvinistisena prosessina – puhekommunikaation voidakseen perustaa metsästyseuran pyydystämään yksilölle liian vahvaa tai nopeaa saalista, hän tarvitsi kolmiulotteisuuden tajun. Ilman stereonäköä kaikki mikä olisi television katsomista vaarallisempaa, olisi

ollut hengenvaarallista. Jo mekanismi, jossa kaksi erillisen kuvan tuottavaa silmää yhdistyvät aivoissa kuvaksi, jolla on stereoeefekti, on häkellyttävä. Asiaa voi kokeilla sulkemalla silmän kerrallaan. Kuva, mikä hyvänsä kuva, latistuu. Oma nenä näkyy kuvan reunassa. Kun avaa molemmat silmät, nenä katoaa ja kuva muuttuu kolmiulotteiseksi. Se tapahtuu ihmisen tietoisuudessa.

Ennen kubismia oli maalattu kaksikymmentä tai viisikymmentä tuhatta vuotta kaksiulotteisia keihäänheittäjiä ja saaliseläimiä kallioihin ja luoliin. Tiede vaatii todisteen, mutta niitä on kirjoitettu vasta sen jälkeen, kun kirjoitus keksittiin. Taide toimii toisin. Jos luolamaalauksista löytyy dynamiikkaa, joka piirroksessa on pysäytetyn liikkeen kuva, on voitava päätellä mitä piirtäjä on nähnyt ja tarkoittanut – tai halunnut viestiä. Voihan olla, että kuvilla on ollut uskonnollinen tarkoitus, että muinainen metsästäjä on halunnut hyvittää luonnolle – tai kenelle? – siltä ottamansa saaliin palauttamalla sen kuvana, kuten kristillisen perinteen kertomus kuuluu. Mutta metsästäjä ei osaa piirtää eivätkä hirvet osaa katsoa kalliomaalauksia ja ehkä muinainen taiteilija on käyttäytynyt kuten myöhemmätkin: hän on antanut metsästäjän ylpeillä komealla saaliilla, sankaroimalla hänet ansaitakseen oman leipänsä, tai henkensä. Tai miksei luola ole voinut olla muinaisihmisen koulu, jossa pojille on opetettu metsästäystä silloisella *power point* -menetelmällä?

Tuskailivatko Rembrandt ja Goya staffioidensa takana, ettei elokuvakameraa ollut keksitty? Rembrandtin kuuluisa teos ”Tohtori Tulpin anatomialuento” vuodelta 1632 on valaistu yhtä mestarillisesti kuin Vittorio Storaron kuvat ”Ilmestyskirja. Nyt.” -elokuvassa ja Goyan järkyttävä taulu ”Toukokuun kolmas 1808” kapinallisten teloituksesta vuodelta 1814, ovat kohtauksia, vaikka niistä puuttuu elokuvataiteen maailmaan tuoma uusi dimensio, aika.

”Maalaustaidetta varten tulee kädessä olla pitkät, kauniit sormet ja hyvä nimetönsormi, jonka pään tulee olla laajanpuoleinen. Ne taiteilijat, jotka maalaavat laajoja kankaita, ovat pienikätisiä, ja Venus sekä Luna ovat hyvin kehittyneitä. Miniatyyritaideniekkoilla on enimmäkseen suurenpuoleiset mutta hennot kädet, ja nystyrät näkyvissä. Ihmiskasvojen kuvaamisen erikoisalakseen ottaneille on Jupiter huomattava; eläinkuvien suosijoilla taasen on toinen nivel nimettömässä pitkä. Maisema-maalareilla on Luna hyvin kehittynyt ja keskisormi kehittyneempi. Kukkien maalaajalla on Venus ja sotatapahtumain kuvailijalla Mars kehittynein. Jos taiteilijalla on neliömäiset sormet, niin hän harrastaa todellista elämää; suipponevat sormet todistavat taipumuksia mielikuvituksen tuotteisiin.”

Kädenlukija. Käsikirja ajatuksenlukijoille. Ina Oxenford, Kirjapainoyhtiö Valo, 1907

XVII KLIPPI: Gentlemens' Club

Jussi Heikkonen, Pertti Mutanen, Eero ”Werner” Salmenhaara, Robert Nordström, Jari Mutikainen ja erityisesti Esa Vuorinen, ovat kuvaajia, joiden kanssa olen tehnyt elokuvia. Herrasmiehiä, mikä näyttää olevan hyvän elokuvaajan persoonallisuuden taho, vaikka esiintyy persoonallisissa muodoissa. Elokuvaaja on kuvausvaiheessa ohjaajan luottohenkilö. Kuvaajat ovat kohteliaita ja kun ohjaajien persoonallisiin piirteisiin kuuluu epäillä kaikkia kaikesta, myös kuvaajia imartelusta, ohjaaja ei tiedä onko elokuvaaja ystävällinen hänelle vai ammattikunnalle tai rahaa vastaan. Oikealla elokuva-alalla, jossa kaikki ovat *free lanceita*, maine ja palkka tai keikka, ovat yksi asia. Sama koskee Vittorio Storaroa, Rickhard Klinea ja Ralph Bodea, Oscar-elokuvaajia, joiden kanssa olen saanut työskennellä. Kun väitetään, että Esa Vuorinen on pohjoismaiden paras elokuvaaja Bergmanin kuvaajan Sven Nykvistin kuoltua, en ole eri mieltä, voi olla parempikin. Elokuvaajan taide on valon ymmärtäminen ja piirtäminen kolmiulotteisena kaksiulotteiselle valkokankaalle, antamaan syvyyttä. Katsoja luulee, että elokuvaaja käyttää kameraa, mutta elokuvaaja käyttää silmää. Kuten ohjaajissakin, kuvaajissa on ammatin harjoittajia, jotka luulevat olevansa elokuvaajia. Balettianssijat, seiväshyppääjät ja taikatempuilijat puhuvat 10.000 toiston säännöstä: pitää toistaa sama kymmenen tuhatta kertaa osatakseen. Valmiissa pitkässä näytelmäelokuvassa voi olla mitä tahansa kolmeen tuhanteen (3000 kpl) erillistä kuvaa. Jokainen valaistaan ja sommitellaan valittuun tyyliin ja elokuvaan sopivana yksilönä. Kuvausryhmä kunnioittaa elokuvaajaa taiteilijana. Niin pitääkin, hänen kätensä jälki, hänen makunsa, on elokuvan kosketuspinta yleisöön: kuvalla kosketaan katsojan sielua. Elokuvaajien herrasmiesperinne on vahva, vaikka digikehityksen jälkeen RUK:n suorittaminen ei tuota perusvalmiutta elokuvaajan ammattiin; nainenkin jaksaa kantaa kameran eikä ole sukupuolikysymys ymmärtää miten se toimii. Elokvauksen aiempi pääopettaja, Jarvan elokuvaaja Antti Peippo, oli taidemaalari. Hän toi suomalaiseseen elokuvaan tavan pyörittää etusormea hiuksissa – ajattelemisen kuvana. Peipolla oli ankara käsitys naiselokuvaajista: naisesta ei voi tulla elokuvaajaa koska nainen käyttää sukkahousuja ja elokuvaan tarvitaan alakulmakuvia, eikä nainen voi panna polvea maahan, koska sukkahousuihin tulee silmäpako. Lausunto kuulostaa huonolta vitsiltä, mutta perinne oikeutti diskriminoimaan elokuvaajiksi haluvia naisia. Muutamat naiset kuitenkin rikkoivat lasikaton, esimerkkinä myöhemmin dokumenttiohjaajana maailmanmaineeseen noussut Pirjo Honkasalo.

147. Näön ehdoilla

Eläimille luonnonvalinta on kehittänyt erilaisia näköjä, kullekin tarpeen mukaan. Kaksisataa kilometriä tunnissa lentävän pääskysen silmät katsovat vastasuuntiin. Pöllön silmät ovat vierekkäin eivätkä edes samassa tasossa, kolmiulotteisuuden paremmaksi kokemiseksi. Linnut nukkuvat muuttolennolla, toinen aivopuoli ja toinen silmä hereillä toisen nukkuessa. Ominaisuuksia, joita meiltä puuttuu. Emme ole tarvinneet niitä, joten ne eivät ole kehittyneet tai olemme hylänneet ja surkastaneet ne tarpeettomina joutilalle elämäntavalle, jonka mutaatioiden seurauksena kehitimme, jo ennen kuin elokuva keksittiin.

Lentokoneet laskeutuvat vastatuuleen. Helikopteria lentäessäni huomasin, että vaistomaisesti talletin tuulen suunnan suhteessa auringonvalon suuntaan. Tiesin koko lennon ajan, mistä tuulee, vaikka tarvitsin tietoa vain laskeutuessa. Ihmisellä on suuntataju. Elokuvaaja käyttää ominaisuutta valaistessaan. Katsojaan luodaan kolmiulotteisuuden illuusio tai vahvistetaan sitä. Jos logiikan, ”valon suunnan” kuten ammattitermi kuuluu, rikkoo, aiheuttaa häkellyksen – piilotajunta luulee, että maailma on kääntynyt ympäri. Suurin osa katsojista tuskin on tietoinen reaktion syystä, mutta intensiivisen kohtauksen aikana jo vaiston rikkominen aiheuttaa herpaantumisen tärkeimmästä, kertomuksesta. Suuntataju on herkkä, syvällä oleva vaisto, josta on ollut hyötyä metsästyksessä ja kodin löytämisessä. Sen voi rikkoa, mutta se on tehtävä tahallaan, ei taitamattomuuttaan. Syyksi ei riitä ”taiteellinen ratkaisu”. Se on huono selitys, jolla ymmärtämättömyys jälkikäteen yritetään kätkeä retoriikalla. Kuvat, joissa valo henkilöön tulee takaviistosta, ovat mielenkiintoisempia kuin ”passikuvat”, mutta valaisemalla takavalolla molemmat vastakuvien henkilöt, tekee tajunnallisen virheen. Ilmiötä on jopa tutkittu oikean tieteen puolella, mutta kuvataiteessa se on aina ollut fakta.

Ymmärrämme, tunnistamme ja tunnustamme, että ihmisellä on samat aistit ja aistien vastaanottoon ja käsittelyyn kykenevät mentaaliset mekanismit kuin oli esimerkiksi satatuhatta vuotta ennen kivikauden ihmistä. Hän on vaativa katsoja. Elokuvan katsojana hän ei taivu ”taiteellisten” ratkaisujen edessä, vaan kokee tilan vaistonsa varassa. Kun elokuvassa on katsojan tajunnalle virheitä, jokaisen kohdalla elokuvaohjaaja luovuttaa ohjaajantuolinsa. Katsoja ei osaa analysoida mitä tapahtui; hänestä vain ”tuntui oudolta”. Analyysi edellyttää ajattelua, huomio ei. Ajattelulle on parempia paikkoja, kuin elokuvateatteri.

”Kognitiivisilla toimintoilla tarkoitetaan lähinnä tiedollisia toimintoja: aisti-informaation käsittelyä ts. havaitsemista, oppimista, muistia, ajattelua ja kieltä. Viestintä ja asenteenmuokkaus käyttävät usein hyväkseen kognitiivisen ja emotionaalisen aineksen, ”järjen ja tunteen”, ristiriitaa. Saatetaan vedota sääliin, itsetehostustarpeisiin, seksuaalimotiiveihin. Joskus voi esimerkiksi joukkotiedotuksessa olla tarkoituksenmukaista lisätä asiatietoja, vaikuttaa kognitiivisiin osatekijöihin. Vaistotoimintoja ja refleksejä lukuun ottamatta lähes kaikkeen inhimilliseen käyttäytymiseen sisältyy kognitiivisia toimintoja. Kokonaisuuden ymmärtäminen edellyttää tiedon lisäksi myös sosiaalisten tekijöiden, kulttuurin, sen käsitteistön ja arvojen tuntemusta. Pelkkä merkityksen ymmärtäminen ei aina riitä.”

(50.)

Anne Vilkkonen, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

Osa ihmisistä on lahjakkaita eikä nerous viihdy yksin kotona. Kaikkea voi opiskella ja jotain voi oppiakin, mutta vaikka haluaisimme kiistää viisauden olemassaolon, se näkyy, jos on olemassa. Museoihin ei koota keskinkertaisia teoksia. Ei ole sattuma, että hyvät elokuvaajat harrastavat taidetta. He analysoivat valoa, jonka mestarit ovat maallanneet kankaille. Niissä hetki on pysäytetty. Kuulostaa paradoksilta. Kuvauksissa elokuvaohjaaja luo rajaamaansa maailmaa. Elokuvaaja tekee ratkaisevat päätökset siitä, miltä maailma näyttää – miten katsoja ottaa sen vastaan tajunnallisena ja piilotajunnallisena tilakokemuksena. Ymmärtämättömät elokuvaohjaajat patistavat elokuvaajaa tai laskevat leikkiä hitaasta valaisusta. Elokuvaajalla riittää itsetunto olla välittämättä asiantuntemattoman mielipiteistä. Ei elokuvaaja voi vastata sanomalla mielipidettään ohjaajasta, se romahduttaisi tuotannon ilmapiirin ja lopettaisi oman leivän. Ohjaaja huomaa muiden sanattoman halveksunnan liian myöhään. Ammatillisesti järjestetyissä tuotannoissa elokuvaaja toimii kuvausryhmän henkisenä päällikkönä, työnjohtajana, jota muut ammattilaiset kunnioittavat. He antavat elokuvaajan tehdä työnsä rauhassa, ennen kuin panevat soppaan omat lusikkansa, yleensä kuvaajan eikä ohjaajan ehdoilla. Valaisu, elokuvaajan työn tärkein osa, tehdään aina kiireessä; kokemus antaa varmuuden tehdä oikeita päätöksiä nopeasti.

Kunnioitan elokuvaajia. Olen läheltä nähnyt miten huono elokuvaaja pilaa hyvän ohjaajan työn, ja päinvastoin. Opiskelin Teknillisen korkeakoulun Arkkitehtiosastolla ja Taideteollisen oppilaitoksen Kamerataiteen osastolla, joka opiskelun aikana muuttui Taideteollisen korkeakoulun Elokuva- ja TV-linjaksi. Ennen korkeakouluja opiskelin sommittelua ja piirsin hiilellä Vapaassa taidekoulussa ja sen jälkeen kahdessa korkeakoulussa. Hiilellä piirtäminen on taiteen peruskoulu. Ihmisen mittaaminen katsella, luiden ymmärtäminen lihaksista, alastoman ihmisen katseen kohtaaminen osana ihmisen opiskelua ihmisen tulkitsijaksi, viivan lopullisuus, mittasuhteiden laki, valon suunta ja lankeaminen iholle, joka voi näyttää samanväriseltä, mutta ei ole. Rahoitin opiskelut free lance -toimittajana, graaafikkona ja reportaasivalokuvaajana. Olen siis maistanut taiteeni alkuaineita.

148. Veli valvoo

Kun elokuvat kuvattiin filmille, ohjaajat tunkivat silmänsä kameran luuppiin ymmärtääkseen kuvan, joka sitten kuvattiin niin, että vain kameraoperaattori näki sen. Elokuvaohjaajalle on riitettävä tieto siitä, mitä kuvataan ja minkä objektiivin hän tai kuvaaja on valinnut. Hänen on luotettava, että kuva on hyvin sommiteltu ja oikein fokusoitu. Kameran vierestä on pystyttävä ymmärtämään kameran liikkeet, mutta pitää itse olla aivan kameran vieressä: valokuvissa Hollywoodista ohjaajan tuoli on kameran alla, eikä tuolia ole siihen valokuvan vuoksi lavastettu. Se joka kameraa operoi, on yhtä kunnianhimoinen ja maineestaan tarkka, kuin ohjaaja. Hän ei hyväksy huonoa ottoa, vaan pyytää uuden otton oman maineensa vuoksi ja yhteisen elokuvan parhaaksi.

On kehitetty pienoismonitorit, joilla ohjaaja ja muutkin näkevät, mitä kamera kuvaa – itse asiassa kameraoperaattori on ainoa, joka ei näe ”valmista kuvaa”. Silmällä on ominaisuus, jota kamera ei poista: se keskittyy kuvassa olennaiseen. Monitori tuottaa

kuvaa, joka on rajattu, siis paljastaa kuvasta myös ominaisuuksia, jotka silmä sensuroi. Jos kuvataan käsivaralla, jolloin kamera ja näyttelijä molemmat liikkuvat, näyttelijän paikka kuvassa liikkuu. Se ei ole laadun mittari, katsojan silmä korjaa kameran kuvan omaksi kokemukseksi ja usein näyttelijän liike kuvapinnalla vain lisää dynamiikkaa. Monitori rajaa todellisuudesta sen osan, joka aiotaan näyttää katsojalle siitä osasta, joka kerronnalle tarpeettomana rajataan pois. Rajaaminen tarkoittaa, että kuvauksissa tuijotettavan pienoismonitorin reuna on todellisuuksia rajaava. Ellei kuvaa osaa katsoa, alkaa kiinnittää huomiota siihen, ”täriseekö kuva”, siis rajapinta vallitsevan todellisuuden ja kerronnan välissä. Katsojalle sillä ei ole merkitystä, koska hänet on jo opetettu keskittymään olennaiseen, ihmiseen, jonka molemmat silmät toivottavasti näkyvät kuvassa. Ei ihminen voi olla keskittymättä ihmisen silmiin! Mutta kameran takana vallitsee monitorien demokratia! Monitoreja on siroteltu eri osastoille taiteellisen tasaa arvon symboleina ja kaikki, jotka eivät ole tuottamassa suoritusta, kerääntyvät saamaan osansa tulevasta elokuvasta. Elokuvaohjaaja istuu tuolissa, jonka selkään on kirjoitettu DIRECTOR, paremmassa tapauksessa ohjaajan nimi ilman ääkkösiä ja öökkösiä, katsomassa kuvaa yksityisestä monitoristaan, mutta myös aistimassa tuotantoryhmän reaktioita suoritukseen, jonka ainoa valvoja hänen itse pitäisi olla. Sitten otto kelataan alkuun ja tarkistetaan. Ohjaajan päätöksen sijasta ryhmän diskussioon käytetään kaksinkertainen aika, tai kolminkertainen, jne.

Myös tuottaja, joka on vaivautunut kuvauspaikalle siksi, että kuvataan kabarét -kohtausta, jossa nuoret tähtöset sätkivät sääriään, sanoo mielipiteensä. Sen vuoksi otetaan kohtelias lisäotto. Kukaan ei huuda, kyse on huutoäänestyksestä. Monitoreja tuijottavat funktioistaan kymmenet ammattihenkilöt, joilla jokaisella on mielipiteen takuuna taiteellinen ambitio. Kuvan hyväksymisestä saattaa tulla kvasidemokraattinen prosessi. Henkilö, jonka pitäisi johtaa orkesteria, muuttuu pajupillin soittajaksi. Näin kävi Warren Beatty'n elokuvassa Reds. Ohjaaja ei ollut vain narsisti, hän oli myös uudessa ammatissa epävarma, vaikka hänellä oli maailman paras elokuvaaja, Bertoluccin kuvaaja Vittorio Storaro. Olen kuullut ohjaajista, jotka eivät ole edes samassa huoneessa näyttelijöidensä kanssa, vaan istuvat muualla tuijottamassa monitoria ja ohjaavat radiopuhelimella, jota apulaisohjaaja pitää näyttelijän korvalla. Näyttelemineen ilman reagoivan yleisön osallistuvaa hengitystä, kylmälle kameralle, on yksinäistä työtä. Ellei se kiinnosta ohjaajaa niin paljon, että hän vaivautuisi samaan huoneeseen kertomaan mitä toivoo, elokuva on menetetty jo kuvauksissa.

Pääsääntönä olen käyttänyt, etteivät näyttelijät saa katsella itsestään otettuja kuvia tuotannon aikana kuin ohjaajan erikoisluvalla. Heidän työnsä on näytellä, ei ohjata omaa tulkintaansa. Joissakin tv-tuotannoissa näyttelijät viettävät loppoaikaa kelaamalla omia kuviaan. Se on myrkyä omalle suoritukselle.

Elokuvalla, seitsemännellä taiteella, ei ole muuta omaa, kuin liike, jonka elokuvaaja vangitsee ja aika, jonka elokuvaleikkaaja jakaa niiden kuvien kesken, jotka elokuvaohjaaja hyväksyy tarinaan, joka on kirjoitettu käsikirjoitukseen kuin rakennuksen suunnitelma – tai vaihtoehtoisesti improvisoitu kuvauspaikalla. Kaikki elokuvaa tekevät ovat välttämättömiä ammateissaan. Elokuvaohjaaja ei osaa tehdä yhdenkään

heidän työtä, mutta ei myöskään saa olla heidän armoillaan. Laadun edellytys on, että elokuvaohjaaja, elokuvan kuvaaja ja leikkaaja kunnioittavat toistensa ammatteja ja henkilöidensä ammattitaitoja. Ammatteihin voi päätyä myös ”hyviä tyyppejä” tai ammatit luovat henkilöistä ”hyviä tyyppejä”. Elokuvaajan perustyyppi on voimakastahtoinen ja itsetuntoinen, tavallisesti edelleen mies, joka huolehtii karismastaan. Määritelmä koskee myös naiselokuvaajia, kuten Pirjo Honkasalo, joka alun perin opiskelikin elokuvaajaksi. Kummankin sukupuolen kohdalla tyyppitys on yleistävä. Ihmiset ovat erilaisia. Elokuvaaja Esa Vuorinen sanoo, ettei ystävällisyys ole ammatti. Ei olekaan. Leikkaajan perustyyppi on elokuvaajaa hienostuneempi, yleensä ohjaajaakin tarkemmin maailman ja ohjaajan elokuvankin näkevä, mutta siitä huolimatta yhteistyöhaluinen ja -kykyinen henkilö. Tämäkin koskee myös mieselokuvaileikkaajia.

Elokuvaaja ei ole kameramies, kameramies on elokuvaajan apuhenkilö. Kamerahenkilö käyttää kameraa. Elokuvaaja vastaa valaisusta ja sommittelusta, joiden periaatteista hän sopii elokuvaohjaajan kanssa. Elokuvaaja maalaa valolla. Elokuvaajalla ja kameramiehellä, joka toteuttaa elokuvaajan suunnitteleman kameratyön, on assistentteja ja valomiehiä, melkein aina grip-ryhmä, jonka vastuulla on rakentaa kuvauskorokkeet, nosturit, ajoradat yms. Valoryhmän päällikkö, ”gaffer” (jolle ei ole haluttu antaa suomalaista ammattinimeä) on elokuvaajan oikea käsi, valaistusestari. Hänellä on luottoryhmä. Kuvausten loputtua hyvä elokuvaaja ja hänen koulutettu ryhmänsä jatkavat toisen ohjaajan elokuvassa, mutta elokuvaaja palaa leikkauksen valmistuttua. Silloin hän vastaa valo- tai värimäärittelystä, jolla luodaan lopullinen elokuva. Ennen elokuva valmistui laboratoriossa, nyt *post production* -yksikössä. Tehdäkseni selväksi mistä on kyse: mustavalkoisen filmin aikana käytettiin esimerkiksi *day for night* -tekniikkaa, joka merkitsi kohtauksen kuvaamista kirkaassa auringonpaisteessa, joka valonmäärityksessä pimennettiin kuutamoyöksi. Katsoja ei oivalla, että suorassa auringonvalossa on yhtä jyrkät varjot kuin kuutamossa. Häntä huijattiin. Valon määrää säätämällä ja värielokuvassa tekemällä auringonvalosta sinistä kuunvaloa, katsoja viedään yöhön. Digitaalisessa *post production*issa voi tehdä hienostuneempia silmäkääntötemppeja, mitä vain, kuten elokuvaohjaajat ovat ennenkin tehneet, tekniikan ehdoilla, mutta ennen huonommin koulutetuille katsomoille. Yksinkertaistettu kuvaus.

149. Katsoja opettaa

Elokuvan historia ja katsojan kouluttaminen katsomaan ennen kuin hän oppii puhumaan tai kävelemään, on muuttanut monta asiaa, vaikka havaintopsykologisesti ja emotionaalisesti olemme kuin olento kivikaudelta. Katsoja katsoo vanhoja trikkejä vanhoina trikkeinä ja hänen aivonsa osaavat hyväksyä jopa ”vanhentuneen” tarinan. Katsojalle elokuva on voinut saada historiallisen lisäsisällön, koska tekniikka on kehittynyt niin hienostuneeksi, ettei todellisuutta voi erottaa epätodellisuudesta: tietokoneohjelmat, joiden avulla, käyttämällä henkilön omaa luonteenomaista ääntä, henkilö voidaan panna ruudussa puhumaan mitä tahansa – esimerkiksi presidentti Barack Obama, jonka kuva animoitiin kasvojentunnistuksella ja väärinkäytettiin puheella, jota hän ei ollut pitänyt.

Elokuvaaja on – säveltäjän ohella – ”taiteellisin” elokuvan ammasteista. Heitä yhdistää poikkitaiteellinen ominaisuus, rytmitaju. Ellei elokuvaajalla ole kuvattavaan elokuvaan oikeaa ”verenikäntä”, rytmitajua, esimerkiksi käsivarakuvien kuvaamista on syytä välttää.

”For camera movement to be invisible, it has to be externally or internally generated by whatever is on the screen – preferably the person or thing which, at that point, is driving the story.” (51.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

Katsoja ei osaa analysoida mitä hänelle tapahtuu, tunnetta, jonka hän kokee, mutta kun huonosti toteutetussa elokuvassa samat virheet toistuvat, elokuva menettää osan intensiteetistään ja se on sen ainoan keinon nimi, jolla katsojaa pidetään elokuvaohjaajan käsissä.

”To say a camera move is internally generated is to say that the camera is moving to keep up with whatever is being seen or felt by someone or something on screen.”(52.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

Huomion pitää pysyä näyttelijässä, hänen esittämässään hahmossa, jonka kohtaloon katsoja on ”ajettu sisään”, eikä kameran liikkeessä. Jos kameramiehellä ei ole oikeaa rytmitajua, kamera pysähtyy väärällä tavalla tai hetkellä, suhteessa näyttelijän liikkeeseen. Virheen kohdalla tietämätön katsoja tulee tietoiseksi kamerasta, siitä että hän katsoo kuvattua stooria eikä ole ”näkyvätön näkijä” elokuvan maailmassa. Kun seuraa hyvää elokuvaajaa, esimerkiksi Esa Vuorista, kuvaamassa liikkuvaa näyttelijää tai näyttelijöitä, heidän yhteinen liikkeensä muistuttaa kahden tai kolmen hengen tanssia. Elokuvaaja voi kävellä takaperin ja sovittaa askeleensa näyttelijän askeleisiin, jotta katsoja ei tule tietoiseksi siitä, että kameralla kuvataan kertomusta, johon hän uskoo kertomuksen ehdoin, ei kameran ehdoin. Kun näyttelijät pysähtyvät ja sitten jatkavat taas kulkuaan, elokuvaaja sovittaa liikkeensä heidän liikkeisiinsä, liikkeelle lähtöön ja pysähtymisen rytmiin. Rytmitajun lisäksi tämä vaatii tavattomasti taitoa, jota voi kutsua vaistoksi. Vaistoa ei voi opettaa. Se ”tikapuuhermosto”, jolla katsoja elokuvan kohtaa, on hyvin tarkka yksinkertaisissa asioissa. Elleivät näyttelijöiden ja kameran liikkeet sovitua toisiinsa, katsoja vieraantuu, ei kuvauksesta vaan tarinasta, mikä on näytelmäelokuvan pahin vahingossa tapahtuva virhe.

Elokuvaaminen on hienovireistä taidetta katsojan tajunnalla. Riippuen monestakin asiasta, kuvakulma ja muutaman senttimetrin ero kuvan tarkennuksessa voi olla tarinan suhteen ratkaisevasti oikein tai väärin. Väärin rakennettu kuva rikkoo katsojan illuusion.

”You should move the camera whenever possible to add visual energy to the film, but only in a manner which enhances the story or at least does not detract from it. Stated simply, all good camera movement is invisible.” (53.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

Edellinen sitaatti on kirjoituspöydän takaa heitetty teoretikon mielipide, hölynpölyä, joka kiistää saman kirjoittajan kaksi edellistä ensifilmin ohjaajalle tarkoitettua hyvää

neuvoa. Kameran liike ei lisää kuvaan energiaa eikä tuota kolmiulotteisuutta, vaan ainoastaan liikkuvan kameran kuvan, joka voi myös olla visuaalisempi, kuin paikallaan olevan kameran kuva.

Kun kalusto oli raskaampaa, elokuvaajat olivat vanhanaikaisen miehisen lihasvoiman suosijoita. Elokuvaajat epäilevät uutta tekniikkaa, mutta ottavat sen heti käyttöönsä. He haluavat, että tekniikkaa parannetaan. He ideoivat mahdollisuuksia, joita insinöörit eivät osaa kuvitella, mutta osaavat valmistaa. Orson Wellesin elokuvaaja Gregg Toland teetti valovoimaisen objektiivin, jolla ”Citizen Kanen” jokainen kuva kuvattiin. Lievästi laajakulmaisella objektiivilla saatiin aikaan epärealistinen syväterävyys, jota Welles tarvitsi kertoakseen ensimmäisen elokuvansa tarinan. von Bagh osasi kertoa, mitä syväterävyys tarkoittaa, mutta ei sitä, miksi sillä on erityinen ihmisen normaalitajunnan vastainen psykologinen vaikutus piilotajuntaan juuri elokuvassa Citizen Kane. Welles oli ankara elokuvaohjaaja, jota kiinnosti enemmän katsojaan vaikuttaminen kuin oma ura. Useat muutkin elokuvaohjaajat ovat tehneet elokuvia, joissa on käytetty vain yhden polttovälin objektiivia. Joskus ratkaisulla on ollut taiteellinen syy ja merkitys: elokuvan kaikkiin kuviin tulee identtinen perspektiivi. Syyksi voidaan myös esittää, että halutaan antaa katsojalle mahdollisimman todentuntuinen kokemus. ”Todentuntuisuus” tarkoittanee silmän polttoväliä, joka tarkoittaa, että elokuvaohjaaja tietää mikä objektiivin polttoväli vastaa ihmisen katsetta. Realistisuus ja todentuntuisuus ovat kuitenkin kaksi eri asiaa, jotka elokuvaohjaajan pitää osata erottaa toisistaan, muuten joku muu tekee päätökset, jotka kuuluisivat hänelle.

Kun zoom-objektiivi kehitettiin, syntyi koulukuntakiista, joka tuomitsi muuttuvan polttovälin ihmiselle epäluonnollisena tapana nähdä, mitä se ei ole. Jokainen, joka ajaa autoa ja välillä istuu kyydissä, tietää miten kuljettajalle tapahtuu eräänlainen zoom-ilmiö suhteessa liikenteeseen. Suurin osa autoilijoista tuijottaa eteensä. He eivät koe zoom-ilmiötä, jonka voi kokea esimerkiksi katsomalla ohi ajettavaa maisemaa ja kohdistamalla siitä katseen takaisin tiehen. Zoomista riitelemisen on unohtunut, varsinkin kun zoomilla ei tarvitse zoomata. Sillä voi nopeasti valita polttovälin vaihtamatta objektiivia. Esa Vuorinen on kehittänyt tyylikseen hyvin hitaan zoomaamisen kohti henkilöä. Liike on niin hienovarainen, ettei vajaan visuaalinen ohjaaja sitä huomaa. Tekniikka on monella tavalla älykäs. Se lisää joka hetki kuvan intensiteettiä ja ohjaaja ja leikkaaja kiittävät, koska tekniikka antaa leikkaajalle koko ajan kuvassa liikkuvan ”huomiopisteen”. Huomiopiste on leikkaajan tärkeimpiä työkaluja.

Elokuvalla on kielioppi. Sen perussäännöt ovat yksinkertaiset opettaa ja oppia, mutta kieliopin varassa ei pidä ohjata elokuvia – ei kirjojakaan kirjoiteta kielioppi kädessä. Elokuvaohjaajan työhön kuuluu vaiston ja älyn lisäksi monta asiaa, joista suuri osa on ammattitaitoista henkilökuntaa kameran takana. Hierarkia on jyrkkä. Hyvin harvoin kukaan, joka on hierarkkisessa asemassa, kaipaa alempansa mielipidettä. Alana elokuva tarjoilee herkkuja, joita samantapaiset työt normaalimmilla aloilla eivät tarjoa. Työssä kaikki tekevät aina parhaansa. Se on erityisen harvinainen herkku. Helsingissä osittain kuvatun amerikkalaisen elokuva kuvauksissa pysähdyin salaa kuuntelemaan, mitä tavalliset rivivalomiehet puhuivat. Hämmästyin, kun ymmärsin, että he pohtivat

seuraavan kuvattavan kuvan elokuvakerronnan kieliopin ehtoja, joita ei näyttelijöille opeteta teatterikouluissa ja joita eivät elokuvia kustantavat raha- ja virkamiehet kunnioita maissa, joissa veronmaksaja, eikä yleisö, raha-automaatin tavoin kustantaa elokuvataidetta ja -bisnestä.

Elokuvakoulun paras puoli on sen salaseuraisuus. Yhdessä opiskelu, vaikka valmistumisen jälkeen tiet eroaisivat, opettaa ymmärtämään elokuvan taiteellisia ammatteja irrallaan niiden harjoittajista. Siis puhtaita taitoja ja kykyjä ilman niihin liittyviä henkilöitä. Henkilöt ovat kurssitovereita. On erittäin hyvä, varsinkin elokuvaohjaajana, tietää, että koulutus opettaa. Että työtoverin kanssa voi keskustella asiasta, ei henkilöstä lähtien. Teatteri näyttää synnyttävän perheitä ja sukuja, joissa kyvykkyys teatteriin näyttää jatkuvan geeneissä, polvesta polveen. Elokuva näyttää olevan darvinistisempi taide, valikoivampi. Nimi ei ole lahjakkuuden tae, ellei lahjakkuutta itse osoita. Tämä periaate näyttää toimivan ja pätevän muualla.

XVIII KLIPPI: Digitasa-arvoa

Digitalisaatio antoi naisille elokuvassa samat taiteelliset mahdollisuudet, jotka miehillä oli aina ollut. Kuten kaikki kalusto, jota ihminen keksii, on ensin raskasta ja kömpelöä ja kehittyessään muuttuu kevyemmäksi, mutta monimutkaisemmaksi, samoin on käynyt kameroille. Hitler antoi tehtäväksi suunnitella elokuvakamera, joka tallettaisi hänen tuhatvuotiseksi suunnittelemansa valtakunnan ensi vuodet. Ilmeisesti Hitler siis ei pitänyt itseään kuolemattomana? Saksalaisella perusteellisuuudella suunniteltiin Arriflex -elokuvakamera, joka muistutti myöhempää keksintöä, neuvostoliittolaista AK47 rynnäkkökivääriä eli Kalashnikovia, jonka piti toimia Siperian pakkasessa ja Syyrian helteessä ja ampua vaikka veden alla. Niin kauan kuin elokuvat kuvattiin filmikameralla, kalusto oli raskasta ja sen käyttämisen hallitsemiseksi ei ollut haittaa, jos oli käynyt sotaväen ja oppinut purkamaan ja kokoamaan kiväärin side silmillä. Elokuvaan muodostui mies- ja naisammattikuntia ja -perinteitä. Miespuolinen kuvaussihteeri oli yhtä harvinainen kuin naispuolinen elokuvaaja. En ole kokenut, että ketään missään ammatissa olisi väheksytty tai syrjitty sukupuolen vuoksi. Vain toistaitoisuuden. Tämä saattaa koskea vain omia tuotantojani, tai olen niin vieraantunut todellisuudesta, etten ymmärrä edes niitä. Elokuvakouluun otin opiskelijoiksi enemmän naisia kuin kaikki edeltäjäni yhteensä. Muuten kunnioittamilleni professoreille jouduin pitämään veljellisen puhuttelun ja muistuttamaan, ettei taiteellinen lahjakkuus riipu sotilasarvosta tai lihasvoimasta, koska kalusto oli muuttunut keveiksi laitteiksi, joiden huoltamiseenkin tarvittiin insinööri. Edellytin karsintakurssien valintaryhmiltä tasa-arvolain mukaista sukupuolijakoa, kumpaakin sukupuolta piti olla 40% vahvuudesta. Tämä oli silloin, kun sukupuolia oli vain kaksi ja joillekin ryhmille tuotti vaikeuksia löytää edes valitsijoiksi päteviä naisia.

150. Klassinen kuvanveisto – elokuvaleikkaaja

Elokuvan leikkaus on ajan muuttamista tilaksi katsojan tajunnassa. Se on taiteellinen ominaisuus, jota millään muulla taiteella ei ole. Ammateista elokuvan ohjaajan ohella tärkein on elokuvaleikkaaja. Ellei ohjaaja hallitse taidettaan, leikkaaja on ainoa, joka voi pelastaa edes jotain. Taide, jo nimensä mukaan, pakenee määreitä. Tanssi, grafiikka, kuvanveisto, kirjallisuus, valokuva. Valokuva pysäyttää liikkeen. Tanssija on elävä kolmiulotteinen henkilö, esitys ja esittäjä yhtä aikaa. Veistos on kolmiulotteinen kuva tai vangittu liike. Kirja on kolmiulotteeseen esineeseen painettu kaksiulotteinen sanallinen kertomus, jonka sisältö liikkuu ajassa ja tilassa minne vain ja jonka lukija kokee mielikuvituksella. Keinomuistissa musiikki on ykkösiä ja nollija, tilassa musiikkielämys on silti moniulotteinen.

Suomessa ammattinimikkeeksi on valittu elokuvaleikkaaja. Anglo-amerikkalainen ammattinimi ”editor” tarkoittaa myös toimittajaa. Joissakin kielissä, kuten suomessa, historiallisista syistä sana tarkoittaa esimerkiksi lihan leikkaajaa. Kielitymologisesti toimittaminen on totuuden etsimistä ja esittämistä tiivistettynä. Leikkaaminen, siten kuin suomeksi sanan ymmärrämme, tarkoittaa materiaalin pilkkomista, käyttökeltottomien mätien osien poistamista. Valveutunut, ammattinsa osaava elokuvaohjaaja ymmärtää leikkaajan ”toimittajana”. Hänet voi ymmärtää elokuvan katsojan päaluottamusmieheksi: ellei leikkaaja ymmärrä kuvattua materiaalia, ei katsoja voi ymmärtää elokuvaa.

Elokuva on seitsemäs taide ja käyttää jotain kaikista kuudesta klassisesta taiteesta. Klassiset taiteet on määritetty ennen teknologiaa. Seitsemäs taide ei tarkoita, että elokuva olisi minkään taiteen, esimerkiksi teatterin tai kirjallisuuden sivuvaunu. Elokuva on taide. Kokemuksena elokuva sijoittuu kenties kirjallisuuden ja musiikin väliin paremmin kuin teatterin viereen. Todellisuus on kuitenkin rationaalinen. Elokuvaa katsotaan elokuvateatterissa. Esityksen kesto on sama kuin katsomisen kesto, kuten teatterissa. Elokuvan esittäminen elokuvateatterissa ja katsominen samaan tapaan kuin katsotaan näytelmiä, on luonut harhan elokuvasta teatterin sivutaiteena. Väärinkäsitys on laajentunut ammatteihin ja rutiineihin; harhaa väärinkäyttämällä on luotu maineita ja omaisuuksia ja kansallisesti elokuva on diskriminoitu ”alempien taiteiden” joukkoon, koska se ei ole erityisen hienoa.

”This property consisted in the fact that two film pieces of any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality, arising out of that juxtaposition.” (54.)

Sergei Eisenstein: *The Film Sense*, Faber 1943 (1970)

Elokuvaleikkaaja antaa elokuvalle sen lopullisen muodon, luo ohjaajan tavoitteleman maailman käyttämällä valitut osat kuvastusta materiaalista ja liittämällä ne toisiinsa. Ohjaaja on ohjannut näyttelijää ja elokuvaajaa, kamera on tallettanut joka sekunti 25 liikkeen pysäytyskuvaa ja kun ohjaaja on ollut suoritukseen tyytyväinen, hän on hyväksynyt oton. Ottoja otetaan niin monta, että näyttelijöiden ja kamerasuoritus on hyväksyttävä. Näytelmäelokuvissa puhutaan materiaalisuhteesta, joka Suomessa on tavallisesti 6 – 20. Kuusi tarkoittaa, että elokuvaa kuvataan kuusi kertaa enemmän kuin

lopullinen pituus on, siis kuvien, jotka valitaan elokuvaan. Leikkaaja käyttää ohjaajan raakamateriaalista hyväksymiä kuvia ja apuääninä niiden kuvauspakalla äänitettyjä näyttelijöiden repliikkejä. Elokuvatuotannon muututtua digitaaliseksi, elokuvaleikkaajan käytössä voi olla koko kuvattu materiaali. Se on kuin graniittimöhkäle. Leikkaaja on lukenut käsikirjoituksen, hän tietää, että kiven sisällä on veistos, joka hänen tulee löytää. Löytää on oikeampi verbi kuin etsiä. Käsikirjoituksen pitää olla niin hyvin valmistettu, että kaikki, joiden työ perustuu sen lukemiseen, ymmärtävät elokuvan päämäärän ja oman työnsä merkityksen sen saavuttamiseksi.

Eräs Suomen Elokuvasäätiön tuotantoneuvoja neuvoo, että hän haluaa saada käsikirjoituksesta ”lukuelämyksen”. Anteeksi, mutta lukuelämyksiä on tarjolla kirjallisuudessa. Elokuvakäsikirjoitus on elokuvan työpiirustus. Sankariarkkitehdin (arkkitehtien oma termi) luonnoksesta voi saada elämyksen ja käsityksen rakennuksesta. Rakennusinsinööri tekee sellaiset rakennepiirustukset, ettei tuuli kaada taloa. Piirustuksista ei tarvitse saada elämystä, vaan käsityksen. Vertaus on kaukaa haettu, ontuva tai huono. Yritän kuvantaa, että yhden oman ammattinsa väärin ymmärtäneen tai osanneen vaikutusvaltaisen henkilön ohjaava lause voi johtaa koko tukikulttuurin vääristymiseen.

Elokuvilla on periaatteessa kahdenlaisia kohtauksia. Niitä, joissa draama tapahtuu ja niitä, joiden avulla katsojaa kuljetetaan ajassa tai paikassa kohti draamaa. Harjoituksissa ohjaaja ja näyttelijä ovat sopineet tyylistä ja muusta, mutta kuvauksissa näyttelijä on yksin kameran edessä. Elokuvaa on monta tapaa kuvata. Jos kuvataan kokonaisia kohtauksia yhdessä kuvassa, joka oli akateemikko Rauni Mollbergin valitsema tyyli, hiukan kuin filmattua teatteriesitystä, kaiken pitää onnistua yhtä aikaa kameran edessä ja takana ja ohjaajan mielestä täydellisesti, ennen kuin kohtaus on kuvattu. On myös tekniikoita, jotka luottavat leikkaajaan taiteilijana ja mahdollisuuteen, jonka leikkauskestojen hienosäätelyyn antaa ja kerronnan painottamiseen esimerkiksi lähikuvilla tai valitsemalla, että kuvassa näytetään kuunteleva henkilö puhuvan sijasta. Tämä on niin sanottu *master scene* -tekniikka, jota Hollywood yleisesti käyttää, mutta jota eurooppalaiset ohjaajat ovat vieroksuneet: *master scene* -tekniikalla kaikkien kuvien ei tarvitse onnistua koko keston ajan, koska tyyli sisältää mahdollisuuden leikata ulos mistä tahansa kuvasta ja sisään mihin tahansa samasta kohtauksesta kuvattuun kuvaan. Huonoa näyttelemistä ei tarvitse näyttää katsojalle, elleivät kaikki kohtauksen näyttelijät koko ajan näyttele huonosti. Näyttelijät rakastavat *master scene* -tekniikkaa. He tietävät, että heidän ”pehmeä” kohtansa voidaan heittää pois ja paikata toisen näyttelijän kuvalla. Mutta se ei ole ”taiteellinen”, vaan toimiva tapa kuvata.

Mollberginkin yhden kuvan tekniikka poikkeaa filmatusta teatterista. Elokuvaohjaaja tekee valinnan siitä mitä katsoja näkee ja mistä kuvakulmasta hän näkee. Käyttämällä ”elokuvallisempaa” tekniikkaa, elokuvaa voi kiihdyttää tai rauhoittaa arviolta 15% kumpaankin suuntaan. Taiteellisesti se tarkoittaa, että leikkaamalla kohtaus voidaan tiivistää todellisia suorituksia lyhyempään aikaan tai kerrontaa voi rauhoittaa venyttämällä aikaa. Näyttelijöiden kuvat voidaan leikata niin että puheet menevät osittain päällekkäin tai vaihtoehtona repliikkien väleihin jää tauot. Vaikka ei tietäisi elokuvan

tekemisestä mitään, ymmärtää miten vahva keino leikkaajalla ja ohjaajalla on, jos aikaakin, siis elämää, voi manipuloida, käyttämällä reaaliaikaisia näyttelijäsuorituksia niitä manipuloimatta. Joskus pelkkä ajatuksen mittainen tauko puheiden välissä riittää, myös jälkikäteen luotuna. Ohjaaja varaa mahdollisuuden kokonaisrytmin määrittämiseen kuvausten jälkeen. Ankarassa elokuvakäsityksessä menettely tuomitaan, ikään kuin se poistaisi elokuvasta totuusaspektin. Huomauttaisin, että totuusaspekti ilmenee elokuvan katsojassa ja jos häntä voi auttaa sen saavuttamisessa, se on elokuvaohjaajan tehtävä.

”This is all the more necessary since our films are faced with the task of presenting not only a narrative that is *logically connected*, but one that contains a *maximum of emotion and stimulating power*. Montage is a mighty aid in the resolution of this task. (55.)

Sergei Eisenstein: *The Film Sense*, Faber 1943 (1970)

Tapa, jota olen itse yrittänyt jalostaa ja käyttää, on kirjoittaa käsikirjoitus niin valmiiksi, ettei siinä ole ylimääräisiä elementtejä pois heitettäväksi. Kuvattavassa dramaturgiassa on kaikki minkä tarina tarvitsee, mutta ei mitään, mitä se ei tarvitse. Metodi sisältää ennakolta tehdyn päätöksen kerrottavasta tarinasta, jonka yleisesti pitäisi olla elokuvan tuottamisen perusedellytys. Dramaturgia on ammattitermi, mutta se tarkoittaa myös ymmärryksen kuvaa. Leikkauksen mieltäminen hedelmän mätien osien poistamiseksi tuottaa elokuvia, joissa pilaantuminen kuitenkin haisee. Leikkaus on mielletävä palapelin kokoamiseksi niin, että jokainen pala sopii vain omalle paikalleen eikä koko peli ole valmis, ennen kuin kaikki palat ovat paikoillaan. Kuten aina, tapoja ja tyylejä tietenkin on monia eikä mikään ole objektiivisesti ainoa oikea, koska kyse on taiteesta.

”Kuvanveistäjillä on vähemmän viivoja käsissä; toiset ja kolmannet niveleet melkein ylipitkät.”

Kädenlukija. Käsikirja ajatuksenlukijoille. Ina Oxenford, Kirjapainoyhtiö Valo, 1907

IXX KLIPPI: Elokuvan sukupuoli

Olen ylpeä, että Risto Jarvan nimikirjoitus on Taideteollisen korkeakoulun diplomitodistukseni alla. Jarva oli yksi suurista, silloin kun suuria oli. Hän oli diplomi-insinööri ja tuli teekkarien elokuvakerhosta Montaasista. Kohahdus kävi, kun Jarva suostui elokuvakoulun johtajaksi. Jo silloinen itseoppinut tai teatterista elokuvaan omalla päätöksellään loikannut sukupolvi piti elokuvakoulutusta tarpeettomana puuhasteluna – osasihan kuka hyvänsä katsoa elokuvia, miksi sitten ei tehdä? Jarva uskoi koulutukseen. Hän halusi panna koulu kuntoon. Helsingin Sanomain – miten ironista! – kuorma-auto tappoi Jarvan ja taksikuskin Kuusisaaressa ensi-illan jälkeisenä yönä. Kouluun palasi sekavuuden kausi. Jarva jätti kulttuuriin enemmän tyhjiä kuoppia, kuin kukaan hänen eläessään oli osannut laskea. Jos Jarvalla oli asiaa pääministerille, hän soitti Sorsalle. Pääministerin puhelinnumero on vähimmäisvaatimus kansallisen elokuvakoulun johtajalle. Jarva johti tuotantoyhtiötään Filminoria. *Auteur* on ranskalainen sana, josta on elokuvaan tullut auteur -teoria. Se tarkoittaa, että elokuvaohjaaja on elokuvan ainoa tekijä. Auteur artikuloi tuottajan tarpeettomuuden; teorian yksinkertaistetun version mukaan tuottaja estää ohjaajaa tekemästä taidetta. Jarva tuotti ohjaamansa elokuvat, jotka hän oli työryhmän jäsenenä käsikirjoittanut; hän leikkasi ne itse, mikä tuotti ylipitkän elokuvan. Valmistumisvuoteni ajan kävin Jarvan kanssa akateemista keskustelua leikkaajan tarpeellisuudesta. Mielestäni leikkaaja on taitelija, jolla on silmät ja aivot, joten ohjaajan kanssa yhdessä kapasiteetit voi kaksinkertaistaa. Jarva tarvitsi äänittäjän eikä kuvannut elokuviaan. Sitäkin on tapahtunut, vaikka hyvä elokuvaaja on yhtä harvoin hyvä elokuvaohjaaja kuin hyvä näyttelijäkään, ja päin vastoin. Diplomi-insinööri on arvostettavimpia koulutuksia, koska sen pitäisi mahdollisimman vähän perustua luuloon: he laskevat siipien profiilit ja rakennusten diagonaalit, joten me voimme ajaa sillalle tai astua hissiin kysymättä kestääkö. Kaikissa ammateissa on sekä ulottuvuudet että rajat ja älykäs ja lahjakas voi avartaa rajoja, koulutuksesta huolimatta. Mutta vaikka akateeminen väittely ei milloinkaan ehtinyt päättyä kummankaan oikeassa olemiseen, pelkällä aritmetiikalla voi ymmärtää, että eri henkilö leikkaajana kaksinkertaistaa aivokapasiteetin, joka usein tarkoittaa hedelmällistä toista näkemystä. Katsoja kiittää leikkaajaa. Leikkaaja huolehtii, että elokuvasta tulee ymmärrettävä. Minun mielestäni elokuvilla on myös sukupuoli. Sen voi vaistota. Olen usein valinnut naisleikkaajan, kun elokuvan sukupuoli on sitä vaatinut. Olen myös suorittanut matematiikan ja fysiikan approbaturin Teknillisessä korkeakoulussa. Jos olen elokuvaohjaajana huono, se ei kuitenkaan johdu siitä. Ja mielestäni, muistin varassa arvioiden, Risto Jarvan elokuva ”Kun taivas putoaa” on paras suomalainen elokuva.

151. Kuvan luo

Elokuvan epiteetti ”seitsemäs taide” sisältää ajatuksen, että oli vain kuusi taidetta. Ajatus hajailee kahdeksi. Elokuva tunnustetaan taiteeksi, mitä se on, vaikka monet ohjaajat tekevät ”elokuvia” sitä ymmärtämättä. Toinen syy seitsemänneksi taiteeksi leimaamiseen on se, että elokuva näyttää varastaneen tai lainanneen jotain jokaiselta vanhalla kuudelta taiteelta. Kuusi taidetta nimettiin aikana, jolloin apuvälineet olivat yksinkertaisia: harppi, luotinaru, suorakulma; pergamentti, muste; moukari ja meisseli. Arkkitehtuurin merkitys historiassa ymmärretään, samoin kirjallisuuden ja musiikin, maalaustaiteen ja teatterin. Kaikkia on käytetty mielihyvän tai elämysten tuottamiseen ja myös poliittisiin tarkoituksiin. Kuudes taide, kuvanveisto, on säilynyt pisimpään melkein samanlaisena. Ensimmäisten säilyneiden kivekuvien, pulleiden isorintaisten naisfiguurien, sanotaan ilmentäneen tai palvoneen hedelmällisyyttä, mutta voivat kai ne edustaa myös kauneusihanteita?

Michelangelon marmorista veistämä David Firenzessä on mestariteos, mutta mestariteos oli myös Miina Äkkijyrkän autojen lokasuojista hitsaamat kaksi vasikkaa, joille Helsingin kaupunki antoi näyttävän paikan Hakaniemessä. Vasikoiden ohi ajoi joka päivä kymmeniä tuhansia autoilijoita kohdaten kurasiiven pellin paradoksin. Vertaus kuulostaa groteskilta vitsiltä, mutta ei ole. Michelangelo oli elinaikanaan tunnustettu nero, joka monen ennen häntä epäonnistuttua uskalsi koskea viisimetrisen marmorijärkäleeseen ja etsiä sen sisältä maailman parhaaksi nimetty veistos. Äkkijyrkkä käytti aikansa tekniikkaa ja tyyliä. Myös David on täynnä ristiriitaisia yksityiskohtia, jotka Michelangelo on tietoisesti veistänyt, kuten peniksen esinahka myyrtisellä juutalaisella ja toinen käsi, joka on paljon pitempi kuin lyhyempi. Vanhan testamentin sankarilla ja kaikkien vähäväkisten esikuvalla on suhteettoman suuri pää ja yläruumis, kuten on myös Tampereen Hämeensillan neljällä Waino Aaltosen veistämällä patsaalla. Miksi? Siksi että kun patsaita katsotaan alaviistosta, perspektiivi muuttuu ne sopusuhtaisiksi, ja siksi, että korkeat yläkulman katsomispaikat Tampereella rakennettiin patsaiden paljastamisen jälkeen. Tietoisen virheen tekeminen julkiseen taideteokseen kertoo ammattitaidosta. Äkkijyrkän vasikat eivät palvoneet jumalia, ne oli hitsattu kertomaan autoilijoille heidän rajallisesta ajastaan. Teos antoi Helsingistä positiivisen kuvan. Aaltosen viisi veistosta eduskunnan istuntosalissa ovat mittasuhteiltaan sopusuhtaisia, koska niitä katsotaan vain poliittisesta alakulmasta. Patsaista ainoa nainen, joka pitää pientä lasta käsivarsillaan, on häveliäästi käännetty selkää päin kansanedustajia.

Seitsemännen taiteen tärkein elementti, elokuvaleikkaus, on kuvanveiston nykymuoto.

Vertaus palaa elokuvan tuotantoprosessiin. Kamera kuvaa otoksia. Otos on sekvenssi tapahtumasta, jota taltioidaan. Otos tai sen osa on käyttökelpoinen riippuen elokuvan tyylijajista, ohjaajan henkilökohtaisesta tyylistä, käsikirjoituksen vaatimuksista, muiden taiteilijoiden, kuten näyttelijän tai elokuvaajan onnistumisesta yksittäisessä suorituksessa, ja monta muuta ehtoa. Yleensä jokaisesta elokuvan kuvakulmasta otetaan enemmän kuin yksi otto. Otto tarkoittaa otosta, joka numeroidaan (ensimmäinen otto, toinen otto, kolmas otto jne.) ja uusitaan niin monta kertaa, että kuva tyydyttää. Otot ovat erilaisia, tavallisesti ne kehittyvät. Ohjaaja ja näyttelijät etsivät optimisuoritusta, ennen kuin

otto hyväksytään ”kopioitavaksi”. Epäonnistuneita ottoja ei näytetä katsojalle ja siksi hänellä on käsitys elämän kohtalonomaisesta kulumisesta, vaikka elokuvan elämä on kollektiivisella ammattitaidolla luotu silmänlume. Kohtaukset on voitu etukäteen jakaa kuvakulmiin tai ohjaaja voi päättää niistä harjoiteltuaan näyttelijöiden ja kameran kanssa. Master scene -tekniikalla kohtaus kuvataan ”läpi” kaikista kuvakulmista, jotka ohjaaja on päättänyt kuvaajan kanssa. Muille asia ei kuulu. Kuvakulmia voi olla yksi tai kolme, joissakin tapauksissa kymmenen tai enemmän, mikä tarkoittaa, että koko kohtauksesta on kymmenestä eri kuvakulmasta läpi kuvattu vaihtoehto leikattavaksi kohtaukseksi. Usein ottoja per kuvakulma tulee enemmän kuin yksi, joka tarkoittaa, että on esimerkiksi 40 erilaista läpikuvattua kokonaisuutta. Kuvakulmien ja ottojen määrä riippuu työtavasta, joskus sattumasta, kuten pilven ilmestymisestä auringon eteen uimarannalla kesken kuvausten. Jos kohtaus kestää minuutin, siitä on kuvattu 15000 liikkeen pysäyttänyttä kuvaruutua, joista leikkaaja voi valita tai poistaa minkä tahansa. Elokvassa minuutin kohtauksessa on 1500 ”ruutua”. Materiaalia esimerkissä on 10 minuuttia, josta katsojalle louhitaan elokuvaan minuutin kohtaus. ”Materiaalisuhde” on kymmenen, joka tarkoittaa, että 9/10 on heitetty pois.

Akateemikko Rauni Mollbergin henkilökohtaisella tyylillä minuutin kohtaus oli kuvattu yhdestä ennalta päätetystä kuvakulmasta, ikään kuin kuvattaisi teatteriesitystä valitusta katsomon penkistä. Leikkauksessa kohtaus sijoitetaan elokuvaan yhtenä kuvana. Mutta minuutin kohtauksessa voi myös olla esimerkiksi 10 leikkausta ja tappelu kohtauksessa tai autokolarissa 50 tai 100. Jos minuutin kohtauksessa on 50 leikkausta, se tarkoittaa, että leikkaaja valitsee ruuduista 50, joista leikataan ”ulos” yhdestä kuvakulmasta ja 50 ruutua, joista leikataan ”sisään” seuraavaan kuvakulmaan. Kuvan keskipituudeksi tulee 1,2 sekuntia. Näyttelijä iskee tikarilla läheltä kameran ohi ja kesken veitsen liikkeen leikataan seuraavaan kuvaan, jossa tikari uppoaa stunt-miehen tai sijaisnäyttelijän toppaukseen tai nukan rintaan, joka neljänneskunnin ajaksi korvaa ihmisen, sitten leikataan murhattavan kauhistuneisiin kasvoihin ja murhaajaan irvistyksen. Katsoja kokee kohtauksen murhana.

Leikkaajan taidetta on työlästä kuvata sanoin; luvut edustavat ammatin mahdollisuuksien loputonta moninaisuutta. Jos kuvanveistäjä etsii veistoksen marmorin sisältä, elokuvaleikkaaja valitsee 15000 erillisen kuvaruudun materiaalista 100 ruutua, jotka toisiinsa peräkkäin liittämällä tarina kuljetetaan kuvakulmasta kuvakulmaan tuloksena minuutin kohtaus. Selvää on, että valitsemalla elokuvalliseksi tyyliseksi 10 kuvakulmaa yhden sijaan, luodaan elokuvaan poljentoa mekaanisella keinolla. Jokaisen leikkauksen kohdalla katsoja saa vanhan tilalle uuden näkökulman, uuden ahaa-elämyksen. Usein niin tiheästi, ettei ehdi katsoa valmiiksi ”vanhaa” kuvaa ennen seuraavan näkemistä. Kukaan ei kiinnitä huomiota siihen, että jokaisella leikkauksella katsoja murto-osa sekunnissa itse asiassa heitetään uuteen paikkaan avaruudessa. Jos käsikirjoituksessa leikataan Mariaanien haudan pohjalta kuun pinnalle, katsoja hyväksyy leikkauksen, jos tarina etenee, vaikka ensimmäinen paikka on kymmenen kilometriä veden pinnan alla ja toinen 380.000 kilometrin maan pinnan yllä. Jos mikä, se on ruumiista irtautumista hengen voimalla. Leikkaamalla voi pitää yllä katsojan virkeyttä, kuten mainoksista tiedämme. Elokuvaan

luodaan tarina ja rytmi. Leikkauksella pidetään katsoja koko ajan valmiustilassa, joka on rakennettu olemassaolon keinovalikoimaan jo ennen kuin katsojasta tuli ihminen. Ihmistä ei luotu pelaamaan tennistä, mutta ihminen loi tenniksen koska hänellä oli käyttämättömiä valmiuksia sekä pelata että katsella tennistä.

Elokuvan leikkauksesta sanotaan, että se on parhaimmillaan, kun sitä ei huomaa. Totta, sama pätee näyttämiseen. Kun elokuva on tehty hyvin, sitä voi katsoa hengityksen heppoudella (von Baghin käyttämä metafora) sen sijaan että katsoja pakotetaan tekemään vaivalloista ajatustyötä, joka on ohjaajalta jäänyt tekemättä. Joskus katsoja joutuu päättämään, miten ymmärtää mitä tapahtuu, koska elokuva on ohjattu niin ammattitaidottomasti, ettei edes leikkaus ole sitä pelastanut. Teatteriorientoituneet ohjaajat eivät ehkä ymmärrä leikkauksen hienostuneisuutta taiteena ja luulevat sen olevan louhimisen sijasta muuraamista, uuden tiilen asettamista alempien tiilien välisen sauman päälle.

152. Mielen kiinnitys

Havaintopsykologisesti katsoja joutuu jokaisen leikkauksen kohdalla suorittamaan orientoitumisprosessin: silmänräpäyksessä hänet viedään katsomaan tapahtuma uudesta kulmasta, ”heitetään” avaruudessa uuteen pisteeseen. Se vaatii katsojalta suhdetta elokuvaan ja voi olla taitava tyylikeino tai silmänsäntötempu, mutta huonosti toteutettuna ymmärtämättömyydestä johtuva virhe, jolla katsojasta, tietoisesta ajatuksen tasolla, tulee yksi elokuva tekijöistä. Tämä elokuvaleikkauksen ominaisuus on yksi arkipäiväisistä tajunnan työkaluista tekijän ja katsojan välillä, mutta alistuu huonosti tieteellisiin teorioihin valveilla olevan ihmisen kognitiosta ja siksi kulunut slogan ”kollektiivinen uni” on käypä määrite.

Elokuvaleikkauksessa käytetään ammattitermiä ”huomiopiste”. Huomiopiste on mahdollista löytää jokaisesta kuvasta, yleensä myös jähmetetyistä kuvista, kuten ovat maalaus tai valokuva. Mona Lisan hymy. Picasson Guernican hevosen suu. Katsoja pakotetaan katsomaan huomiopisteeseen, joka leikkauksella korvataan seuraavan kuvan huomiopisteellä samassa kohdassa valkokankaan, tai vaihtamalla huomiopisteen paikka, leikkauksessa aikaansaadaan katsojassa reaktio dynaamisella tavalla, muuttamaan katseen fokus tavalla, josta leikkaajan on päättänyt. Kyse on elokuvaohjaajan työkalusta. Jos kaksi henkilöä istuu pöydässä keskustelemassa, yleensä vasemmanpuoleisen kuvaan sommitellaan ”tilaa katseelle”, henkilö rajataan lähemmäs kuvan vasenta reunaa, konventionaalisessa ratkaisussa esimerkiksi kultaiseen leikkaukseen. Kun dialogissa tulee syy leikata oikeanpuoleisen henkilön kuvaan, hän on vastakkaisessa kultaisessa leikkauksessa ja hänellekin on varattu tilaa katseelle. Katsoja siirtää katseensa kuin seuraisi palloa tennisottelussa. Hän kokee sen luontevana, jos rakenne on oikein toteutettu. Teko muistuttaa tekoa todellisuudessa. Katsoja liikuttaa silmiään, mutta elokuvan avaruudellisessa todellisuudessa hän itse joutuu uuteen tai hänet palautetaan takaisin samaan avaruuden paikkaan. Jos elokuvaohjaaja antaa katsojalle vallan päättää mitä hän katsoo, ohjaaja on luopunut hänelle kuuluvasta taiteellisesta vallasta ja katsoja on joutunut teatteriesitykseen, jossa saa valita mitä katsoo.

Leikkaukset voivat vaihdella tyyllilajin, elokuvaohjaajan henkilökohtaisen tyylin, elokuvan budjetin, inhimillisten tekijöiden ja sattumien ehdoilla, periaatteessa ykkösen ja äärettömän välillä. Elokuvatuotannoilla on aikataulu ja budjetti, joita ohjaajan on noudatettava – mikäli aikoo saada lisää töitä. Se tuottaa luovan kompromissin. Kompromissi on taiteissa kirosana, mutta elokuvaohjaajalle se usein on onnistumisen edellytys. Mikä tahansa tyyli tai tapa valitaan, tulos voi olla hyvä tai huono ja riippuu joka tapauksessa kaikkien niiden suorituksista, jotka kuvauksissa työskentelevät kameran edessä ja takana. Myytti eurooppalaisesta elokuvasta ”taiteellisempänä” ja amerikkalaisesta elokuvasta ”kaupallisempänä” johtuu monesta väärinkäsityksestä ja toistensakin suhteen irrationaalisesta tekijästä, jotka edelleen toteuttavat itsensä. Kuten että hyvin leikattu elokuva on ”kaupallinen”, joka tarkoittaa, että huonosti leikatulle – itse asiassa väärin kokonaisuutena tai yksityiskohtina komponoidulle elokuvalla synnytetään ”taiteellisen elokuvan” aura. Jos kriitikko joutuu kirjoittamaan elokuvalla käyttöohjeen tuoteselosteen sijaan, elokuva vain on huono.

Hollywood on – poikkeuksiakin löytyy – jo elokuvan alkuvuosikymmeninä omaksunut tuotantotavat, jotka antavat leikkaajalle eurooppalaisia monipuolisemmat mahdollisuudet louhia kuvatusta raakamateriaalista veistos – ohjaajalle ja valkokankaalle. Hyvän elokuvan merkki on, ettei katsoja pitkästy. Tarinan on vedettävä hänet maailmaansa esityksen ajaksi – siksi elokuvaohjaajan on hallittava tukku teknisiäkin keinoja intensiteetin säilyttämiseksi. Tämä pitäisi ymmärtää, se on elokuvan ohjaamisen minimivaatimus. Jos ohjaaja ymmärtää arvostaa leikkaajan ammattia omana taiteena ja leikkaajaansa taiteilijana, leikkaaja saa koko raakamateriaalin käsiteltäväkseen. Yleensä ohjaaja ja leikkaaja katsovat valikoidut otot yhdessä ja ohjaaja ilmaisee aikomuksensa rytmistä tai poljennosta, tai siitä millä kuvakulmalla hän haluaa kohtauksen aloittaa ja lopettaa, tai muita taiteellisia reunaehdoja. Ne voivat olla mitä tahansa niistä vaihtoehdoista, jotka kuvauksissa on hyväksytty. Ohjaaja voi ehdottaa, ettei leikkaaja näyttäisi näyttelijän jalkoja, koska hänellä on rumat vaivaisenluut. Usein joko ylimalkaisilla tai yksityiskohtaisilla ohjeilla leikkaaja tekee työtään, leikkaajan taidetta, kunnes katsotaan ”leikkaajan versio”. Ohjaaja voi toivoa kiivaampaa rytmiä tai vaihtaa ”tiiviimmän” kuvan ”löysemmän” tilalle, tai mitä hyvänsä. Näin kohtaukset kehittyvät ja elokuva valmistuu kehitysversiona luovalla yhteistyöllä, jossa leikkaaja on itsenäinen taiteilija. Kohtausten liittäminen toisiinsa saattaa aiheuttaa muutoksia; elokuvassa kaikki voi muuttua lopullisen esityskopion valmistamiseen saakka.

Elokuvaleikkaaja on hieno taiteilija-ammatti. Leikkaajan ja ohjaajan työmetodeita ja -suhteita on yhtä monta kuin on työpareja. Jotkut ohjaajat leikkaavat itse elokuvansa. Yleensä tulos on silloin samanlainen keskiarvoisuus kuin ohjaajan toimiessa elokuvansa tuottajana. On elokuvaohjaajia, jotka eivät arvosta tai ymmärrä leikkaaja taidetta tai edes sitä, että kahdet silmät ja aivot on yleensä parempi onnistumisen mahdollisuus kuin yhdet. Ohjaajat ovat mustasukkaisia elokuvistaan! Ja että esimerkiksi leikkaajan vastakkainen sukupuoli näkee samat asiat eri tavalla, josta voi seurata taiteellisesti parempi ratkaisu. Elokuvat kuvataan digitaalisille muistikorteille, joita teknisesti käsitellään eri tavalla, mutta taiteellisesti kuten ennenkin, ensimmäisestä elokuvan

leikkauksesta saakka. Kuvat kuluttavat katsojan aikaa samalla analogisella tavalla kuin musiikki. Maalaus, valokuva, rakennus tai teatteri eivät toimi näin. Niiden kohdalla katsoja voi päättää kestosta tai liikkua tilassa. Teatterissa katsojalla on mahdollisuus reagoimalla vaikuttaa esitykseen, koska hän on samassa tilassa, jossa tekijä esittää. Suomalaisessa elokuvan tuotantoperinteessä elokuvaleikkaaja, toisin kuin esimerkiksi elokuvaaja, on ollut sukupuolitasa-arvoinen ammatti. Tasa-arvon syyt voivat olla sosiologisia, psykologisia tai hierarkkisia, mutta myös taiteellisia. Käytännössä syytä ei ole selvitetty. Julistuksenomaisesti voin väittää, että leikkauksen ansiosta ja keinoin elokuvaohjaaja päättää missä katsoja on, mitä hän näkee ja kuulee, ja jos viesti toimii, myös mitä hän tuntee.

153. Klassinen taide musiikki – äänisuunnittelija

Ääni ennen gramofonia oli elävää laulua ja soittoa, jota oli jatkunut ihmisen alusta asti. Kenties ihminen ensin matki eläimiä, susia tai lintuja jo viimeisenä eläimenä ennen ihmistä, josta hänelle kehittyi hyräilevä ääntely, koska sillä oli tilaus – lapsen rauhoittaminen – lopulta puhe ja myöhemmin kirjoitus. Nuotteihin viittaavia löytöjä on noin 4000 vuoden takaa ja nykyisten nuottien kirjoittamisen kehitys kesti melkein tuhat vuotta ja vakiintui 1600-luvulta alkaen. Musiikki standardisoitiin ehkä 300 vuotta ennen kuin sitä opittiin tallettamaan ja tarvittiin äänittäjiä, joita en väheksy pannessani heidät viimeiseksi klassisten taiteiden listalla. Olen järjestänyt taiteet siihen järjestykseen, jossa elokuvaohjaaja ne kohtaa tuotannossa. Yleensä äänien maailma liitetään viimeisenä osaksi valmiiksi leikatun kuvan maailmaa. Äänellä ohjaaja ei voi korjata korjaamattomia virheitä, mutta äänimaailman muotoilulla, erityisesti musiikilla, on mahdollisuus viedä katsojaan viestejä, joita hän ei voi torjua; tai vahvistaa sanomaa, jota kuva vie. Tai ei vie. Tunnettuja esimerkkejä ovat olleet Federico Fellinin säveltäjä Nino Rota ja Ennio Morricone, joka muun ohella antoi Espanjassa kuvatuille italowesterneille suuren osan niiden kuolemattomuutta tai Lasse Mårtensonin musiikki Åke Lindmanin rakastettuun tv-elokuvaan ”Myrskyluodon Maija”.

Joskus äänisuunnittelu on ohjaajan viimeinen mahdollisuus pelastautua. Joskus se onnistuu, tavallisesti ei: olisi pitänyt olla taitavampi kuvauksissa. Andrzej Wajdan elokuvassa ”Luvattu maa” on kohtaus, jossa kaksi miestä riitelee. Heidän kehonkielensä on ristiriidassa jälkiäänitettyjen repliikkien intensiteetin kanssa. Katsoja saa hyytävän kokemuksen, koska elokuvaohjaaja on ollut rohkea ja tiennyt miten vaikuttaa katsojaan äänimaailmalla, joka luo omituisen ja emotionaalisen kontrastin sille, mitä katsoja näkee. Esimerkki auttaa ainakin ymmärtämään mitä ammattinimike ”äänisuunnittelija” tarkoittaa.

Ennen luulin, että oma ammattini, tarinankertoja, on maailman toiseksi vanhin ammatti. Olin väärässä: muusikko on vanhempi. Fysiologit ja arkeologit pystyvät kivettyneistä kurkunkäistä jäljittämään, että ihminen on kauan kommunikoinut ääntelemällä, nykyään puhumalla ja kuuntelemalla. Antropologia yrittää selvittää milloin ja miten puhekyky kehittyi. Tarpeen pitäisi olla selvä. Ilman puhekommunikaatiota emme olisi ihmisiä. Ihminen on kehittynyt ihmiseksi suunnilleen samalla tavalla kuin lapsi kehittyy ihmiseksi.

Ensin lapsi itkee pelkoitkua, väsymysitkua tai nälkäitkua. Ensimmäisen lapsensa äiti oppii erottamaan itkut toisistaan. Nälkäitku aiheuttaa automaattisesti rintamaidon erittymistä, muut eivät. Jo pienenä lapsi kommunikoi katseella naksutukseen. Kaksivuotiaina lapset osaavat yksittäisiä sanoja, pian lauseita. He matkivat eläimiä ja koneita ennen kuin oppivat puhumaan. Puhetta opetetaan opettamalla lapsi matkimaan puhetta ja näyttämällä sanoille merkitys osoittamalla sormella. Yksinkertaista kuin elokuvan katsominen? Kuuntelemalla lapsi ottaa puhetaidon ympäröivästä atmosfääristä. Ihmiselle pitää puhua. Jos lapsi kehittyy äänien kautta äänteisiin ja lauseisiin, kai ihminenkin on niin kehittynyt? Ihmiset ovat olleet musikaalisesti lahjakkaampia tai lahjattomampia, kuten kaikessa muussakin. Äidit nukuttivat lapset laulamalla tai hyräilemällä melodioita. Äidin tai lapsen huonollakin musiikkikorvalla lapsi nukahti. Matkalla puhetaitoon, sanojen kehittämiseen merkitsemään esineitä ja tekoja, ihminen on aluksi laulanut tai tuottanut musiikin kaltaista ääntä, joka on merkinnyt jotain. Sitten eri äänet eri asioita. Hän on viheltänyt, naksutellut, matkinut. Jos sudet ja kanat kommunikoiivat äänillä, kai ihminenkin siihen on pystynyt jo eläimenä, ennen sanojen keksimistä ajatusten symboleiksi? Jo Charles Darwinin mukaan lajit ovat kehittyneet tarkoituksenmukaisten mutaatioiden avulla, ihminen kohti nykyistä luomakunnan kruunuaan. Puhheen tuottamiselle välttämättömät fysiologiset rakenteet ovat siis kehittyneet luonnonvalinnan tarpeisiin. Eläimet kommunikoiivat äänitelemällä, mutta ne eivät (ehkä) muodosta käsitteellisten sanojen kaltaisia ääniä, eivätkä ainakaan kirjoita. Ehkä on varaus. Tiede ymmärtää jo, tai vasta nyt, että valaiden huudot, joita ihmiskorva ei ilman teknistä apuvälinettä kuule, ovat kommunikaatiota. Äänitin puhelimella muutaman gramman painoista satakieltä puutarhassani ja lähetin laulun ääniviestinä 20 kilometrin päähän Espooseen, jossa neljä satakieltä lensivät kuuntelemaan. Laulu on ihmisen keksimä nimi viestille, jonka saman lajin linnut ymmärsivät joko murteena tai komentona vaieta. Kuka tietää, vielä?

Äänen tallettaminen mekaanisella tavalla alkoi valokuvan ja elokuvan keksimisen välissä 1800-luvulla. Ennen äänielokuvaa valkokangas oli mykkä. Ääni on nopein tapa vaikuttaa ihmiseen, nopeampi kuin kuva, mutta aistin havainto on eri asia kuin viestin vastaanottaminen. Jos kadulla ajaa ambulanssi, sitä voi olla katsomatta, sulkea silmät toisen ihmisen tragedialta, jota ambulanssi merkitsee, mutta ulvovaa ääntä ei pääse pakoon ja pelkkä ääni merkitsee, koska sille on annettu merkitys. Kuulo on ihmiselle varoitusasti. Siksi sitä ei pääse pakoon. Äänellä elokuvassa on itseisarvo. Jokainen tietää ääniä ja sävelmiä, jotka laukaisevat reaktion, tavallisesti tunteen, joka voi olla yksilöllinen, oman kokemuksen muistoon liittyvä tai kollektiivinen, jopa kansallinen, kuten Porilaisten marssi. Ambulanssin ääni on sovittu varoitusmerkki siitä, että ajoneuvo on vapautettu noudattamasta liikennesääntöjä ja kaikki hyväksyvät sen. On eläimiä, joita ei tarvitse nähdä, jos kuulee äänen. Ennen, kun elokuvat kertoivat tarinoita, jotka tapahtuivat maaseudulla, suomalaiset äänittäjät keksivät ”äänittäjän koiran”. Äänittäjät vaihtoivat koiria keskenään, ettei aina sama koira loisi kyläyhteisön atmosfääriä, haukullaan täyhtäisi pysähtynyttä aikaa.

Gramofoni oli siis keksitty jo ennen mykkäelokuvaa. Ihminen ymmärsi, että mekaanisella keinolla voi säilöä ja toistaa ääntä. On vähän tallennettuja aikalaisten mykkäelokuvakokemuksia, mutta suurkaupunkien vanhat valokuvat kertovat, että jo

mykkäelokuva muutti maailman, silloinkin lopullisesti. Kun esitysstandardeista päästiin sopuun, kannatti muuttaa tiloja elokuvateattereiksi ja rakentaa elokuville palatseja. Eivätkä mykkäelokuvat olleet mykkiä. Elokuvateattereissa oli piano, joskus orkesteri täydentämässä elokuvan maailman äänikulissilla, joka oli sävelletty esitettävää elokuvaa varten tai jota muusikko improvisoi. Ellei ollut selvää ohjetta musiikista, soittaja saattoi lisätä oman kommenttinsa elokuvaan. Jos valkokankaalla käveli mies univormussa, voi soittaa marssin tai jenkan, ja katsojan kokemus on erilainen. Äänielokuva lopetti ammattikunnan.

Jo mykkäelokuvaan oli *slap stickin* rinnalle keksitty näytelmäelokuva, joka yksinkertaisimmillaankin tarkoittaa, että elävä kuva ei kerro kaikkea, vaan roolihenkilöiden repliikit tai draaman kuljetusta selittävä teksti esitettiin viestillä, jota kutsuttiin ”väliplanssiksi”. Elävien kuvien väliin ilmestyi grafikanlehden tapaan sommiteltu kirjallinen esitys, joka kertoi mitä henkilöt puhuivat tai kuljetti tarinaa samalla tavalla kuin nyt dokumenttielokuvan *speak*. Elokuvaohjaajat olivat odottaneet ääntä, koska tekstiplanssit olivat välttämätön paha. Niillä keskeytettiin taiteen orgaaninen kuljettaminen. Thomas Alva Edison kokeili äänen ja liikkuvan kuvan synkronoimista, mutta ei ymmärtänyt sen kaupallista potentiaalia, ja alkoi keksiä muuta. Todennäköisesti harva katsoja osasi kaivata ääntä, koska sitä ei ollut. Ihmiskunta vasta ihasteli elävää kuvaa, kun jo tarjottiin uusi yllätys, äänielokuva. Vuonna 1927 valmistui ”ensimmäinen puhuttu äänielokuva”, ”Jazzlaulaja” (*The Jazz Singer*). Elokuvan pääosaa esitti Al Jolson, joka oli juutalaisen seurakunnan kanttorin poika Liettuasta. Hollywood oli jo 1920-luvulla vakiinnuttanut asemansa maailman tähtitehtaana. Se houkutteli Euroopasta lahjakkuuksia ja poliittisista tai uskonnollisista syistä valtameren taakse paenneita sakkautumaan kriittiseksi massaksi, joka työllä ja taiteella muutti maailman ja valloittaa sitä edelleen. Pianot myytiin ja elokuvateattereihin rakennettiin standardisoitu äänentoisto. Pimeässä istuvan katsojan ei tarvinnut kiusaantua vieressä istuvan huokauksista, katsoja kuuli huokaukset valkokankaalta – ja draamaan synkronoidun, homogenisoidun ja varta vasten sävelletyn musiikin, jonka tarkoitus oli soittaa katsojan sielun kieltä, tai kuten joskus edelleen, kätkeä ohjaajan virhe. Keino on käyttökelpoinen, mutta virhe pysyy ja kollegat huomaavat sen.

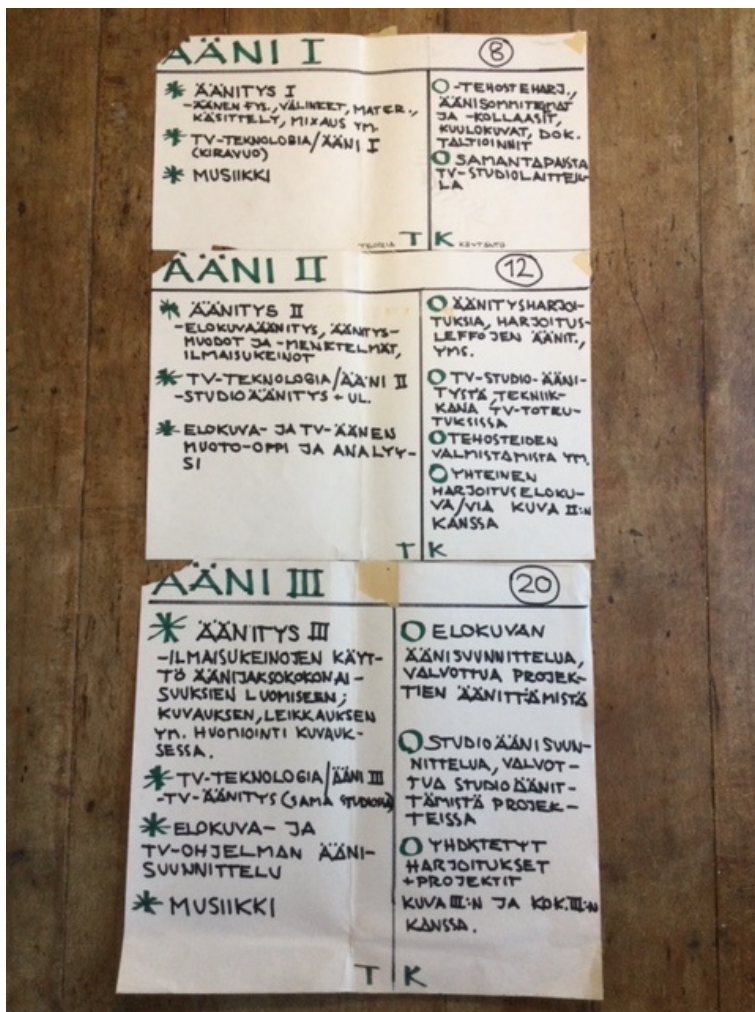
Ääntä talletettiin elokuvakameran kanssa synkronoidun äänikameran avulla, jolla äänen oskilloskooppinen kuva lopullisessa elokuvassa valotettiin filmin perforaation ja elokuvan kuvan väliselle kapealle raidalle. Menetelmää kutsuttiin optiseksi ääneksi. Ääni muutettiin valoksi ja äänikamera valotti ”äänen kuvan” sille varatulle raidalle jälkikäsitteilyä varten. Koska kuvattu kuva ja äänitetty ääni taltioituivat synkronissa, jälkikäsitteily leikkaamossa ja äänistudiossa oli analogista. Kuten edelleen, elokuvan ääniraita muotoiltiin lopullisesti miksausessa, jossa repliikit, elokuvan musiikki ja tehosteäänät tasapainotettiin toistensa suhteen elokuvan ääniraidaksi. Laitesukupolvet ovat vaihtuneet optisesta äänikamerasta magnetofoneiksi ja sitten digitaaliseksi äänen tallentamiseksi massamuisteihin, mutta äänitaiteilijan toimintafilosofia on ollut sama sata vuotta.

Äänen käsittely toi digitaalisen vallankumouksen elokuvaan vuosikymmeniä ennen paljon vaikeampaa kuvan digitalisointia. Vallankumouksesta on turha puhua. Elokuva ja viihdeteollisuus yleisemminkin, ovat aina ottaneet uudet keksinnöt käyttöönsä,

välittömästi, kun ne ovat parantaneet työskentelyolosuhteita tai teknistä ja taiteellista laatua. Kehityksessä ei ole ollut vallankumouksia, aika on ollut vallankumous. Koska elokuvaohjaaja on elokuvan vastuullinen päätekijä, hän on aina osallistunut kaikkiin työvaiheisiin, esimerkiksi näyttelijöiden repliikkien jälkiäänitykseen. Jälkiäänitys on elokuvatuotannossa vaihe, jolloin ohjaaja voi yrittää korjata omaa tai näyttelijän kuvauksissa tuottamaa väärää sävyä. Jälkiäänitys on aina ollut elokuvatuotannon standardimetodi, koska sillä saadaan ääneen parempi tekninen ja taiteellinen laatu – vaikkakaan ei Suomessa. Meillä kaluston kehitys paremmin kenttä-äänitykseen sopivaksi aiheutti kiusallisen välivaiheen, jolloin jälkiäänitys tuomittiin vanhanaikaiseksi ja vahvat elokuvaäänittäjät sanelivat taiteellisia ehtoja, jotka vahingoittivat heikkojen ohjaajien visuaalista kokonaisuutta. Äänittäjä halusi äänittää näyttelijän repliikin ”puhtaana”. Hän vaati puolikuvan sijaan lähikuvaa, saadakseen mikrofonin lähemmäs äänilähdettä. Ohjaaja, joka ei uskaltanut jälkiäänittää, suostui kompromissiin, joka tuotti parempaa ääntä, mutta huonomman elokuvan. Äänittäjät akustoivat kuvauspaikkoja huovilla ja patjoilla ja keksinnöllä, jonka nimi oli ”kulihattu”. Ylösalaisia kulihatturivejä viritettiin kattoihin ”kengurukepeillä”. Kenties kulihatut hajauttavatkin kaijuja, mutta ainakin ne vaikeuttivat valaisua. Kamera keveni ja sen surina vaiennettiin, mutta äänittäjät tulivat herkiksi äänille, esimerkiksi hyvin hiljaiselle kameralle. Tuotantokulttuuriin iskostui tapa käyttää kuvauspaikalla taltioitua ns. sataprosenttista ääntä elokuvan lopullisena äänenä myös dialogissa, vaikka jälkiäänityksen mahdollisuus oli. Ammattikuntien, kuvaajien ja äänittäjien, huonot välit polttivat siltoja henkilösuhteissa. Jos elokuvatutkijat olisivat kiinnostuneita siitä, mikä on toteutuneen elokuvan suhde katsojaan sen sijaan että he tutkivat tekijän asennetta aikomukseensa, suomalaisen elokuvan historia pitäisi kirjoittaa uusiksi. Tuskallisten välivaiheiden ja kansainvälisten työmetodien käyttöönoton jälkeen tilanne on osittain normaaliutunut. Ääni on taidetta ja äänittäjä, ammattina ja nimikkeenä, on muuttunut äänisuunnittelijaksi, joka on äänen *designer*. Laitteet ovat kehittyneet ja kehittyvät mahdollistamaan pikkutarkempaa äänen tallettamista, muokkaamista ja käyttämistä. Se ei ole ollut kehityksessä tärkeintä, vaan se, että äänisuunnittelija on noussut tasavertaiseen elokuvan todellisuuden muotoilijan asemaan, lavastajan ja elokuvaajan rinnalle, mutta vasta ymmärrettyään oikein oman työnsä kuvan.

Elokuvan kuvausvaiheessa ohjaajan tärkeimmät kumppanit ovat lavastaja ja elokuvaaja. Perinteisesti tämä johtui siitä, että lavastuksen tai kuvan korjaaminen jälkikäteen oli kallista tai mahdotonta. Osittain kyse on vakiintuneesta toimintavasta, mutta edelleen on helpompaa ja taiteellisen lopputuloksen kannalta viisaampaa, jos näyttelijät tekevät työnsä ”oikeassa” paikassa, vaikka keinotekoinenkin olisi digitaalisella prosessilla mahdollinen. Jokainen ymmärtää, että näyttelemisen ilman vastaanäyttelijää vihreän lakanan edessä, on kolkko kokemus, vaikka valmiissa elokuvassa lakanan tilalla voi olla vastaanäyttelijä. Usein ratkaisu tehdään taloudellisin perustein. Kuvauksissa äänittäjän tehtävä on tallettaa näyttelijöiden repliikit joko käytettäväksi elokuvassa tai jälkiäänitettäväksi, ja laatia suunnitelma äänimaailmasta, joka tekee elokuvasta kokonaisen ja hänen mielestään kolmiulotteisen. Jos käytetään ns. *green screen* -tekniikkaa, se edellyttää elokuvan ohjaajalta erityistä osaamista, muuten halpa trikki näyttää kuvassa halvalta trikiltä.

Yksinkertaista on ymmärtää, että jos elokuvan päähenkilö on ornitologi tai kaivosporaaja, tai kaivosporaaja, joka harrastaa ornitologiaa, äänimaailmat ovat erilaisia ja ne pitää ottaa haltuun, kuvattavan henkilön tai maailman ehdoilla, piirtämään tarkempaa kuvaa henkilöstä, josta elokuva kertoo. Äänisuunnittelijan rooli tarkoittaa tämän vastuun ottamista ohjaajan rakentaman maailman ehdoilla. Äänisuunnittelijan taiteellinen työ tapahtuu jälkituotantovaiheessa, jolloin hän vastaa maailman muotoilemisesta. Kuvausvaiheessa äänisuunnittelija apulaisineen on tallettanut ns. ”100 % ääntä”, siis näyttelijöiden repliikit, jotka voidaan jälkiäänittää ”puhtaina”, jos kuvauspaikalla on ollut meluongelma, jota ei voitu poistaa.



Taideteollisen oppilaitoksen Kamerataiteen osaston opiskelijoiden opintosuunnitteluseminaarin planssi vuodelta 1971. Edelleen relevantti suunnitelma elokuvaäänityksen 40 opintopisteen ohjelmaksi kolmelle vuodelle.

XX KLIPPI: Kuulolaite elokuvaohjaajana

Oikeammin sen puute. Paula Talaskivi oli Ilta-Sanomien toimittaja, jonka Erkon organisaatio nimesi valtapaikalle Helsingin Sanomien elokuvakriitikoksi. Seuraaja valittiin saman perinteen mukaan, joka kertoo vaikutusvaltaisimman kustantajan suhteesta elokuvaan. Talaskivi vaikutti vuosina, jolloin lehdillä oli elokuvakriitikko. Joskus tekijä saattoi valita mainokseen kriitikeistä mieleisimmän. Pääsin elokuvaopiskelijana Bulevardiassa pöytään, jossa Talaskivi istui. Helsingin Sanomain pelko oli niin syvällä elokuvantekijöiden tajunnassa, että vanhenevaan leidiin suhtauduttiin arvokkaan kunnioittavasti. Illan aikana kävi ilmi jotain, jonka HS:n päätoimittajan olisi pitänyt ymmärtää ja antaa Talaskivelle toinen tehtävä – mutta hänhän rakasti elokuvaa ja ammattiaan elokuvakriittikkona! Talaskivi ei enää kuullut. Hän oli mieleltään nuorekas nainen mutta kuulolaitteet olivat näkyviä, huonoja ja kömpelöitä. Ei sellaista voinut käyttää salaa... ja olihan ulkomaisissa elokuvissa suomenkieliset tekstit. Kritiikin kirjoittamiseen riitti siis, jos osasi lukea elokuvan repliikit. Viimeisinä vuosina Talaskivi kuuli niin huonosti, että hän säännönmukaisesti haukkui kotimaisen elokuvan äänityön, koska repliikeistä ei saanut selvää. Jos repliikeistä ei saa selvää, ei kotimainen elokuva aukea. Asiantuntemattomat elokuvatuottajat ja huonolla ammattitaidolla ja itsetunnolla varustetut elokuvaohjaajat ratkaisivat haasteen tekemällä äänitöistä elokuvan tärkeimmän osa-alueen. Kun ensimmäiseen pitkään elokuvaani halusin miksata musiikkia ja dialogia päällekkäin, minulle ilmoitettiin, ettei niin sopinut tehdä. Äänittäjät raahasivat kuvauksiin patjoja ja ne kiedottiin kameran jalustan ympärille vaimentamaan kuulumattomia runkoäänäniä. Kattoihin ripustettiin kengurukeppejä (en tiedä nimen etymologiaa, kengurukepit ulottuivat seinästä seinään ja pysyivät katossa jousien avulla) ja kengurukeppeihin kulihattuja, joiden piti vaikuttaa akustiikkaan. Elokuvat miksattiin niin kuiviksi, ettei repliikkien kohdilla kuulunut risahdustakaan. Äänittäjä sai harjoittaa taidettaan, jos auto ajoi maisemassa tai koira haukkui kopin edessä. Elokuvaaja vaadittiin ottamaan tiiviimpiä kuvia, että mikrofonit saatiin lähelle näyttelijän suuta. Syntyi kehoa elokuvataidetta ja elokuvaajien ja äänittäjien ammattikuntien välille vahingollinen, sitkeä epäluulo. Kun Talaskivi jäi eläkkeelle, seuraajalla oli parempi kuulo. Kun joskus pääsin ohjamaan television päivittäissarjoja, eteen tuli kohtaus, jonka voi äänittää vain ns. nappimikrofoneilla. Ne ovat pienikokoisia, laadukkaita langattomia vaatteisiin kätkeviä laitteita, joita olin käyttänyt useassa pitkässä elokuvassa. Kohtauksessa kaksi naista on lenkillä ja juorua juostessaan. Halusin kuvata kohtauksen juoksijoiden rinnalla ajavasta autosta ja äänittää repliikit sataprosenttisina, siis huohotuksineen ja luonnollisine rytmeineen. Äänittäjä sanoi, ettei se onnistu. Että juoksijoiden pitää pysähtyä keskustelemaan. Sanoin, etteivät juoksijat oikeassa elämässä pysähdy keskustelemaan ja jatka sen jälkeen juoksua. Olin myös ottanut selvää siitä, että kalustossa oli nappimikrofonit. ”Niitä ei käytetä”, minulle sanottiin. Kun ilmoitin siinä tapauksessa jälkiäänittäväni kohtauksen, mikrofonit löytyivät. Kaikki tapahtui ammatillisen sivistyneesti, ääniä korottamatta. Äänittäjä vain ei enää tervehtinyt.

154. Musiikki soi

Kun kuusi klassista taidetta päätettiin, ei teknistä ääntä ollut. Oli puhe, luonnon äänet, häly ja musiikki. Musiikki miellettiin taiteeksi ennen kuin ääni osattiin vangita ja toistaa. Elokuvassa on säveltäjä. Toimeksiannon hänelle antaa ohjaaja, joskus tuottaja. Säveltäjä tuottaa musiikin dramaturgisiin tarpeisiin, äänisuunnittelijan koordinoimana. Vaikka on hyviä esimerkkejä elokuvista, joissa musiikilla ja säveltäjällä näyttää olleen taiteellinen päärooli, äänisuunnittelijan tehtävä on miksata musiikki osaksi sitä, jota kutsutaan ”elokuvan äänimaailmaksi”. Säveltäjä elokuvassa ei ole itsenäinen taiteilija vaan samanlainen ryhmätyön yksilötaiteilija kuin muut. Häneltä tilataan musiikki, meillä yleensä valmiiksi leikattuun elokuvaan. *Score* -musiikki sävelletään etukäteen; se ehdollistaa leikkausta, eikä päinvastoin. Musiikki on elokuvan kaltainen taide sikäli, että ilman musiikkikoulutustakin ymmärtää, kun musiikki on hyvää, jos se on hyvää. Musiikilla on mieletön voima, tai vaikutus, kuulijaan. Sen avulla tai sen varaan on rakennettu myös unohtumattomia elokuvakokemuksia. Elokuvassa musiikkia voi käyttää monella tavalla. Se voi ”kalustaa” elokuvaa, tai alleviivata tunnetta, joka musiikin kantamana siirtyy katsojaan. Se voi luoda rytmiä, tai ”ottaa kiinni” elokuvan rytmistä, se voi itkettää katsojaa, tai sen avulla voi naurattaa. Musiikki ennakoi juonen suurta käännettä, pehmentää katsojan emotionaalisesti ottamaan vastaan mitä tuleman pitää, kuin kohtalon omassa elämässä. Elokuvaa pidetään banaalina taidemuotona, mutta monen elokuvan musiikki on muuttanut maailmaa.

Olen opiskellut lentämään helikopteria, mikä taitona on yhtä vaikea kuin ajaa yksipyöräisellä polkupyörällä, mutta en osaa kunnolla lukea nuotteja. En tiedä, että olisin tarvinnut taitoa ammatin suorittamiseen, tai en tiedä mitä olen menettänyt, kenties oopperan ohjaamisen? Jos on partituuri ja kuuntelen musiikkia, pysyn oikealla sivulla. Jos osaisin lukea nuotteja, olisinko parempi? Luultavasti. Elokuvaohjaajatkin ovat erilaisia. Ne, jotka huvikseen, kokeillakseen tai itsekorostuksellisista syistä ohjaavat mykkäelokuvia, tekevät niitä taiteen oikeutuksella taiteen kuluttajille. Mykkäelokuva nyt on viittomakielistä puhetta. Elokuvaohjaajan, leikkaajan ja äänisuunnittelijan työyhdistelmä on jälkitöissä samanlainen ja yhtä tärkeä kuin kuvauksissa olivat ohjaaja, lavastaja ja kuvaaja. Musiikilla voi pelastaa jotain, mutta ei katastrofeja. On tehty elokuvia, kuten ”Cherbourg’in sateenvarjot”, jossa repliikit lauletaan ja musikaalielokuvia, kuten ”My Fair Lady” ja ”Sound of Music”, joiden laulut soivat ikivihreinä.

Äänittäjät ja äänisuunnittelijat ovat kiltamaisin suomalaisen elokuvan ammattikunta. Heillä on mystinen kyky säilyttää itsekunnioituksensa jopa olosuhteissa, joissa ääniosastoa pidetään vain välttämättömänä pahana, siis elokuvan kuvauksissa.

”Säveltäjillä on aina Saturnon kumpu korkea ja pitkät ensi niveleet takaavat varmimmin menestyksen. Mitenkä he menestyvät se on luettavana Apollon ja kohtalon viivasta. Yleensä on sävelniekoilla Lunan ja Venuksen kummut hyvin kehittyneet ja nivelten yhtymä-kohdat huomattavan paksut.”

Kädenlukija. Käsikirja ajatuksenlukijoille. Ina Oxenford, Kirjapainoyhtiö Valo, 1907

XXI KLIPPI: Hiljainen munkkikunta

Entinen äänittäjä on äänisuunnittelija. Kalusto on kokenut nopean sukupolvikehityksen, mutta äänittäjien ihmistyyppi on pysynyt samana. Hiukset ja parrat ovat siistimpiä, kuten kaikilla, jotka eivät ole muusikkoja. Monet äänisuunnittelijat soittavat hyvin, mutta ilmoittavat olevansa musiikissa harrastelijoita. Äänittäjien keskinäinen hierarkia ilmenee vyössä killuvasta avainnippusta: on 24-teräinen Leatherman -monitoimityökalu ja luultavasti elämän kaikki avaimet sotaväen varuskaapin lukosta alkaen, mikäli äänisuunnittelija on käynyt armeijan. Edes avokelanauhureiden aikaan ei äänikalustoa voinut huoltaa linkkuveitsellä, mutta koska äänittäjät ovat sosiaalisia kaikkien ystäviä, joskus puvustajan ongelmia voi auttaa linkkuveitsen saksilla tai rekvisitööriä piiloon taittuvalla ristipääruuvimeisselillä. Ystävällisyys näyttää olevan yksi ammatin salaisuuksista. Elokuvaäänittäjillä on kenties aina ollut alemmuuskompleksi kuvasta. En ymmärrä miksi, ääntä osattiin tallettaa ennen elokuvaa. Äänittäjät muistuttavat, että nopein tie ihmisen tunteisiin kulkee korvan kautta, mikä voi pitää paikkansa. Elokuva keksittiin mykkänä. Kamerassa oli koko filmituotannon ajan kova, räksyttävä ääni, jonka taitavat insinöörit onnistuivat piilottamaan kameraan vasta ennen tuotantojen siirtymistä äänettömään digitaalitekniikkaan myös kuvauksessa. Ääni oli ollut jo vuosikymmeniä digitaalinen ja äänen laatu oli teknisesti ”valmis”. Kuunteluolosuhteet ja teatterien tekniikka laahasivat jäljessä, vaikka mikrofoni tekniikka kehittyi. Yksi suomalaisen elokuvan menestykselle vahingollisista perinteistä, joka näyttää nyt kuolevan, oli äänittäjän ja kuvaajan reviiritistelä. Koska ohjaajista ei ollut johtajiksi tai he eivät edes ymmärtäneet mitä tekivät, kuvaajat pakotettiin taiteellisiin kompromisseihin. Kuvaaja halusi rakentaa täydellisen komposition; äänittäjä halusi mikrofonin lähelle näyttelijän suuta. Kun elokuvatuotannoissa ”mykkäkamerat” korvattiin ”äänikameroilla”, äänisuunnittelijat tekivät karhunpalveluksen suomalaiselle elokuvalle vaatimalla 100% äänittämistä kuvauspaikalla, siis lopullisten repliikkien äänittämistä kuvauksissa. Se vaati muilta kompromisseja: huonompia kompositioita, kovempaa replikointia, äänetöntä rekvisiittaa ja liikenteen pysäyttämistä koko kaupungissa, jonka itse olen kokenut vain Viipurissa. Ammattitaidottomat ohjaajat, jotka ymmärsivät näyttelijää vain vähän paremmin kuin elokuvaa, suostuivat kompromisseihin, jotka tekivät elokuvista kaavamaisia. Kaavamainen on sama kuin tylsä. Tämä koski erityisesti ”edistyksellisiä” elokuvia, joissa oli sanoma ja tv-draamoja, joita teatterinohjaajat ohjasivat. Elokuvaohjaajan ammattiin kuuluu ymmärtää, ettei ole mitään, mikä olisi mahdotonta toteuttaa. Kuten jälkiäänitys, jota muualla oli kehitetty systemaattisesti äänielokuvan alusta asti, mutta jota sankariäänittäjät pitivät vain vanhanaikaisena tekniikkana, ymmärtämättä, että se mihin he pyrkivät, taiteellisesti ja teknisesti puhtaaseen ääneen, oli mahdollista toteuttaa juuri jälkiäänityksellä. Hiljaisella vallallaan äänittäjät kehittivät suomalaista elokuvatuotantoa epäammattilliseen suuntaan, joka ei kuulunut mutta näkyi. Äänittäjätkin ovat kehittyneet mikrofoniansa kanssa. Mutta edelleen he ovat hiljainen munkkikunta, joka kuitenkin on alkanut ottaa luostariinsa nunniakin. Se on tuonut ääneen raikkaan ulottuvuuden, jos osaa kuunnella.

155. Sinfoninen lento

Linnut olivat jo dinosaurusten aikaan. Linnuilla on absoluuttinen lentotaito. Niillä, joilla on. Strutsia ei voi opettaa lentämään ja huonosti lentävät myös kana ja riikinkukko. Kana ei kelpaa eläintarhaan, vaan vain munimaan. Pääskysen lento hivelee silmää ja tiira muuttaa Lofoteilta Tulimaahan yhdellä lennolla, 16.000 kilometriä. On huonosti maalattuja tauluja, rakennukset voivat sortua ja ellei kuvanveistäjä tiedä mitä tekee, kivi saattaa kulua loppuun ennen kuin veistos löytyy. Joillakin ihmisillä on yliverlainen kyky riimittää, Eino Leinolla tai Juha Watt Vainiolla, jotka kirjoittivat värssyn mistä tahansa. Ihmiset syntyvät näyttelijöiksi ja muusikoiksi. Tanssija voi horjahtaa, ottaa harha-askelen ja kaatua. Huono näyttelijä on yhtä huono kuin amatöörimaalarin taulu, joka on tekele. Absoluuttinen sävelkorva on jonkinlainen musiikin absoluutti, jonka selityksiä on vaikeaa ymmärtää. Maallikolle se toimii käsitteenä, joka tarkoittaa, että korvan omistaja kuulee väärinsoiton instituutionaalisella tavalla. Jos joku soittaa tai laulaa väärin, nuotin vierestä, me kuulemme sen emmekä osta musiikkia. Minulla on ystäviä, kuten Pedro Hietanen ja Jussi Liski, joilla on kadehdittava kyky: jos pöydällä on esine, jonka he näkevät ensi kerran, he ottavat sen käteensä, ja jos esine soi, he osaavat sitä soittaa. Vanhat taiteet ovat erilaisia, jotkut absoluuttisempia kuin toiset. Taiteellinen vapaus on taitelijan viimeinen keino selittää.

156. Absoluuttinen silmä

Onpa absoluuttinen sävelkorva mitä hyvänsä, meille, jotka emme soita tai laula, termi on takuu musiikkisuorituksen puhtaudesta. Sen voi edes kuulla. Maalaus, veistos ja näyttelijäsuoritus ovat katsojan silmässä, mutta elokuva on katsojan geneeissä, kuten musikaalisuuskin. Lasta voi ajaa pianotunnille, kunnes hän saa ajokortin, mutta ellei hän ole musikaalinen, hän soittaa nuoteista, eikä se ole taidetta. Pitää myös osata; osaaminen tarkoittaa instrumenttinsa ymmärtämistä. Elokuvan eetos, mitä muilla taiteilla ei ole, on että katsoja voi kokea tarinan omana todellisuutenaan, elää sitä, olematta kuitenkaan osa kertomusta, katsoen elokuvan maailmaa kuitenkin ulkopuolisena. Katsoja on siis yhtä aikaa omassa todellisuudessaan ja elokuvan todellisuudessa. Samantapaisia kokonaisvaltaisia kokemuksia tai elämyksiä ihminen luulee voivansa saada päihteillä tai transsitiloihin johtavilla elämyksillä, jotka eroavat elokuvan tuottamasta kaksoistodellisuudesta siinä, että samantapainen irtoaminen omasta todellisuudesta tapahtuu esoteerisesti.

Miksei voisi – teoriassa – määritellä ”absoluuttiseksi silmäksi” sen, että katsoja on tietoinen elokuvan oikein tekemisestä; että häntä kiusaavat virheet, joita ammattitaidottomat ohjaajat esittävät. Katsoja kokee vieraantumisen tunteen, mikäli suojaviivan absoluuttia rikotaan tai jos henkilö leikataan omaan näkökulmakuvaansa tai leikkauksessa joutuu itse hakemaan suunnan, maantieteen, valon suunnan tai huomiopisteen, koska leikkaaja ei sitä anna, koska melkein aina: ohjaaja on teettänyt kuvaajalla väärin komponoidun kuvan ja leikkaajalla on mahdoton tehtävä, hänen on hyväksyttävä huono leikkaus, jota kutsutaan ”hyppyskarviksi” katsojan reaktion vuoksi. Terminä absoluuttisella silmällä on myös joku paranormaalin konnotaatio (!), eikä sanaparikaan kerro mitä väkivaltaa huono elokuvaleikkaus katsojan tajunnalle tekee. Valitettavasti.



Neuvostoliittolainen juliste toisen maailmansodan ajalta varoittaa lörpöttelyn vaaroista. Esimerkki myös siitä, että hyvä kuva puhuu enemmän kuin propagandan teksti.

XXII KLIPPI: Ajan matkamittari

Huusin: hiljaisuus! Äänittäjä huusi: poikki! Mitä nyt? Jossain tikitti kello, jonka kuuli mikrofonilla. Kuvasimme suljetussa baarissa. Paikka oli vaatimaton, ei kelloakaan seinällä; ravintola ei halunnut muistuttaa asiakkaita ajan kulumisesta. Kaikki alkoivat etsiä kelloa, jota ei kuullut kuin äänittäjä. Hän etsi tikittäjää suuntamikrofonilla. Me jähmetyimme seuraamaan absurdia näytelmää, joita kuvauksissa sattuu, milloin kenellekin. Sitten äänittäjä sanoi, että voidaan jatkaa, vaikka kelloa ei löytynyt. Hän ei kertonut, että kello oli omassa ranteessa. Äänittäjä käytti neuvostoliittolaista Sputnik-kelloa. Ehkä rannekellojenkin oikeaoppisuus tarkastettiin. Aika oli sellainen. Vuosia myöhemmin hiljaisuus kuvauspaikalla vallitsi vasta kun äänittäjä ja hänen assistenttinsa pysähtyivät: äänittäjien alakulttuuriin kuului roikkuva mahdollisimman suuri, kilisevä avainnippu. Ennen avainten määrä korreloi kantajan statusta äänittäjien klaanissa, joka toimi miehisen salaseuran tavoin, kunnes naiset huomasivat, että ääntä opiskelemaan voi hakea ja päästä. Naisäänittäjät ovat tarkkoja. Jos heillä olisi käsilaukku, ehkä avainnippu olisi laukussa. Naisäänittäjät eivät käytä nahkaliivejä tai farkkutakkeja ja heillä on ääniryhmän siisteimmät hiukset, joka on vaikuttanut miesäänittäjiin. Myös englantilaiset lavasteryhmän autokukset olivat luokkatietoista väkeä. He puhuivat cockneya ja näyttivät ymmärtävän sitä. Heillä oli liukkaat, pitkäkärkiset pikkukengät, joita käyttivät vain Leningrad Cowboyt, valkoinen nailonpaita, kapea musta kravatti ja parempia päiviä nähnyt pikkutakki. Ei kaulaliinaa. Ei päällystakkia. Talvella. Lapissa. Rekat kesärenkailla. Kun vaihdoin maisemaa Lapista Kokkolaan, joka ensi kertaa näytteli Neuvostoliittoa, annoin etujoukkona lähetetylle cockneylle yksinkertaisen ajo-ohjeen: ”Ajat päätielle. Käännyt vasemmalle. Jatkat, kunnes saavut meren rantaan. Jatkat samaa tietä. Pysähdyt kun saavut Kokkolaan. Monen tunnin kuluttua puhelin soi. Cockney tarvitsi apua. Rekan jarrut olivat jäätyneet. Kuski tiesi mitä piti tehdä, mutta huoltoaseman mies ei ymmärtänyt cockneya. Pyysin hänet puhelimeen ja selitin mitä piti tehdä. Ihmettelin hänenkin aksenttiaan. Missä muuten olette? Parin kilometrin päässä Norjan rajalta! Kuski oli kääntynyt oikealle. Ilman jarruvikaa lavastekuorma olisi Kokkolan sijasta päätynyt Bergeniin.

157. Seitsemäs taide – elokuvaohjaaja

Elokuvaohjaaja on taiteilija, jonka pitää ymmärtää, että muut osaavat tehdä todeksi tarinan, jonka hän elokuvalla kertoo. Kun elää taiteen maailmassa, on vaara, että menettää kosketuksen maailmaan. Taide on kaksi. Toiset ihmiset tekevät taidetta, toiset käyttävät sitä. Kuluttaminen on taloustieteen nimi käyttämiselle. Se tarkoittaa myös taulun ostamista seinälle, jossa taulu ei kulu; tai pääsylipun ostamista teatterin kassalta, jolloin kuluu esityksen kesto omaa aikaa. Elokuva tehdään yleisölle. Se voi television kaltaisilla levitysalustoilla olla miljoonien kokoinen. Teoksen luonteeseen kuuluu, että näkeminen on kollektiivinen kokemus, jolloin elokuvan lisäksi muut ihmiset voivat vaikuttaa elämykseen. Toisin kuin teatterissa, yleisö ei voi puuttua esitykseen. Elokuvaohjaajan työ on tuote; tämä on yksi elokuvan imperatiiveista. Määritelmällisesti elokuva kertoo tarinan, jonka tarkoitus on vaikuttaa katsojiin. Tarvitaan siis katsoja. Lajin luonteeseen kuuluu, että katsojia tarvitaan mahdollisimman monta. Tekijällä ja katsojilla on samat lajiominaisuudet, jotka fysiologisesti rajaavat elokuvaa, mutta henkilökohtaiset ominaisuudet, persoonallisuus, henkilöhistoria ja muut tekijät myös vaikuttavat kokemukseen.

”The first time director must understand and take to heart the fundamental truth that, if the audience is transported into the drama of the film, they will sit there happily for the entire two hours with their eyes riveted on the screen, even if the look of the film is decidedly low-tech.” (56.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

Elokuvaohjaaja on elokuvan taiteellinen työnjohtaja, jonka johdolla elokuvan valmistavat muut yksilötaiteilijat ja heidän alaisensa, jotka ovat osittain tai kokonaan taiteilija-ammattajeja, tai teknisiä tekijöitä. Elokuva on elokuvaohjaajan henkilökohtainen taideteos, vaikka se tehdään ryhmätyönä. Tuotantoa rajaavat käsikirjotus ja resurssit, jotka ovat henkisiä ja materiaalisia. Elokuvan tuottaa elokuvatuottaja, joka ei ole taiteilija, mutta jonka panos tekee taiteen tekemisen mahdolliseksi. Elokuva on taidemuoto, joka tallennetaan mekaaniselle alustalle ja jota voi erilaisilla tekniikoilla esittää yleisöille. Valmis elokuva on lopullinen ja ikuinen. Se on aina myös dokumentti ajasta, esineistä ja henkilöistä sellaisina, kuin ne ja he elokuvassa halutaan näyttää. Ajatus sisältää teatterista tutun faktan, että esityksen tyylillä ja tarkoituksella voi olla vahvempi sidos teoksen tuotantoajankohtaan kuin sisällöllä. Elokuva on antanut ikuisuudelle uuden merkityksen. Toisin kuin teatteri, maalaus, veistos ja musiikki, poikkeustapauksissa myös arkkitehtuuri, voivat olla tai ovat tarkoitettu ikuisiksi, elokuva tekee ikuisiksi niiden elämän, jotka esiintyvät taideteoksessa.

Me olemme historiamme ajan rakentaneet paikkoja, joissa muut voivat nähdä toisten tekemiä teoksia tai katsella ja kuunnella toisten valmistamia esityksiä. Galleriat, teatterit, konserttitalit ja museot ovat parempaa arkkitehtuuria kuin talot, joissa maksajat asuvat. Elämyksiä jo sinänsä. Esityskin saa tietynlaisen pyhyden luonteen. Kulttirakennuksiin ja urheilupyhättöihin on varattu merkittäviä osia yhteisestä hyvästä.

Elokuvan esityspaikka on pimeä huone, jonka yksi seinä on valkea kangas. Fysikaalisesti elokuva on tallennettuja varjokuvia, joiden läpi valo heijastetaan valkokankaalle. Yleisö istuu pimeässä katsomassa elokuvaa, joka tekee esityksestä tapahtuman. Elokuvan katsomisen etikettiin kuuluu, ettei muiden katsomiskokemuksta häiritä. Osittain tämä on kulttuurisidonnaista. Suomessa elokuvissa on soveliasta nauraa yhdessä mutta itkeä yksin. Elokuvaa leimaa ”me” ja ”ne” -ajattelu. Meitä, katsojia, on enemmän. Ne tekevät teoksia, jotka ovat taidetta, jota me haluamme nähdä saadaksemme elämyksen tai kokemuksen, joka voimakkaimmillaan saattaa muuttaa meitä. Elokuvaohjaaja voi vaikuttaa taidollaan, mutta ei aina syyhyn, jonka vuoksi katsoja haluaa teoksen nähdä. Elokuvaohjaajalla on vapaus tehdä millainen hyvänsä elokuva, jonka joku tuottaa. Häntä ei ole sidottu makuun, tyyliin tai henkilöstä johdettaviin ehtoihin, vaan ainoastaan elokuvansa tuotantoon ja sopimuksiin, joita on tehty osapuolien kanssa. Aina on tarkoitus antaa yleisölle jotain, jota se ei osaa itse tehdä ja haluaa siksi tehdä positiivisen kulutus päätöksen.

”On your breakthrough project, you will inevitably end up having to work with some actors who cannot consistently deliver a credible performance. Unless the director can help the actor make his mediocre performance believable, then he might as well not run film through the camera.” (57.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

Monista ihmiskuntaa lopullisesti muuttaneista keksinnöistä on jälkepäin sanottu, ettei kukaan odottanut niitä ennen kuin joku ne keksi. Tämä ei koske elokuvaa. Elokuvalle oli sosiaalinen tai historiallinen tilaus. Kaikki elokuvan alkuaineet oli keksitty tai kehitetty teknisesti tasolle, joka teki elokuvan mahdolliseksi. Kuvaa ja musiikkia oli opittu tallentamaan ja teatteri ja kirjallisuus olivat kertoneet tarinoita. Teatterin tarinat haihtuivat esityksen loputtua ja kirjallisuuden tarinat syntyivät lukijan tajunnassa. Elokuva talletti esitykset mekaanisesti ja vapautti yleisön mielikuvituksen vangitsemalla sen. Tästä johtuu turha oppiriita siitä, oliko kirja vai kirjasta tehty elokuva parempi. Oikeaa vastausta ei ole. Elokuva on aina ottanut käyttöönsä tekniset keksinnöt. Suurinta osaa laitteista voi ostaa kuluttajaversioina, joka hämärtää ammattitekemisen ja harrastamisen rajaa. Esimerkkinä olivat ensin kaitafilemikamera ja -projektorit. Teknisen kehityksen nykyvaihe on tuottanut jokaiselle laitteen, jonka muistikapasiteetti ja kuvan laatu riittävät pitkän näytelmäelokuvan ohjaamiseen ja kuvaamiseen, vaikka laitetta kutsutaan puhelimeksi. Puhelimella voi kuvata elokuvan, mutta jos itse on sen ainoa katsoja, onko tuote elokuva? Taideteos se voi silti olla.

158. Astua johtoon

Johtamisena elokuvaohjaajan työ on poikkeuksellista. Siinä on yhtymäkohtia prosessijohtamiseen mutta emotionaalis-sosiaalisena suorituksena se on ihmisjohtamista. Elokuvien aiheina ovat ihmisten, myös katsojien, itse kohtaamat haasteet, voitot ja tappiot, jotka ovat elokuvaohjaajan mielestä draamaa. Stressi on kokoaikaista, joka päivä. Työpäivät koostuvat ongelmien ratkaisusta. Työ on simultaania taiteen, tekniikan ja ekonomian yhteensovittamista, aina poikkeusolosuhteissa. Ellei elokuvaohjaaja hallitse

tilannetta kuvauspaikalla, kukaan ei sitä hallitse. Jos kysytään, pitää osata vastata heti, koska vastausta odottaa 10 – 10.000 ihmistä, joille juoksee palkka, myös odottamisesta. Itse arvioin, että tavallisena työpäivänä ohjaaja joutuu vastaamaan 1000 kysymykseen, joista 800 hän tekee itse, 100 ratkeaa itsestään, mutta sataan kysymykseen pitää vastata heti, kun kysytään. Usein voi olla valmistautunut kohtaamaan minkä tahansa ongelman, mutta on myös pakko tehdä ”satulapäätös” tiedon, vaiston tai kokemuksen varassa. Olla valmis joka päivä ratkaisemaan tuhat pulmaa. Aiheuttaako se stressiä, en tiedä. Kilpa-autoilussa on termi ”escape road”, joka tarkoittaa, että milloin tahansa sattuu mitä tahansa ja tilanteesta pitää olla niin tietoinen, että voi työntää autonsa jonnekin, jossa vauriot ovat vähäisimmät suhteessa katastrofiin, eikä oma henki lähde. Huono vertaus on tässä hyvä.

”The director should never be heard laying blame or making excuses. It is not his place. He should have anticipated everything and made all the right decisions. Even if disaster befalls him, he should have had a back-up plan that saves the day.” (58.)

Gil Bettman: First time director / Michael Wiese Productions 2003

Mikäli elokuvalle on tarve nimetä tekijä säveltäjän tai kuvanveistäjän tavoin, hän on elokuvaohjaaja, vaikka hän onkin monen muun kunnianhimoisen yksilötaiteilijan toimitusjohtaja. Vain ohjaaja (ja tuottaja) osallistuu elokuvatuotannon kaikkiin vaiheisiin ja vain ohjaaja sisällön kehittämiseen kaikissa vaiheissa. On vaikea kuvitella muuta työpaikkaa, jossa joka päivä on onnistuttava koska joka päivä on ensi-ilta ja kaikki työtoveritkin tekevät koko ajan parhaansa. Että mikään muu olisi enemmän ryhmätyötä niin perin erilaisissa tehtävissä, kuin elokuvan valmistaminen on – pois lukien kenties lento kuuhun ja takaisin. Tai että mikään työ olisi niin sataprosenttista johtamista, johtajan yksinäisyyden ja vastuun suhteen, kuin elokuvaohjaajan työ on. Pois lukien oikean sodan johtaminen. Elokuvan ohjaaja saa päättää millaisen maailman hän katsojille näyttää, millaisia ovat siinä maailmassa elävien ihmisten kohtalot, mitä ja miten elämä on ja keritään auki katsojalle.

”I would advice every first time director who is at loggerheads with his producer over script changes or casting decisions to have a very sober conversation with himself about whether his ultimate goals as director are going to be met by directing a film that is inherently flawed.” (59.)

Gil Bettman: First time director / Michael Wiese Productions 2003

XXIII KLIPPI: Ohjaajan näyttelijä

Eräät ohjaajat näyttelevät taiteilijaa, kätkeäkseen ammattitaidottomuuden. Näyttelijöitä koulutetaan teatterikouluissa, yleensä synnynnäisistä näyttelijöistä. Monilla on tavattoman hyvä vaisto ja lahjomaton rytmitaju, joten he osaavat näyttellä elokuvaohjaajaa. Usein tuottajat uskovat roolisuoritukseen, sehän on heidän työtään. Mutta elokuvat pitää tehdä. Esikuvat löytyvät, kuten alallamme aina, Hollywoodista, jossa kirkkaat kiintotähdet kuten Clint Eastwood tai Warren Beatty eivät ole tyytyneet esittämään toista ihmistä kameran edessä, vaan siirtyneet sen taakse ohjaamaan toisia ihmisiä näyttelemään kolmansia ihmisiä. Malli ja esimerkki on hyvä, kun unohdetaan että Hollywoodissa kukaan ei saa veronmaksajien rahoja opetellakseen ohjaamaan elokuvia, vaan he ovat ensin tulleet niin kalliiksi tähdiksi, että ovat ryhtyneet tuottamaan elokuvia omilla rahoillaan, saadakseen ohjata. Sitten he ovat onnistuneet, kuten Eastwood tai epäonnistuneet kuten Beatty. Warren Beatty syntyi rikkaaseen perheeseen ja on sekä lahjakas, neuroottinen näyttelijä että älykäs ihminen, vaikka ehkä oman seksisymbolimaineensa vanki. Ensimmäisen oman elokuvansa ”Heaven Can Wait” Beatty ohjasi yhdessä toisen ohjaajan kanssa. Elokuvassa kuollut jääkiekkoilija palaa maan päälle suorittamaan loppuun sankariteon, mikä on täysin hyväksyttävää elokuvassa. Sitten Beatty halusi filmata amerikkalaisen kommunistitoimittajan kertomuksen, joka tapahtui Venäjän vallankumouksen kuohuissa Pietarissa. Koska Neuvostoliitto oli paikka, jonne Hollywoodkaan ei päässyt edes rahalla, vaikka elokuvan päähenkilö oli kommunisti, Beatty joutui tyytymään Helsinkiin, jonka empire-keskusta on venäjän keisarin rakennuttama Pietarin pienoismalli. Keisarin tarkoitus oli muistuttaa suomalaisille, että Helsinki oli venäläinen kaupunki. Oikeassa Pietarissa kaikki vain on neljä kertaa suurempaa. Jo ennen digitaalista aikaa pienoismallit olivat elokuvateollisuuden käyttämä mahdollisuus huijata katsojan silmää. Huijaamalla ammattitaitoinen elokuvaohjaaja voi aikaansaada aidon kokemuksen tai reaktion, mikä on elokuvan tarkoitus. Monissa amerikkalaisissa, osittain Helsingissä filmatuissa tuotannoissa mukana olleena, voin ihmetellä, miten niin suurella ammattitaidolla ja paljolla rahalla voidaan tuottaa niin amatöörimäisiä tuloksia, jotka leikkaajaparka pelastaa, osittain onnistuen. Ja miten inhimillistä on, että jos elokuvaohjaaja Warren Beatty näyttelee elokuvansa miespääosan ja otattaa Vittorio Storarolla itsestään 83 ottoa lähikuvaa helsinkiläisessä rappukäytävässä ja kuvausryhmän odottaessa katsoo joka ikisen oton videolta ennen kuin hyväksyy oman lähikuvansa – samaan aikaan kun sata käsin poimittua ja oikeilla vanhoilla vaatteilla puettua ja kammattua yläluokan elokuvaavustajaa istuu busseissa Senaatintorilla ja nautittuaan lounastauolla täydellä palkalla elokuvatuotannon italialaista sisäfilettä ja punaviiniä, jatkaa bussissa istumistaan ohjaajan kuvatessa itseään. Tai miten Gorky Parkin tuottajan rakastuminen naispääosan esittäjään maksoi puolitoista miljoonaa dollaria, joka onneksi oli vain 13 % budjetista. Siihen aikaan romanssitkin olivat halpoja.

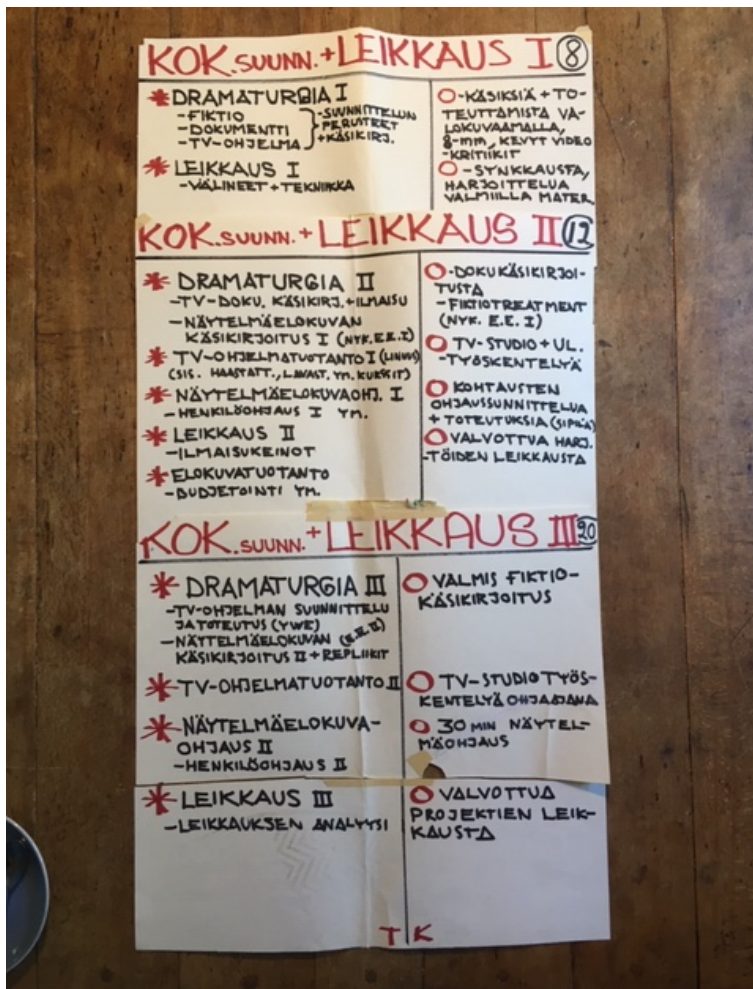
159. Liuku hihnalta

Henry Fordin kerrotaan sanoneen, että ellei hän olisi keksinyt autoa, ihmiset olisivat vaatineet nopeampia hevosia. Lausahdus voi olla muiden keksimä, mutta kuvaa maailmaa muuttanutta teknistä prosessia, vaikka Ford ei keksinyt autoa. Samalla tavalla maailman muutti kuvan herättäminen eloon ja elävän kuvan leikkaaminen toisen elävän kuvan perään niin että $1 + 1 = 3$, kuten elokuvaleikkaajat sanovat. Kolmonen tarkoittaa katsojassa tapahtunutta muutosta sillä sekunnilla, kun leikkaus kuvasta yksi kuvan kaksi tapahtuu. Katsoja nauttii auringon painumisesta valtameren rasvaisilta näyttäviin aaltoihin; ehkä elokuvan musiikki ennakoi, että kun hälytys sireeni rääkäisee ja kuva leikkaa kapteenin univormussa huonoa unta nukkuvan mieheen ja sukellusveneen ulkopuolelta kuuluu syvyyspommin jysähdys ja teräsrakenne kirskuu äänisuunnittelijan kehittämiä niittien nitinöitä, me alamme pelätä, että näemme kapteenin enää hetken elossa. Olemme unohtaneet, että elokuva on sankaritarina, eikä sankari voi kuolla kesken oman elokuvansa, koska elokuvan tekijä on ohittanut tietoisuutemme ja vaikka emme sillä hetkellä elokuvateatterin pehmeässä tuolissa huomaa, emmekä tietoisessa minässämme myöhemminkään tunnusta, edes itsellemme, että kapteenin mahdollinen tukehtuminen meren uumenissa herätti turvallisessa pehmeässä istuimessa meissä atavistisen kauhun. Se ei tullut omasta kokemuksesta, vaan ohjaajan, näyttelijän, elokuvaajan, säveltäjän ja elokuvaleikkaajan tietoisesta yhteistyöstä, jonka tahallinen tarkoitus on kauhistuttaa, vaikuttaa, meihin, mahdollisimman tehokkaasti.

Ennen elokuvan keksimistä ihminen koki tunteita ja pelkoja, oman elämänsä lisäksi ja lajitoveriensä kanssa, temppeleissä, urheilukilpailussa, teatterissa, konsertissa. Oikeassa elämässä tietenkin myös. Elokuva, viimeistään äänielokuvan keksiminen, antoi mahdollisuuden yhdistää kaikki, palvonnan, ihailun, kauhun ja nautinnon samaan teokseen ja samaan paikkaan, elokuvateatterin tuoliin. Tekniikan kehittyttyä hiukan lisää, vahva kokemus tarjoihtiin kotiin: katsojasta tuli tekijän uhri. Elokuva, vaikka emme sitä ymmärrä, kuvan voima, on maailmanhistorian hirviö, ilmestyskirjan peto, jos niin halutaan. Vaikka elokuvaohjaaja ei työssä tai todellisuudessa ole se myyttinen henkilö, jollaisena hänet mielletään, ohjaaja on vastuussa elokuvan viestin, tarinan tai sanoman, muotoilussa ja tarjoilussa. Elokuvaohjaaja johtaa PKT-yrityksen kokoista psykososiaalista tuotanto-organisaatiota. Joukkokohtauksissa voi olla väkeä suuryrityksen verran. Hän työskentelee hyvin intiimisti kameran edessä olevien näyttelijöiden (joilla on omat kunnianhimonsa) ja kameran takana työskentelevien taitelijoiden (joilla on omat kunnianhimonsa) kanssa.

Kuten johtajakaan, yksin ohjaaja ei tee mitään, mutta ellei hän osaa johtaa, maailma jää luomatta. Luominen sanana sisältää raamatullisia konnotaatioita, joten täsmällisempää on sanoa, että elokuvaohjaaja uudelleen luo maailman, mikä sisältää sen, että elokuva valmistuu elokuvakatsojan tajunnassa, hänen persoonallisutensa, kokemuksensa, lajijominaisuuksiensa ja ohjaajan niihin kaikkiin tietoisesti vaikuttamaan tarkoitettujen elämysten ja harkittujen teknisten keinojen avulla. Keinot eivät ole taikatemppuja, ne ovat ammattitaitoa, jolla ihminen ymmärretään ja jolla häneen vaikutetaan elokuvaohjaajan päättämällä tavalla. Muista johtajista elokuvaohjaaja poikkeaa siinä, että hän on jumalan

kaltaisessa asemassa – omassa elokuvassaan tietenkin vain, mutta siinä totaalisesti. Katsoja unohtaa, ja hänen pitää unohtaa, että kaikki minkä hän näkee, on suunniteltua, jokainen yksityiskohta on harkittu ja toteutettu tarkoituksena kaapata katsoja ja viedä hänet sen elokuvan maailmaan, jota hän luulee vain katsovansa. Se minkä katsoja näkee, on onnistuminen: näytteleminen ja kameranliikkeet on harjoiteltu, ”purkkiin” oli jo pantu monta epäonnistunutta ottoa ja ennen kuin hyväksytyt on leikattu, siihen on liitetty ääni ja musiikki, ja kuvaakin on käsitelty lopullisen tunnelman loihtimiseksi. Pikkuseikkoja – tai kokonaisten ihmisjoukkojen työtä – on hiottu yhä uudelleen. Se kohtaus, se otto, se kuva, joka valmiiseen elokuvaan päättyy, näyttää katsojalle olevan taianomaisella tavalla kohtalonomaisesti sattuneesta todellisuudesta kaapattu elämän viipale. Katsojalle näytetään vain kaikkien osatekijöiden yhtäaikainen onnistuminen.



Kamerataiteen osaston opiskelijoiden opintoseisaukokouksessa 1971 laatima elokuvan kokonaissuunnittelun ja leikkauksen opetuksen suunnitelmarunko.

XXIV KLIPPI: Varajumalan virka

Elokuva on truismien taidetta. Kun nuori oululaismies Peter von Bagh opetti meille vain hiukan nuoremmille elokuvan historiaa, sitä oli ajallisesti vasta puolet siitä, mitä nyt. Määrällisesti kasvu on ollut valtavampaa. Jokaisen taskussa on laite, jolla voi tuottaa pitkän näytelmäelokuvan, vaikka laitteen tarkoitus on tavoittaa toinen ihminen ja irrota siitä kahleesta, joka oli puhelimen johto seinään ja seinän ja maailman läpi toisen ihmisen luo, joka myös oli kahlittu seinään. von Bagh kertoi aina suurta tarinaa elokuvan mystiikasta. Me opiskelimme tekijöiksi, hän kertoi katsojan tarinaa. Kuitenkin, tarina oli usein yhtä kiehtova, kuin elokuvat, joita hän näytti; hän eli symbioottisessa rakkaussuhteessa pimeään huoneeseen, jossa elokuvia esitettiin ja käyttäytyi kirkkaassa päivänvalossa kuin ei olisi viihtynyt. Ihmiset ovat erilaisia, siksi elokuvia tehdään, että tutustuisimme toisenlaisiin ihmisiin, että kokisimme katharsiksia siitä, että toiset kuolevat, tai rakastuvat, meidän puolestamme tai meidän sijastamme, mutta meidän ajallamme. Ei elokuvia kannattaisi tehdä, jos ihmiset olisivat yhtä samanlaisia kuin silakat. Tosin, kun tiede joka päivä kehittyy, se on todennut kaikille itsestään selvän asian, että kaloilla on tuntoaisti ja että kalalla voi parvessa olla oma ystävä, jonka kanssa kala ”hengaa” ja että kalojen kognitiota tutkitaan ja tiede yrittää selvittää miten kauas kohti yksilöllisiä eliöitä pitää mennä, että eliö ei enää tunne kipua, ilman aivoja. YK:n ihmisoikeuksien julistuksessa joka ihmiselle annetaan ihmisarvo, joka ei oikeassa elämässä toteudu. Paradoksaalista on, että siinä juutalais-kristillis-marxilaisessa maailmassa, jossa satumme elämään, meille opetetaan, että jokainen ihminen on uniikki. Ettei kahdeksassa ja kohta kymmenessä miljardissa samanarvoisessa ihmisessä ole kahta samanlaista. Sen tosin näkee katsomalla. Elokuvan historiasta oli enemmän kuin yleissivistyksen hyöty, jos halusi oppia ohjaamaan elokuvia: piti oppia lukemaan kuvien taakse. Siellä oli eri maailma, kuin se mistä von Bagh saarnasi ja mistä hän teki omat elokuvansa lainaamalla osia muiden teoksista. Hyödyllistä oli kuulla Kulešovin kokeesta niin paljon, että se alkoi kiinnostaa ja syytti oman lampun. Peter von Baghin oppi Lev Kulešovin kuulusta kokeesta oli pintapuolista, mutta niin oppi alkaa ennen kuin uteliaisuus herää. Tai että Hollywoodissa joku keksi lähikuvan. Keksi lähikuvan? Maailman alusta toisilleen rakkaat ihmiset ovat yrittäneet päästä lähikuvan etäisyydelle toisistaan ja torjua vieraat lajitoverit pysymään kaukana – silti lähikuva piti keksiä niin, että joku sai nimensä elokuvan historiaan. Se paloi mielen pohjaan, että von Bagh kertoi yhden meistä, Charles Chaplinin, matkustaneen maailmansotien välissä maailman ympäri Kiinaa myöten ilman passia, koska oli kaikissa maissa tunnettu. Kun John Lennon myöhemmin tokaisi, että The Beatles on tunnetumpi kuin Jeesus, sitä seurasi hengellinen raivo, vaikka Lennon oli oikeassa. Chaplin vain oli tullut häntä kuuluisammaksi jo mykkäelokuvan aikana.

160. Ohjaus on kuva

Henkilöohjaus elokuvassa on terminologinen väärinymmärrys, joka perustuu virhekäsitykseen, että teatterista elokuvaan on lainattu maailma, jota kamera vain tallennusvälineenä kuvaa. Ei ole elokuvaa ilman kameraa eikä kamera ole omaehtoinen toimija. Kamera elokuvassa on kuin muste grafiikassa: kynän terää tai sivellintä on osattava käyttää – lapsikin osaa piirtää tikku-ukon. Elokuvan kertomuksessa näyttelijä ja häntä kuvaava kamera ovat tasavertaisia. Kummallakin on roolinsa. Elokuvateoreetikot tietävät, että ”Citizen Kane” kuvattiin kokonaan valovoimaisella objektiivilla, joka oli erikseen valmistettu elokuvaa varten ja he osaavat kertoa, että lievästi laajakulmaisesta polttovälisestä seuraa syväterävä kuva. Syväterävä kuva on kaikkien laajakulmaobjektiivien ominaisuus ja seuraa optiikan laeista. Valovoimainen linssi oli suunniteltu ilmaisukeino. Se aiheutti *art departmentille* paljon työtä. Elokuvateoreetikot osaavat pälpättää syväterävyydestä, mutta tuskin uhraavat ajatusta sille, että lavastaja ja hänen osastonsa työntekijät joutuivat harkitsemaan, suunnittelemaan ja hankkimaan jokaisen yksityiskohdan, esineen, puvun ja lavasteen, ”käsini poimimaan”, olivatpa ne puolen metrin etäisyydellä kameran optisen tason edessä tai lavasteen takaseinällä. Kaikki oli yhtä terävää, koska elokuvaohjaaja uskoi, että se kertoi parhaiten suurennuslasin alaisesta maailmasta, jossa elokuvan *high society* -henkilöt elivät. Objektiivin syväterävyys toimii vain, jos objektiivia voi ”himmentää” tarpeeksi, siis käyttää pientä ”aukkoa”, joka vaatii paljon valoa. Lavasteiden huoneisiin konstruointiin katot valkeasta ohuesta kankaasta, jonka läpi ”ajettiin” valoa ja kuviin erityinen tunnelma. Tuloksena oli syväterävä kerronta – mutta tietenkin myös legenda.

Sivistyneet debatit siitä, mikä polttoväli vastaa ihmissilmän normaalia, jatkuivat. Elokuvassa elokuvaohjaaja päättää, mikä on normaaliobjektiivin. Luolamieheen ja -naiseen on asennettu ohjelma, jossa katsoja ei osaa analysoida miksi, mutta ymmärtää syvemmällä aivokerroksilla jos kouluttamaton ohjaaja leikkaa vastakuviksi toisesta näyttelijästä syväterävän laajakulmakuvan ja toisesta teleobjektiivikuvan, jonka tausta on epäterävä. Näyttelijän työ tärveäntyy, kohtaus ei toimi, tai toimii käyttämättä elokuvan ilmaisuarsenaalia. Toistan: virheen saa tehdä, mutta tahallaan. Jos haluaa kertoa henkilöstä jotain näyttelijäilmaisun ohi, voi rikkoa polttovälisen symmetrian. Esimerkiksi jos toinen henkilöistä on kemiallisessa tajunnan laajentumisen tilassa ja se halutaan kertoa myös visuaalisella tavalla.

Katsojalle elokuvassa ei ole henkilöohjausta. Hänet on viety maailmaan, jossa on maailman henkilöitä. He elävät omia elämiään, eivät näyttele rooleja, jotka ovat opetelleet käsikirjoituksesta ohjaajan ohjeilla ja työstäneet kohtauksen harjoituksissa. Jos katsoja on tullut katsomaan suosikkiaan tähtinäyttelijää, hän ihastelee näyttelijäsuoritusta osaamatta analysoida mikä esityksessä on näyttelijää ja mikä roolia, mikä ohjausta, siis karaktäärin rakentamista hahmolle, jota näyttelijä esittää. Tai hän on tullut katsomaan tarinaa, joka elokuva kestopäivän ajan aina on, ja eläytyy elokuvan esittämiin ihmisiin. Katsoja elää kahdessa todellisuudessa, omassaan ja siinä mihin elokuva on hänet kuljettanut. Tällaisessa tilanteessa, joka on Hollywoodin standardiasetelma, mutta oikein tehtynä toimisi muidenkin elokuvissa ja jopa televisiossa, katsoja ymmärtää,

että näyttelijä esittää toista henkilöä, mutta katsoja uskoo esitettävään henkilöön näyttelijän unohtaen, jos näyttelijä tekee työnsä oikein eikä kamera näytä sitä väärin. Kuten arvoisa lukija huomaa, elokuvan selittäminen täsmällisesti verbaalisin keinoin on vaikeaa.

”Monien tutkimusten mukaan noin 65 prosenttia ihmisten välisestä viestinnästä tapahtuu nonverbaalisesti, sanattomana: ilmein, elein, liikkein ja muin sanattomin viestein. Silti kieli on keskeinen ihmisten viestinnän muoto.” (60.)

Anne Vilkkö, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

Sitaatin prosenttiluku ilmentää enemmän aikaa, jolloin koulukirja on ilmestynyt, kuin nonverbaalisen viestin osuutta. On mielenkiintoista, elokuvaohjaajana, havaita, miten tutkimuksen metodinen edistyminen, tutkimuslaitteet, mutta myös tutkimuksen suunnat muuttavat prosenttilukuja. Uudemman tutkimuksen väittämä on, että joka tapauksessa yli puolet viestistä on sanojen ulkopuolista kommunikointia. On helppoa kokeilla itsekkin, mikä kuljettaa viestiä. Jos on käytettävissä mikä tahansa kohtaus elokuvasta tai mikä tahansa esiintyminen televisiossa, jossa puhutaan kieltä, jota ei itse osaa, jo mykästä kuvasta ymmärtää paljon. Jos kytkee äänen, saa kaupan päälle puheen sävyn, joka kertoo lisää. Aika moni ihmisten välinen kohtaus on ymmärrettävä, vaikka ei osaisi kieltä. Eikä katsojalle esitetä kohtauksen harjoituksia tai epäonnistuneita ottoja. Hän ei näe, että näyttelijä sekoaa sanoissa tai pillaa paidalleen punaviiniä, joka on marjamehua. Hän ei näe mikrofonin varjon vaipumista otsalle kuin Zeppeliini eikä hänelle näytetä, että kesken oton lentokoneen tiivistysvana alkaa piirtyä 1300-luvun taivaalle. Hän ei kuule näyttelijän ja ohjaajan keskustelua roolista, jota näyttelijä esittää tai kameraoperatöörin pyyntöä kohottaa kasvoja, että silmätkin näkyisivät. Hänelle ei näytetä, että kameran jo käydessä jokaisen oton alussa maskeeraaja puhalttaa Kuokkasen peruukkiliikkeestä Itäiseltä teatterikujalta hankitulla erikoispillillä ilmaa mentholkiteiden läpi näyttelijän silmiin, joihin alkaa tulvia kyneleitä. Otto otolta, uudelleen ja uudelleen. Maskisuunnittelija Eija-Leena Lehmuskallio kehitti elokuvaa varten vielä kätevämmän ja tarkemman kyneleinstrumentin injektioruiskusta. Elokuvaohjaaja antaa merkin ja ihminen, johon katsoja henkilönä uskoo, alkaa itkeä, koska käsikirjoituksessa lukee, että hän alkaa itkeä, eikä tarina etene ilman kyneleitä. Jotkut näyttelijät näyttävät itkemistä, jotkut osaavat itse kehittää kyneleet. Sellainen kohtaus jää ohjaajan mieleen erityisen ylimaallisena, kaiken muun ylimaallisen keskellä.

Katsojalle elokuvan on oltava helppo katsoa. Se ei tarkoita helppoa sisältöä. Siksi ei ole turhaa kerrata, miten yksinkertainen taide elokuva on: meillä on henkilö, joka on sekä ihminen että näyttelijä. Hän voi mennä pimeään kellariin ja lausua runon, itselleen, koska kellarissa ei ole muita. Yleisön edustaja voi mennä näyttelijän kanssa kellariin saamaan elämyksen, tai edes kokemuksen näyttelijän esittämästä runosta. Kellariin voi mennä ohjaaja, joka antaa esitykselle rytmiä, intensiteettiä ja ääneen värin, jolloin yleisön edustaja saa runosta paremman kuulokuvan. Näin meillä on pop up -kuunnelma. Käsikirjoituksesta on voinut lukea, onko näytelmän henkilö mies vai nainen ja yleensä se kuuluu jo hänen äänestään. Ihmisen äänelimissä on ”glottis”, joka antaa miehelle erisävyisen äänen kuin naiselle, mutta näyttelijä pystyy ylittämään sukupuolten välisen

rajan, jos se on dramaturgisen tarkoituksen mukaista. Ohjaaja sytyttää kellariin valon, jolloin se, miltä näyttelijä näyttää saa merkityksen. Yleisön edustaja ei enää voi kuvitella henkilöä koska hän näkee esittäjän. Kuvaan astuvat maskeeraus ja puvustus. Puvustuksella voi tehdä melkein mitä vain: miehestä naisen tai naisesta miehen ja kaikkea siltä väliltä. Esitys on näytelmä, mutta se haihtuu esityksen jälkeen. Kellariin tuodaan kamera ja mikrofoni taltioimaan näytelmä esitettäväksi muillekin, mutta kamera ja mikrofoni eivät itse osaa tehdä mitään. Tarvitaan elokuvaaja ja äänisuunnittelija, joille nyt elokuvaohjaajaksi muuttuva ohjaaja kertoo, mikä on tarkoitus, millainen on viesti, jonka hän haluaa välittää katsojille, jotka eivät enää mahdu kuvauspaikalle. Kuvaajalle ja äänittäjälle pitää puhua niin, että he ymmärtävät ohjeet, ammattiensa ehdoilla. Äänittäjä voi pyytää näyttelijää puhumaan kovempaa, että puhe kuuluisi, tai hiljempaa, ettei kellarin kova akustiikka saisi elokuvan äänessä pääroolia yli runon sanoman. Kuvaajalle yksi katosta johdon varassa roikkuva 60 watin sähkölamppu ei riitä, hän tarvitsee toisen valonlähteen, joka on valonheitin. Sillä hän saa mahdollisuuden muotoilla näyttelijää valolla niin, että runon sanoma herää myös visuaalisesti eloon. Ohjaaja pyytää kirkaampaa huulipunaa ja näyttelijän käteen palavan kynttilän, jotka kumpikin vaikuttavat valaisuun ja näyttelijän pitäisi harjoitella runon lausumista kynttilä kädessä. Ohjaaja panee kohtauksen alkamaan niin, että huoneessa palaa vain kynttilä näyttelijän kädessä. Joku sytyttää lamppuun valon, jolloin näyttelijä esittämä henkilö säikähtää lamppua ja saa siitä sävyn esitykseen, mutta 60 watin lamppu on elokuvaajalle liian kirkas, hän pyytää gafferilta 40-wattista, joka on niin himmeä, että paljastuisi LED-lampuksi, ellei gaffer olisi varastoinut oikeita hehkulankalamppuja, jotka ovat oikeassa elämässä luvattomia käyttää. Koska ohjaajasta lampun syttymistä säikähtäminen vie kohtauksen väärille urille, hän tuuppaa lampun heilumaan kevyesti, jolloin kohtaus saa aavemaisen tunnelman ja näyttelijän reaktiosta tulee luonteva. Hän pyytää näyttelijää esityksensä jälkeen taas kohottamaan katseensa lamppuun. Ohjaajan pitää ohjeistaa näyttelijää: onko hänen katseessaan korkeamman voiman kaipuuta, vai ihmetteleekö hän vain, kuka sytytti valon, vai jotakin muuta, mitä hän haluaa näyttelijän valinnalla ja näyttelemisellä kertoa. Koska tulee aika monta asiaa muistettavaksi, näyttelijä sekoaa sanoissaan. Pitää ottaa toinen otto. Toisessa otossa lampun heilahdukset ja runon sanoma joutuvat sattuman vaikutuksesta joko kiusalliseen tasarytmiin tai kysymyksiä herättävään epärytmiin. Tarvitaan kolmas otto, jonka jälkeen näyttelijä itse kokee lausuneensa jäykästi ja pyytää yhden oton lisää. Neljäs otto olisi hyvä, mutta ohjaaja keksii, että runon jälkeen henkilö puhalttaa kynttilän sammuksiin ja kuvaus alkaa alusta. Noin seitsemäs otto on ensimmäinen, joka kelpaa näyttelijälle, ohjaajalle ja kuvaajalle, kaikille sama otto. Ja niin edelleen. Tarinaa on helppoa jatkaa, mutta se ei ole katsojan tehtävä. Hänen pitää vain hyväksyä se kuva, mikä kelpaa, minkä hän näkee.

60 watin sähkölamppu on hyvä symboli elokuvaohjaajan työlle. Kuka tahansa osaa käyttää sitä. Lampun voi sytyttää ja sammuttaa katkaisijasta. Muiden kanssa pitää kommunikoida, tavalla tai toisella. Se on elokuvaohjaajan työtä, joka vaatii ymmärrystä, oppia ja taitoa.

161. Pääosan esittäjä

Kirjoitin jo, että näyttelijä on elokuvan ihmeellisin ammatti. Kun elokuvaohjaajan on oltava analyttinen koko ajan, silloinkin kun hän heittäytyy, näyttelijä heittäytyy koko ajan rooliinsa siinä maailmassa, joka alkaa kameran edestä eikä jatku kameran taakse, jossa työskentelevät ne, joita väheksyvästi halutaan yhä kutsua ”tekniikaksi”. Kirjoitin myös, että olen huono näyttelijä, samasta syystä. Ihmeellistä kaiken kokemuksen jälkeenkin on nähdä, miten näyttelijä maskissa ja puvustuksessa muuttuu roolihenkilökseen ja lavasteessa osaksi tarinaa, jossa hän lavastuksen, puvustuksen, maskin, avustajien, vastaanäyttelijöiden ja tunnelmaan mukautettujen savukoneiden, valonheitinten ja kaiken markkinahälinän keskellä keskittyy omaan suoritukseensa toisena ihmisenä ja kun apulaisohjaaja huutaa hiljaisuuden, hän alkaakin kuulua toiseen maailmaan, jota minä itsekkin, vaikka olen teoksen päätekijä, elokuvaohjaaja, katselen saman yhteen suuntaan läpinäkyvän lasiseinän läpi, kuin olisin eri todellisuutta kuin itse valitsemani näyttelijä, joka elää minun hänelle laatimaani elämää, puhuu kirjoittamiani repliikkejä – eikä vain puhu, vaan antaa niille ajatuksen sisällön, kasvot ja eleet – meidän kaikkien konstruoimassa todellisuudessa, jota ei ole missään, paitsi myöhemmin katsojan tajunnassa. Katsojalle pitää aina antaa maaginen kohtaus, kontrolloimalla tuhannella tietoisella silmällä tapahtumaa maagisessa todellisuudessa maagisesta todellisuudesta, joka haihtuu, kun lamput sammuvat.

Elokuvaohjaajan ammattitaitoa on kommunikaatio. Sitäkin hän tarvitsee monta lajia. Punasteleva elokuvaohjaaja on yhtä huono kuin estynyt näyttelijä. Kommunikoidakseen katsojan kanssa tarinan ja oman tulkintansa ehdoilla, hänen on kommunikoitava tietoisesti niiden kanssa, jotka käyttävät elokuvan tuotantovälineitä huulipuikoista ilmatorjuntavalonheittäimiin ja helikoptereihin. Ohjaajan on ymmärrettävä oman tuotantovälineensä toimintaperiaate, sen rajoitukset teknisesti ja taiteellisesti. Tarkoitukseton kamera-ajo ei luo tilaa vaan tekee katsojan tietoiseksi kamerasta. Sekin voi olla fataali virhe. Jos ohjaaja delegoi päätöksen, jolla on merkitystä hänen tarinansa muuttumisesta elokuvaksi, jollekin muulle, hän on jo menettänyt pelin. Joku muu ohjaa hänen elokuvaansa. Osaamisen lisäksi pitää antaa tilaa muille tekijöille, koska oma työ riippuu myös heidän onnistumisestaan. Elokuvaohjaajalla itsellään pitää olla elokuvan taju. Viisas voi sen itsekkin tajuta, mutta tyhmäkin katsoja ymmärtää vaistollaan sen puutteen.

162. Kolminaisuus

Elokuvaohjaajan ammattiin on alusta asti kuulunut tietoisuus, että elokuvassa mikään ei ole mahdotonta. Kuussa käytiin jo edellisen vuosisadan alussa. Vain mielikuvitus on raja, on tapana sanoa ja se on elokuvassa julmasti totta. Elokuvateollisuus on ketterä ottaessaan käyttöön keksintöjä heti kun joku muu, usein aseteollisuus, on ne keksinyt. Hyvä esimerkki on gyroskooppinen kuvanvakaussjärjestelmä, joka kehitettiin ilmatorjuntatykkien vakauttamiseen merenkäynnissä. Ensimmäiset kannettavat kuvanvakaimet olivat niin raskaita, että kuvaajat saivat taiteensa vuoksi selkävikoja. Tekniikalla on kuitenkin aina ollut ominaisuus keventyä ja kehittyessään muuttua käyttäjäystävällisemmäksi.

Tiedon on oltava eri asia kuin jumalan sanan. Tieteen pitää muistuttaa, että tutkimus on kesken. Kreikan taruston Ikaroksen lennosta liian lähelle aurinkoa kesti 3000 vuotta Wrightin veljesten ensilentoon, ja siitä vain seitsemän vuosikymmentä myöhemmin ihminen lensi kuuhun. Keksintönä auton ja lentokoneen aikalainen on elokuva, joka sadan vuoden aikana kehittyi mykistävällä tavalla. Nuo kolme keksintöä ovat eniten muuttaneet maailmaa. Auto antoi ihmiselle mahdollisuuden liikkua oman aikataulun ja tarpeidensa mukaan, melkein minne vain. Lentokone voitti painovoiman, irtautui maasta – taito, joka oli varattu linnuille ja uskonnollisille kuville. Elokuvaa on kolmas. Se on ihmiskunnan suurin ja ihmisen todellisuutta eniten mittaava ja muuttava keksintö. Ilman taiteellista koulutusta, vain yhteisen inhimillisen olemassaolon kokemuksella ihminen voi elokuvalla opettaa tanssimaan tai marssimaan tahdissa tai herkistymään kyyneliin. Muillekin taiteille on annettu poliittisia sisältöjä ja yhteiskunnallisia velvoituksia, mutta niiden ymmärtäminen vaatii tiedollista tai kulttuurista tajua, joka ei tule siinä kuormassa, joka selässään ihminen syntyy. Muiden taiteiden, ja tiedonkin, levittäminen yhtä aikaa kansoille ja massoille on television keksimisen jälkeen ollut turhaa ja elokuvakin vaikuttaa vain, jos se on oikein tehty ja sen sisältöön on kudottu viesti, joka on sanoma.

Onko sata vuotta lyhyt vai pitkä aika? Tekniikan historiassa se oli lyhyt, kun ajattelee laitekannan kehittymistä ja vertaa sitä mihin tahansa, puhumattakaan vaikutuksista, jotka elokuva ja sen derivaatta televisio ovat aiheuttaneet yhteiskuntaan, joka nyt on koko maailma. Ensin elokuva talletti liikettä ja esitti sitä. Kun elokuva oli oppinut tallettamaan todellisuutta, se alkoi muuttaa sitä, tekijöiden ja heidän mielikuvituksensa varassa. Sitten, tekniikan kehittyttyä, muuttamaan ihmisen kokemaa todellisuutta tekijöiden ehdoilla, jopa katsojan ideoiden ja moraalin vastaisesti. Mikään, mitä elokuvaan on kehitetty, ei katoa, koska elokuva soittaa katsojaa. Elokuvaa on ajatus ja yhtä mietön kuin olisi palata maailmaan, jossa ei olisi pyörää. Velvollisuutemme on määrittää oma todellisuus niin, että vapaaksi ei pääse Frankensteinin hirviö. Nykyisillä keinoilla, jotka jo tuottavat myös todellisuutta, jota juuri kukaan enää, pian ei kukaan, pysty todistamaan vääryudeksi tai totuudeksi, vastuu kasvaa ja tietoisuuden on lisäännäyttävä. Jos pelkäämme todellisuutta, jossa elämme, menetämme pelin.

Kun Neuvostoliitto ja Natsi-Saksa leimasivat osan aikalaistaiteesta rappiotaiteeksi, se johtui yrityksestä yhdistää kansakunta vihollista vastaan opettamalla sille miltä todellisuuden pitää näyttää. Taide voitti, koska taiteilijalla on ”taiteellinen vapaus”. Se on vapaus, jonka ympärille on kuitenkin asetettava lainausmerkit. On vain vähän absoluuttista taidetta, joka suo taiteilijalle oikean vapauden. Saa laulaa väärin, ellei osaa laulaa oikein, mutta kuulija määrittää onko laulu taidetta. Absoluuttisuutensa vuoksi musiikki tarjoaa mahdollisuuden erottaa oikea väärästä. Muut taiteet antavat mahdollisuuden taiteellisen vapauden kaavussa tuottaa väärinymmärrystä.

XXV KLIPPI: Case history: Palava enkeli

Ensimmäinen pitkä näytelmäelokuvasi ”Palava enkeli” perustui tositahtumaan, joka oli tapahtunut mielisairaalassa Joensuun takana. Nuorta sairaanhoitajaa oli kuormitettu hoitovastuun lisäksi työpaikkakiusaamisella. Hän sairastui psykoosiin, jota yritettiin hoitaa sairaalan suljetulla osastolla. Alkuperäisen tarinan kertoi psykologi Hannele Törrönen, yksi käsikirjoittajista. Elokuvasäätiö ei uskonut, että tosikertomus oli totta, vaan vaati elokuvasta uskottavuutta, jota projektiin toi psykiatri ja kirjailija Claes Andersson. Hän luki käsikirjoituksen ja kirjoitti liuskan muistion. Hänen maineensa riitti vastustuksen kaatamiseen. Ymmärsin, että ensimmäisessä elokuvassani kaikki oli pelissä. Kaikki oli oma tulevaisuus. Elokuvan levittäjä Kinosto oli kieltäytynyt elokuvasta ”Yksi lensi yli käenpesän”, koska periaate oli, ettei mielisairaalaelokuvia näytetä yhtiön teattereissa. Käenpesä päätyi Suomi Filmille, joka eli sillä monta vuotta. Onneksi Kinostossa ”isänmurha” tapahtui minun kohdallani. Enkeli sai elokuvateattereissa poikkeuksellisen profiilin. Tylyn kritiikin vuoksiokuva lähti liikkeelle hitaasti, viides esitysviikko oli paras yleisömenestys ja elokuvasta jouduttiin ottamaan lisäkopioita. Mielisairaalat esittivät enkeliä potilaille ja sitä käytettiin työpaikkojen ihmishuuhdeseminaareissa – näyttäneä henkisestä alistamisesta. Kriitikot olivat ynseitä esikoisohjaajalle. Heilleokuva esitettiin Maximissa lounaan jälkeen. Ennen lounasta kriitikot olivat jo nähneet ulkomaisen tähtiohjaajan elokuvan ja lounaalta he saapuivat esitykseeni iloisesti hälisten ja viinille tuoksuen. Kosmos oli taiteilijoiden ja kriitikkojen kohtauspaikka. Illalla kriitikot istuivat Kosmoksessa samassa pöydässä, mutta enemmän nauttineina. Olin luullut, että he olisivat istuneet kirjoituskoneidensa takana kirjoittamassa elokuvastani! Kun elokuvasta kuitenkin tuli menestys, Ilta-Sanomat teki jutun, jonka kuvassa minulla oli pitkävartiset saappaat ja kaulassa valkea huivi. Ainoan kerran elämässäni halusin esiintyä dandyna, pilkatakseeni. Haastattelussa sanoin, etten välittänyt kritiikeistä, jos kriitikot olivat katsoneet elokuvani humalassa ja kirjoittaneet kritiikin krapulassa, sovittuaan Kosmoksessa keskenään, mitä mieltä olivat. Niinkin voi tuhota uransa, ensi yrittämällä. Siinä en onnistunut, mutta eivät onnistuneet kriitikotkaan. Pian soi puhelin. Elokuvasäätiön hallituksen jäsen Markku Laukkanen oli nähnyt Palavan enkelin. Hän soitti ja kehotti ostamaan Juha Vakkurin romaanin ”Jään kääntöpiiri” ja kirjoittamaan siitä seuraavan elokuvani käsikirjoituksen. Hän lupasi hankkia rahat elokuvan tuotantoon ja niin kävi.

163. Ooppiumia kansalle

Taidottomat ja kouluttamattomat elokuvantekijät kuvittelevat, että heillä on henkilökohtainen taiteellinen vapaus. Tietenkin on, miksi ei olisi, jos saa itse määrittää sanan vapaus. Saa laulaa falskisti, mutta ei konsertissa maksavan yleisön edessä. Elokuvalla on taiteena oikeus käyttää kaikkia teknisiä ja esteettisiä keinoja, mutta elokuvantekijällä ei ole taiteellista oikeutta omalla päätöksellään ilmaista itseään miten tahansa, paitsi mikäli omistaa elokuvansa. Omistamisen pitäisi tarkoittaa tekemistä omalla rahalla. Yleisö ei määritä onko taideteos hyvä tai huono, vaikka se ymmärtää sen. Siksi elokuvaohjaajan on ymmärrettävä katsoja ja osattava tehdä elokuva hänelle.

Eläimillä on ihmisen käsityksen mukaan kollektiiviset lajiomaisuudet. Ihmisellä on lajiomaisuuksien ja henkilökohtaisten ominaisuuksien lisäksi kulttuuri. Se tarkoittaa ihmisten tai ihmisryhmien yhteistä menneisyyttä, sen kuvaa nykyisyydessä. Kulttuuri sisältää koko ajan enemmän kaikkea, jota ihminen tekee, mutta aistimme ja niihin lajin kehityksessä mutaatioiden kautta saadut mekanismit ottavat vastaan määrämittaista poikittaista ja pitkittäistä aaltoliikettä ja hermojärjestelmällä ihminen kehittää niistä ymmärrettäviä viestejä, kuvaa ja ääntä, jotka ennen olivat turvanneet lajin säilymisen. Ne ovat kehittyneet henkilökohtaiseksi tajunnaksi ja tunne-elämäksi ja luovat eksistentiaalisen kehyksen, joka koskee elokuvan ohjaajaa ja katsojaa. Ellei elokuvaohjaaja osaa tehdä elokuvaa kehykseen, joka on katsojan tajunta, hänen on turhanpäiväistä väittää virhepäätöksiä taiteellisiksi ratkaisuuksi. Taide, myös elokuvataide, eroaa melkein kaikesta muusta ihmisen toiminnasta, ei siinä, etteikö virheitä tapahtuisi, vaan siinä että taiteessa virheet pitää tehdä tahallaan.

Henkilön lähikuva valkokankaalla – oikein käytettynä – on kenties vahvin käyttöliittymä ihmisyyteen. Kuka keksi lähikuvan, ensimmäisenä ymmärsi sitä käyttäjä? Kunnia on kaikesti annettu elokuvaohjaaja Griffithille tai ruotsalaisen näyttelijättären Greta Garbon mykistävälle kasvoille, jotka hyvä elokuvaaja oli valolla luonut. Helsinkiläinen elokuvantekijä Mauritz Stiller vei ruotsalaisen neiti Gustafssonin Hollywoodiin, jossa kaunottarelle keksittiin markkinoivampi nimi ja otettiin lähikuva. Ehkä lähikuvan keksikin suomalainen Stiller? Kuvasta kasvoi myytti ”Jumalainen Garbo”. Suomalaisen kirjailijan luoma faraon henkilöäkäri Sinuhe egyptiläinen ylsi Hollywood-elokuvan päähenkilöksi, vaikka Waltari ei käynyt Egyptissä eikä Hollywoodissa. Veronassa on pikkuinen tori, jossa on Julian parveke. Parvekkeella hän ikävöi Romeota. Rakastavaiset ovat William Shakespearen keksimiä näytelmän hahmoja. Kirjailija ei käynyt Italiassa, mutta milanolainen autonvalmistaja, jonka nimessä on Romeo, pani automallinsa nimeksi Giulia. Sitä kulttuuri on.

Amerikkalaiset elokuvatuottajat katselivat meren yli Eurooppaan ja eurooppalaiset elokuvaohjaajat halusivat rikkaampiin oloihin. Taiteellisten ja tuotannollisten syiden lisäksi oli uskonnollisia ja poliittisia syitä, kuten aina, esimerkiksi juutalaisvainot. Natsi-Saksan ja Neuvostoliiton diktatuurit käyttivät elokuvaa politiikan rukkasena, todellisuuden ja mielten muokkaamiseen. Merkittäviä osia merkityksellisestä taiteesta, kirjallisuudesta ja teatterista julistettiin ”rappiotaiteeksi” jonka tekijät karkotettiin,

internoituin tai tapettiin. Mutta ymmärsivätkö tai ymmärtävätkö diktaattorit elokuvan avulla myös oman kuolevaisuutensa ja elokuvan kuolemattomuuden?

164. Elokuvan nikamat

Esitys on kaavamainen luonnos, sovellus amerikkalaisesta elokuvan tuotantotavasta, siitä suomalaisen elokuvatuotantoon skaalattu versio. Nikamien nimet ja järjestys poikkeavat (tietenkin) elokuvasta elokuvaan, mutta kuvaavat kuitenkin viitteitä ymmärtää elokuvatuotannon monimutkaisuus / monipuolisuus / moninaisuus. Elokuvatuotanto on prosessi, jossa osa tekijöistä tuottaa elokuvan alkuaineita (ääntä, kuvaa tms.), mutta osalla henkilökuntaa, esimerkiksi elokuvaohjaajalla, jokainen ”nikama” tarkoittaa erilaista suoritusta eri ihmisten kanssa yhdessä, tai yksin. Se on elokuvatuotannon sisäinen koodi, jota monet, jotka käyttävät epiteettejä ”elokuvaohjaaja” tai ”elokuvatuottaja”, eivät ymmärrä.

Elokuvan idea > **2.** Synopsis (kirjallinen tai suullinen tiivistys) > **3.** Synopsiksen myynti (tuottajalle) > **4.** Käsikirjoituksen kirjoittaminen (elokuvan maailman tutkiminen) > **5.** Talous (budjetointi, kompromissit) > **6.** Rahoitus, alistuminen todellisuukselle > **7.** Tuki (kauppa rahoittajille) > **8.** Sopimukset (kuka tekee mitä missä millä koska) > **9.** Tuotantopäätös (vihreä valo – projektin startti) > **10.** Aikataulu (velvoittava sopimus: tuottaja - ohjaaja) > **11.** Lopullinen ansa (työryhmän valinta, rekrytointi) > **12.** Luova retkeily todellisuudessa (location scouting) > **13.** Miltä luotavan todellisuuden on tarkoitus näyttää (lavastus, casting, tyyli) > **14.** Lopullinen roolimiehitys (myös extras casting) > **15.** Übung macht den meister (harjoitukset, ehkä tärkein vaihe) > **16.** Mielikuvaharjoitukset (pre production) > **17.** Taiteellinen virittäytyminen (suunnittelu / departments) > **18.** Get together – tuotantoryhmän kokoontuminen, amer. bileet > **19.** Ensimmäinen kuvauspäivä = ensimmäinen ensi-ilta, siksi maaginen > **20.** Kuvausryhmän ohjaaminen (pitää ymmärtää kaikkia) > **21.** Näyttelijöiden ohjaaminen, kokonaisuudesta vastaaminen, yksin > **22.** Kuvauksien dynamiikka on ihmissuhteiden katiska > **23.** Vaiston ja kokemuksen osuus työssä, vainuaisti, jakamaton vastuu > **24.** Wrap party / kuvausryhmän hajottaminen viinan voimalla, osalle good bye > **25.** Elokuvan järjestäminen leikkausta varten > **26.** Elokuvan selkärangan luominen > **27.** Leikkausprosessin kulku, rakeisuuden pienentäminen, synnytyks > **28.** Raakaleikatun työkopion ensimmäinen katselu / oma pyrkimys > **29.** Leikkauksen mahdollisuudet epäonnistumisten korjauksena > **30.** Toinen katselu, lopulliset vaatimukset ja uhat > **31.** Lopullinen katselu ja pakollinen hyväksyminen (kuva) > **32.** Äänen jälkityöt, jälkiäänitys, oikean koiran haukku > **33.** Color grading = värimääritys > **34.** Tuottajan ja levittäjän / tilaajan hyväksyminen > **35.** Markkinointi, valmiin työn riemut ja pakot, selittäminen > **36.** Tiedotus, juorut yms., feature-jutut, haastattelut > **37.** Ensi-illan kuolema = vanhan työn esittäminen muille > **38.** Karonkka, julkisuus, pimeyden odotus, kritiikki, pienen maan kirous > **39.** Kaupallinen menestys, tai menetys, joka on tulevaisuus > **40.** Jos jotain voi oppia, ennen kuin kaikki taas unohtuu > **41.** Ura, kenties...

Lentämisessä on termi ”perstuntuma”. Se tarkoittaa, että jos gravitaation paine istuinta vasten kevenee, edessä on odottamattomia lentoliikkeitä. Teatterin ja elokuvateatterin istuimet ovat yhtä pehmeät; muuta yhtäläisyyttä ei oikeastaan ole. Teatteriesitys alkaa lukuharjoituksilla pöydän ääressä ja jalostuu näyttämöllä ensi-iltaan. Joskus teatterinohjaaja korjaa esitystä vielä sen jälkeen, arvostelujen rohkaisemana, tai masentamana. Teatteriesitys on orgaanisen prosessin tulos. Myös viisas elokuvaohjaaja

harjoittelee näyttelijöiden kanssa. Mutta. Kun kuvaukset alkavat, jokainen työpäivä on ensi-ilta. Joka kerta, kun elokuvaohjaaja lausuu sanan ”kopioidaan”, se tarkoittaa, että juuri kuvattu otto tai sen osa päättyy elokuvaan sellaisena kuin se on juuri kuvattu. Ruotsalaisten hellimä tarina kertoo, että Ingmar Bergman säästi 10 % kuvauspäivistä ja käytti ne kuvaamalla uudelleen 25 % jo kuvatusta elokuvasta. Teatterissakin ohjaaja kehittyy ja korjaa huonoja päätöksiä prosessin ajan. Elokuvassa ohjaajan pitää joka päivä tietää tehneensä työnsä niin hyvin kuin osaa, koska päivän ”sato” päättyy elokuvaan. Yksi välttämättömistä osaamisista on taito mukauttaa oma kasvu – siis näkemyksen kehittyminen – koko ajan vaivaavaan tietoisuuteen siitä, ettei voi muuttaa mitään, minkä on jo hyväksynyt. Ensi-illan yleisö näkee elokuvaohjaajalle jo vanhentuneen elokuvan.

2. Missä

Taiteeseen ihmisellä on kutsumus, usein intohimo. Se johtaa ajattelemiseen, harrastamiseen ja myöhemmin, jos lahjat riittävät, koulutukseen ja ammattiin. Ammattitaiteilijaksi ei kannata ryhtyä ilman lahjoja. Niitä voi kehittää opiskelemalla. Ellei ole lahjoja, voi harrastaa: sen pitäisi tarkoittaa omien resurssien käyttöä harrastukseen, vapaa-aikana (elokuva on kallis harrastus). Tämä on fakta, jonka pitäisi olla sääntö. Vaikka valtakunta on iso, kielialue on pieni ja jo se edellyttää yhteisten varojen oikeaa käyttöä.

201. Historiamme

Koska menneisyyden tutkimisen laitteet ja metodit kehittyvät, ihminen ei enää ole apinan jälkeläinen. Meillä oli toisen lajin kanssa yhteinen kantalaji, joka eli puussa (?). Nykytiedon mukaan joillakin eläimillä on ehkä kuitenkin, vaikkakin ihmistä alkeellisemmin kehittynyt tietoisuus itsestään ja on melko akateeminen kysymys mikä on ero lajiominaisuuksien ja lajin kulttuurin välillä, eliöiden elämässä. Mitä kulttuuri on? Kulttuuri tarkoittanee, että ihminen syntyy maailmaan, jota hänen vanhempansa ovat muuttaneet, elää ja itse muuttaa maailmaa ja kuollessaan jättää maailman jälkeläisten muutettavaksi. Ehkä ihmisen lajina erottaa eläimistä se, että ei ole yhtä lajiin koodattua tapaa elää. Kysyin muurahaisia tutkivalta tohtori Katja Bargumilta onko muurahaisilla kulttuuri. Kysymys johti, kuten olin odottanutkin, pitkään pohdintaan siitä, miten määrittellä kulttuuri, sana ja sen merkitys. Eläinten kulttuureita on totuttu alentavasti kutsumaan lajiominaisuuksiksi. Elokuviissa eläimet joskus puhuvat kuin ihmiset, mutta todellisuudessa ne eivät ilmaise sanallisesti tunteita tai käsitteitä, harvoin edes aikomuksia. Eläimet kommunikoivat toisilla tavoilla.

Tiede pyrkii selittämään, miten ihminen on kehittynyt. Kannattaisiko kysyä ei *miten* vaan *miksi*? Kaltaisemme laji on, vaikkapa 200.000 tai miljoona vuotta vanha (tieteellä on useita mielipiteitä). Ihmisellä tarkoitan eläinlajia, joka pystyy kirjoittamaan ja lukemaan tätä tekstiä ja joka on eriytynyt lajista, josta toiseen suuntaan kehittyivät eräät apinat. Luonnontiede väittää, että lajit maapallolla elävät keskimäärin miljoona vuotta, ellei massiivinen häiriö tuhoa lajia. Ihmisen ennenaikaisen tuhon vaihtoehtoja on useita, asteroideja ynnä muita ja yksi vaihtoehto on se, josta sanotaan ”hän”. Tietoisuus ja sitä tukevat elimet ja aistit kehittyvät arkitarpeisiin sellaisiksi, kuin ne olivat ihmisen jättäessä kantaisänsä, kenties puuhun, ja opetellessaan kävelemään pystyssä kahdella takajalalla. Liikuntaelimemme pystyvät parhaimmillaan juoksuun kolmenkymmenen kilometrin tuntinopeudella. Ihmistä uhanneet eläimet, villipedot, petolinnut ja toisen ihmisen lähettämä tappava projektiili ovat liikkuneet jopa satojen kilometrien nopeudella. Aistimme ovat kehittyneet ottamaan päivänvalossa haltuun ympäristön, jonka ihminen näkee ja kuulee ja reagoimaan vaaraan pakenemalla, piiloutumalla tai tappelemalla. Koneena ihminen on hidas, mutta hänelle on kehittynyt niin nopeat järjestelmät, että hän kykenee pelaamaan pöytätennistä ja ajamaan kilpa-autoa, hän osaa väistää nuolta, mutta ei luotia koska se tappaa ennen kuin laukauksen ääni kuuluu. Oleellisilta osiltaan ihmisen

kyvyt ovat kehittyneet ennen lajin erottumista. Piti itse kehittää vain kulttuuri. Kun ihminen ryhtyi ihmiseksi, hän alkoi kehittää kykyjä ja laitteita, joiden vuoksi lajikehitys pysähtyi nykyiselle Neandertalin ihmisen kaltaisen lajin jälkeisen Homo Sapiensin tasolle. Näön tarkkuus, lihasnopeus, refleksit, tunto ja kuuloaisti selviytyivät miekkailusta, mäkihypyistä ja ilmataistelusta. Tekniikkaa on kehitetty suoriutumaan välttämättömästä työstä tehokkaammin tai nopeammin. Se on mahdollistanut osalle ihmiskuntaa yltäkylläisyyden ja lisäarvon. Tekniikalla ihminen on ottanut käyttöön vesimyllyn ja höyrykoneen, myöhemmin dieselmoottorin ja elokuvan. Elokuva on esimerkki keksinnöstä, jota on orgaanisella tavalla kehitetty ihmisen fysiologian, intohimon ja tekniikan ehdoilla, mutta joka on saanut riippumattoman kulttuurisen sisällön, toistaiseksi taiteena ja viestinä.

Yllättäviin tekoihin ja toimiin ajavat syyt, jotka ovat vaistoissa. Yksi tärkeimmistä on uteliaisuus, jota ilman ihminen ei olisi kehittynyt. Maailman valloituksessa erakot ja yksinäiset, enimmäkseen miehet, ovat tehneet retkiä, löytöjä ja ihmiskokeita, ja tekevät yhä, myös naiset, koska aika on uusi. Lisääntymiseen ja kulttuurin syntyymiseen tarvittiin toinen ihminen, suku ja joukko suvulle vieraita geenejä. Lajin ylläpitoon on tarvittu aistien ja onnen lisäksi tunteita, jotka ihminen on rajannut lajiominaisuuksiksi. Ne edellyttävät yksilöllisyyttä, jota ihminen pitää omaisuutenaan. Ihminen ei keksinyt eläimiä tai kasveja ravinnokseen, syömällä hän oli oppinut käyttämään niitä jo edellisenä lajina. Hän kesytti tulen palvelijaksi ja oppi sen avulla tekemään kaikkea, mitä eläimet eivät osaa. Suuri osa keksinnöistä voidaan johtaa tulen käyttöön tai tulen voimasta opittuihin keinoihin. Ennen kuin ihminen ymmärsi miksi, hän tiesi, että kasvi kasvoi siemenestä ja lintu lisääntyi munasta, ellei ihminen syönyt jo munaa. Vesi oli vielä kirkasta. Hän näki kalan syövän kalan ja maistoi itse. Onko joku unohtanut kalan nuotion viereen vai onko joku toinen tahallaan kokeillut lihan tai kalan paistamista ja keksinyt syötävien ohelle valmistettavia ruokalajeja? Ei ole jäänyt muita fossiileita kuin alkuihmisen hampaanjälkiä – myös oman lajin luihin, mikä todistaa meidän olleen jo kauan myös ravinnon tuottajia. Taitavammista paistajista tuli kokkeja. Ehkä he vaihtoivat osaamista kalastajan kanssa? Milloin tämä tapahtui, on elokuvaohjaajalle toisarvoinen asia. Tiedämme mihin se johti: nykyisyyteen.

Ensimmäinen työkalu oli käsi, varsinkin sen jälkeen, kun luonnonvalinta oli kehittänyt siihen peukalon, joka on myös monilla apinoilla, joita siksi pilkallisesti kutsutaan lajitovereiksi. Kädellä voi toimittaa mitä keksii. Ihminen ei suunnitellut mihin käden käyttäminen johtaisi, mutta hän kehitti jousesta aseensa, joka sopi käteen. Myöhemmän kiväärin pitelemiseen käden muoto sopii huomattavasti paremmin. On ollut pakko tehdä kompromisseja, muotoilla. Näkemyskyky on tulevaisuudesta on lajiominaisuus, ellei me ymmärrä menneisyyttä. Tuskin ihminen tajusi, että hänen käytössään oli kaksi hienointa instrumenttia, silmät ja käsi, eikä hän tiedostanut, että niiden tuottama tieto yhdistyi aivoissa oivalluksiksi, joilla hän oppi valmistamaan muita työkaluja. Niitä yhdisti se, että ne eivät yksin osanneet mitään. Ihminen kehitti taidot ja tekniikan kehittyminen lukitsi ne lajiominaisuuksiksi, jollaiset ne olivat silloin ja ovat nyt – esimerkiksi puoli miljoonaa vuotta myöhemmin (?): tekniikan avulla ihminen pysäytti

darwinismin lajinsa kohdalla. Taidot ja ominaisuudet, joita ei tarvittu, surkastuivat tai olivat kehittymättä mutaatioiden avulla. Meillä on rajallinen yönäkö, hajuistimme on vajaakäytössä, ei ole magneettiaistia, huono toimintanopeus: kuin tilaajan insinöörille laatima yksinkertaisen tarvekalun konsepti. Ihminen on säilyttänyt suunnilleen samat aistit, fyysiset ulottuvuudet ja ominaisuudet ja kooltaan yhtä suuren aivokapasiteetin. Jo varhaisilla Homo Sapiens -lajin ihmisillä oli sama ”laskentakapasiteetti” kuin nykyisillä ampumahiihtäjillä ja kosmologeilla ja samat perustyökalut. Yksilöt ovat nopeampia tai hitaampia, vahvempia tai heikompia, musikaalisempia tai epämusikaalisempia ja älykkäämpiä tai tyhmempiä. Poliittisilla päätöksillä ihmisen status on homogenisoitu. Ihmisellä ja eläinlajeilla on sama ominaisuus: he ja ne ovat yhdistelmä lajiominaisuuksia ja henkilökohtaisia ominaisuuksia. Metodien kehittyessä jopa mielestämme melko yksinkertaisilla lajeilla on havaittu henkilökohtaisiakin ominaisuuksia: kalat voivat olla rohkeampia tai ujompia ja parvessa muodostaa ystävyysuhteen toisen kalan kanssa. Henkilökohtaiset ominaisuudet juontuvat genetiikasta, perimästä, mutta lajiominaisuudet ovat yhteisiä, kuten meillä aivot ja kaloilla kidukset, veden hengittäminen. Lääketieteen kehittyttyä symbioosiin kovien teknisten ja kemiallisten tieteiden kanssa, ihmislaji on ”lukittu”. Raffinoidun tekniikkamme vuoksi luonnolla ei ole tarvetta mutaatiolla kehittää parempaa vaihtoehtoa korvaamaan meitä. Se vasta maailmanloppu olisi!

Psykofyysiset ominaisuudet olivat kehittyneet ennen työkalujen kehittämistä, koska ei ollut työkaluja. Jos ihmisellä olisi ollut siivet, hänellä olisi erilainen liikuntakyky. Ilmassa pysyminen vaatii enemmän nopeutta ja voimaa kuin käveleminen ja vähemmän painoa: linnuilla on ontot luut. Teknisten vallankumousten jälkeen on epätodennäköistä, että lajiamme kohtaisi biologinen evoluutio. Kiihtyvä evoluutio jatkuu tekniikassa, eikä sillä ole loppua. Antropologien vanha vitsi väittää, että ihminen on kehittynyt pelaamaan tennistä. Ei ole. Ihminen on kehittynyt ymmärtämään tennistä televisiossa, mikäli ottelu on kuvattu elokuvakerronnan kieliopin mukaan oikein. Tennispallo lentää nuolen nopeudella ja ihminen on kauan juossut sata metriä alle kymmenessä sekunnissa. Ilman kulttuurilla kiellettyjä aineita ennätyksistä höylätään sadasosasekunteja. Karhukin juoksee kovempaa ja gepardi kolme kertaa ihmistä nopeammin. Kun pakoon ei ole ehtinyt, on pitänyt kehittää tekniikka ja metsästysseura, joka ei voisi toimia ilman verbaalista kulttuuria, puhekieltä. Kaikki elokuvan alkuaineita.

202. Kulttuurimme

Vaikka tuskin löytyy fossiilisia todisteita, taiteen ja filosofian historia ovat alkaneet heti, kun ihminen lajina on eriytynyt. Jos ihminen olisi voinut elää ilman kulttuuria, hän olisi jäänyt eläimeksi. Alusta ja jo ennen alkua ihmiset on tehty suunnilleen samalla tavalla ja heidän solukokoelmansa on saanut valmiuksia ja ominaisuuksia yksilön vanhempien henkilökohtaisista, mutta ihmislajille ominaisista geneeistä. Ihminen seisoo ja kulkee kahdella raajalla, joihin on kehittynyt jalkapohjat ja melko poikkeuksellinen kahdella jalalla käynti. Kädet ovat elonkaikkeuden monipuolisin työkalukokoelma, joka yhdistettynä kykyyn katsoa ja nähdä ovat jo ennen muiden työkalujen keksimistä pystyneet saavutuksiin, joihin eläimet eivät pysty. Ihmisen plastisesti etäisyyksiin mukautuva stereonäkökyky antaa maailmasta kaksi kaksikulotteista värikuvaa, joista aivot

muodostavat kokemuksen kolmiulotteisesta todellisuudesta. Ihminen katsoi liikkuvia kuvia – ihmisiä, eläimiä, pilviä, aurinkoa ja kuuta, mutta ne eivät olleet kuvia vaan maailma, jossa hän eli. Hän opetteli uimaan, koska se oli mahdollista mutta voi vain unelmoita lentämisestä, koska putosi kuin kivi.

Elokuvan tultua mahdolliseksi keksiä, sen kolme alkuainetta olivat valo, liike ja sähkö. Ihminen oli elänyt niiden keskellä ja osittain niiden varassa kaksisataatuhatta tai miljoona vuotta. Hän ei keksinyt sähköä, hän oli pelännyt sitä. Sähkön valjastaminen ihmisen käyttöön alkoi 1700 -luvulla ja jatkui koko 1800 -luvun. Alkeelliset yritykset korvata hevonen koneella alkoivat samoihin aikoihin ja jo Leonardo da Vinci ja Isaac Newton askartelivat ajatuksella autosta. Yhtä aikaa 1800 -luvun lopussa käyttökelpoinen auto, lentokone ja elokuva tulivat mahdolliseksi keksiä. Sadassa vuodessa auto kehittyi täyssähköautoksi; ihmisen ensilennosta kuulentoon kului 66 vuotta ja elokuvan keksimisestä 40 vuotta ensimmäiseen televisiolähetykseen. Useimmat ”keksinnöt” eivät ole keksintöjä eikä keksijä ole se, joka on kirjattu historiaan tai saanut patentin, vaan mutkikkaan ja vaivalloisen kehityksen ja onnekkaiden sattumien orgaaninen jatkumo. Ovatko suuret taiteilijat, Michelangelo, Rafaello tai Rembrandt tuskailleet, ettei heillä ollut kameraa? Tuskin. Enkelit osasivat lentää ja Jumala istui valtaistuimella taivaassa. Leonardo da Vinci on esimerkki ihmisestä, joka ei tyytynyt käyttämään jo keksittyä tekniikkaa tai korjaamaan ja parantamaan sitä, vaan näki myös teknisesti silloin mahdottoman tulevaisuuden. Taiteilija saa ajatella ja tehdä mitä vain. Ehkä ei kaikissa taitelija-ammateissa, mutta elokuvaohjaaja saa. Hänen on tiedettävä mitä tekee ja miten teko vaikuttaa katsojaan. Muita kriitikoita ei ole. Elokuvaohjaajalla on mahdollisuus arvioida, kuvaako hän tapahtuman hitaaksi vai nopeaksi; haluaako hän kiihdyttää vai tyyntyttää. Elokuvaohjaaja voi olla liian nopea, mutta yleisempää on, että hän on hidas. Ehkä siksi katsojat mielellään ostavat amerikkalaisia elokuvia? Ne ovat kulttuurisen koneen tuottamia ja kehittäneet katsomisvalmiuksia, jotka eivät ylenkatso vaistoja.

203. Vallankumouksemme

Kun valokuva kehittyi tavaksi tallettaa kuvia todellisuudesta, sanottiin, että taide on kuollut. Taide ei kuollut, vaikka varakkaat otattivat kameralla muotokuvia sen sijaan että olisivat istuneet muotokouvansa mallina. Valokuva osallistui murrokseen, mutta sitä on turha kiittää tai syyttää impressionismin tai kubismin synnystä. Kubismi oli vallankumouksellinen tyyli, jolla katsojaa koulutettiin näkemään. Todellisuus oli nähtävä uusin silmin. Kubismi otettiin muidenkin taiteiden käyttöön: kuvanveiston, lavastuksen, myös musiikin, jos niin haluaa käsittää. Jazz ei ole kubistista musiikkia eikä kubistisesti suunniteltu lentokone pysyisi ilmassa, koska musiikilla ja lentämisellä on kovat lait, joita ihminen ei voi muuttaa. Tietenkin voi väittää, että Retuperän WBK:n tahallinen väärinsoitto on kubistista; melodia on tunnistettava mutta esitys tunnistamaton kuin Picasson maalaama nainen.

Elokuvan takia teatteri julistettiin vanhentuneeksi taidemuodoksi. Julistus perustui väärinkäsitykseen, että elokuva olisi teatterin muoto. Väärinkäsitys on sitkeä ja sitä elätetään edelleen. Julistajat eivät ymmärtäneet edes sitä, että teatteri on esitys, joka

tapahtuu samassa tilassa, missä katsoja on. Tarinan aika on yhtä pitkä esittäjälle ja katsojalle. Teatterissa on katsomisetiketti: esiintyjät ja roolit ovat taiteilijampia kuin katsojat. Se aiheuttaa jännitteen, josta näyttelijät puhuvat, mutta jota katsojat tuskin tuntevat. Myös elokuvassa katsoja istuu tuolilla, mutta tarinassa tuoli saattaa yhtenä hetkenä olla Saharassa ja toisena Kuussa – ei fyysisesti, vain kokemuksena. Kokemuksiahan ihminen hakee teatterista ja elokuvista, muiden ihmisten kokemuksia. Elokuvassa voi olla sama näyttelijä kuin teatterissa, samassa roolissa, ja elokuva on tehty samasta tarinasta (ei harvinaista), mutta katsojan mentaalinen osallisuus on erilaista. Sitten julistettiin, että televisio tappaa elokuvan. Suomessa niin melkein kävikin, mutta syy ei ollut vastaanottimen vaan vastaanottajan.

204. Aistiemme ääret

Ihminen ei näe hyvin ja kuulee vain kapean värähdysalueen äänet. Näemme värit, mutta eri tavalla kuin eläimet, jotka ovat erikoistuneet hankkimaan ruokansa eri tavoilla, vedestä tai ilmasta. iPhonea käytetään esimerkkinä laitteesta, jota kukaan ei kaivannut ennen kuin Steve Jobs teki sen. Kirjaimellisesti tarina ei pidä paikkaansa. Erilaisissa futuroissa on ajat ollut langattomia näköpuhelimia ja kaukoarjostimia. Mutta unelmoiko kukaan langatonta puhelinta ennen kuin lankapuhelin oli keksitty ja sitoi paikkaan? Lankapuhelimen yleistymisen ajalta kaupungeista, Helsingistä myös, on valokuvia, joissa näkyvin elementti ovat puhelinlankojen ryteiköt.

Ihminen on aina oppinut ja opittuaan opettanut. Kumpikin vaatii ajattelua, käytännön muuttamista teoriaksi ja takaisin käytännöksi. Ihmisen teknisen kehityksen voi pelkistää kahteen kysymykseen, ”miksi” ja ”miten”. Miksi aurinko laskee ja kuu nousee? Miksi vesi ei virtaa ylämäkeen? Miksi kuuluu erilainen ääni, kun kivi putoaa kalliolle ja suohon? Miksi kasvi muuttuu vihreäksi ja kasvaa ja muuttuu ruskeaksi ja kuolee? Miksi ihminen kuolee? Voisiko usko tehdä hänet kuolemattomaksi? Ei yksilö ole tehnyt kysymystä omasta päästään, yhtäkkiä. Hän on elänyt osana kulttuuria, joka oli ollut olemassa jo ennen kuin sana omaksuttiin maanviljelykseltä. Ihmisellä on ollut vanhemmat tai koulu, joka on välittänyt vanhaa tietoa, mutta herättänyt uuden kysymyksen. Vaikka omena ei pudonnut Newtonin päähän on ajatuksena ihmeellistä, miten hän on voinut kehittää painovoiman teorian maailmassa, jossa ei ollut painovoimaa ja sen, että omena vetää maapalloa puoleensa ja kappaleiden massa ratkaisee, kumpi putoaa. Gravitaation ajatuksen syntyminen on ihme, koska ajatus on abstrakti. Miten Kopernikus ajatteleamalla kehitti maailmanjärjestyksen sata vuotta ennen kuin Euroopassa oli kaukoputki?

Kun kulttuurin tuottamisessa puhutaan sosiaalisesta tilauksesta, tarkoitetaan, että yhteiskunta on muutoksessa edennyt vaiheeseen, jossa elävät ihmiset toivottavat tervetulleeksi uuden tavan nähdä vanha maailma tai vaativat uutta. Kameralla osattiin tallettaa todellisuutta täsmällisemmällä tarkkuudella kuin muotokuvamaalauksella. Syntyi uusi metodi kuvata elämää ja maailmaa, mutta vanhojen rinnalle. Kubismin ja impressionismin vaikutus kaikkeen näkyy, jos osaa katsoa; tyyliuunnat ovat luoneet nahkaansa ja kokeneet mutaatioita. Jos esittää graafisesti teknologian kehityksen

alkaen kirjapainotaidosta, miten jokainen keksintö on tehnyt mahdolliseksi seuraavan, maallikonkin on helppoa havaita, että kehitys, kuvataan sitä vaikka sukupolvina, on kiihtynyt. Kun 1800 -luvun tai höyrykoneen alusta informaatioteknologia alkoi kehittyä kiihtyen tasolle, jossa se nyt on ja josta se edelleen kehittyy kiihtyvällä nopeudella, ymmärtää, että vain maailmaa muuttava tietoyhteiskunta on tehnyt tämän mahdolliseksi. Tieto ja taito, joita pinotaan vanhojen tietojen ja taitojen päälle, on viisasta ymmärtää yhtä aikaa uuden perustaksi ja murroksen voimaksi.

Myöhemmin on helppoa nähdä, miten pienten askelten kautta tekniikat kehittyivät ennen kuin muuttuivat standardoiduiksi järjestelmiksi. Ihmisen mahdollisuus liikkua ilman lihasvoimaa ja raiteiden vankeutta minne vain: auto; ihmisen mahdollisuus irrottautua maan vetovoimasta ja lentää: lentokone; ihmisen mahdollisuus viedä toisen ihmisen tajunta, mielikuvitus ja tunteet mihin tahansa ajassa ja paikassa, menneisyyteen ja tulevaisuuteen, hyvin lähelle ja hyvin kauas, lähes olemaan toinen ihminen: elokuva. Auto, lentokone ja elokuva keksittiin samassa ihmiskunnan historian murroksen vaiheessa. Kolme ihmettä ei ollut sattuma, vaan kehityksen orgaani tulos.

Väliaikaisista ympäristöongelmista ja muusta kehityskuonasta riippumatta ihmisen liikkuminen omilla ehdoillaan, irtoaminen gravitaatiosta, vaikka avaruuteen ja tajunnan käyttäminen hengen vapaan eksistenssin tuottamiseen merkitsivät käännekohtaa. Sitä on vaikea havaita ja varsinkin tunnustaa, koska kehittyvillä ilmiöillä on myös negatiivisia vaikutuksia, kunnes kehitys poistaa ne ja ne korvautuvat uusilla ongelmilla ja niiden uusilla ratkaisuilla. Näistä kolmesta ihmisen suuresta keksinnöstä – lääketieteen ohella – elokuva, joka on nimitetty seitsemänneksi taiteeksi, on ihmiskunnan kehityksen huipputuote jo nyt ja tulevaisuudessa: se toteutuu ihmisessä käyttäen ehtoina taideteoksen tekemiseen ja vastaanottamiseen yhteisen lajin, *Homo Sapiensin*, psykofyysisiä ominaisuuksia – käyttöliittymänä – viemään ihmisen tajunta aikoihin, paikkoihin ja tiloihin tavalla, jota ihminen katsojana ei voi kontrolloida ja jonka voisi parantaa vain mutaation jälkeen kehittyneen hienostuneemman ihmislajin paremmilla ominaisuuksilla. Kun kirjoitan sanan ”parantaa” en tarkoita, etteikö ihminen, elokuvaohjaaja, jo nyt voisi käyttää kaikkia olemassa olevia keinoja, jos hallitsee ne. Parantaa tarkoittaa ihmislajin parantamista, jonka lääketieteen kehitys on darvinismin vastaisena toistaiseksi tehnyt tarpeettomaksi ja me epätoivottavaksi.

Nimeän siis auton, lentokoneen ja elokuvan ihmiskunnan suuriksi keksinnöiksi. Lääketiede on kehittynyt samoilla tekniikan, uteliaisuuden ja tutkimuksen ehdoilla ja valmistaa ihmiselle jo varaosia, mikä tuntuu raamatun kertomukselta, mutta ehkä lääketiede ei ole suuri ihmiskunnan keksintö, koska se ei muuta ihmistä, kuten auto, lentotaito ja elokuva, vaan pysäyttää darvinismin ainakin väliaikaisesti jatkamalla elinikää. En tiedä.

Kulttuuri – kuten tiedämme – on sanana vaarallinen. Se juontuu Lähi-Itään ja maatalouden aloittamiseen, kenties 7000 – 20.000 vuoden taakse. Samoihin aikoihin alkoi kaupungistuminen, joka on katkeamatta jatkunut megatrendi ja ollut elokuvan edellytys. Ellei kulttuurin kehittäminen olisi alkanut jo kun lajimme eriytyi esi-isistä,

miksi edes olisimme laji? Meillä on kulttuuri, josta olemme tietoisia. Kulttuuri on eri asia kuin susilauman hierarkia. Ensimmäisten maalausten piirtäminen luolien ja kallioiden pystysuoriin seiniin ajoittuu, kenties, 100.000 vuoden taakse (?). Piirroksissa näkyy huonosti tulkittavia häiveitä saaliseläinten ja metsästäjien hahmoista. Muut tulkinnat, esimerkiksi onko piirtäjä pitänyt saaliseläintä ”pyhänä” tai halunnut ”hyvittää” teurastuksensa taiteella, kuulostaa uskontojen kontekstissa myöhemmin taiteilijan työstä keksityltä tulkinnalta. Jos yhteisössä on vallinnut hierarkia, mikä on todennäköistä ihmisen ollessa kyseessä, taitelijana pätevä on joka tapauksessa ansainnut elantonsa metsästäjien kustannuksella. Onko lohdullista vai lohdutonta, että nyt otamme käyttöön tekoälyn, kehittytyämme lajina tai lajiksi Homo Sapiens, ajatteleva ihminen, kehittytyämme miljoonia vuosia ja mitä tulevaisuudessa odottaa?

205. Ansaintalogiikkamme

Elokuvaa tuotettaessa aika ja raha ovat yksi resurssi. Toisella saa toista. On käsite ”*screen time*”, joka merkitsee valmiin elokuvan kestoja. Ensimmäiset mykkäfilmit olivat ”*one reel*” -elokuvia. Rulla ladattiin projektoriin ja esitettiin. Tekniikka kehittyi, elokuvien ”kakuista” tuli suurempia ja konehuoneessa oli kaksi projektoria. Elokuvakoneenkäyttäjä vaihtoi mekaanisesti kuvan projektorilta toiselle. Filmissä oli varoitustäplät, joilla toinen projektori käynnistettiin toisen näyttäessä edellisen kakun häntää. Toisella merkillä tapahtui yliheitto, suljettiin ensimmäiseltä projektorilta ikkuna ja avattiin toinen. Pitkien näytelmäelokuvien kestoksi vakiintui noin puolitoista tuntia. Tämä johdettiin markkinataloudesta. Ihmisen vuorokausi jakautuu kolmeen noin kahdeksan tunnin osaan: uneen, työhön ja vapaa-aikaan. Vapaa-aikana piti hankkia ruoka, syödä se, hoitaa koti ja harrastaa. Elokuvien menttiin seitsemältä tai yhdeksältä. Teatterissa näyttelijöitä ei voi kelata takaisin alkuun, mutta elokuvassa voi. Oli seitsemän ihmisiä ja yhdeksän ihmisiä ja menestyselokuvan sattuessa kahdella katsomollisella voi ansaita kaksinkertaisen päiväänsion, siksi elokuvan piti olla määrämittainen. Tämä on epäadekvaattia historiaa. Yhteiskunnan toiminta ja väestön kulttuuritavat ovat muuttuneet niin, että ensimmäiset elokuvanäytökset alkavat aamupäivisin. Esitysverkoston siirtyminen digitaaliseen toistoon, on lisännyt aikaan liittyviä esitysmahdollisuuksia. Fyysistä elokuvaa ei ole enää olemassa muualla kuin katsojan tajunnassa. Elokuvan sisäinen aika on reaalityökalusta vapaa. Alfred Hitchcock teki elokuvan ”Köysi” joka oli teknisesti toteutettu niin, että pitkä näytelmäelokuva oli periaatteessa yksi kuva. Katsojalle esitettiin kertomus, jonka kesto oli sama kuin esityksen kesto. Elokuva oli tyylikokeilu, tai taidonnäyttö, sen aikaisella tekniikalla. Ennen kuin filmi kamerasta loppui, kamera ajoi tumman pilarin ohi ja rullanvaihto, tosiasiallisesti leikkaus, oli piilotettu vaihtamalla rulla mustasta mustaan. Venäläinen elokuvaohjaaja Alexander Sokurov teki myöhemmin digitaalitekniikalla elokuvan ”Russian Ark”, joka kertoo Pietarin kaupungin 300-vuotisen historian yhdessä kuvassa, joka on kuvattu digitaalisella kameralla Eremitaasin museossa satojen elokuva-avustajien avulla.

Yleensä elokuvan aika, se mistä elokuva kertoo, voi olla mitä tahansa muuta kuin katsojan elokuvan katsomiseen käyttämä reaaliaika. Elokuva matkustaa ajassa. Jurassic Park. Toinen maailmasota. Ja paikassa, Tähtien sota. Tuntemattomassa

sotilaassa jatkosota taistellaan parissa tunnissa niin, että katsoja luulee nähneensä konekivääripuolijoukkueen sodan. Unkarissa kulttuurinvaihtostipendillä ollessani näin elokuvan, jossa nuorukainen lähetettiin Napoleonin sotiin taistelemaan Itävalta-Unkarin imperiumin puolesta ja sotaretki jatkui vuoteen 1956, Unkarin kansannousun melskeisiin, joissa päähenkilö sai surmansa Budapestin kadulla. Elokuva oli metafora, symbolinen kuvaus ylpeän kansan 150 vuoden kohtaloista Euroopan kipupisteessä; ajan taakasta elämässä. Nurmi kasvoi barokkialissa ja sen yllä lentelivät pääskysel. Historia, aika, veljeskansan kohtalo, kaikki vyöryivät valkokankaalta maailmana, sen maailman ehdoilla. Katsomossa istuin vain minä ja tulkki.

Ja mitä on kiire? Elokuvassa aikaa voi tiivistää ja venyttää, elokuvaohjaajan tahdon, taidon tai taiteellisten ambitioiden mukaan. Ambitioilla kannattaa olla reaaliperusteet. On olemassa ammattitermi ”time lapse”, joka tarkoittaa, että nuori pari kohtaa seurojentalon tanssiaisissa, näemme heidän ensisuudelmansa ja suoran leikkauksen jälkeen vietetään kolmannen lapsen ristiäisiä. Kohtausten välissä on ollut elämää ja tapahtumia, joista emme näytä katsojalle mitään, mutta – simpсалabim! – hän hyväksyy ajan leikkauksen kertomuksena parin elämästä. Katsojan on osattava päätellä, millaista elämää pariskunta on ensisuudelman ja kolmansien ristiäisten välissä viettänyt – kaljuuntunutta päälakea tai muuta, mutta ilman erikoisia ulkoisia merkkejäkin katsoja hyväksyy perushuijauksen, koska se on elokuvan voima ja elokuvassa mahdollista – ajan tahdonvaraisen manipuloinnin, johon katsoja suostuu tarinan irrationaalisilla ehdoilla. Kohtaukset on kirjoitettu käsikirjoitukseen, joka tarkoittaa sopimusta. Miten on tyyli, joka riippuu elokuvan ja ohjaajan tyyliä. Käsikirjoitus on kohtausten summa ja dramaturgisesti tarina. Elokuvatuotannon kehys on budjetti, josta johtuu kuten kuvauspäivien määrä. Elokuvassa on monta muuttujaa, mutta kun tai jos on päätetty millaisella kalustolla ja millä tyyllillä kuvataan, hinnan voi laskea. Se on karkeasti kuvauspäivät kertaa henkilökunta plus kalusto. Puolet budjetista käytetään kuvauksissa. Pitkän näytelmäelokuvan käsikirjoitus on noin sata liuskaa. Elokuvan kesto päätetään etukäteen, mutta osapuolet ymmärtävät, että se on enemmän toive. Myös levittäjä saattaa antaa maksimipituuden tai rahoittaja lakonisesti todeta, että tarina toimii, jos elokuva on – ja sanelee maksimikeston. Elokuvaohjaajan ei kannata joutua irrationaalisen tuotantokoneiston armoille, vaan osata potkujen välttämiseksi itsekin laskea rahaa ja aikaa. Olen käyttänyt kolmea päällekkäistä laskutapaa. Oikein kirjoitetun käsikirjoituksen sivu on noin minuutti *screen timea*. Myös kohtauksen kesto on keskimäärin minuutti. Jos janan ääripäät ovat raskas draama ja kevyt komedia, sivun pituus on 70 tai 50 sekuntia. Jos elokuvan ohjaaja on sen tuottaja, ei tarvitse arvioida, jos on rahaa maksaa yllätykset. Totean, että ellen olisi ollut koko ajan tietoinen ajan ja rahan rajoista, olisin saanut ainakin Donnerilta potkut jo ensimmäisen elokuvani aikana, kuten muut suomalaiset ohjaajat.

Hollywood käyttää järkevää tapaa arvioida kestoja. Käsikirjoituksen sivu jaetaan kahdeksaan osaan. 1/8 sivua on lyhyin kohtaus, joka voisi olla esimerkiksi: Salama iskee Valkoiseen taloon. Salamaniskun jälkeen siirryttäisiin sisälle Oval Officeen, jossa presidentti kurkistaisi kirjoituspöydän alta uskaltaako tuolilleen. Käsikirjoittaminen on halpa tapa tuottaa elokuvia, mutta myös hyvin kallis, ellei tuottaja tai ohjaaja

osaa ammattiaan tai jos ohjaaja tuottaa omaa elokuvaansa, mikä tarkoittaa, että hän neuvottelee itsensä kanssa tai ei neuvottele. 1/8 sivun kohta voi olla myös: ”Juna ajaa halki aavikon. Rakastelevat makuuvaunussa.” Viidessä sekunnissa kirjoitettu ja kahdessa sekunnissa luettu kohta. Ennen digitaalisen manipuloinnin kehittymistä kuvauksen ja lavastuksen työkaluiksi, siis kun elokuvat kuvattiin 35 mm filmille, tuottaminen olisi tapahtunut suunnilleen seuraavasti: lavastaja olisi suunnitellut makuuvaunuosaton, joka olisi rakennettu studioon ja jolle olisi varattu yksi kuvauspäivä. Lavastaja olisi ollut yhteydessä junaharrastajiin ja ottanut selvää missä on junaratoja aavikolla. Lähin mahdollinen paikka voisi olla Espanja, ja ellei siellä ole junarataa aavikolla, todennäköisesti Jordaniassa on, ja ellei ole, Etelä-Amerikassa ainakin. Koska elokuva tarina tapahtuu jossain muualla kuin aivoavaruudessa, junan pitäisi näyttää tarinaan sopivalta, jolloin höyryveturi ja sitä seuraavat vaunut pitäisi ehostaa ”kansallisiin väreihin” tai valita kuvakulma, jossa juna esimerkiksi ajaa niin kohti kameraa ja sen ohi, ettei ”tavallinen katsoja” ehdi tehdä yksityiskohtaisia huomioita. Elokuvaaja ja lavastaja piirtäisivät kohtauksesta yksityiskohtaisen ”story boardin”, sarjakuvan, jonka mukaan apulaisohjaaja ja apulaistuottaja ja B-kameran kuvaaja, assistentti ja lataaja matkustaisivat maahan, jossa on aavikkojunarata. Siellä vuokrattaisi tuotantokoneisto, joka hankkisi toimivan höyryveturin ja neljä vaunua, joista yksi olisi makuuvaunu, valittuun paikkaan, valittuun vuorokaudenaikaan ja ajamaan vallitsevan valon suhteen joko valoa vasten tai valoa päin. Junan liikkeensuunta valkokankaalla olisi päätetty suhteessa makuuosaston ikkunan ulkopuolella studiossa vilisevän aavikkomaiseman liikkeen suuntaan tai elokuvan edellisen kohtauksen liikkeen suuntaan. Jokainen ymmärtää, että liikkeet voisivat kohtalonomaisesti johtua toisistaan ja viedä tarinaa eteenpäin, tai vaihtamalla liikkeen suunta juuri ennen kohtausta, aikaansaataisi katsojassa törmäyselämys, jota hän ei kykenisi analysoimaan, mutta joka kuitenkin vaikuttaisi, ainakin elokuvan sisäisen maailman puitteissa. Järkevä tuottaja, joka ei olisi ohjaaja-tuottaja, tarttuisi punakynään ja vetäisi kohtauksen yli ristin. Keksikää jotain muuta. David Leanin elokuvassa ”Arabian Lawrence” oikea höyryjuna suistettiin kiskoilta oikealla aavikolla, koska digitaalista kuvamanipulaatiota vasta odotettiin.

Elokuvaohjaajan työ ei ole istua sikari suussa kameran vieressä kokoon taitettavassa safarituolissa, jonka selkäkankaaseen on kirjoitettu hänen nimensä. Ammattitaitoon, kuten todettu, kuuluu taluttaa elokuva ideasta valkokankaalle ja vastata yksin siitä, mistä katsoja saa nauttia – tai kärsiä. Vastata tarkoittaa aina: yksin. Yksin tarkoittaa elokuvassa sisältöä, tyyliä, ylöspanoa ja kaikkea, mitä elokuvan valmistamiseksi vaaditaan. Joka kuvauspäivä on koko ajan arvioitava, kulkeeko kerrottava tarina toimenpiteillä, joita toteutetaan kuvauksissa. Huvittaa lukea ja kuulla, kun kollegat kertovat joutuneensa tekemään kompromisseja. Kuvaukset ovat vain kompromissien tekemistä. Kompromissia pidetään taiteessa kirosanana, mutta on olemassa ”luova kompromissi”, joka tarkoittaa ammattimaista kykyä valita tekotapa, joka valittavista kompromisseista parhaiten kuljettaa kertomusta. Väärän kompromissin näkee katsoja.

Tuottajani Jörn Donner käytti usein ilmeisesti hollywoodilaista sanontaa ”kill your darlings”, jota, rehellisesti, en aivan varmasti ymmärtänyt. En kuitenkaan koskaan kysynyt, mitä hän tarkoitti. Varmuuden vuoksi.

XXVI Klippi: Inarin Alkosta

Coming Out Of The Ice oli kuin kaikki elokuvat: 100 % ongelmien ratkaisua. Joku lähetti hienostelevan tv-elokuvien ohjaajan, tunnetun yläluokan britin, jonka juuret olivat Pakistanissa, filmaamaan rännässä ja paskassa tapahtunutta rotansyöntiä Siperiassa, jota esitti Lappi. Apulaisohjaaja oli alaluokasta tuleva jokerihattuinen kusipää, joka yritti jängällä pärjätä pubihuumorilla. Hän tiesi paremmin kuin paikalliset kunnes työ meni jutturiin ja purkaminen lankesi minulle. Elokuvan pääosaa esitti filmitähti John Savage, jolle kaikki Kauriinmetsästäjien maailmansuosion kusi ei mahtunut päähän. Palkkaa vastaan suomalaiset sietivät: kenties voisi oppia miltä väärin yhteen kootut kusi- ja kaistapäät toimivat elokuvatuotannossa, että voisi varoa samaa syndroomaa. Elokuva kertoo idealistisen amerikkalaisen kommunistin pojasta, josta Neuvostoliitossa tuli urheilusankari. Hänet tuomittiin gulagiin koska hän ei huolinut neuvostokansallisuutta. Ford halusi neuvostoliittolaisten ajavan Fordeilla, siksi urheilusankarin isä oli muuttanut Siperiaan. Amerikan kommunistit olivat vaiettua historiaa. Toista pääroolia esitti country-tähti Willy Nelson, jolla oli raamatulliset kasvot. Hän oli tavattoman miellyttävä. Hänen näyttelemänsä henkilö Red pyydysti rotat. Tuotanto oli tullut Lappiin, koska tarvittiin tundraa ja lunta. Sinä syksynä lunta ei satanut minkään aiemmin eletyn kalenterin mukaan. Inarin työttömyysprosentti oli kaksinumeroinen ja alkoi kakkosella. Kaikki miehet, jotka osasivat, olivat työttömiä. Olin onnistunut mahdottomassa – neuvotellut työvoimatoimiston kanssa sopimuksen, etteivät miehet menettäneet työttömyyskorvausta, vaikka esiintyivät käteispalkkaa vastaan neuvostoliittolaisina vankeina amerikkalaisessa elokuvassa. Järvi näytteli aroa, jota keskitysleiriläiset ylittivät pakkotyökaluja kantaen. Lumen alla oli kylmää hyhmää. Ensimmäisenä päivänä työttömät alkoivat hyytyä. Olin luullut, että lappilaiset ovat karaistua väkeä jolle lumi ja jää olivat tuttuja. Ohjaaja, joka elokuvissa luo maailmaa, on sen maailman diktaattori ja organisaatio oli kokemuksesta oppinut varautumaan mihin oikkuun tahansa. Puvusto oli valmis siihen, että ohjaaja voisi käskeä kenet tahansa vangeista riisumaan huopatossunsa korjatakseen jalkarättiä. 150 miehellä oli jalkarätit ja huopatossut, jotka olivat kastuneet läpi. He palelivat ja ilmoittivat, etteivät palaisi huomenna. Kontrasti kuvausryhmän kirjavien untuvatakkien ja tuotannon jakamien kuukenkien, ja säkkikankaisten palttoiden ja märkien huopatossujen välillä oli räikeä. Lakko uhkasi muuttua poliittiseksi. Pyysin että miehet kuitenkin tulisivat huomenna. Lupasin ratkaista ongelman. Ajoin lähimpään Alkoon, joka onneksi ei ollut Rovaniemellä, vaan Inarissa. Kysyin myyjältä minkä kokoisissa laatikoissa muovikassit tulevat viinakauppaan. 500 kappaleen. Pyysin ostaa kaksi laatikkoa. Myyjä ilmoitti, ettei Alkon muovipusseja myydä koska ne annetaan ilmaiseksi. Kysyin voinko saada kaksi laatikkoa, jos ostan kaksi Koskenkorvaa. Se ei käynyt. Olisin saanut kaksi pussia. Myymälänhoitaja tuli ihmettelemään hankalaa asiakasta. Kerroin hänelle jalkaräiteistä, ja että jos työttömät eivät huomenna menisi lakkoon, palkkarahat kilisisivät Alkon kassa. Sain kaksi laatikkoa. Vein ne puvustoon ja käskin antaa miehille seuraavana päivänä omien sukkiensa päälle kuivat jalkarätit ja niiden päälle muovipussit, jotka olivat miehille tuttu asuste. Puvusto yritti panna vastaan. Ohjaaja voisi poiketa käsikirjoituksesta ja näyttää amerikkalaisille miltä neuvostoliittolaiset jalkarätit näyttävät. Ilmoitin ottavani vastuun. Hierarkkinen asemani riitti. Puvuston määkijät nakkelivat niskojaan, mutta Inarin työttömät olivat tyytyväisiä rangaistusvankeja.

206. Suhteemme aikaan

Albert Einstein esitti suhteellisuusteorian, joka ei muuttanut konkreettista maailmaa mutta selitti sen tavalla, joka pakotti kääntämään tieteet. Suhteellisuusteoriassa aika, jota olimme pitäneet vakiona, ei ole vakio, vaan sen pituus on muuttuva ja se on osa avaruutta. Tämä on amatöörin käsitys ja kuulostaa elokuvalta, mutta on yhtä totta. Sergey Eisenstein tutki aikaa elokuvilla. Elokuva voi päättää mistä ajasta se kertoo, menneisyydestä vai tulevaisuudesta ja televisio voi esittää kuluvaan aikaan, esimerkiksi urheilua, ”livenä”. Elokuva voi kerronnallisista syistä tiivistää tai venyttää aikaa. Fred Zinnemannin ohjaamassa lännenelokuvassa *Sheriffi* (High Noon) tarina kulminoituu lähestyvään keskipäivän hetkeen. Siihen on aikaa viisi minuuttia, joka näkyy kellosta, mutta kello lyö keskipäivän vasta 12 minuutin kuluttua, elokuvassa. Valkokankaalla ruutu pysähtyy 50 kertaa sekunnissa ja jää aivoihin jälkikuvaksi, niin että seuraava ruutu näkyy ennen kuin jälkikuva häipyi. Aivot luulevat näkevänsä liikkeen, vaikka näemme stillkuvia liikkeestä. Jos kuvavuohon leikkaa ylimääräisen ruudun keskelle otosta, ihminen pystyy sen poimimaan. Se on lyhyin katsomiskokemus, jota elokuva voi käyttää. Elokuvan tekniikalla on tutkittu liikkeitä. Ensin laukatessa kaikki hevosen jalat olivat yhtä aikaa irti maasta; myöhemmin tutkittiin lepakon lentoa ja muita tapahtumia joita ihminen ei usko koska ei ehdi nähdä. Autojen törmäystestejä. Kukien avautumista nupuista tai perhosen kuoriutumista. Ei aerodynaamikko ymmärtänyt miten perhonen pysyy ilmassa ennen ylinopeuskameran keksimistä koska lento oli luonnonlainen vastaista. Nyt kävelykilpailujen tuomarit kontrolloivat kilpailua kuvaruudulta, joka paljastaa kävelyn juoksuksi, jos molemmat jalat ovat yhtä aikaa irti maasta.

Perusväitteeni on (tietenkin), että elokuvien aiheita on loputon määrä, mutta elokuvan tekijä, elokuvaohjaaja, ei saa käyttää katsojan aikaa, ymmärtämättä mitä tekee. Ymmärtämistä ei voi delegoida eikä ohjaaja väistää vastuuta. Oikein tekeminen on katsojan ymmärrettävissä hänen darvinismilla asennettujen tehdasetusten ehdoilla. Elokuvaohjaajan on myös hallittava elokuvan seitsemän aikaa: kuvausaikataulun aika, menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus tarinassa, ajan tekninen hidastaminen tai nopeuttaminen, ja katsojan elokuvaan käyttämä seitsemäs aika, *screen time*, elokuvan kesto. Elokuvaohjaajan on osattava tehdä jokaisen seitsemän ajan suhteen tietoinen, moraalinen ja taiteellinen päätös, koska hän on vastuussa katsojalle elokuvan ajoista. Kyse on myös moraaliratkaisusta: kannattaako tarina kertoa, jos elokuvan katsoja vaihtaa kaksi tuntia elämänsä elokuvaohjaajan hänelle valitsemaan katkelmiin toisen ihmisen elämästä? Yksi elokuvan ihmeistä onkin, että kokonainen ihmiselämä voidaan uskottavasti tiivistää kahteen tuntiin, kuten *Citizen Kane*. Näytämme katsojalle 7200 poimittua sekuntia henkilön elämästä normaalinopeudella ja katsoja ymmärtää miten hän on elänyt, keitä tavannut, mitä tuntenut ja kuinka kuollut. Kun elokuva loppuu, katsoja ei osaa kaivata kertomukseen mitään lisää, vaikka jo yhdessä vuorokaudessa on 86400 sekuntia, viikossa 604800 sekuntia, vuodessa 31449600 sekuntia ja kansalainen Kanen elämässä oli vuosia 75. Elokuvaohjaajan pyrkimyksen pitää olla, että hän tarjoaa katsojalle elämän rakennuspuiksi jotain, josta katsoja haluaa maksaa ajan hinnan, vaikka on elokuvan keston ajan osittain tai kokonaan poissa omasta elämästään. Kysymys on

liian vakava esitettäväksi elokuvakouluun pyrkivälle, jolla on vasta toivo, että joskus oppii vastaamaan kysymykseen. Siksi lahjakkuuden pitää olla ennalta mitattavaa ja ammattiin suuntautuvaa, ei elokuvaa rakastavaa tai harrastavaa.

207. Elokuvan taju

Koska elokuvaohjaaja ei ole oppiarvo vaan ammattityön nimi, siihen ryhtyvällä pitää olla ominaisuuksia, joita vain koulutus voi virittää soimaan paremmin oikein. Synnynnäinen tilantaju on yksi lahjoista. Ei kaikilla kivikauden miehillä ollut hyvä tilantaju, mutta niillä oli, jotka lähetettiin metsästämään eläimiä kaikkien ruoaksi. Leikki oli julma. Eläimellä oli vaisto, kauhunomainen ihmisen pelko; ihmisellä oli nälkä, eikä hän kyennyt varomaan liikkeidensä ääniä. Aseet olivat huonoja, piti päästä lähelle saalista, että voi tappaa. Sotilaskoulutuksessa ensimmäinen oppi on, että liike paljastaa (mutta varusmiespalveluksen tärkein opetus on se, miten suuren osan ajasta voi käyttää odottamiseen). Monille eläimille jähmettyminen tai kuolleen näytteleminen on keino välttää ihmisen kohtaaminen. Elokuva vangitsi liikkeen, joka elämässä tapahtuu kolmiulotteisessa todellisuudessa. Ammattinsa keinot hallitseva elokuvaohjaaja osaa esittää sen katsojalle kaksiulotteisella kuvalla, johon voi lisätä äänen, mutta ääni ei ole kolmas vaan neljäs ulottuvuus. Sekä oman kolmiulotteisen todellisuutensa että elokuvaohjaajan manipuloiman kolmiulotteisuuden katsoja kokee yhtä aikaa samoilla aisteilla. Se on magiaa, jos elokuvaohjaaja osaa.

Tiede tunnustaa ihmiselle viisi aistia. Hänellä on kehittynyt, päivänvalon olosuhteisiin erikoistunut kolmiulotteinen näköaisti, joka ymmärtää aallonpituudet 380 – 740 nm (nanometriä) spektrin väreinä. Ihminen on kehittänyt optisen tekniikan, jolla näkökyvyn virheet voidaan korjata tarkaksi näökseksi, ja kiikarin, joka tuo kohteen lähelle. Hänellä on hyvin kolmiulotteinen kuuloaisti, joka tavoittaa taajuudet 16 – 20.000 hertsiä. Kuulo- ja näköaistien yhdistelmällä ihminen ymmärtää tilat ja aistii suunnat. Tämän on mahdollistanut metsästyksen, urheilun ja ilmailun. Tuntoaisti on kehittynyt varoittamaan ihmistä vahingoittumiselta ja kuolemalta ja siitä on huvia hänelle itselleen ja muille ihmisille. Apinatkin harjoittavat toisiinsa tuntoaistia. Elokuvateatterin tuolissa tuntoaisti on ”levossa”, muistuttamassa gravitaatiosta, jonka ihminen kokee ”normaalivakioksi”. Gravitaation yhteys omiin kokemuksiin auttaa joskus ymmärtämään elokuvan tapahtumia, esimerkiksi jos elokuvassa ajetaan vuoristoradassa tai hypätään laskuvarjolla. Sama latentin aistin periaate koskee haju- ja makuuasteja, joiden aktivoituminen elokuvissa liittyy kokemuksen, muistin ja kulttuurin suhteeseen siihen mitä katsoja valkokankaalla näkee ja kuulee.

Viiden lisäksi puhutaan ”kuudennesta aistista” jota tiede ei ole tunnistanut, tai ainakaan tunnustanut. Linnuilla ja joillakin ihmisen läheisillä lajeilla, kuten lepakolla, on todettu magneettikentän suuntien aistimisen kyky, joka kuitenkin on eri asia kuin ”kuudes aisti”.

“Lintujen kemiallinen kompassi todettiin tutkimuksissa jo 1970-luvulla. Se perustuu niin sanotulle radikaaliparien mekanismille, jossa valonsäteiden tuottamat fotonit irrottavat elektroneja linnun silmän verkkokalvon kryptokromiproteiini-nimisestä reseptorimolekyylistä. Tällöin syntyy Maan magneettikentän suunnalle

herkkiä vapaaradikaalipareja eli yhdisteitä, jossa on pariton elektroni tai vapaa valenssi. Verkkokalvon kryptokromiproteiinin absorboidessa valoa sen flaviiniadeniiniidinukleotidissa syntyy vapaa radikaalipari, jonka toinen elektroni siirtyy 1,5 nanometrin päässä sijaitsevaan aminohappoon. Radikaalin parin elektronit muodostavat lomittuneine elektroneineen koherentin kvanttilan, jonka aikana linnun aivot vertaavat vapaan radikaaliparin elektronien välistä suuntaa Maan magneettikentän kenttäviivojen suunnan kanssa. Kyseinen suuntakulma vaikuttaa siihen, kuinka nopeasti vapaa radikaalipari palaa neutraaliksi kryptokromiproteiiniksi lähettämällä signaalin linnun hermojärjestelmään. Linnut kykenevät määrittämään myös magneettikentän voimakkuuden hyödyntämällä nokassaan ja korvissaan sijaitsevia nanokokoisia magnetiittipalloja ja -kiteitä.” (61.)

Kemia-lehti 3 / 2015

On esitetty, että ihmisen magnetismin aisti on tarpeettomana degeneroitunut. Ennen valtameripurjehdukseen ryhtymistä järki riittikin korvaamaan sen. Terminä kuudes aisti ei tarkoita magneettiaistia, vaan sillä yritetään selittää ihmisen selittämättöminä pitämiä ilmiöitä ja tapahtumia. Antropologia pystyy aina paremmin selvittämään miten ja milloin ihmisen aistit kehittyivät nykyiseen, toistaiseksi lopulliseen muotoonsa, joista ainakin tarkan luontaisen näkökyvyn poistuminen hengissä säilymisen ehdoista on alkanut degeneroitua siksi, että myös meitä likinäköisiä pidetään hengissä. Silmälasit on yleisin yksilölle tarpeellinen ja lajin rappiota manifestoiva instrumentti: joissakin eurooppalaisissa sivistysväestöissä 80 % käyttää laseja. Jos elokuvan katsomisen lähtökohta on ihminen nykyisillä avuilla, takaisinkelauserperiaatteella voi esittää hypoteettisen synopsisen siitä mitä ihmiselle on tapahtunut viimeisen 200.000 vuoden aikana. Ensin hän on kehittänyt parempia aseita, sitten maatalouden ja lopulta tieteet ja taiteet, jotka eivät vaadi fyysistä voimaa tai omaa rohkeutta. Tieteet voivat etsiä taiteen hypoteesille vahvistusta tai kumota sen, kuten ennenkin.

Alusta asti ihmisellä oli silmät ja kädet. Koska jumala ei ollut luonut ihmistä maan tomusta, vaan hän oli miljoonien vuosien mutaatioiden ja tarkoituksenmukaisen darwinismin toistaiseksi viimeinen tuote, hän oli aina, joka sukupolvessa oppinut vanhemmiltaan vanhoja tai itse keksinyt uusia tapoja toimia. Tuskin vanhemmat ennen uskontojen keksimistä poistivat populaatiosta vasenkätisiä, joten lapsella saattoi olla poikkeava taito siksi että hän teki kaiken väärin päin, kuten Leonardo da Vinci. Jos pääsee seuraamaan yhteisöä, joka tekee yhdessä oikeita töitä, harjoittaa siis työn teknisiä taitoja ja tekijöiden sosiaalisia suhteita, pienten parannusten käyttöönottoa tai isompia keksintöjä, ymmärtää, mikä on meille ihmisille ominaista: yhteisö toimii paremmin kuin yksilö. Järkevällä työnjaolla jokaisesta voi saada maksimaalisen suorituksen. Raskaan kiven raahaaminen rakennuspaikalle tuntuu enemmän työltä kuin se, että ymmärtää vaakasuoran ja pystysuoran tai holvikaaren tekemättä muuta kuin ajattelemista. Ellei asumus synny ilman voimaa ja älyä, ei se synny panemalla heikot kantamaan kiviä ja vahvat ajattelemaan. Talon valmistuttua tekijät opiskelivat sen olemusta vihamielisessä ympäristössä ja heidän poikansa osasivat rakentaa kehitysversion, joka paremmin piti tuulen ja sateen loitolla niistä, jotka tarvitsivat suojaa säätä vastaan pysyäkseen hengissä ja jatkaakseen elämää. Siinä kaikki.

Ilman kovaa faktaakin on selvää, että käsillä ihminen teki tekoja siksi että niistä oli hyötyä tai huvia, mutta myös siksi että hän halusi tutkia ja kokeilla. Kokeiltuaan ihminen sai ajatuksen. Sitten hän sommitteli mielessään teorian ja kokeili sitä käytännössä. Opittuaan heittämään kiven tarkasti pitkälle, hän teki keihään, koska siitä sai vahvemman otteen kuin kivistä ja keihään aerodynamiikka, josta ihminen ei tiennyt sataantuhanteen vuoteen mitään, auttoi sellaisen eläimen saalistamisessa, jota hän ei olisi kyennyt juoksemaan kiinni tai surmaamaan kivellä. Ihminen oppi myös painopisteen merkityksen. Sen ansiosta keihäs lensi tarkemmin. Jokainen, pienikin, tekninen keksintö oli seuraavan jalka. Historia on päättymätön jatkumo uusia keksintöjä, jotka muuttuvat vanhoiksi, yhä edelleen. Pyörän hän keksi nykytiedon mukaan 5000 vuotta takaperin voidakseen kuljuttaa enemmän kuin hän tai hevonen jaksoi raahata. Tuliaseen ihminen väsäsi 1000 vuotta sitten, tappaakseen niin etäältä, että oli itse turvassa. Museon voi täyttää välivaiheilla, joiden ansiosta keihäs tai jousi muuttui musketiksi ja konekivääriksi. Jokainen välivaihe oli ensin uutuus ja sitten seuraavan inspiraatio. Miten on toiminut se ajattelun ketju – oppimista, opiskelemista, ymmärtämistä ja keksimistä, jonka varassa Kopernikus 1500 -luvulla tutki taivasta paljaalla silmällä? Miten paljon, rohkeuden lisäksi, tarvittiin tieteellistä ajattelua poistamaan jumala maailman keskeltä ja korvaamaan hänet auringolla. Kaukoputki otettiin Euroopassa käyttöön seuraavalla vuosiasadalla ja sen avulla Galileon havainnot Jupiterin neljästä kuusta asettivat maailmankuvamme suunnilleen siihen, missä se yhä on.

Usein se, joka kysyi ensin ”miksi”, kysyi sitten ”miten”. Miten käyttää tuulta, jossa näytti olevan voimaa – myllyn pyörittämiseen? Voisiko vastatuulen varalle keksiä koneen, joka korvaa purjeen? Ne, jotka kysyivät miksi, kehittivät uudempaa tekniikkaa vanhemman tilalle, jolloin edellistä uutuutta alettiin kutsua vanhentuneeksi. Koska melkein jokainen tekniikan, kemian, biologian ja muiden uusi keksintö oli parannus, ihminen huomaamattaan omaksui sen osaksi kulttuuria, joka muutti ihmistä yhteisönä mutta ei hänen lajityypillisiä psykofyysisiä kykyjään. Kuten nytkin, vain osa kysyi ”miksi”. Osa käytti muiden tuottamaa edistystä elääkseen hauskeempaa tai helpompaa elämää, tyytyi osaansa henkilönä, jonka työ tarvittiin monimutkaistuvan ihmiskunnan kehittämiseen, kuin polttoaineena. Osa oli tyytymättömiä uudistuksiin, osa tyytyi osaansa, joka kuitenkin antoi joka sukupolvelle entistä parempaa elämää, värikkäämpiä elämyksiä harvinaiseen vapaa-aikaan ja jälkeläisille vanhempiain parempia tulevaisuuksia, kuten nykyinenkin aika.

Albert Einstein oli kehittämässä teoriaa atomin ytimen halkaisusta, jolla ensin tapettiin ja sitten uhattiin, kuten edelleenkin, miljoonien henkeä. Einstein julistettiin neroksi ja tilannetta, jossa elämme, alettiin kutsua kauhun tasapainoksi. Sergey Eisenstein oli neuvostoliittolainen elokuvaohjaaja. Hän kehitti teorian elokuvan tajusta, joka oli vallinnut meitä siitä saakka, kun ”laskeuduimme puusta”, vaikka vasta äskettäin meitä on alettu hallita sillä. Kumpikin vaikuttaa joka päivä. Ydinase oli teknisenä edistysaskeleena väistämätön, vaikka ihmiskunta nyt toivoo, että kehitys olisi pysähtynyt ennen sitä. Kaikki muukin olisi pysähtynyt. Elokuva on yhtä vanha, mutta sen vaikutus on totaalisempi kuin ydinaseen: elokuvan taju ohjelmoidaan ihmiseen syntymässä.

Sen avulla hän kykenee vastaanottamaan toisten ihmisten, jopa eläinten, elämiä osaksi omaansa. Tajusta on vaikeaa laatia kaavaa tai kirjoittaa väitöskirjaa, sikäli se muistuttaa gravitaatiota, jonka tiedetään olevan olemassa. Gravitaatio koskee kaikkia, mutta ilman elokuvan tajua ei pidä ohjata elokuvia.

208. Paikka

Elokuva ei ole missään jos projektori sammutetaan ja valot sytytetään. Tyhjä valkokangas, illuusio, joka on synnytetty katsojan tajuntaan, on haihtunut kuin kangastus. Kuitenkin, toisin kuin teatteri, josta jää muisto näyttelijälle ja katsojalle, elokuvan tarina on tallennettu ja se voidaan elvyttää yhä uudelleen ja herättää kuolleetkin näyttelijät, jotka näyttelivät kolmansia ihmisiä tarinassa, jossa elävät edelleen. Eisensteinin ja Kulešovin ajoista asti on kirjoitettu teorioita, vaikka elokuvan kielioppi on meissä katsojissa, ollut ne 200.000 tai miljoona vuotta, jotka lajimme on elänyt. Vasen on vasemmalla ja oikea oikealla. Ymmärrämme liikkeiden suunnan, yhtäkkinen U-käännös rikkoo yhtälön. Lentonäytöksessä, kun kaksi lentokonetta lentää vastakkain ja sivuuttaa toisensa läheltä, suurin osa meistä toivoo, etteivät koneet törmäisi. Jos ajamme junalla Turkuun, juna ajaa koko matkan samaan suuntaan. Jos elokuvassa leikkaa ensin junan matkalla vasemmalle ja sitten oikealle, katsoja kokee, että juna tulee takaisin. Tiedostamaton reaktio. Ihminen ei koe epäjatkuvuutta ohjaajan virheenä, vaan käyttää viisi sekuntia asentuakseen uudelleen. Sen viisi sekuntia elokuvaohjaaja menettää, sinä aikana katsoja ei keskity elokuvaan, vaan itseensä. Jos leikataan uudelleen vasemmalle ajavan junaan, katsojan pitäisi elokuvakerronnan alkeiskieliopin mukaan ymmärtää, ettei kyse ole virheestä, vaan että junamatka on pitkä. Junan kulkua kutsutaan liikkeen suunnaksi ja yksikertaisuudestaan huolimatta se on tärkeä elokuvakerronnan kieliopissa. Liike luo tilan, joka elokuvaohjaajan pitää koko ajan hallita.

209. Tila

Elokuvassa tila, samoin kuin aika, on monta. Elokuvateatteri on paikka, jossa aiemmin oli arkkitehtuuria. Sen vuoksi esitys sai juhlallisemman luonteen. Käytösetiketti on käänteinen jumalanpalvelus. Ennen valkokankaan edessä oli verho purppurasamettia. Se kätki taakseen tarinan niin kauan kuin salissa paloivat valot. Valot sammutettiin. Projektori sytytettiin. Esirippu avattiin tarinan edestä. Elokuva alkoi. Ihminen istui lajitoverien joukossa katsomassa varjoja, joita heitettiin valkokankaalle, elokuvaohjaajan ehdoilla. Katsomon yhtäaikainen nauru tai hiljaiset niiskaukset olivat oikeaa todellisuutta, joka täydensi illusion. Elokuvissa tunnetilat ovat oikeutettuja, toisin kuin Pop Cornin rapistelu, joka koetaan epäasiallisena häiriönä, viestinä läsnä olevasta ulkomaailman todellisuudesta, joka ei kuulu esitykseen. Elokuva on tehty aikaisemmin toisessa tilassa, joka on ollut studio. Illusion tilan akustiikka on suunniteltu prosessina, jonka tarkoitus on johtaa katsojan huomio ja tietoisuus ohjaajan valitsemaan tilaan. Elokuvaohjaaja kertoo tarinaa, joka ei tapahdu valkokankaalla vaan tilassa, jonka elokuva tuo. Katsoja saa kolmiulotteisen kokemuksen, vaikka katselee maailmaa kaksiulotteiselta pinnalta. Kolmiulotteisuuden tajun puute on elokuvaohjaajan pahimpia puutteita. Jos elokuvasta tulee taulu, katsojasta tulee gallerian vieras.

Katsoja pitää osata viedä maailmaan, jota hän kuin ulkopuolisena kokee. Tämä jokaisen koettavissa oleva fakta on yksi elokuvan itsekkäitä perusominaisuuksia. Se sotisi ihmisen järki- ja kokemusmaailmaa vastaan, ellei ihminen näkisi unia. Tekevätkö unet elokuvan katsomisen mahdolliseksi noudattamalla samoja irrationaalisia ajan, paikan, siirtymän ja näkökulman periaatteita kuin elokuva? Heittämällä tarinan, tai unen, paikasta toiseen ilman logiikan vaatimusta? Unet ovat vaikuttaneet elokuvaan ja elokuva uniin. Ehkä uni olikin tilaus keksiä elokuva? Elokvateoreetikot kutsuvatkin elokuvaa ”kollektiiviseksi uneksi”, mutta ihminen ei ole kollektiivi, vaan kollektiivin yksilöjäsen. Uteliaisuus on tuonut meidät tähän, mutta uteliaisuus ei ole kaikkien ominaisuus ja yhdistettynä rohkeuteen, se on vielä harvinaisempi. Kumpaakin on vaikeaa opettaa.

Teatterissa ihminen (tavallisesti) istuu paikallaan esityksen ajan tilassa, jossa näyttelijät esittävät tarinan, jonka esittäminen kestää yhtä kauan kuin katsominen. Katsoja kokee olevansa samassa tilassa kuin tarina esitetään. Teatterin akustiikka tekee kokemuksesta moniulotteisen, koska katsojan istuin voi olla edessä tai takana, vasemmalla tai oikealla ja hänen näkökulmansa esitykseen on koko ajan sama. On eri asia istua ensi rivissä kuin katsoa näytelmää takarivistä. Teatterissa katsojalla on periaatteessa mahdollisuus osallistua, tehdä intervention esitykseen, koska hän on samassa aikatilassa näyttelijöiden kanssa, mutta hyvät tavat estävät sen. Näyttelijät ottavat katsomon huomioon. He saattavat sanoa, että katsomo hengittää. Näyttelijät tietävät, milloin katsomo nauraa ja osaavat pitää hiljaisen hetken ennen kuin lausuvat seuraavan repliikin. Tämä kuuluu teatterin olemukseen, on sen vahvuus. Teatterista sanotaan, että se on näyttelijän taidetta. Elokvasta sanotaan, että se on ohjaajan taidetta. Elokvaohjaaja tekee päätökset, joihin katsoja ei voi vaikuttaa. Kertomus ei tapahdu elokvateatterissa, vaan on taltioitu muualla ja elokuva esitetään välineen läpi. Elokvalla on aika, joka on eri asia kuin kesto. Elokvua esitetään valkokankaalla, jota pimeässä elokvateatterissa ei ole. Valkokangas on kaksiulotteinen ikkuna, jonka läpi katsoja seuraa tapahtumia toisesta todellisuudesta. Katsoja istuu paikallaan kuin teatterissa, mutta elokvissa hän jokaisen leikkauksen jälkeen seuraa tarinaa uudesta paikasta. Se, että katsoja hyväksyy ohjaajan päätöksen heittää hänet yksinkertaisella leikkauksella uuteen istuimeen, on reaali-ihmiselle luonnonvastaista vaikka tapahtuu ihmisen omilla ehdoilla, joiden psykofyysinen mekanismi on ollut ihmisessä odottamassa elokvua.

210. Pyhä viiva

On paikallaan selvittää yksinkertainen virhe, jonka tekeminen vahingossa katkaisee lupaavankin kansainvälisen uran. Virhe on nuotin vierestä soittaminen. Musiikki on hyvä vertauskohde, se on absoluutti. Muissa taiteissa voi yrittää piiloutua ”taiteellisen ratkaisun” tai ”henkilökohtaisen tyylin” suojaan. Selvitys alkaa semantiikasta. Ottelu tarkoittaa, että pelaajalla on vastustaja ja kummallakin on käytössään puolikas pelikenttää ja maila, jolla lyödä pallo verkon yli vastustajan kenttäpuoliskolle niin, ettei hän pysty sitä palauttamaan ja häviää pisteen. Katsoja on kentän pitkällä sivulla, hänellä on tasavertainen kuvakulma kumpaankin pelaajaan. Tenniksessä on käyttäytymiskoodi. Katsoja ei voi osallistua otteluun kannustamalla tai pilkkaamalla, kuten jalkapallossa, jossa vallitsee toinen koodi. Molemmissa otteluissa pelaaja pelaa palloa vasemmalta

oikealle, toinen oikealta vasemmalle. Elokuvan kielellä sanotaan, että pelaajien välillä on suojaviiva. Suojaviiva on näkymätön linja, joka kulkee pelaajasta vastustajaan ja rakastajasta rakastajattareen, jos he istuvan ravintolan pöydässä. Tennisottelua tai jalkapalloa katsotaan samaan tapaan kuin teatteriesitystä katsotaan istuimelta, josta on maksettu vuokra esityksen ajaksi. Jos rakastavaiset istuvat vastakkain pöydässä, ei ole erityisen intensiivistä kuvata ja heittää kankaalle kuvaa heistä profiilista. Siispä kamera asetetaan niin, että henkilön katseen suunta (eye line) toisella puolella pöytää istuvaan henkilöön on lähempänä kameran optista akselia. Kummankin molemmat silmät näkyvät kuvissa. Toinen henkilö katsoo partneria kameran ohi oikealta puolelta, toinen vasemmalta. Näin tehdään vastakuvat, joita leikkaamalla annetaan katsojalle samantapainen kokemus, kuin teatterissa tai tennisottelussa katsojan käännellessä katsetta niin, että hän näkee palloa lyövän pelaajan ja seura pallon lentoa kohti vastustajaa. Suojaviiva ja liikkeen suunta ovat yksinkertaisimpia elokuvan säännöistä ja silti henkilöt, jotka haluavat itseään kutsuttavan elokuvan ohjaajiksi, eivät ymmärrä edes niitä, vaan rikkovat suojaviivan absoluutin asettamalla kameran vastakuviin suojaviivan väärälle puolelle: vastustajat siis lyövätkin palloa samaan suuntaan, toistensa selkään! kun vastustajat pelaavat samaa palloa samaan suuntaan elokuvan katsojan havaintopsykologinen tila on rikki. Hän menettää pelin ja ”putoaa” tarinasta, jonka pitäisi vangita hänet. Katsoja ihmettelee, mitä tapahtui? Ei mitään, hänestä vain poistettiin eläytymisen intensiteetti, jota oli rakennettu. Hänet on menetetty. Hetken ajan häntä ei kiinnosta miten ottelussa käy, kun hän yrittää prosessoida oman sijaintinsa keinokeisessa avaruudessa, jonka elokuvaohjaaja on hänelle tarjoillut, ei luonut. Katsoja ei ole käynyt elokuvakoulua eikä voi tuomita ohjaajaa, joka hänkään ei ole käynyt elokuvakoulua ja siksi on oman tilantajun puuttuessa tehnyt alkeellisimman mahdollisen virheen. Painajaisen jota toistaa. Tämä ei ole mielipide.

Elokuvasa tila syntyy leikkaamalla vastakuvat peräkkäin. Se on inhimillisessä todellisuudessaakin maaginen tapahtuma: katsoja istuu tuolissa, mutta illusorisesti, tai filosofisesti, häntä heitellään seuramaan valkokankaan kohtausta hyvin läheltä joko rakastajan tai rakastajattaren korvan vierestä. Katsojan vaihtaessa elokuvan näkökulmaa kohtauksen edetessä, hän huomaamattaan voi vaihtaa sukupuolta jokaisessa leikkauksessa. Havaintopsykologisesti se tarkoittaa, että katsojan näkökulma avaruudessa vaihtaa leikkauksessa paikkaa, että katsoja viedään uuteen paikkaan katsomaan samaa kohtausta. Leikkaus tapahtuu kahden kuvavuossa olevan still-kuvavuodon välillä murto-osa sekunnissa ja tajunta, katsojan psykofyysinen hermojärjestelmä ja sen signaaleja työstävät aivot hyväksyvät tapahtuman, joka voi tapahtua ajassa tai tilassa ja myös todellisuudesta epätodellisuuteen, uneen, mistä vain mihin vain, kertomuksen ehdoin. Katsojalle ei anneta valitusmahdollisuutta eikä hän valita, vaikka tapahtunut on reaalin tietoisuudelle väkivaltaa tekevä toimenpide ohjaajan ehdoilla. Tajunta hyväksyy rikkoutumatta vain oikean leikkauksen. Se on elokuvan ihme, koska odellisuus ei ole mielipidekysymys. Havaintopsykologialla on ankarat säännöt, joita ei pidä rikkoa vahingossa. On säännöstö tai koordinaatisto. Sillä on vahva voima, koska vaistomaisen ymmärryksen avulla me lajina olemme sen avulla pysyneet hengissä. Vastaa – sanana – tarkoittaa urheilussa leikkiä vastustajan kanssa, mutta sodassa sanan väärinymmärrys

johtaa kuolemaan. Elokuvan todellisuus on lähempänä sotaa kuin leikkiä. Jos joku, vaikka ilkeyttään, kysyy ohjaajalta, miksi hän rikkoi suojaviivan, ohjaaja sanoo tehneensä sen ”taiteellisista syistä”. Niin hän on tehnytkin, mutta taiteelliset syyt on nimeltään ymmärtämättömyys. Katsojan kivikautinen minuus edellyttää, että vasen on vasemmalla ja oikea oikealla. Edessä, takana. Paikallaan ja liikkeessä. Katsoja odottaa, oikeutetusti, että kolmiulotteisuus, jonka hän kokee elämässä, on elokuvan inhimillinen perustaso. Jos katsoo amerikkalaista jalkapalloa, ohjaaja on asettanut kameroita myös ”väärälle puolelle” suojaviivaa, tallentamaan tilanteita, jotka muuten jäisivät ”peittoon”. Kun sellainen kuva leikataan katsojalle, ruudussa lukee ”reverse angle”. Tämä on yksinkertaisen katsojan palvelemista, mutta voi sen lukea niinkin, että amerikkalainen katsoja on sivistetty elokuvilla vaatimaan urheilultakin oikeaa esitystä, johon suojaviivavirheet eivät kuulu. Otto Preminger oli ukrainanjuutalainen, josta Hollywoodissa tuli maailmankuulu elokuvaohjaaja. Modest Savtschenko lainaa hänen määritelmäänsä siitä, mitä hyvä elokuva tarkoittaa:

”Otto Preminger lausui *Movie*-aikakauslehdessä: ”Ihanteellinen elokuva on se, jossa ette huomaa ohjaajaa, jossa ette koskaan tunne, että ohjaaja on tehnyt jotain tahallaan. Tietenkin hän on tehnyt kaiken tahallaan – tämä on ohjausta. Mutta jos pystyisin joskus tekemään elokuvan, joka on ohjattu niin yksinkertaisesti, ettette missään huomaa leikkausta tai kameran liikettä, niin se olisi mielestäni todella onnistunut ohjaustyö.”

(62.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

Tuntuu lapselliselta kirjoittaa itsestänselvyyksiä väitöskirjaan – kuin kirjoittaisi leikkikoulun sääntöjä – mutta jos maassa, jossa pannaan valelääkäreitä telkien taakse, jaetaan yhteisiä varoja henkilöille, jotka osaavat näytellä elokuvaohjaajaa mutta eivät osaa elokuvakoulun ykköskurssilla opetettavia elokuvan kielioppisääntöjä, tuhlataan yhteistä rahaa.

Ennen elokuvan kuvakootkin ovat olleet määritettyjä: yleiskuva eli maisema tai huone, kokokuva, jossa näkyi seisova ihminen, suuri puolikuva, puolikuva, puolilähikuva, lähikuva ja erikoislähikuva, jossa leuka tai päälaki tai molemmat oli rajattu kuvan ulkopuolelle. Ei saanut leikata enempää kuin kahden kuvakoon yli kerralla, koska ihmisen tajunta ei ota vastaan rajumpaa leikkausta. Jos joku vanhoista mestareista oli rikkonut pyhää sääntöä, elokuvaopiskelijat panivat sen merkille ja siitä keskusteltiin kapakassa. Elokuva, lähinnä televisio, on koulutanut katsojaa niin, että kuvan, jossa nainen ratsastaa kiitolaukkaa hevosella voi leikata erikoislähikuvaan hevosen tai naisen suusta, jossa hänen ylähampaansa purevat alahuulta, kunhan noudattaa liikkeen suuntaa ja tekee lähikuvaan keinotekoisesti kiitolaukkaa muistuttavan liikkeen ja äänen hevosen hirnahduksen. Ja niin edelleen.

Moskovan Kremlin katedraalissa on kuuluisa Pyhän Kolminaisuuden ikoni, jonka Andrei Rublev maalasi 1400 -luvun alussa. Neuvostoliittolainen elokuvaohjaaja Andrei Tarkovski teki Rublevista mustavalkean elokuvan, joka päättyy värilliseen jaksoon Rublevin ikoneista. Elokuva on massiivinen osoitus siitä, mihin elokuva pystyy, kun annetaan oikeat tuotanto-olosuhteet ja mihin elokuva taiteena pystyy,

vallitsevissa poliittisissa olosuhteissa. Elokuvasa on kohtaus, jossa Rublev poistuu kuvasta, siis valkokankaalta. Valkokangas on ikkuna, jonka elokuvaohjaaja tarjoaa katsojille, voidaksemme katsella hänen luomaansa maailmaa, ulkopuolelta, Rublevin tapauksessa 1400 -lukua, kenties metaforana muitakin vuosisatoja. Hetken kuluttua Rublev palaa elokuvaan valkokankaan vastakkaisesta reunasta. Tempuna se on yksinkertainen: näyttelijä vain kiertää kameran. Mutta filosofisesti – koska uskon ettei Tarkovskin elokuvissa ollut vahinkoja, vaan merkityksiä – henkilö on elokuvakerronnan kieliopin periaatteiden mukaan kiertänyt maailman poistumisen ja saapumisen välissä. Maapallon kiertämisellä elokuvassa on ainakin piilotajunnallinen viesti.

211. Kolmas ulottuvuus

Elokuvan katsoja kokee olemassaolonsa maailmassa samalla nopeudella kuin 200.000 tai miljoona vuotta sitten. Hänellä on kehittynyt kolmiulotteisuuden taju, jota ilman hän ei voi toimia. Hänellä on lihasmuisti ja stereonäkö, jossa silmä tarkentuu automaattisesti lähelle tai kauas ja yhdistää kahdesta kuvasta yhden, jota ei fyysisessä mielessä ole olemassa muualla kuin aivoissa. Meren pinta on vaakasuora ja kasvit kasvavat pystysuoraan. Ihminen ei ajattele niitä, mutta jos näkee vinon puun, hän huomaa poikkeuksen ja jos hän on utelias, hän yrittää selvittää miksi. Tennisottelussa pelaaja harjoittaa ihmisen järjestelmillään tuottamia suorituksia maksimaalisella tavalla. Tennis pallon nopeus voi ylittää 200 km/h, johon ihminen pystyy vastaamaan liikkeellä, laittamaan mailan pallon eteen. Tenniksessä pelaaja ”lukee” vastustajaa ja siksi hänellä on ennakkokäsitys pallon lennon suunnasta. Tennis muistuttaa metsästystä ennen tuliaseen keksimistä. Vertaus tarkoittaa pelaajaa, mutta sen voi muuntaa soveltuvaksi elokuvaan: tennisottelussa on kolme tekijää – kaksi pelaajaa ja yksi katsoja. Heillä on saman lajin ominaisuudet. Ilman niitä katsoja ei ymmärtäisi ottelua – eivät koirat katso tennistä. Elokuvasa voi tapahtua mitä tahansa, mutta katsojaa pitää lähestyä tennispelaajan psykofyysisten ominaisuuksien eikä taiteellisen vapauden mukaan. Tennisottelu on uskottava sellaisena kuin se tapahtuu. Niin elokuvankin on oltava, vaikka se ei olisi totta ja tapahtuu elokuvassa mitä tahansa. Vastuuta elokuvan toteutuksesta ei voi siirtää katsojalle.

Kuin poikkeus sääntöön, kaksiulotteiselle paperille on painettu kirjoja, joista saa kolmiulotteisen kokemuksen, jopa ilman stereonäköä. Esimerkiksi hollantilaisen M.C. Escherin (1898 – 1972) käsittämättömän hienot, matemaattisen tarkat työt, joilla ihmissilmän reaaliokemusta huijataan piirtämällä portaikkoja, jotka eivät johda mihinkään ja vesiputouksia, jotka toteuttavat ikiliikkujan periaatteen. Tai graafisesti toteutetut metamorfoosit, joissa kalat muuttuva linnuiksi tai joihin on vangittu eläimen luontainen tapa liikkua niin, että se piirroksessa poistuu piirroksesta muuttuakseen osaksi piirrosta. Escherin nerouden kokemiseen ei tarvita stereonäköä, riittää kun katsojalla on reaaliokemus siitä, millainen kolmiulotteinen todellisuus on. On myös kirjoja, joissa silmän ja aivojen yhteistyön – oikeammin sen väliaikaisen häiritsemisen – avulla voi kirjan sivulta kokea oikean kolmiulotteisuuden kokemuksen ilman punavihersiälälaseja, joita tarjotaan 3D -elokuvien katsojille. Katsomistekniikan oppii helposti, mutta kirjapainoteknisesti kuvat on pitänyt toteuttaa hienosti vaikutuksen, tai

elämyksen, aikaansaamiseksi. Kirjojen nimissä on silmän magiikkaa, optisia illuusioita ja kolmiulotteista maailmaa, mutta itse asiassa ne on toteutettu ihmisen luontaisten ominaisuuksien tuntemuksella. Sillä elokuvaohjaajakin luo kolmiulotteisen maailma elokuvateatterin kaksiulotteiselle seinälle, jos osaa elokuvaohjaajan ammatin.

XXVII KLIPPI: Kaiken osaja

Diplomi-insinööriin suvereeni ylivoimaisuus on kadehdittava, silloinkin kun hän harjoittaa elokuvaohjaajan ammattia. Diplomi-insinööri Risto Jarva oli filmikouluni yliopettaja. Hän allekirjoitti päättötodistukseni ja takasi ammatillisen kelpoisuuden ammattiin, jossa ei koskaan ole valmis ja harvoin kelpo. Olen siitä ylpeä. Jarvalla oli Filminor-niminen tuotantoyhtiö. Sen suojissa majaili – sananmukaisesti – joukko latentteja lahjakkuuksia, jotka uskaltautuivat nostamaan päitään Jarvan onnettoman kuoleman jälkeen. Perinnönjaosta oli seurauksena yksi itsemurha ja yhtiön konkurssi. Eläessään Jarva oli korkean profiilin kulttuurivaikuttaja, jonka painoarvo ymmärrettiin post festum. Diplomityönä ohjasin puolipitkän näytelmäelokuvan, joka perustui Elmer Diktoniuksen novelliin ”Epävalta”. Käsikirjoitus tehtiin opettajani Outi Nyytjään kanssa. Elokuva oli yhteistuotanto TV1:n Televisioteatterin kanssa ja myös lavastaja Anu Majan, elokuvaaja Pertti Mutasen, äänisuunnittelija Johan Haken ja leikkaaja Pirjo Kojon lopputyö. Saimme käyttää elokuvastudiona YLE:n tv-studiota, jonka ohjaamossa tehtiin teknistä remonttia. Koskaan ennen tai jälkeen ei suomalaista opiskelijaelokuvaa ole tuotettu yhtä ammatillisin ehdoin. Valmistumisvuoteni kävin taitelijaprofessori Jarvan kanssa akateemista väittelyä siitä, tarvitseeko elokuva leikkaajan. Mielestäni kahdet silmät ja aivot kollektiivisessa taideteoksessa on enemmän kuin yhdet. Jarvan mielestä leikkaaja oli ”stanssin jatke”. Stanssi oli laite, jolla elokuvat leikattiin, kun ne filmattiin. Kuten kaikki oikeasti akateeminen, väittelymme oli jokapäiväistä. Kunniotin Jarvaa. Hän teki aikaansa edellä olleita elokuvia ja hänen kuolemansa auto-onnettomuudessa Kuusisaarella ensi-iltakaronkan jälkeisenä yönä havahtutti huomaamaan, miten tärkeä merkitys hänellä oli ollut suomalaisen elokuvaan. Jälkeen päin voi ironisesti todeta, että Helsingin Sanomien kuorma-auto tappoi sen kehityksen. Jarvan omnipotenssista huolimatta elokuvan tekeminen, sen tuottaminen ideasta ensi-iltaan, vaatii perinteisesti seitsemän ja digiaikana useammankin päätekiijän tai taitelijan henkilökohtaisen panoksen, jotka prosessissa muuttuvat kollektiiviseksi teokseksi, vaikka leikkaajan ja lavastajan työ ja taide ovat toisilleen yhtä vieraita kuin yliopistossa geologia ja teologia. Olen painottanut ammatillista tekemistä, kenties liikaakin. Tärkeämpää kuin elokuva on usein ollut, että se on oikein tehty. Elokuvakritiikissä ei ole teknisen osaamisen ymmärtäjiä, kritikoiksi joudutaan toista tietä. Kriitikoksi päässyt, ei voi alentaa itseään opiskelemalla elokuvan kielioppia. Kerran yritin auttaa yhtä, omaksi vahingokseni. Ei katsojan tarvitse tietää elokuvan kieliopista. Kaikkihan osaavat katsoa. Jarvan elokuvassa ”Loma” on kuva, jossa naispääosa kävelee auringonlaskua vasten hiekkarannalta mereen. Kuva kestää ne neljä minuuttia, johon kasetti riitti. Käsikirjoittaja oli tuottaja, joka oli ohjaaja, joka oli leikkaaja ja kaikki he olivat rakastuneet naispääosan figuuriin ja tekivät taiteellisen-tuotannollisen ketjun päätökset. Tarvittiin kuvan pituinen musiikki. Kuvan voi ymmärtää rakkaudentunnustuksena. Liukkaalla tiellä vastaan ajanut kuorma-auto törmäsi taksiin ja kuski ja Jarva kuolivat. Sen pituinen se. Leikkaamaton versio.

212. Totuuden laki

Jos merenpinta on vinossa – ammattikielessä sitä suomeksi kutsutaan vinoksi rajaukseksi, englanniksi ”Dutch Angle” – katsoja ihmettelee mitä vino horisontti tarkoittaa? Elokuvakerholainen luulee, että ohjaaja haluaa kertoa, että päähenkilö on menettänyt järkensä. Elokuvakerho on hyvä yhteisö oppia symbolimerkityksiä, mutta ei kannata jäädä kerhoon, koska muuttuu elokuvakerholaiseksi. Ellei vinolla rajauksella ole tarinallista selitystä, ammattilainen narkästyy: kuvaaja ei ymmärrä edes horisonttia. Mutta taide ei ole urheilukilpailu. Ei pidä asettaa rimaa määräkärkeuteen, aiotaan sen yli loikata tai ali kontata. Elokuvan työt, joissa fyysinen voima ei ole ominaisuus – käsikirjoittaja, tuottaja ja ohjaaja – ovat ammatteja, joissa elämäkokemus kertoo katsojalle paremman tarinan kuin elokuvakokemus. Kliseemäistä on kirjoittaa, että elokuvaohjaaja on ammatti, jossa koskaan ei ole valmis. Niin ovat muutkin ammatit. Mutta jos elokuvan tekijän ymmärrys elokuvan aiheesta on vähäisempi kuin katsojan, tuotantoja rahoittavien kannattaisi hyväksyä se faktana: vaikka hankkeen idea olisi miten kannatettava tai kannattava, sanoma menee perille vain, jos elokuva on myös ymmärrettävä.

Maailma, jossa elämme, on konstruoitu siiloiksi, joiden ympärillä on piikkilanka-aidat. Meidät opetetaan tähtäämään isän ja isoisan uralle jatkajina, joilla on velvollisuus kantaa liekkiä, pitää yllä ammattikuntaa aina vahvistanutta kiltakulttuuria, linnakettamme. Meillä on perinteemme, tapamme ratkaista ongelmamme, jotka ovat omiamme. Lentoliikenteessä miljoonia matkustajia pidettiin vuosikymmeniä hengissä alkeellisilla lentokoneilla, mutta edistyksellisellä *check list* -systeemillä, jota kirurgit eivät halunneet käyttää, vaan mieluummin unohtivat skalppeja leikattavien vatsaonteloihin, koska ei tarvinnut oppia, koska oli kirurgi. Yksi tietotekniikan siunaus, jota emme huomaa koska elämme nyt, näyttää olevan se, että koneet eivät ole kiltojen jäseniä. Kaikissa ”heissä” on vain ykkösiä ja nollija, joita kaikki tarvitsevat nyt ja tästä ikuisuuteen. Instrumentit kehittyvät tarkemmiksi ja pakottavat ihmisen hyväksymään uutta – epäraamatullista – menneisyyttä ja ajattelemaan tulevaisuutta uudella – epäraamatullisella – tavalla. On väärin nimetä raamattu kehityksen jarruksi, koska sen vaikutus koskee vain Eurooppaa ja eurooppalaisten miehittämää Amerikkaa; muilla on omat pyhät tekstinsä, joita emme tunne. Luulisin, vaikka muutoksen merkkejä on toistaiseksi vähän, että se mitä suomeksi kutsutaan oivalla nimellä tietotekniikka, nopeasti opettaa arvostamaan ihmisten työtä aloilla, jotka eivät kiinnostaneet meitä silloin kun oli aika tehdä lopullinen valinta ja omaksua valinnan mukainen osakunta, perinne, maailmankuva, laulut ja naurettava ylioppilaslakki, josta roikkuu tupsu merkinä siitä, että olemme muita koulutuksia pätevämpiä siinä mihin ryhdyimme, emmekä kaipaa mielipiteitä työstämme ja taiteestamme. Kilpailut järjestetään niin, että kilpailijat ja tuomarit ovat samaa viiteryhmää keskenään, ja kun tietää tuomarit, osaa sovittaa kilpailuehdotuksen tyyliin, ikäluokkaan, makuun ja niin edelleen. Niin edistys on kuitenkin edistynyt.

Arkkitehti on esimerkki ajattelutavasta. Hän hahmottaa mieleensä rakennuksen sellaisena kuin se on valmis, siis kolmiulotteisen mielikuvitelman. Piirroset on korvattu 3D ATK-mallinnuksella, jolla voidaan simuloida myös asiakaskokemus rakennuksesta.

Rakentajat tarvitsevat teknisiä piirustuksia; rakentaminen on konkreettista työtä kolmiulotteisessa todellisuudessa. Insinööri vastaa, miten talo pystytetään ja että se pysyy pystyssä. Valmis talo on tulkinta arkkitehdin kolmiulotteisesta ideasta ja insinöörin kaksiulotteisista kuvista. Jos henkilö haluaa elämyksen, hän menee taloon hakemaan kokemuksen. Elokuvaohjaaja kirjoittaa tai lukee käsikirjoituksen ja kuvittelee sen mielessään kolmiulotteisena maailmana. Elokuvaajan kanssa hän kuvasuunnittelee kaksiulotteisen tyylin. Kohtaukset kuvataan ja leikataan. Jos katsoja kokee elokuvan kolmiulotteisena, se on onnistunut. Ajatus on talletettu kaksiulotteisella instrumentilla, mutta katsoja, jolla on luontainen kolmiulotteisuuden ymmärrys, lisää kertomukseen kolmannen ulottuvuuden. Prosessit ovat kaksisuuntainen tie. Arkkitehti kuvaa ajatukset kaksiulotteisina, ihminen kokee ne kolmiulotteisena. Elokuvaohjaaja työskentelee kolmiulotteisuudessa, jota hän tallettaa kaksiulotteisiin kuviin, mutta asiakas kokee kuvat kolmiulotteisina. Tutkin prosesseja, joilla kolmiulotteinen maailma litistetään kaksiulotteisiksi kuviksi tekniikalla ja sen taidon avulla, joka elokuvaohjaajalla itsellään pitää olla, muutetaan katsojassa kolmiulotteiseksi kokemukseksi. Tavallisesti elokuva koskettaa tunteita. Käyttämällä sieluttomia koneita, kameraa ja mikrofonia tallettamaan näyttelijän taidetta, voidaan luoda kuva ihmisestä, jota ei ole, mutta jonka katsojat silti ymmärtävät ja hyväksyvät lajitoverikseen. Katsoja viettää omaa aikaa pimeässä huoneessa, jossa on monta sataa vierasta ihmistä, joiden elämät ja maailmat ovat erilaiset. Jos elokuvaohjaaja onnistuu, ihmiset nauravat ja itkevät ”oikeissa kohdissa”. Esityksellä on vaikutus katsojiin, joiden reaktioilla ei ole vaikutusta elokuvaan. Huomenna elokuva on aivan samanlainen.

Elokuvaohjaajan työ on konkreettista. Se on samanlaista taiteilijan käsityötä kuin kuvanveistäjän tai kapellimestarin. Henkilökohtainen tapa tai tyyli syntyy monen asian summana ja kehittyy jos työstä tulee ura. Jokaisella on oma tapa katsoa ja hahmottaa maailma; elokuvaohjaajan työ on kertoa tarina kiinnostavassa, mutta ymmärrettävässä muodossa. Katsojan on voitava katsoa elokuva tarinana ilman koulutusta. Ohjaajan vastuu on päättää, mikä hänen elokuvansa suhde on katsojan vanhoihin vaistoihin. Taiteessa voi venyttää rajoja ja rikkoa sääntöjä, mutta sekin pitää tehdä oikein. Jos elokuvaohjaaja aikoo manipuloida katsojan niin, että hän heittäytyy tekijän maailmaan, vaikka fyysisesti istuu elokuvateatterissa, elokuva pitää soittaa oikein. Väärin soittaminen tekee katsojan tietoiseksi kamerasta. Se on kardinaalivirhe. Hän katsoo taideteosta, mutta vieraantuu elokuvasta. Tämä ei rajaa taiteilijalle kuuluvaa vapautta samalla tavalla kuin tieliikennelaki pakottaa ajamaan samaan suuntaan samalla puolella tietä. Näyttäminen ei riitä, pitää oppia näkemään oikein, koska elokuvan katsoja voi nähdä vain oikein. Suomessa on itsetuntoisia, ammattinsa osaavia ja sivistyneitä tuottajia, jotka ymmärtävät, että elokuvaohjaaja on myös ammatti. On myös tuottajia, jotka eivät ymmärrä. Elokuvaohjaajaa ei pidä mitata käsikirjoituksen tai kaupallisen odotuksen mukaan. Työ on osittain myötäsytynäinen, osittain myötäsytynäisyyden avulla opiskeltu. Yksi mittari tietenkin on kaupallinen menestys, mutta taiteen olemuksen kuuluu ennen kaikkea halu esittää teos, elokuvan tapauksessa aina maksavalle yleisölle.

213. Elokvakerronnan kielioppia

Elokvakerronnan kielioppi on kategorinen säännöstö, kuin musiikin nuotit. Se juontaa lainalaisuudet katsojan tajunnasta, jossa tila, aika, liikkeet, niiden suunnat ja niiden aiheuttamat aistimukset ovat järkeviä ja luovat vastaanoton logiikan. Kielioppi on katsojaan evoluution tuloksena kehittynyt koodisto, jonka ehdoilla elokuva ymmärretään. Valinnoilla määritetään tuntemista, samantapaisella mekaniikalla kuin lukija ammentaa tunteita kirjallisuudesta: läheltä. Kielet kehittyvät ajassa, pakottavat oppimaan sanoja tai omaksumaan sääntöjä, mutta elokvakerronnan kielioppi on luotu lajin kehityksen ehdoilla eikä elokuvaohjaajan päätös voi sitä muuttaa. Elokvallisesta ajattelusta, tajusta, vaikka kamera puuttui, on satoja vuosia todisteita taiteessa ja valokuvassa. Liikkeen suunnalla osana kerrontaa oli merkitys jo luolamaalauksissa ja pyramidien hautakammioiden spektaakkeleissa. Kulttuuri, oppiminen, perinne ja tyyli voivat muuttaa elokuvia ja henkilön elämä vaikuttaa kokemukseen, mutta koodi, jonka varassa katsoja elokuvan vastaanottaa, on hakattu kiveen.

214. Elokuva silmässä

Mikä on katseen psykologia ja miten se toteutuu välineen avulla? Mikä on silmän ominaisnopeus? Silmän kuvanopeus on osittain yksilöllinen, mutta elokvakoulutuksessa käytetään empiiristä kuvanopeutta, 40 kuvaa sekunnissa. Maallikkona ajattelen, että näköhermoon silmänpohjasta aivojen näkökeskukseen mahtuu 40 kuvaa sekunnissa yhtä aikaa, siis peräkkäin. Siksi elokuvan projisioinnissa käytetään kuvanopeutena 50 kuvaa sekunnissa, koska alle silmän ominaisnopeuden kuva välkkyisi, niin kuin vanhoissa filmeissä. Miksi hirvi tai jänis eivät kykene ymmärtämään auton liikettä, kuten väitetään, jos auton nopeus ylittää 60 km/h, vaikka läheinen sukulaislaji, ihminen, aistii kolmiulotteisen liikkeen irrallaan kulmanopeudesta ja pystyy ajamaan kilpa-autoa?

Kasvot satoine osittain tahdosta riippumattomine lihaksineen (ellei ole näyttelijä!) ja niissä silmät ovat herkkä instrumentti, jota elokuvaohjaaja käyttää. Vaikka henkilö itse olisi kehno näyttelijä (kuten minä), jos hän on elokuvaohjaaja, hänen pitää ymmärtää, osata lukea ja kirjoittaa kommunikaatio katsojalle näyttelijän kasvoilla, koska ne ovat henkilöiden yhteisiä lajiominaisuuksia. Henkilöitä ovat se, jota näyttelijä esittää ja se joka esitystä katsoo. Ohjaaja ei tilaa numerolla nimettyä ilmettä. Näyttelijä on lukenut piirtämänsä henkilön käsikirjoituksesta ja ohjaaja houkuttelee oikein viestivän tunnetilan ilmeen näyttelijän kasvoille. Jos kumpikin osaa työnsä, se joskus onnistuu. Elokvan tekniikka – lähikuva ja leikkaus – antavat katsojalle mahdollisuuden päästä lähemmäs elokuvan roolihenkilöä ja hänen tunnetilaansa, kuin usein ketään oikeassa todellisuudessa. Jokainen, joka on nähnyt Miloš Formanin elokuvan Mozartista tai Ingmar Bergmanin Ruotsin televisiolle ohjaaman Mozartin ”Taikahuilun”, on elokuvan jälkeen eri ihminen, kuin ennen. Bergman, alun perin teatterinohjaaja ennen kuin Ruotsissa oli elokvakoulua, filmasi oopperan; Forman, Prahassa maineikkaan elokvakoulu Famun kasvattama elokuvaohjaaja, ohjasi ”Taikahuilun” säveltäjästä, joka kuoli Prahassa, näytelmäelokuvan. Elokvan historia on täynnä paradokseja, jotka vahvistavat säännön: jos elokuva on tehtävä, ei pidä filmata teatteria.

215. Silmät on sielun peili

Viisaus ”silmit on sielun peili” on kaiketi keksitty ennen elokuvaa. Ilman silmää ei elokuvaa voi nähdä eikä elokuvaa ole ilman silmää. On vanhoja maalauksia ihmisistä, joiden katse ei ole taulussa. He katsovat ulos kehyksistä. Ihmisen katse on vahva ilmaisuväline. Me kaipaamme intensiivisen katseen kohdetta niin, että annamme sen puutteelle merkityksen, joka on sen henkilön luonne tai mielentila, josta kuva on maalattu, tai millaisena hänet omalla katseella ymmärrämme. On ihmeellistä, että saamme kahden ihmisen välisen katsekontaktin, vaikka toinen meistä olisi öljyväreillä maalattu, kauan sitten kuollut lajitoveri – jos hän maalauksesta katsoo suoraan kohti, katseellaan rikkoo kuvan illuusion. Galleriassa, jossa on tauluja, ihminen voi joskus tuntea olevansa tarkkailtu!

216. Katsojan katse

Suomalaisessa pitkässä näytelmäelokuvassa on (ehkä) 500 leikkausta, erillistä kuvaa, hollywoodilaisessa (ehkä) 1000. Luvut ovat suuntaa antavia, niitä voisi kutsua ominaisuuksiksi, jolla on katsomismerkitys. Elokuvasssa kuvat on liitetty peräkkäin, aikaa on leikattu kuin kakkua ja viipaleet liimattu toistensa perään. Tulosta kutsutaan montaaiksi. Elokuvamontaasiin on liitetty kliseinen epiteetti: yksi plus yksi on kolme. Se on elokuvaleikkaajan mantra; monille se riittää elämäntehtäväksi, mutta montaa si on eri asia kuin näkökulmakuvateknikka. Näkökulmakuva (Point Of View, POV) on elokuvailmaisun vahvin keino. Oikein toteutettuna katsoja ei huomaa, että POV muiluttaa hänet elokuvaan, usein kokemaan elokuvan dramaattisinta kohtausta elokuvan päähenkilön kanssa, eläytymään katsojajaisenaan kohtaloon, jota näyttelijä piirtää valkokankaalle. Kirjallisuus käyttää termiä näkökulmateknikka, mutta kirjallisuus on kuvittamaton paikalleen painettu sana. Siksi on syytä yrittää sanallisesti selvittää, mistä elokuvan POV -tekniikassa on kysymys.

Kiinnostuin POV -tekniikasta elokuvaopiskelijana, kun Peter von Bagh selitti Kulešovin koetta. Olin nähnyt Hitchcockin elokuvia, jotka tempaisivat minutkin (amatöörin) maailmaansa. Luento ei avannut salaisuutta, aloin itse ottaa selvää POV-tekniikasta; maailma aukesi. Entinen elokuvakerholainen löysi uskon elokuvaan, taiteena: katseella valkokankaalla on voima, jota vanhoilla taiteilla ei ole, vaikka ihmiskatsetta on ikuistettu maalauksiin ja valokuviin. Ehkä oli ymmärtämättömyyttä, tai ei ollut ketään, jolta kysyä, koska elokuvakoulukin oli nuori – että kinasimme kapakassa kolmesta erityyppisestä kuvasta: objektiivisesta (mikä tahansa kuva mistä tahansa), subjektiivisesta (elokuvan subjektin näkemä näky elokuvassa) ja näkökulmakuvasta, jota ei osattukaan määrittää. Verbaalinen semantiikka subjektiivisen kuvan ja näkökulmakuvan välillä johti analyysiin ja johtopäätökseen: kategorisesti elokuvassa on kahdenlaisia kuvia: objektiivisia kuvia ja näkökulmakuvia. Tietenkin subjektiivinen näkökulmakuva voi tarkoittaa, että katsoja näkee hyvin konkreettisesti saman, minkä elokuvan henkilö näkee. Esimerkiksi: sukellusveneen periskooppi nousee tyynestä merestä. Leikataan kapteeniin, joka katsoo periskooppiin, leikataan kuvaan, jossa on ”kiikarimaski” ja tyyni merenpinta. Kuva on subjektiivinen, sen voi nähdä vain sukellusveneen kapteeni ja elokuvan katsoja, jolle

näytetään, mitä kapteeni näkee periskoopilla, ilman katsojan omaa kohteen valintaa. Mutta näkökulmakuva, Point Of View (POV), on näyttölemisen, elokuvauksen ja leikkauksen hieno yhteiskonstruktio, joka elokuvaohjaajan pitää itse ymmärtää ja osata rakentaa, ja rakentaa oikein. Väärin käsitettynä tai rakennettuna konstruktio romahtaa korttitalon tavoin ja katsoja ”putoaa elokuvasta”.

POV -rakenteessa elokuvaohjaaja käyttää elokuvan henkilön katsetta ja leikkaa katseen perään sen mitä henkilö näkee, ikään kuin katsoja näkisi saman mitä elokuvan henkilö näkee, ja katseen jälkeen elokuvaohjaaja leikkaa takaisin elokuvan henkilöön, jonka katseen hän on juuri anastanut omaan käyttöönsä ja kun henkilö, jota näyttelijä esittää, reagoi siihen, minkä katsoja ja hän yhdessä näkivät, katsoja kokee voimakkaan samaistumistunteen henkilöön, jota ei ole olemassa kuin elokuvassa. Oikein rakennettu POV antaa henkilökohtaisia psykologisia vaihtoehtoja. Kuvassa on tai tapahtuu jotain, joka kiinnittää katseen, mutta myös muuta, josta POV:n katsoja voi intressiensä ehdoilla poimia jotain. Mitä ”jotain” on, on mahdotonta määritellä, koska se on katsojan oma: se voi olla maiseman, kulussin tai sivuhenkilöiden katsojakokemukseen tuoma, henkilökohtainen ”kaikupohja”. Elokuvaohjaaja antaa katsojalle hänen minänsä tarvitseman lisäarvon, joka pitää elokuvan henkilön ja katsojan henkilön erillään, kahtena. Katsoja säilyttää tarkkailijan integriteettinsä.

POV -tekniikan erityislaatuun kuvaa, että kun fiktion pyhä perussääntö on, etteivät elokuvan (fiktiiviset) henkilöt, näyttelijät, milloinkaan katso kameraan, koska se tekisi katsojan tietoiseksi välineestä (kamerasta) ja siten rikkoisi illuusion, että katsoja on päästetty näkymättömän, yhteen suuntaan läpinäkyvän seinän taakse katsomaan maailmaan, jossa elokuva tapahtuu. Oikein konstruoidussa POV -kuvassa jossa henkilöemme katsoo toista fiktiivistä ihmistä silmiin, esimerkiksi rakastuessaan, näyttelijä jota POV -kuvalla katsotaan, katsoo suoraan kameraan, eikä illuusio rikkoudu, jos konstruktio on oikein toteutettu. Mutta vain silloin. Oikein konstruoitu tarkoittaa, että katsoja on muilutettu (yleensä) päähenkilön paikalle elokuvan kerrontaan, ja kun päähenkilö tekee havainnon ja kiinnittää katseensa juuri ennen leikkaamista POV -kuvaan, me katsomossa samaistumme häneen niin voimakkaasti, että emme häiriinny vastaanäyttelijän katseesta. Hän ei katso meitä, vaan me saamme kokea miltä hänen katseensa tuntuu elokuvan henkilöstä ja kun katsova henkilö reagoi katseeseen, me irtaudumme hänestä ja meistä tulee taas katsoja. Hetki on lyhyt, mutta oikein toteutettuna maaginen. Poistummeko me henkilöstämme vai tuleeko elokuvan meihin, on semanttinen kysymys. Minulle riittää, että osaan käyttää rakennetta oikein ja ymmärrän, miten se toimii, mutta voisi se olla tutkimuksenkin aihe? Oikein toteutettuna rakenne toimii – puhtaalla tekniikalla katsojan voi muuttaa vaikka sammakoksi. Koska ymmärrän miten herkkä ja vahva instrumentti POV on, ja miten lähellä olen tuhota katsojan illuusion, käytän yleensä tekniikkaa, jossa näyttelijän katse tulee niin lähelle kameran akselia kuin on mahdollista, katsomatta kuitenkaan keskelle objektiivia. Näyttelijä katsoo linssin reunaan, siihen kohtaan, missä maailma muuttuu sitä kuvaavaksi kameran objektiiviksi. Rakenteessa pitää tietää kumpi on näyttelijän katseen suunta, koska linssissä on kaksi reunaa. Väärä reuna tuhoaa illuusion. Tämä on ainoa hetki omissa tuotannoissani, jolloin

haluan päättää näyttelijän katseen suunnan katsomalla kameran läpi ja tämä voi olla taiteellinen kompromissi, tai henkilökohtaista pelkuruutta, mutta käytännössä rakenne toimii. Ihmisen silmissä siis on elokuvan voima. Jääkiekkokaukalon poikki voi aistia katseen kohdistumisen, joka, kymmenien metrien etäisyydeltä ja ottaen huomioon silmän iiriksen ja pupillin koon suhteessa sen maailman kokoon, jossa kohtaaminen tapahtuu, tuntuu ihmeeltä. Elokuvaohjaajan työkaluissa oikein konstruoitu näkökulmakuva on hyvin vahva instrumentti, joka ei toteudu muissa taiteissa samalla psykologisella voimalla.

217. Kertaus on opintojen äiti

POV-rakenne on yksinkertainen kokeilla, vaikka puhelimen kameralla, mutta tuntuu sanallisesti selitettynä vaikealta keinolta. Kyse on sekä taiteellisesti että psykologisesti voimakkaasta ilmaisukeinosta, joka paljastaa elokuvaohjaajan lahjakkuuden tai sen puutteen (POV -tekniikka oli alkuperäisen väitöstutkimukseni aihe). Kertaan vielä, toisin sanoin: elokuvassa objektiivinen kuva tarkoittaa, että katsojalle näytetään mitä tapahtuu; näkökulmakuva tarkoittaa, että katsoja kuljetetaan elokuvan maailmaan näkemään ilmiö, näky tai tapahtuma elokuvassa elävän henkilön näkemänä. Oikein toteutettuun rakenteeseen kuuluu näyttelijän suoritus roolissa ennen havaintoa tai ärsykettä, joka laukaisee uteliaisuuden ja näyttelijä kohdistaa katseensa (yleensä melko tiiviissä kuvassa, jossa näkyvät molemmat silmät) ja katseen kohdistukseen leikataan näkökulmakuva (POV), joka simuloi henkilön näkemää, eikä ole kuva, jossa näyttelijä / henkilö itse on. Siis ei ole kuva, jossa näkyy näyttelijän niska ja näyttelijä katsomassa näkyä, jonka pitäisi rakenteessa olla POV. Tämä on taiteellisesta pelkuruudesta johtuvat yleinen suomalainen virhe, joka paljastaa ohjaajan elokuvallisen kyvyn puutteen ja aiheuttaa katsojassa vieraantumisreaktion, jonka jälkeen hän joutuu uudelleen orientoitumaan tarinaan, suorittamaan eräänlaisen autoresetoinnin katsojan rooliinsa. Resetoinnin ajan hän elää katsojan omaa elämää elokuvateatterissa. Siihen elokuvateatteri on väärä paikka. POV:n jälkeen leikataan takaisin elokuvan henkilön kasvoihin, reaktioon, siis miten näky tai näkymä henkilöön vaikutti – näyttelijän esittämän elokuvan henkilön reaktio näkökulmakuvaan, jonka myös katsoja näki. Rakenteessa on oltava havainto, POV ja reaktio ja ne ja niiden suunnat on päätettävä oikein, muuten konstruktio ei toimi ja katsoja ”tipahtaa”. Yksi tavallisimmista virheistä on seurata liikettä POV-rakenteessa, mutta kuvata liike väärään suuntaan. POV -rakenne on toteutettava oikein ruudun tarkkuudella, sekä kuvattaessa että leikattaessa, muuten se ”vuotaa”. Näyttelijää kuvataan tavallisesti niin, että palataan samaan ottoon näyttelijän esittämästä henkilöstä, jolloin näyttelijä saa tehdä havainnon ja reaktion yhtenäisenä suorituksena. Filmille kuvattaessa havainnon ja reaktion väliin piti POV:ta varten teknisesti jäädä kaksi filmiruutua, joita ”laboratoriahävikin” vuoksi ei voinut käyttää elokuvassa; digitaalisissa taltioinnissa ei yhtään. Havainnon ja reaktion voi tehdä myös eri ottoina tai jopa eri kuvakulmina, riippuen kohtaukselle suunnitellusta kokonaisrakenteesta. Rakenne toimii, kun sekä havainnossa että reaktiossa näyttelijän molemmat silmät näkyvät ja ovat auki. Mikäli näkökulmakuvaan henkilöä kohti ajaa pikajuna tai putoaa pommi, kauhistuvaa esittävä näyttelijä sulkee silmänsä

näyltä kuvassa, siis ei silmät kiinni katso POV -kuvaa, vaan sulkee silmänsä vasta katsojankin nähtyä henkilön näkökulmakuvan. Elokuvan katsoja on syntymätarkka siitä, että näyttelijä / roolihenkilö näkee sen, mikä katsojalle POV:ssa näytetään. Näkökulmakuvatekniikka on yksinkertainen, lakoninenkin ilmaisukeino, jonka voi toteuttaa myös täysin teknisenä: kamera vain korvaa POV-otoissa sen henkilön, jonka näkökulmakuva elokuvaan tarvitaan – ilman taiteilua tai hienostelua.

Sekä henkilön kuvissa, että POV -kuvassa on otettava huomioon monta teknistä asiaa: valon suunta, liikkeen suunta; yleensä kuvataan henkilön lähikuva intensiteetin kohottamiseksi, objektiivin polttoväli (tai polttovälit), jonka pitää edustaa havainnon subjektiivista kokemusta. POV:n aikana voidaan (tietenkin) zoomata, mikäli elokuvaohjaaja haluaa intensifoida tunnetta, johon henkilö näkemänsä johdosta joutuu, ja niin edelleen. Käytössä on, kuten aina, elokuvaohjaajan arsenaali, mutta POV-rakenteessa sitä pitää osata käyttää ja vain oikein. Mikäli POV aiheuttaa elokuvan henkilössä pakoreaktion, näkökulmakuvan ja henkilön liikkeet on sovittava toisiinsa siten, kuin ne tapahtuisivat oikeassa elämässä. Siis oikeassa elämässä. Liikkeen suunnat otetaan ”todellisuudesta”, ei ”taiteesta”. Koko rakenteessa käytetään ilmaisun perustana ihmisen vaistoja. Niitäkin voi rikkoa, mutta silloin murtuu totuudellisuus ja jäljellä on virhesuoritus. Sitäkin voi käyttää, jos sillä on esimerkiksi todellisuutta murtava efekti, mutta ei vahingossa tai taitamattomuuttaan. Tahallisen väärinymmärryksen välttääkseni totean, että elokuva ei ole totta, eikä elokuvan kuva ole kuva todellisuudesta, mutta näkökulmakuva (POV) on elokuvan ilmaisukeino, jonka efektiä katsoja ei voi itse säädellä tai välttää, koska POV varaa ihmisen ”tehdasasetuksiin”.

Jälkituotannossa tulee lisää haasteita. Elokuvaäänittäjät, jotka ovat tarkkoja atmosfääreistä, siis tilojen luonteista yms., eivät yleensä ymmärrä POV -rakennetta tai käskystä toteuttavat kyvyttömän ohjaajan vaatimuksia ja rikkovat rakenteen äänen virheellisellä perspektiivillä. Esimerkiksi: henkilö nukkuu, kun herätyskello soi. Yhdessä kuvassa kohtausta on helppo: herätyskello soi, henkilö herää ja huoneen akustiikka. Jos kuvassa leikataan nukkuvaan ja kellonsoittoon heräävään henkilöön, joka katsoo murhaavasti herätyskelloa ja kuva leikataan lähikuvaan pärisevästä kellosta (POV), on tilallisesti väärin lisätä soiton volyyymia kellon lähikuvassa, mutta efektiä se toimii. Virheellinen miksaus rikkoo rakenteen sisäisen logiikan, joka heräävälle, siis myös katsojalle, on kuulohavainto kohtausten akustiikassa. Mikäli POV -rakenteessa herätyskello näkyy lähikuvassa, katsojalle se edustaa katseen kohdistamista. Mikäli miksausessa pärinän ääni kasvaa, se sotii tai ei sodi heräävän kokemuksen kanssa. Joka tapauksessa kohtausten ”merkitsevät korvat” ovat heräävän henkilön, eivät miksaajan. Helppoa? Tämä vaikuttaa pikkusieluiselta saivartelulta, ja onkin sitä, mutta kokemus on opettanut saivartelemaan mieluummin kuin olemaan taitamaton. Ja tämän yli voi hypätä, koska Suomen kokoisessa ”elokuvateollisuudessa” on alle kourallinen henkilöitä, jotka edes teoriassa ymmärtävät oikein POV -rakenteen, eikä sitä voi taitamattomalle opettaa, vaikka katsoja ymmärtää sen, sillä kivikautisella vaistollaan.

218. Kulešovin koe

Kulešovin koe oli ankara tapa todistaa näkökulmakuvan voima. Kokeeseen ei sisälly näyttelijän suoritusta, vain neutraalit kasvot ja katse. Kokeen pitäisi olla jokaiselle elokuvaa opiskelleelle tuttu, mutta ei ole, koska se pitää myös ymmärtää. Peter von Baghin Elokuvan historiassa Kulešovin koe on esitelty näin:

”Lev Kulesov on tullut kuuluisaksi teoreetikkona ja montaasi-käsitteen isänä. Mitä tuo taikasana tarkoittaa? Yksinkertaisesti leikkausta ranskalaisessa muodossa montage. Vihiä siitä, mitä mahdollisuuksia neuvostotaiteilijat alkoivat nähdä tuossa yleensä teknisessä rutiinissa, saa ns. Kulesovin kokeesta. Vuonna 1918 Kulesov käsitteli kuvia ajan kuuluisimman näyttelijän Mozzuhinin vakavista kasvoista. Hän liitti yhden otoksen kuvaan lapsesta, toisen kuvaan ruumisarkusta ja kolmannen kuvaan lautasesta. Katsojat ylistivät kilvan Mozzuhinin näyttelemisen ilmeikkyyttä: kuinka hän osaa olla hellä! kuinka järkyttävästi hän ilmentääkään surua! mikä ruuanhimo ilmeneekään hänen tummista silmistään! Tässä tavattoman kuuluisassa kokeessa ilmenee muuan elokuvantekemisen peruseikka: kahden kuvan yhdistäminen ei anna tulokseksi yksinkertaista summaa, vaan enemmän.” (63.)

Peter von Bagh, Elokuvan historia, Weilin+Göös 1975

Kulešovin koe on yksinkertaisempi. Kulešov kopioi näyttelijän samaa kasvokuvaa, siis samaa otosta, jossa näyttelijä katsoi kuvan ulkopuolelle, ja samojen kasvokuvien väliin hän leikkasi keskenään eri sisältöisiä katsomisen kohteita. Näyttelijän kasvoissa ei tapahtunut mitään, ei havaintoa, ei reaktiota. Hän vain katsoi. Koyleisö koki sen inhimillisen tunteen, joka johtui näyttelijän katseen kohteesta, vaikka kasvoissa ei tapahtunut mitään. Tunne oli siirretty kohtauksen katsojaan, yleisöön. Näyttelijä kasvoillaan edusti kokeen katsojaa ja tunnetila, jonka se mitä hän näki, syntyi katsojassa. Katsoja oli utelias näkemään, mitä henkilö katsoi ja sen nähtyään hän reagoi omalla inhimillisellä tavalla. Koska kokeessa näyttelijän kasvokuva oli aina sama, katsoja luuli nähneensä tunteen, jota ei ollut tai joka oli hänessä itsessään. Kulešovin koe mullisti elokuvallisen ajattelun: katsojat hämmästelivät miten vähin ilmein näyttelijä osasi ilmaista suuria tunteita: sääliä, osanottoa, nälkää, vaikka kokeessa näyttelijä ei ilmaissut mitään. Kokeessa muuttui vain se, mitä hän näki: siis mitä katsojalle näytettiin elokuvan roolihenkilön näkemänä neutraalien katseiden ja neutraalien reaktioiden välillä. Tunne ei siirtynyt näyttelijän kasvoista, vaan siitä, että katsoja näki mitä näyttelijän esittämä henkilö näki. Katsoja joutui emotionaalisesti ottamaan kantaa toisen henkilön näkyyn. Katsojaa ei siirretty elokuvaan, mutta hänen tunteensa vangittiin leikkauksella. Kulešov oli todistanut näkökulmakuvarakenteen, elokuvakerronnan omimman ja vahvimman keinon. Kulešovin kokeessa tunne, jota näyttelijä ei ilmaissut, syntyi näkökulmakuvan avulla suojattoman katsojan tajuntaan. Tutkimuksella koe oli todistettu ja sen vaikutusta käytettiin indoktrinointiin tuoreen Neuvostoliiton elokuvissa. Vaikka näkökulmakuva huomaamattomana keinona on elokuvateoreetikoille vieras ja puuttuu esimerkiksi mm. lähes raamattuna pidetystä Daniel Arijonin kirjasta ”The Grammar of the Film Language”, sille löytyy yksinkertaisia määritelmiä tekijöiden kirjallisuudesta, tässä tapauksessa elokuvaterminologian käsikirjasta ”Cut! Print!”:

”P.O.V. Point of View. A camera angle which shows what someone in the film is seeing.” (64.)

Cut! Print! / Tony Miller & Patricia George Miller / Ohara Publications 1972

Näkökulmakuva on määritelmän mukaan siis kameran kuvakulma, joka näyttää *mitä joku filmin henkilö näkee*. Elokuvan tekemisestä kertovat kirjat eivät ole kyllin hienoja teoreetikoille; ehkä he eivät ole edes kiinnostuneita siitä, että elokuvat eivät synny vaan tehdään käsityönä, ja ettei ohjaajan kirkas ajatus muutu neron teokseksi valkokankaalle ilman lukuisten ihmisten työtä, hikeä ja tietoista ymmärrystä. Jon Boorstin kirjoittaa:

”Point-of-view shots, or POVs, show us what things look like from the perspective of someone or something in the scene. POV shots show us the scene not as an objective event watched from outside by a dispassionate camera but from the inside as part of the action. Point-of-view shots put us in the picture.” (65.)

Jon Boorstin, *Making Movies Work*, Silman-James Press 1995

Psykologisesti koe on kiinnostava: teknisellä instrumentilla viedään ihmiseen toisen ihmisen mieli, vain hetkeksi, mutta eri maailmaan kuin se missä hän on ja kun rakennetta käytetään dramaattisesti merkitsevissä kohdissa, sillä on vahva vaikutus katsomiskokemukseen. Rakennetta ei kannata turhaan viljellä, mutta sillä on mahdollisuus sitouttaa katsoja elokuvan päähenkilöön. Mielenkiintoista on tietenkin jo se, että tällä rakenteella ihminen saadaan vaihtamaan jopa sukupuolta, kuten Hitchcockin elokuva ”Linnut” todistaa.

”The vicarious eye puts our heart in the actor’s body: we feel what the actor feels, but we judge it for ourselves. The voyeuristic experience may be grand or clever, but the vicarious experience can be profoundly moving. The vicarious experience is not bound by iron bands of logic but by silken cords of emotional truth.” (66.)

Jon Boorstin, *Making Movies Work*, Silman-James Press 1995

Lainauksen viimeisen kappaleen ”*not bound by iron bands of logic but by silken cords of emotional truth*” määrittelee runollisesti psykologian ja elokuvataiteen rajapinnan. Näkökulmaakuvan rakennetta ei opeteta Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa eikä Aalto-yliopiston Kauppakorkeakoulussa; Suomessa tuskin missään, mutta ellei sitä ymmärrä, antaa katsojalle mahdollisuuden fataaliin väärinkäsitykseen. Alfred Hitchcock oli suuri elokuvaohjaaja, kuolemattomaksi hänet teki se työ, jolla hän elokuvissaan kaupallisesti kehitti Kulešovin kokeen näkökulmakuvatekniikkaa, silloin vielä melko alkeellisella tekniikalla.

Tunnetilojen lisäksi POV soveltuu kolmiulotteisen tilan luomiseen ja action-elokuvien työkaluksi. James Bond -elokuviissa sillä on merkittävä sekä kerronnallinen että tuotannollinen rooli. Monet 007:n vaarallisimmat hetket eivät olisi katsojasta tuntuneet samalta ilman pikkutarkasti hallittua näkökulmakuvatekniikkaa. Jotkut Bondien ohjaajat ovat entisiä elokuvaleikkaajia. Elokuvissa on kohtauksia, jotka on kuvattu useamassa paikassa, jopa eri maissa ja tila ja jännitys on luotu ”keinotekoisesti” viemällä katsoja tilanteisiin, joista hän voi selvittää vain James Bondin kanssa. Myös Sergio Leonella on esimerkkejä analysoitavaksi tilallisen suspension aikaansaamisesta POV-rakenteella.

Toisaalta on todettava, että elokuvan historiassa on isoja nimiä, jotka eivät ole käyttäneet POV-tekniikkaa. Silti elokuvat ovat vaikuttavia. Tämä todistaa miten monia mahdollisuuksia elokuva taiteena suo. En väitä, ettei voisi olla elokuvaohjaaja, ellei hallitse POV-tekniikkaa. Väitän, että ellei sitä hallitse, sitä ei kannata yrittää, koska väärällä tekniikalla aiheuttaa katsojalle, siis myös itselleen, vain vahinkoa. Kyse on tekniikasta, mutta tekniikalla voi olla vahva estetiikka, kuten esimerkiksi laulusta kuulee. Näkökulmakuvat on kuvattava ja leikattava oikein. Jos tekee virheen, ei hukkaa vain vahvaa efektiä, vaan menettää katsojan. Katsoja kokee huolimattoman toteutuksen virheenä, instrumentin väärinsoittona, eikä virhe voi olla ohjaajan ”taiteellinen” ratkaisu. POV on tekijän työkalu, elokuvakirjallisuus perustuu reseption tutkimukseen. Suljen vastaanottimen, kun näen väärin rakennetun POV-toteutuksen, koska hukataan mahdollisuuksia vaikuttaa katsojaan, kun elokuvaa soitetaan nuotin vierestä. Tavallisinta on näyttää henkilön havainto, samoin kuin POV -rakenteessa, seuraavaksi leikataan OTS -kuvaan (Over The Shoulder), jossa etualalla on henkilö – hän, joka juuri teki havainnon – jolloin katsoja hetkellisesti luulee, että havainnon tekijä näkee toisen henkilön niskan, mutta toinen henkilö onkin näkijä itse. Siis kuka katsoo? Katsojaan muinaisuudessa kehittänyt logiikka ei hyväksy, että henkilö katsoo omaa selkäänsä, vaikka kyseessä on vain taide ja ihmistä ymmärtämättömän ohjaajan kardinaalivirhe.

Näkökulmakuvan estetiikka on yksinkertainen ja kokeellisesti kenen tahansa todettavissa. Siihen tarvitsee vain toisen henkilön: istutte ravintola pöydässä. Sitten vastapäätä istuva näyttelee huomaavansa jotain häntä kiinnostavaa ja hänen katseensa siirtyy teistä. Hän katsoo ohitsenne ja tekee havainnon. Jos ennen havaintoa on kuulunut oven ääni, te ymmärrätte, että joku tulee. Se kiinnostaa teitä, tai ei kiinnosta. Mutta jos ”vastanäyttelijän” havaintoa ja sen aiheuttamaa reaktiota ei tue äänitehoste, teidän on ”pakko” nähdä, mitä toinenkin näki ja te käännätte katseenne hänen katseensa suuntaan. Jos selkänne takana ei ole mitään, te kysytte mitä hän näki. Jos hän sanoo: ”En mitään, tein vain Kulešovin kokeen”, miten reagoitte? von Bagh kirjasi Kulešovin kokeen suomalaisen elokuvantutkijan näkökulmasta, mutta amerikkalainen elokuvakäsikirjoittaja Jon Boorstin kirjoittaa saman elokuvantekijän näkökulmasta, hiukan perusteellisemmin:

”In a famous experiment, the pioneer Russian filmmaker Lev Kuleshov intercut a shot of a Russian Buster Keaton – Mosjukine, an actor renowned for his expressive but deadpan face – into situations which trigger emotion: scenes with a crying baby, a bowl of soup, a coffin. Afterward the audience praised the actor’s performance, remarking how well he displayed paternal love, hunger, mourning. The actor hadn’t expressed anything different from shot to shot – it was the identical, tantalizing neutral look in every case – but Kuleshov proved that in context it took on appropriate meaning. The audience read into the actor what it would have felt in his place. Kuleshov’s point was that in film, editing is all: context determines meaning. But underneath, Kuleshov’s experiment illustrates a yet more fundamental truth about the psychology of vision: people have an innate emphatic instinct. If we see a face we have a natural, automatic impulse to divine what a person behind the face is feeling, to test that emotion inwardly to see if it is suitable and, if it is, to taste it as our own. If it’s not there, as in the Russian experiment, we will even try to fill in what’s missing.” (67.)

Jon Boorstin, *Making Movies Work*, Silman-James Press 1995

Taitava elokuvaohjaaja käyttää ”tunnepehmeäksi” keittämänsä katsojaa viemään tarina kokeesta kohtaukseksi, käyttäen subjektin kasvoja ja reaktioita. Psykologisena ilmiö on kiinnostava, eikä se ole maaginen, vaikka on huonosti tutkittu. Katsoja ei irtaudu itsestään eikä koe näyttelijän katsetta tai reaktiota omakseen, vaan ymmärtää näyttelijän esittämää henkilöä tilanteessa missä hän on, ja myös reagoi henkilön reaktioon, kuitenkin omana itsenään. Tapahtuuko henkilöllisyyden transitio, yli kaikkien rajojen, jopa sukupuolen? Oikein rakennettu POV-tekniikka pakottaa katsojan kokemaan päähenkilön elämää, konkreettisesti. Samalla se on edustava todiste yhteisestä inhimillisestä tajunnasta, joka tulee menneisyydestä ja lukee samaa lakia katsojalle ja elokuvaohjaajalle. POV -rakenne vaatii, kuten olemme Hitchcockilta oppineet, täsmällistä ja kurinalaista toteutusta, kaikilta osapuolilta, elokuvaohjaajalta, näyttelijältä, kuvaajalta ja leikkaajalta. Näkökulmakuvan optinen akseli on suojaviivalla, joten sitä voi käyttää myös katseen suunnan vaihtamiseen, ja jos tietää mitä tekee ja miten tekee, edes katsojan suuntavaisto ei häiriinny – tai sen hienovaraista herättämistä voi käyttää myös kerrontakeinona.

”Charles Darwin theorized that some emotions are innate and universal and they are linked to specific facial expressions which evolved as a way for the helpless infant to convey his needs. Recently, specialists in child development have proved him correct and codified an internationally recognized list of eight fundamental expressions that emerge in early childhood and send the same message from child to mother the world over (joy, interest, surprise, sadness, anger, disgust, distress, fear). Our response to human emotion is as automatic as the physiological responses to shapes and patterns Arnheim described in his innovative work on art perception. Just as the human eye seeks pattern and balance in an image automatically, as a function of our human face. And we are not passive observers of those emotions. The emotions of others create a matching urge on our part - to comfort them, to protect ourselves, to respond to their smile with a smile of our own. We are wired that way. But Kuleshov’s actor was impassive. Viewers weren’t reacting to his emotion, they were reading onto his blank face what they thought he should be feeling, that is, what they would have been feeling in his place. After all, unlike life the relationship with the screen is one-sided – the viewer responds to the actor, but the actor flickers along oblivious of the resection. So the viewer must supply his own explanations for the actor’s behavior. The viewer performs a dual role, empathy, yes, but something more, he projects his own feelings into the characters. And it seems the special power of film, of those enormous faces twenty feet high, lit for meaning, to open channels of vicarious experience untapped by books or theatre. The vicarious eye sees with the heart.” (68.)

Jon Boorstin, *Making Movies Work*, Silman-James Press 1995

Elokuvaohjaaja voi päättää näkökulmakuvan keston ja onko niitä yksi vai monta. Mikäli kyse on autokolarista tai räjähdyksestä, POV-kuvan kesto voi olla sekunnin murto-osia; jos rantaan vyöryy tsunamiaalto, näkökulmassa voidaan käydä useita kertoja ja vahvistaa katsojan kokemusta, joka on elokuva henkilön tai henkilöiden kokemus siitä, mitä tapahtuu. Jos ”silmit on sielun peili” on elokuvan pääperiaate, näyttelijän katse on sommiteltava lähelle kameran optista akselia. Jos henkilö juoksee hyökyaaltoa pako, näkökulmakuvaan pitää leikata kuvasta, jossa henkilö katsoo olkansa yli, muuten tapahtuu virhe, joka muuttaa kuvan objektiiviseksi kuvaksi juuri, kun elokuvaohjaaja emotionaalisesti hallitsee katsojaa. Jos näkökulmakuvan kesto vaihtelee, havainnon

ja reaktio leikkaaminen rakenteeseen on ruuduntarkkaa työtä. Ruutuja sekunnissa on 25 mutta vain yksi niistä on oikea. Näyttelijä tietää, mitä hänen esittämänsä henkilö näkee, mutta ei aina itse oikeasti näe tapahtumaa, joten näyttelijäilmaisun onnistuminen elokuvaohjaajan ja näyttelijän yhteistyönä on tärkeää. Usein näkee läheltä-piti -yrityksiä. Näyttelijä on havainnossa tai reaktiossa kokoprofilissa, mikä on väärin, tai havainto puuttuu tai on korvattu äänitehosteella. Ohjaaja ei osaa edes aakkosia välineestä, joka hänen pitäisi hallita. Tämä ei ole hienostelevaa saivartelua. Näkökulmakuvarakenne on psykologinen keino. Katsoja saadaan suorittamaan vaistomaisesti tietoinen prosessi ymmärtääkseen ja rakenne on niin vahva, että keskeytetyn näkökulmakuvan tekniikkaa voi käyttää esimerkiksi elokuvassa unissa. Luulisin, että osaamatonkin ohjaaja näkee edes unissaan oikein toteutettuja näkökulmakuva.

Alfred Hitchcockin tuotannossa on kuuluisia jaksoja, jotka on kokonaan rakennettu POV-tekniikan varaan, usein oppimestarimaisen tyylipuhtaasti, kuten ”North by Northwestin” (”Vaarallinen romanssi”) kuuluisat rattijuopumus- ja pölytyslentokonekohtaukset, joissa katsoja näkökulmakuvatekniikan avulla viedään konkreettisesti, hyvin inhottavilta tuntuviin tilanteisiin, kuten hengittämään hyönteismyrkkyä, eläyttämällä hänet elokuvan päähenkilö Roger O Thornhillin kafkamaiseen seikkailuun. On myös yritetty tehdä kokonaisia näytelmäelokuvia, joiden kuva on näkökulmakuva. Ne eivät toimi hyvin, koska katsojalla ei ole elokuvassa ”henkilöedustajaa” eikä elokuvateatterin istuin siirry elokuvaan ilman ”tukihenkilöä”. Kenties puhtain näkemäni elokuva on Hitchcockin ”Pelastusvene”. Alussa aurinko paistaa pilvettömältä taivaalta ja pelastusvene, jonka kummassakin päässä on pikkuinen hytti, lipuu kuvaan tyynellä rannattomalla ulapalla ja lopussa samalla tavalla ulos kuvasta. Tarina tapahtuu pelastusveneessä, johon muutama henkilö, heidän joukossaan yläluokan pariskunta kissansa kanssa, merimies ja kiinalainen laivakokki, ovat pelastautuneet haaksirikosta. Näkökulmakuvan tekniikalla luodaan ja ylläpidetään suspensiota hyvin rajoitetussa lavasteessa. Ruoka loppuu, kokki vaanii kissaa ja lopulta pariskunta tietämättään syö oman kissansa. Siinä kaikki. Pitkä näytelmäelokuva.

219. Näkökulma todellisuudessa

Kirjallisuus, valokuva ja sarjakuva käyttävät POV:n sukuista rakennetta. Kiinnostavaa on verrata minäkertoja -muotoisen proosan ja elokuvan POV-tekniikan suhdetta toisiinsa.

”Visceral kicks are more purely cinematic than the sedate rewards of the voyeur or the vicarious eye. Theater cannot put you up on the stage; novels can only produce indirectly through words what films mainline straight into the subconscious as images. While film catches only the shadow of a great literary character, a Raskolnikov, it makes a bloodthirsty, insect-bodied alien more terrifying evocative than anything on the page.” (69.)

Making Movies Work / Jon Boorstin / Silman-James Press 1995

Unissa, varsinkin painajaisissa, toteutuu usein POV-rakenne: uni vaihtaa näkökulmaa subjektiivisesta objektiiviseksi ja takaisin. Jos meitä vaivaa korkean tai ahtaan paikan kammo, kuten minua, ahdistuneessa elämäntilanteessa unet vievät meidät kokemaan

epämiellyttäviä fobioita. Jos putoamme, heräämme tai uni vaihtuu toiseen ennen kuin murskaudumme katuun. Elämä valveilla on pelkkää näkökulmakuvarakennetta: jokainen katse on näkökulma ja jokainen tunne, jonka katse aiheuttaa, on näkökulmakuvan aiheuttama. Näkökulmakuvassa kyse on havaintopsykologian ja ihmisen avaruudellisen kokemuksen suhteesta, referenssinä kokemukselle, jonka hän POV-tekniikan avulla elokuvaa katsoessaan saa. Oma kompetenssini riittää käyttämään tekniikkaa oikein, ja tutkimaan ilmiötä taiteilijan näkökulmasta – draamallisesti käyttökelpoisena keinona kuljettaa tarinaa samaistamalla katsoja fiktiiviseen henkilöön, jota siis ei ole olemassa. POV -tekniikka pitää toteuttaa oikein, koska sen ehdot ovat jokaisen näkevän ihmisen elämässä, joka päivä, koko hereillä olon ajan. Taiteilijan työn yleinen lähtökohta, todellisuus, riittää käyttöliittymäksi.

220. Silmän ohjaus

Elokuva ei fyysisesti ole missään. Jos sitä ei ymmärrä, siis elokuvan luonnetta, ei voi onnistua myöskään sen keinojen käyttämisessä. Katsoja on ymmällään tekijän virheistä, koska pääsylipun ostaessaan hän on luottanut tuotesuojaan. Mihin verrata elokuvaohjaajan virheitä? Kielen katkeamiseen soittimessa? Laskuvarjoon, jonka punokset menevät solmuun? Happilaitteeseen, jonka venttiili unohtui kiinni sukelluksen alkaessa? Katsojalta kestää normaali rektioaika, kaksi tai viisi sekuntia, orientoitua uudelleen. Virheet, onneksi, vain katkaisevat tien Hollywoodiin koska siellä tuottajatkin ymmärtävät alkeelliset virheet. Samalla elokuvaohjaaja menettää mahdollisuuden ottaa katsojasta ote, sen sijaan että soittamalla dramaattista musiikkia tai vääntämällä näyttelijän naamaa enemmän kuin Kulešovin koe vaatii, yritetään peittää osaamattomuudesta johtuva virhe, mutta aiheutetaankin vaurio omalle uralle.

POV -rakenne perustuu ajatukseen, että kamera katselee elokuvan maailman todellisuutta ”elokuvan henkilön (jota näyttelijä näyttelee) silmin”. Katsoja tuntee elokuvan henkilön kahdella tavalla: lajitoverina samoin avuin; sekä sen perusteella, mitä elokuva on hänestä jo kertonut. Kuten muissakin ihmissuhteissa, aika opettaa tuntemaan paremmin. Näin katsoja, yhdistämällä elokuvan henkilön silmillä näkemänsä siihen, mitä hän tietää henkilöstä ja hänen tunteistaan, voi kokea voimakasta samaistumista tilanteessa, jossa henkilö elokuvassa POV:n hetkellä on. Näytelmäelokuva toimii parhaiten, kun katsoja ei ole tietoinen, että se on tehty. Kun kauan ennen virkaani opetin toisen vuosikurssin opiskelijoita, aloitin luentosarjan aina sanomalla, että jos joku haluaa säilyttää lapsenomaisen suhteensa elokuviin, kannattaa poistua, koska tarkoitus oli jo ensimmäisellä luennolla muuttaa kaikkien elokuvien katsominen ammattimaisen analyttiseksi. Kukaan ei koskaan poistunut.

Elokuvaohjaajan taide jaetaan, virheellisesti, ”henkilöohjaukseen” joka tarkoittaa näyttelijöiden ohjausta ja ”elokuvaohjaukseen” jonka luullaan olevan ”vain” tekniikkaa. Ajatus perustuu fataaliin virheeseen, joka oikeuttaa kenet tahansa, jolla on itseluottamusta, rahaa tai itserakkautta, ryhtymään elokuvaan. Kuvauksissa näyttelijöiden suoritukset talletetaan ja välitetään katsojalle elokuvan tekniikan avulla. Elokuvaohjaaja ei ohjaa kameraa, hän ”henkilöohjaa” elokuvaajaa – tai äänisuunnittelijaa tai leikkaajaa,

jos on tarve. Todellisuudessa kun tuottaja, ohjaaja tai tuottaja ja ohjaaja valitsevat ns. *heads of departments*, eli taiteellisesti vastaavat tekijät, valitaan henkilön ohella tyyli, työtapa ja ammattitaito. Ammattitaitoiset henkilöt eivät ole itsetietoisia, vaan omanarvontuntoisia – pitkä näytelmäelokuva on taiteellisesti niin vaativa laji, ettei tuotantoryhmään pitäisi valita kyvyttömiä tai lahjattomia. Osittain valinta riippuu tuottajan ja ohjaajan omasta osaamisesta. Ammatti-ihmiset eivät juuri tarvitse ohjaamista. He haluavat aktiivista kommunikaatiota, mikäli elokuvaohjaaja on pätevä. Elokuvan ohjaaminen on kommunikointia spesifisin termein, korkealla ammatillisella tasolla, jossa toista taiteilijaa ja hänen osaamistaan kunnioitetaan, eikä kumpikaan käytä sokeaa taiteellista valtaa, koska sellaista ei ole. Näin pitäisi olla, koska elokuvan magia on siinä, että se pystyy teknisen välineen avulla kuljettamaan inhimilliset tunteet kertomuksen henkilöiltä elokuvan katsojille. Elokuvan ohjaaminen ei ole luulemista tai toivomista. Se on tietoista ymmärtämistä. Ellei joku taitavasti ohjaa tuotantoprosessia, elokuva tai sen olennaiset elementit toimivat sattumien varassa. Sattuma on huono elokuvaohjaaja, vaikka hyvä ohjaaja käyttää sattumatkin elokuvansa hyväksi.

Kiinnostuin POV-rakenteesta elokuvaopiskelijana. Peter von Bagh näytti lannistavia mestariteoksia ja elokuvakoulussa oli muitakin loistavia opettajia, eri aloilta. Ammattimaista äänisuunnittelua opetti Yleisradion äänittäjä Erkki Kivi, elokuvaleikkausta Irma Taina ja henkilöohjausta tv-teatterin ohjaaja Jukka Sipilä, joka oli valmistunut teatterikoulusta. He, ja monet vierailevat elokuva- ja kulttuuripersoonat loivat (kahden opintoseisauksen jälkeen) kasvihuonemaisen opiskeluympäristön, jossa voi itse ajatella ja ajatteleamalla oppia. MTV:n pääohjaaja Risto Linnus vaati oppimestarillisesti täydellisiä suorituksia tv-ohjauksen harjoituksissa, joita kutsuttiin monikameratuotannoiksi. Parasta ”teknistä” oppia, ja parasta oppia ohjaajan taiteellisesta vastuusta, olivat pitkät ja vaikeat suorat tv-lähetykset, joita tehtiin sekunnin tarkkuudella, mutta joita ei lähetetty, vaan nauhoitettiin ja analysoitiin yhdessä. Linnus oli opettaja, joka ei varastanut opiskelijan ”innovaatioita” omaan käyttöönsä, vaan tarjosi työtä oikeissa tuotannoissa.

Se, mitä väärin kutsutaan elokuvan henkilöohjaukseksi piti itse oppia monista harjoituksista, jotka opiskellessa tuntuivat teknisiltä, mutta eivät tunnu enää, oman arvostelukyvyn kypsyttyä. Koska olimme opiskelijoina sulkeutuneet kouluun tekemään koululle uutta opintosuunnitelmaa, saimme sen jälkeen myös hyvääkin opetusta. Kiitän hyvää elokuvakoulutusta, ja suosiollista onnea, jos osaan jotain.

XXVIII KLIPPI: Oma oikea

Työskennellessäni free lance -elokuvaohjaajana – jos aikataulut sopivat elokuvien väliin – opetin kakkoskurssin elokuvaopiskelijoita pari viikkoa vuodessa. Aloitin kurssin ilmoittamalla, että jos haluaa säilyttää katsojan lapsen viattomuuden, on parasta astua ulos: ensimmäisen päivän jälkeen ei voisi enää milloinkaan katsoa elokuvaa analysoimatta, miten se on tehty. Kukaan ei poistunut. Siksihän koulu on, opettamassa miten elokuva tehdään ja miten se tehdään oikein. Kehitin kurssiksi paletin elokuvia, jotka katsottiin ja jotka avasin. Alan Parkerin rytmiltään hengästyttävän ”Bugsy Malone”, jossa on 90 minuutissa 1357 leikkausta, seuraavana päivän Miklos Jancsó’n samanpituisen ”Electra”, jossa on 11 leikkausta, Ingmar Bergmanin ”Mansikkapaikka”, jossa uni ja aika sekoittuvat toisiinsa, Akira Kurosawan ”Rashomon”, jossa tuomari, silminnäkijä, murhaaja ja murhattu kertovat oman versionsa murhasta ja sokerina pohjalla Alfred Hitchcockin ”North by North West” (Vaarallinen romanssi), jossa elokuvan ominaisin ja vahvin keino, näkökulmakuvatekniikka, on kehitetty ilmaisulliseen maksimiinsa (muistaen tietenkin että neroillekin käytössä oleva tekniikka ja ajan henki ovat asettaneet ehtoja). Parker oli ohjannut tv-mainoksia ja sovelsi niiden poljennon lasten gangsterielokuvaan, jossa kermakakun osuminen kasvoin aiheutti symbolisen kuoleman. Bergman oli lukuisten ohjaamiensa pukuelokuvien jälkeen luonut jyrkän ja hienovaraisen elokuvallisen tyyliinsä, joka muutti elokuvaa, maailmaa ja Ruotsia. Jancsó oli viisas. Hän haki tarinansa kreikkalaisesta mytologiasta, jonka siirsi kymmenien alastomien naisten unenomaisiin, tanssillisiin kuviin, joiden toteuttaminen on vaatinut mieletöntä, sekunnintarkkaa koreografiaa ei vain näyttelijöiltä vaan myös kameranalta. Kurosawa, joka muistetaan samurai -elokuvistaan ja niiden hurjuudesta, kertoi katsojalle muistin valikoivan, suhteellisen totuuden ja Hitchcock oli jo kehittänyt tekniikkansa virtuoottisen täydelliseksi. Hengästyttävä kokoelma erilaisia tapoja ilmaista tekijän vapautta tulkita elämää, jonka vain elokuva voi antaa. Näkökulmakuvatekniikka on se elokuvan keino, joka jakaa elokuvaohjaajat tekijöihin ja akanoihin. Yhtenä vuonna huoneen nurkassa istui joka aamu elokuvauksen opiskelija. Hän näytti kirjoittavan muistiin joka sanan, jonka sanoin. Kiinnitin huomioni häneen, koska elokuvamuistiinpanot olivat harvinaisia. Valju nuorukainen jätti elokuvaajaksi opiskelun, kasvatti pitkät hiukset ja pääsi pinnalle Hollywoodissa nimellä Renny Harlin. Hänen elokuvistaan saa olla mitä mieltä haluaa, kuten muidenkin elokuvista, mutta Harlin opetteli ja ymmärsi POV-tekniikan niin että osasi käyttää sitä oikein. Hollywoodissa ilman sitä taitotietoa ei pärjää: tekniikka vaatii poikkeuksellista avaruudentajua ja ihmisen tilantajun ymmärtämistä, jotka ovat POV-tekniikan teknisiä alkuaineita, joiden varaan kohtaus pitää rakentaa. Ellei rakennetta ymmärrä, ei täytäkään elokuvaohjaajan ammatin perusvaatimusta, ohjaajan ja katsojan ihmisrajalle tyypillistä yhteisen tajunnan olemusta. Puute johtaa köyhempään ilmaisuun, jolla pärjää teatterissa, jossa oikea on oikealla ja vasen vasemmalla eikä aikaa voi venyttää eikä tiivistää. Mutta elokuvassa puoliakin on kaksi, kaksi vasenta ja kaksi oikeaa. Elokuvaaja voi pyytää ”kymmenen senttiä vasemmalle”, jolloin minä ohjaan näyttelijää sanomalla ”ota kymmenen senttiä oma oikea”.

221. Totuus

Elokuvan totuutta on vaikeaa määritellä. Jos se on olemassa, se on katsojassa.

222. Todellisuus

Akira Kurosawan elokuvassa ”Rashomon” puunhakkaaja murhataan ja oikeudessa murhasta kuullaan neljä kertomusta. Yhden totuuden kertoo murhattu. Elokuva kertoo, että elokuvassa voi tapahtua mitä vain, mutta kertoo se myös elokuvan totuuden sitä, mitä totuus on. Jos kysyy juristilta ja pastorilta, saa kaksi eri vastausta.

Hugo Simbergin maalaus ”Haavoittunut enkeli” on täydellinen taulu. Täydellinen tarkoittaa, että siinä ei ole mitään liikaa eikä mitään puutu: kaksi keskenkasvuista poikaa kantaa enkeliä, jolla on side silmillään. Hän ei ole kuollut, hän pitää kädessä valkoisia liljoja. Häntä kannetaan purilailla ja kuvan kultainen leikkaus on siinä, missä on enkelin sydän, jos enkeleillä on sydän? Edessä kantava poika katsoo jurosti eteenpäin, kuten tekee se, joka ohjaa matkaa. Taempi katsoo ”suoraan kameraan”, kuten elokuvaa ohjatessa sanotaan. Maisemassa on muutamia kukkia, kaikki valkeita, mutta eri lajia kuin kukat enkelin kädessä. Enkelin siivessä on himmeä häivähdys verta, kuin se olisi tihkunut siipisulkien läpi, mutta sulkia ei ole, ne ovat katsojan tajunnassa. Taemman kantajan silmät katsovat meitä. Se tarkoittaa sitouttamista maalaukseen, että on luettava kasvoilta mitä on tapahtunut. Alkuperäisen taulun tausta on haalea Lapinmaisema. Tilauksesta Simberg kopioi itseään maalamalla saman tunteen Tampereen tuomikirkon freskoon. Mitä nuorukaisen katse on sanonut seurakunnalle vuosisadan vaihteessa, ja ovatko sisällissodan tapahtumat Tampereella antaneet sille uuden sisällön, kun katsojat ovat vaihtuneet? Tuomiokirkon versiossa ei ole Lappia. Horisontin takaa kurkottaa kaksi savupiippua, muistuttaen tilaajasta, teollisuuskaupungista. Muistajia ei ole enää, on luettava kuvaa.

Helene Schjerfbeck oli Suomen suurin maalari – teosten nykyarvosta päätellen. Hän maalasi omakuvia, joista voi lukea miten elämä kulutti. Silmät eivät valehtele, melkein joka kuvassa taiteilijan ja mallin silmät katsovat kuvan katsojaa, katsovat hiukan ohitse tai katsetta on jotenkin vahingoitettu. Schjerfbeckin tauluissa kuvan objekti täyttää osan kuvasta, on ehkä etäällä, katsoo kuvasta, antaa tilaa nähdä. Sommittelu, esineet kuten odottava punainen tanssikenkä, antavat oudolla tavalla kuvalle sisällön, samaan tapaan kuin Orson Welles syväterävillä kuvilla ja siirtymillä loi oudon tunnelman, jolle rakensi kokonaisen elämän elokuvassa Citizen Kane, näytellen elokuvansa nimiroolin, vain 24-vuotiaana.

Aina hämmästyttävä on katseen voima – kun ihminen katsoo toista ihmistä silmiin. Katsetta ei tarvitse siirtää kuin senttimetri ja toinen kokee, että katse menee ohi. Jos haluaa kiinnittää henkilön huomion, on odotettava, että hän sattuu katsomaan. Silloin katse lukkiutuu, koska ihmisen katseessa on aina kysymys tai vastaus, joille olemme synnynnäisen herkkiä. Elokuvassa voi tapahtua mitä vain, mutta ellei elokuvaohjaaja hallitse katseita, hän ei voi hallita katsojaa, mikä kai kuitenkin on tarkoitus? Voi sanoa, että animaatioelokuvassa tai sarjakuvassa katse on teknisesti kuollut, mutta jos teos

on taitavasti tehty, me herätämme katseet eloon ja samalla henkilön, joka on piirretty tai animoitu tietokoneella. Kuvanveistäjille silmät ovat haaste, mutta katse ei, koska katseeseen liittyy ele, jonka hyvä kuvanveistäjä ikuistaa kiveen. Hallitsijoista maalattiin tauluja ja veistettiin patsaita, jotka olivat suuria ja jalustalla. Syntyi käsitys, että he olivat isompia ja katsoivat ylitsemme tulevaisuuteen. Elokuvan jälkeen hallitsijat on opetettu katsomaan kameraan, tai sen ohi, mutta katseessa on oltava voimaa. Jokainen tuntee ihmisiä, joilla on haalea katse. Niilläkin silmillä kuitenkin näkee. Ja jos ymmärtää palkata elokuvaohjaajan, joka ymmärtää elokuvan, siis jolla on elokuvan taju, voi katsojalle viedä hämmästyttäviä viestejä.

223. Taju

Elokuvan taju ei ole valkokankaalla. Se on katsojassa. Tai ei missään. Se on elokuvaohjaajan instrumentti ja hänen tulee se tuntea ja osata soittaa sitä oikein, koska taju on herkkä.

224. Kehityksen kehitys

Elokuvan tekninen ja taiteellinen kehitys sadassa vuodessa näyttäisi – jos yleensä mikään! – todistavan, että ihmisellä on sielu. Ei ihmisessä, ihmisellä. Yhtä hedelmätöntä kuin kiistellä, missä sielu on, on kiistää, että elokuvantekijän mahdollisuus oikein tehdyllä työllä koskettaa toisen ihmisen tietoisuutta, siis sielua, johtuu siitä, että tekijä ymmärtää sen olennon toimintaperiaatteet, jonka luonnon valinta jalosti ihmiseksi, kykyineen ja niiden puutteineen, tavalla, jonka toinen ihminen voi ymmärtää. Elokuvalla on tekijä ja näkijä, ilman toista ei ole toista. Syntyessään ihminen ei ole *tabula rasa*, kuten vain muutama kymmenen vuotta sitten väitettiin. Se, jota kutsumme sieluksi, on kaikki, jolla meihin vaikutetaan – perimä, sääty, ympäristö, kokemukset, oppi, aika. Sielu on itseään elämällä täydentävä kapasiteetti, jonka mystifioiminen antaa tilaa uskoille ja uskonnoille vaikuttaa ihmiseen, ohjailla häntä, mutta se myös antaa elokuvaohjaajalle mahdollisuuden vaikuttaa katsojaan. Taide, taiteet, ovat yksinkertainen asia. Apina osaa maalata ”nykytaidetta”, jos sille annetaan pensseli, ja ihmiset, joille raha ei merkitse mitään ostavat apinan taidetta ja ilkkuvat ammattitaiteilijoille. Mutta apina maalaa väriä, ei viestiä. Ihminen on taiteen ainoa tekijä ja taide, taiteesta riippumatta, tehdään ihmiselle. Hänelle omaksi kokemukseksi, elämykseksi, opastukseksi tai mielipiteeksi. Taiteilijalla on tai ei ole pyrkimystä tai viestiä ja katsojalla on tai ei ole tarvetta joutua viestin kohteeksi.

A. Ihminen kokee olemassaolonsa suhteessa signaaleihin, joita hän aisteillaan vastaanottaa ja hermostollaan järjestää, suhteessa todellisuuteen ja suhteessa omaan kokemukseensa.

B. Taideteos – maalaus, sävellys tai elokuva – ”valmistuu” vasta vastaanottavan ihmisen tajunnassa, henkilökohtaisen tajun, siis kokemuksen ja ymmärryksen ehdoilla.

Elokuvaohjaajan tulee, ollakseen ammattielokuvaohjaaja, hallita elokuvan tekniset, tajunnalliset ja piilotajunnalliset keinot. Yhdistelmää – tajuja tai kykyä – voi kutsua

elokuvalliseksi musiikkikorvaksi tai -silmäksi, mutta sitä ei ole nimetty eikä määritetty. Samalla tavalla kuin ihminen on musikaalinen tai ei ole, myös ”elokuvallisuus” on synnynnäinen ominaisuus. Käytössä on termi ”elokuvan taju”, joka sekkin on määrittämättä. Jos taju on, sitä voi koulutuksella kehittää, mutta sitä ei voi pistokkaana istuttaa yksilöön, ellei hän ole syntynyt sen kanssa. Kuulostaa diskriminoivalta ajatella näin, kuten onkin, mutta elokuvan historia on todisteita. Todisteet ovat onnistumisia ja epäonnistumisia, metodologisesti sama periaate edistyä kuin tieteellä. Elokuva on monimutkainen, monitasoinen ja moniselkoinen taideteos; se pakenee helppoja määritteitä. Kuuluisa ranskalainen elokuvakriitikko ja -teoreetikko Christian Metz yritti – melko onnistuneesti – tiivistää elokuvan yhteen lauseeseen:

”Film is so difficult to explain because it is so easy to understand.” (70.)

Christian Metz (1931 – 1993)

Mikäli on tarve nimetä elokuvalla tekijä, säveltäjän tai kuvanveistäjän tavoin, se on elokuvaohjaaja. Todellisuudessa hän on yksilötaiteilija ja usean yksilötaiteilijan työnjohtaja. Vain elokuvaohjaaja ja elokuvan tuottaja osallistuvat tuotannon kaikkiin vaiheisiin ja vain ohjaaja elokuvan sisällön kehittämiseen kaikissa vaiheissa. Vaikka elokuvaohjaaja ei työssä tai todellisuudessa ole se myyttinen henkilö, jona hänet julkisuuden kuvassa halutaan esittää, ohjaaja on kokonaisvaltaisessa vastuussa elokuvan viestin, tarinan tai sanoman muotoilussa ja tarjoilussa katsojalle, eikä sitä vastuuta voi väistää, edes silloin kun muut pitävät huolen elokuvan valmistumisesta, kun ohjaaja ei itse ymmärrä. Ja katsoja on tekijän lajitoveri. Muita valmiuksia ei tarvitse tai voi edellyttää. Elokuva pitää voida katsoa ilman elokuvakoulua, ilman tekijän henkilökohtaista tuntemista, ilman ideologiasta, uskonnosta tai muusta juontuvaa mielipiteen ennakkoehtoa, jonka varaan katsoja elokuvan käyttämän ajan laskee, riippumatta siitä, miten hyvin tai huonosti elokuva on tehty. Isoäidin voi velvoittaa kuuntelemaan lapsenlapsen väärinlaulua, mutta väärin ohjattu elokuva on kuin pakottaisi kuuntelemaan nuotin vierestä soitettu sinfonia. Ja tietenkin – koska elokuva on taidetta – ei ole olemassa oikeaa tapaa tehdä, mutta elleivät elokuvan tarinan todellisuus ja tekijän henkilökohtainen tyyli tai tapa kohtaa, elokuvasta tulee muotopuoli epätaideteos. Kun tekijällä on käytössä omat ja katsojan yhteiset lajiominaisuudet, niitä on kunnioitettava. Ne ovat totta. Taju ja ymmärrys eivät ole kulttuurin tuotteita vaan kulttuuri on niiden meihin jalostamia ominaisuuksia. Katsojalla on samat psykofysiset ominaisuudet ja vaistot, jotka hänellä oli ihmisen erkaantuessa omaksi lajiksi, häntä edeltäneen eläimen siihen mennessä optimaalisella luonnonvalinnalla kehittämistä psykofysisistä ehdoista, joilla oli toisenlaista käyttöä. Jos tulkitsee luolamaalauksia taiteen historiana, Louvren museossa, joka rakennettiin kuninkaanlinnaksi, on samanlaiset pystysuorat seinät kuin muinaisihmisten luolissa. Niille on koottu parhaat näytteet taidoista, joiden harjoittajat ovat antiikista ja renessanssista saakka erottautuneet eliitiksi, jota aatelisto, porvaristo ja työllä alistettu väki ovat elättäneet, vaikka he eivät tuottaneet panosta Ranskan valloituspyrkimyksille. Rakenne on pätenyt ja pätee maissa, joilla on varaa elättää taiteita. Me haluamme peilata kulttuuria koristelemalla maailmaa töillä, joita kaikki eivät osaa tehdä. Me hyväksymme, että yhteisiä resursseja käytetään muuhunkin kuin

maan puolustamiseen asein. Miksi sama panos-tuotos –periaate ei olisi vallinnut ihmisen alussa, eiväthän silloinkaan kaikki pystyneet metsästämään tai piirtämään ja tekemiset piti jakaa lahjojen mukaan? Koska ihminen on.

225. Keskiäika, nyt!

Teknologia on kehittänyt hienostuneempia laitteita ja metodeja antropologinkin käyttöön. Aiemmin ihmislajin menneisyyden tutkiminen perustui tavalla tai toisella säilyneiden ja kivettyneiden kuolleiden ihmisten (ja eläinten) jäänteiden tutkimukselle. Arkeologisten fossiilien löytyminen oli sattumanvaraista. Dinosauruksen jalanjälki tulvan huuhtomassa kivettyneessä savessa. Ihmisen kiveksi muuttunut kurkunpää, joka ajoitti puhekyvyn. Nykytekniikalla – geenitutkimuksella ja muulla – osataan käyttää eläviäkin ihmisiä ihmisen menneisyyden tutkimiseen. Tämä koskee fysiologiaa, psykologiasta ei ole kivettymiä. Mutta myös psykologia saa jatkuvasti tutkimuskäyttöön hienompia koe- ja mittaustapoja, joiden tulosten koordinoiminen ihmisen ja hänen historiansa tutkimukseen on vaikeaa tieteiden välisten keinotekoisien rajavyöhykkeiden ja niistä johtuvien epäluulojen vuoksi.

Tämä on tutkimus taiteesta, joka on vielä arveluttavampaa, luulisin, koska taiteella on kaiken lisäksi vapaus, eikä taiteen tarvitse varata tieteeseen, koska taiteella on vapaus.

Ehkä huvittavana nyanssina, joka tuntui todelta: joitakin vuosia takaperin esitettiin teoria, jonka mukaan ihminen erosi eläimen kanssa yhteisestä lajista siksi, että toisin kuin eläimet, esi-isistämme yksi, nimetty yksilö, oli sellaisen mutaation tulos, jonka avulla hänen elimistönsä, toisin kuin esimerkiksi koiran, pystyi polttamaan alkoholia. Hän pystyi syömään mädäntyviä, siis alkoholipitoisia, hedelmiä, joka paransi ravitsemustilaa mutta myös mielikuvitusta ja avasi oven ihmiseksi kehittymiselle. Mädäntyviä hedelmiä, joita eläimet olivat vältelleet, oli maassa puun alla. Ihminen laskeutui maahan ja kehittyi pystylajiksi. Takaraajat muuttuivat alaraajoiksi. Seisomalla hän, tai se, pystyi poimimaan hedelmiä myös yläpuolelta. Miljoona vuotta takaperin. Mikäli tämä on kovalla tieteellä dokumentoitavissa, muuta todistusta ei tarvita kaikelle, mikä tapahtui ennen Aristotelesta, Leonardoa, Newtonia, Kopernikusta ja Darwinia ja kaikkea mitä tapahtui elokuvan keksimiseksi ja sen jälkeen, meille. Filosofi Timo Airaksinen on sanonut, että ihmiskunnan suurin keksintö on sana EI. Kuulostaa hauskalta tiedemiehen lohkaisulta, mutta on enemmän. Ei-sanon vuoksi suuri osa meistä on elänyt aikuiseksi. Sanaa on käytetty niin kauan kuin ihmisellä on ollut puhekyky. Sitä ennen on tukistettu tai läpsäisty, osaavathan monet eläimetkin kasvattaa lapsiaan neuvomalla, näyttämällä ja kurittamalla. Vai onko ajassa edelleen joku nollapiste ihmislajin syntymiselle? Saimmeko taivaasta käyttökelpoiset aivot ja peukalon työkaluksi, jonka avulla on valmistettu aseet ja tarve-esineet ja keksitty kaikenlaista hauskaa. Paniko joku ne meihin? Eivätkö lajillemme automaattisesti siirtyneet kaikki tiedot ja taidot, joita oli edeltävällä eläimellä ja joiden varaan rakensimme ihmisen? Osasihan eläin uida koska oli nisäkäs ja kiivetä, hypätä ja juosta; todennäköisesti se osasi kalastaa ja söi kalaa, joten meidän ei tarvinnut keksiä kalaa ravinnoksi. Lapsemme yrittivät pyydystää niitä paljain käsin, me konstruimme heille katiskan. Jos kaikki pitää ajoittaa ja ellei elävä ihminen ole todiste tietoisien sielun kehittymisestä ruumiiseen, itseisarvoisena faktana, mikä olisi?

Heittelen vuosilukuja, kova tiedekin heittelee niitä, paradigmastaan riippuen. Vaistoan, että myös ns. ihmistutkimus on laitteiden kehittyessä yhä tarkemmin menneisyyteen näkeviksi, muuttumassa. On kai mahdollista, että esikivikauden huonot liikenneyhteydet ovat tehneet mahdolliseksi ihmisen kantalajien eriaikaisen kehityksen eri mantereilla, kunnes sattumaa seuraava luonnonvalinta teki mahdolliseksi meidän syntymisemme, omasta mielestämme ylivoimaiseksi ajattelevaksi lajiksi. Nyt julkaistaan tutkimuksia simpanssien sanattomasta kommunikaatiosta lajin kesken, vaikka se on ollut näkyvissä Charles Darwinista saakka ja vaikka kuinka kauan jo ennen häntä. Emme ole ymmärtäneet simpanssin kommunikaatiota, koska se ei ole kiinnostanut, tieteenä. Luulen, että tiedän vastauksen, mutta kysyn vain: miksi? Jos muurahaisia tutkitaan lajiominaisuuksien kautta, miksi ihmistä tutkitaan vertaamalla teknisellä laitteella kivettyneitä kallonosia? Jos ihmisellä on suunnilleen samat kyvyt ja aistit, ja jos ihmisen tekotapa on aina ollut samanlainen kuin muiden nisäkkäiden, miten yksilön ajattelu ja lajin kehittyminen olisi instrumentin määrittämällä tavalla poikennut muista? Katsomalla silmiin eläintarhan apinaa voi kokea sukulaisuutta. Minä voin.

Tiede ei tunnusta mitään, mitä tiede ei voi todistaa – ikään kuin ne, joiden kohtaloita me yritämme historiana ymmärtää, eivät olisi olleet ihmisiä. On helppoa rekonstruoida kulttuurinen kehitys. Kutsutaan prosessia millä nimellä hyvänsä, nykyäisyyden mukaan ihminen kehittyi Itä-Afrikassa. Hän keräili ruokansa. Sitä riitti kaikille. Ei tarvitse olla antropologi ymmärtääkseen, että kun luonto sytytti tulen, utelias ihminen mietti, voisiko lämpöä käyttää, yritti ottaa sen talteen ja vaalia sitä perhepiirin lämmittämiseen. Tuli auttoi lajin jatkamisessa ja lisääntymisessä. Lapset pyydystivät kaloja huvikseen, kuten jo eläiminä olivat tehneet. Kalat eivät ole näkymättömiä. Ihminen oppi syömään tai paistamaan ne. Jos kalalla pysyi hengissä ja varsinkin jos se maistui hyvältä, piti kehittää taito pyydystää paljon kaloja. Kehitys jatkuu: veneissä on äänettömät sähköperämootorit ja viistokaikuluotaimet ja ihminen syö kalan. Hän oppi käyttämään peukalokättä ja valmistamaan hienostuneempia työkaluja, koneita, laitteita ja mittaainstrumentteja. Keksinnöt, joita kukaan ei odottanut tai ennustanut, tulivat mahdollisiksi. Avukkeiden kehittäminen on ollut kiihtyvä prosessi. Niin myös nyt, eikä kehityksen nopeutuminen ole hidastunut.

226. Epäyhtälön voima

Elokuvista kirjoittavat tietävät mikä oli tekijän tarkoitus ja näkevät elokuvan sen viestinä. Elokuvallisesta laadusta kirjoitetaan vähän, vaikka juuri se on käyttöliittymä katsojaan. Tekijän aikomuksen ja ensi-illan väliin mahtuu valtava määrä vastuutaiteilijoiden ja teknisten apuhenkilöiden työtä, ajattelua, vertaamista, hikeä, epätoivoa ja joskus vertakin. Elokuvaohjaaja johtaa kuvausryhmää samalla tavalla kuin kapellimestari sinfoniaorkesteria: loputonta nuottien opiskelujen, toistuvien harjoitusten, valaisujen, ottojen ja uusintaottojen, liian paljon ja liian vähän välissä kamppailua – yksilötaidetta ryhmätyönä, jonka tuloksena syntyy elokuva, jonka ovat saaneet aikaan – he kaikki. Samoin kuin kapellimestari vastaa siitä, että orkesteri soittaa oikein, elokuvaohjaajan tulee vastata siitä, että elokuva tehdään oikein. Oikein ei tarkoita oikeaoppisuutta, kiistämättä sen merkitystä, vaan valmistamista oikein, työnä. Tekniikka, jolla taidetta

voi tuottaa, kehittyi nopeammin kuin taide ja muuttuu banaalimmaksi, mikä tarkoittaa, että kuka hyvänsä luulee osaavansa. Tämä on harha, se että laitteet näyttävät saaneen kompetensseja, joihin ennen tarvittiin ymmärrystä, koulutusta ja osaamista, tuottaa huonompaa substanssia ja substanssin ymmärrystä, jonka jakavat tekijä ja katsoja. En siis kirjoita, että mestariteosten aika taiteessa olisi ohi.

Elokuvani ”Riisuminen” kuvattiin hotelli Vaakunan Presidentti –sviitissä. Yhtenä iltana hotellin aulassa istui kunnioittamani, myöhemmin akateemikko Rauni Mollberg katsellen lännenelokuvaa aulan televisiosta. Mollberg kehitti henkilökohtaiseksi tyylikseen yhden kuvan kohtaukset. Niitä ei voinut leikata, koska ei ollut kuvia, joihin leikata. Kohtaukset liitettiin kokonaisina osaksi elokuvan kokonaisuutta. Se johti taiteellisiin voittoihin, mutta myös elokuvien tyypistämiseen, koska ne eivät mahtuneet elokuvateattereiden ohjelmistoon viisituntisina, kuten toisen ”Tuntemattoman sotilaan” kuulemma paras versio. Vaikka tyyli oli ”Mollen” tyyli, kertoo se ehkä myös teatterin otteesta suomalaisesta elokuvasta. Erittäin taitava elokuvaaja Esa Vuorinen sovelsi oman, usein käsivarakuvaukseen perustuvan tyyliensä Mollbergin yhden kuvan kohtauksiin. Se johti taiteellisiin voittoihin. Tervehdin Mollbergia, keskustelusta ei tullut mitään, koska hän katsoi elokuvaa. Joka kerta, kun elokuvassa leikattiin, siirryttiin kuvakulmasta seuraavaan, Molle ähkäisi: ”Toi ei oo totta!”. Ensin ihmettelin, mutta kun ”toi ei oo totta” toistui, ymmärsin, että Mollberg tarkoitti leikkausta. Leikkaus kadotti elokuvasta sen, mikä oli hänelle tärkeää, kuvan autenttisuuden, jota voi kutsua kohtauksen sisäiseksi dokumentaarisuudeksi: elokuva näyttää reaaliajassa, miten kaikki oikeasti tapahtui. Näyttelijät kertoivat, miten Mollberg oli johonkin TV-filmiin ottanut toistakymmentä neljäminuuttista kohtausta pidoista. Kuvassa oli ollut juhlapöytä, kaikki mässäilivät. Elokuvassa, ennen digitaalisia mahdollisuuksia, oikeastaan vain suuteleminen ja syöminen olivat toimintoja, joita ei voinut trikillä korvata. Piti syödä oikeasti. Kymmenennen oton jälkeen jotkut menivät oksentamaan, voidakseen syödä.

Ehkä ei ole filosofiaa onko totta vain se, joka on kameran edessä totta, vai voiko elokuvassa olla totta se, joka on totta katsojan tajunnassa? Elokuvan leikkaus ja sen filosofinen sisältö, katsojan siirteleminen tilassa ja ajassa mihin hyvänsä, ilman että hän itse voi vaikuttaa tapahtumaan, on elokuvan ydinrituaali – ajan leikkaaminen ja paikan valitseminen elokuvaohjaajan päätöksellä. Toisin kuin monien ihmisen luomien kohdalla, elokuvan tärkeimmät teoriat ovat yhtä vanhoja kuin elokuva; tai yhtä vanha kuin ihminen, lajina. Sergey Eisenstein, joka ohjaajana ja teoreetikkona jäi elokuvan historiaan ja vaikutti Neuvostoliiton poliittiseen historiaan, julkaisi 1943 teoksen, jonka englanninkielinen nimi on *The Film Sense*, suomeksi elokuvan taju. Kirjassa hän puuttuu ikuisen, Neuvostoliitossa käytyyn, lähinnä akateemiseen oppiriitaan saako elokuvaa leikata, koska leikkaus – aivan oikein – ikään kuin hävittää todellisuuden kuvan. Kyllä, leikkaus muuttaa katsojan tajunnan kuvan elokuvan todelliseksi kuvaksi. Hän kertoi kokeiluista:

”While playing with pieces of film, they discovered a certain property in the toy, which kept them astonished for a number of years. This property consisted in the fact that two film pieces of any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality, arising out of that juxtaposition.” (71.)

Sergey Eisenstein: *THE FILM SENSE*, Faber and Faber Ltd, 1943 / 1968

Esitettyään teesinsä Eisenstein analysoi sen ja lopuksi aitona tarinankertojana kääntää kaiken päälaelleen pienellä kohtauksella, jonka oli kirjoittanut amerikkalainen satiirikko Ambrose Bierce:

"This is not in the least a circumstance peculiar to the cinema, but is a phenomenon invariably met with in all cases where we have to deal with juxtaposition of two facts, two phenomena, two objects. We are accustomed to make, almost automatically, a definite and obvious deductive generalization when any separate objects are placed before us side by side. For example, take a grave, juxtaposed with a woman in mourning weeping beside it, and scarcely anybody will fail to jump to the conclusion: *a widow*. It is precisely on this feature of our perception that the following miniature story by Ambrose Bierce bases its effect. It is from his *Fantastic Fables* and is entitled "The Inconsolable Widow": A Woman in widow's weeds was weeping upon a grave. "Console yourself, madam," said a Sympathetic Stranger. "Heaven's mercies are infinite. There is another man somewhere, besides your husband, with whom you can still be happy." "There was," she sobbed – "there was, but this is his grave."
(72.)

Sergey Eisenstein: *THE FILM SENSE*, Faber and Faber Ltd, 1943 / 1968

Leikkaaja on suomalaisessa elokuvassa ollut "naisammatti". Syyt eivät ole sukupuolisia vaan tuotannollisista syistä perinteisiä. Äiti ei ole voinut poistua lasten luota viikkokausiksi kuvauksiin Lappiin, kuten isä, mutta kylläkin päiviksi leikkaamoon palatakseen illaksi kotiin. Myös vahvat naisvaikuttajat ovat olleet rohkaisevia esikuvia, kuten Irma Taina ja Tuula Mehtonen, jotka ovat vastanneet monen sukupolven leikkaajien koulutuksesta.

Elokuvakouluun on silloin tällöin pyrkinyt henkilöitä, jotka ovat pyrkineet Teatterikouluun, pääsemättä. Aiemmin, kun televisio ei ollut yhtä attraktiivinen katsojaportaali kuin nyt, se saattoi olla helpompi tie teatterimaisen elokuvan ohjaajaksi. Mutta elokuva ei ole teatteria. Puhutaan teatterikärpäsen puremasta samaan tapaan kuin elokuvan tajusta. Molemmat ovat olemassa. Siksi teatteriin orientoitujen ohjaajien elokuvat muistuttavat teatteria, aiheilta ja toteutukselta. On myös väärinkäytöksiä, jotka eivät olisi mahdollisia maissa, joissa on oikeita elokuvakouluja. Naistenlehdestä luin elokuvia ohjanneen henkilön haastattelun: hän ilmoitti pyrkineensä opiskelemaan leikkausta, koska leikkaukseen oli helpompi päästä, vaikka tiesi aikovansa ohjaajaksi. Lainaukset eivät ole sanatarkkoja, asia on.

227. Tekniset ehdot

Taide on pyhä ja itseisarvoinen. Taiteilija on taiteensa suhteen oikeassa, tekee mitä hyvänsä. Taiteilijana saa ja pitää olla itsekäs, omahyväinen; vaikka sietämätön. Eikä tarvitse kunnioittaa taiteen muita tekijöitä. Taiteella on mystinen mittari, jolla ei voi mitata: on vain hyvää ja huonoa. On virtuooseja ja maailmantähtiä, jotka osaavat vain sen, mitä tekevät. Miten eri taiteiden huippuja voi verrata, kun heitä voi arvostaa yhtä paljon, vaikka he tekevät eri taiteita? Suomen kielen sana elokuva on sekä hyvä että huono keksintö. Hyvä siksi, että se kertoo mitä tarkoittaa – elävää kuvaa tai kuvaa, joka on taitettu eloon. Huono siksi, että se tarkoittaa sekä taideteosta että kauppatavaraa.

Muissa kielissä filmaamisella ja esittämisellä on yleensä omat eri sanat, joten jo ne kuvastavat elokuvan dualismia. Väitän, että käsitteellisellä monismilla, saman sanan voimalla, on ollut vaikutus suomalaisen elokuva-alaan ja tuotantopäätöksiin. Kun toinen puoli on unohtanut, että elokuva on taidetta, toinen puoli on unohtanut, että elokuva on myös julkinen kauppatavara.

228. Elokuvan taju

Elokuvan taju on termi, jota teoreetikotkin käyttävät. He tunnistavat sen olemassaolon, vaikka tuskin osaavat määrittää mitä se on. Kriitikot viettävät suuremman osan elämästään pimeissä huoneissa katselemassa varjokuvia kuin kukaan muu, joten ei pidä aliarvioida heidän asiantuntemustaan, katsomisessa. Katsojallakin voi olla hyvä tai huono elokuvan taju, mutta se ei tee elokuvista huonompia tai parempia. Elokuvan tajun pitää olla tekijällä. Elokuvan tekemisessä taju on osa moraalialaa. Taidetta on hankala rajata tai määrittää, mutta yleisesti se tuottaa aisteilla havaittavia elämyksiä. Taide on osa kulttuuria, joka pyyteellisistä syistä jaetaan korkeampaan ja halvempaan. ”Halvemman” kulttuurin viihde tuottaa myös elämyksiä ja tunteita ja on hankala määritellä. Pidämme itsestään selvänä, että huipputaiteilijat osaavat työnsä. Että laulaja laulaa oikein, kuulostaa hän miltä hyvänsä; että näyttelijä näyttelee niin hyvin, että uskomme rooliin. Kuvanveistäjä Kaarina Kaikkonen ripusti satoja miesten paitoja Helsingissä Lönnrotinkadun ja Yrjönkadun risteykseen. Ymmärsimme käytetyt paidat taiteeksi, vaikka emme tienneet miksi. Uskoimme, että ne, jotka nykytaidetta ymmärsivät, olivat tehneet puolestamme päätöksen, koska installaation pelkkä ripustaminen oli byrokraattisesti ja teknisesti vaikea ja kallis operaatio.

Taiteeseen kuuluu itsekkyyden oman tekemisen oikeutuksesta, omasta tyylistä. Joskus se johtaa menestykseen ja maineeseen, mutta voi se johtaa myös kurjuuteen ja yksinäisyyteen. Tunnetuin esimerkki lienee Vincent van Gogh, josta tuli miljonääri kuolemansa jälkeen. Usein huipulle pääsee fokuoimalla yhteen asiaan, tietoiseen tekemiseen. Muu on toisarvoista. Menestyksen myötä osaaminen, tyyli, itsekkyyden tunnustetaan ja muuttuu julkiseksi omaisuudeksi, kuten Miina Äkkijyrkän vasikat, M. A. Nummisen laulut tai Rauni Mollbergin elokuvat. Kansakunnalla on varaa pitää hengissä puolta prosenttia ihmisistä, jotka eivät tuota hyötyä. Sen sijaan voimme saada elämyksiä ja mikäli olemme saavuttaneet suosiollisen aseman, voimme valjastaa heidän taitonsa ideologiamme tai kuolemattomuutemme käyttöön. Kun menee Kansallismuseoon, jonka joku sanoi hukkuvan ruginlapoihin, joita kokoelmassa on tuhansia, voimme yhdellä katseella ymmärtää, että keskuudessamme on ollut veistotaitoisia henkilöitä, jotka ovat arvostaneet kehräämistä. He eivät ole ryhtyneet kehräämään vaan osoittaneet rakkauttaan veistämällä kehrääjälle henkilökohtaisen ruginlavan, joka on antanut kehrääjälle voimaa. Inhimillinen ominaisuus, jota apinat harjoittavat etsimällä toisistaan kirppuja. Kun joku osaa jotain, johon itse emme ylety, se ihastuttaa meitä. Kannattaa sivuhuomauttaa, että museoon ovat päätyneet ruginlavoista kauneimmat. Tämän ymmärtävät kaikki, jotka pakotettiin koulussa virkkaamaan patalappu, josta tuli kolmion muotoinen, tai hyppäämään kolmiloikkaa. Lajien menestyjät olivat eri henkilöitä. Sitä käytettiin työnjakoon yhteisöissä, joissa kaikkien ei kannattanut neuoa, koska joidenkin piti

nylkeä tai kesyttää hevosia muidenkin tarpeisiin. Jos kulttuuri on kehittänyt kuvataiteen 50.000 vuotta sitten – tai milloin se onkaan tapahtunut – sitä ennen oli kulunut jo 150.000 – 450.000 vuotta siitä, mitä on kutsuttu ”laskeutumiseksi puusta”. Tai miljoona. Myöhemmin, kehitettyään maatalouden ja keksittyään köyden ihminen onnistui kesyttämään hevosesta koneen. Kenties ne, jotka eivät siihen pystyneet, keskittyivät luolamaalaukseen. Kenties kehityimmeikin, kenties esimerkiksi näin?

229. Puhetta kielillä

Elokuva on kieli. Se juontuu havaintopsykologiasta, ohi teatterin. Yhteiskunnan toiminnot ja rakenteet olivat joustamattomampia elokuvan valloittaessa maailman, mutta pioneerihengellä menestyi. Huomaamatta olemme kehittäneet tekniikoita, joita jokaisella on taskussa ja joilla voi tehdä elokuvan. Samalla kun ihmiskunta on tullut julkisemmaksi, tekniikat ovat muuttuneet banaaleimmiksi. Aiemmin piti olla yritteliäs, varakas tai edes lahjakas päästäkseen elokuva-alalle, jossa ei ollut edes rimaa ylitettäväksi. Nyt elokuvan voi tehdä laitteella, joka kehitettiin tekemään puheysteys mahdolliseksi missä vain. Televisio on teknisen kehityksensä aikana kouluttanut sukupolvia elokuvalliseen vastaanottoajatteluun, joka omaksuu informaatiota ihmisen luontaisella nopeudella sen hitauden sijaan, jota elokuvateatteri tarjosi. Osa ihmisistä vaihtaa tylsämpää aikaansa televisiosta näkyvään tylsään aikaan, jossa näyttelijät häpäisevät itsensä tai lihavat ihmiset loikoilevat sohvilla ahmimassa perunalastuja ja kommentoimassa muiden häpäisyä. Katsojasta nähtynä television ja elokuvan voi määrittää ”helpoiksi taiteiksi”. Ei tarvitse osata muuta kuin ostaa puhelin ja maata sohvalla. Elokuvakameran keksimisestä alkanut kehitys siis jatkuu.

Empiirisesti kiistatonta on, vaikka sitä on vähän tutkittu elokuvakerronnan kieliopin näkökulmasta, että television kanssa kasvaneilla on paremmat valmiudet elokuvien katseluun. Yksiselitteisesti mitattavien suureiden, kuten leikkauksen tiheyden lisääntyminen elokuvissa – siis keskimääräisen kuvanpituuden lyheneminen – on ollut dramaattista, kiitos Hollywoodin ja minun. Televisio on darvinistisella metodilla kouluttanut katsomaan elokuvaa elokuvan ehdoilla. Kokemuksen ja tunne-elämän tasolla elokuvat kertovat ihmisestä eikä mikään poista tekijyyttä. Joku kuvittelee muiden puolesta. Niiden lisäksi, jotka haluavat julkisuutta on niitä, joilla on kerrottavaa. Jos elokuva taiteena ei ymmärrä uusiutua, se vanhentuu. Välineen kehitys on ajanut ohi arvostelukyvyn; elokuva voi olla lähempänä pelitodellisuutta kuin teatteria, eikä kukaan taaskaan näytä ymmärtävän nykytilannetta ja vastuutaan tulevaisuudesta. Elokuva on monimutkainen taide, jota ei pidä mitata yhdellä mittarilla, katsojasuosioilla. Elokuvallisesti lahjakkaiden ohjaaminen systemaattisen koulutuksen piiriin ja pätevoitymisasteikon luominen resurssien jakamiselle olisi keino, jolla elokuvan voisi kehittää kansallista identiteettiä ja kansantaloutta palvelevaksi taiteeksi. Tämä ei diskriminoi ketään koska ehdotus koskee vain julkisilla, siis yhteisillä varoilla tuottamista.

Olisi helppoa kopioida elokuvaan muista taiteista ja urheilusta mekanismeja, joilla lahjakkuudet tunnistetaan ja heille luodaan mahdollisuus kehittää taitoja. Pitkän

näytelmäelokuvan ohjaaminen on sitkeää, systemaattista ja tietoista työtä, jossa onnelliset sattumat voi käyttää kokonaisuuden hyväksi, mutta onnettomista vahingoista kärsii katsoja. Kaikista ihmisen teknisistä saavutuksista elokuva – kokonaisvaltaisesti ja sivistyneesti käsitettynä tai määritettynä – on ihmiskunnan keksinnöistä suurin, koska oikein tehdyllä elokuvalla voidaan ohittaa ihmisen tietoisuus, vaikuttaa ihmisen ohitse suoraan ihmisyyteen. Elokuvalla on ollut ja tulee olemaan pitkäaikainen vaikutus ihmiskuntaan. Katsojina olemme suojattomia, viestin vastuu on annettu tekijälle, siis tuottajalle tai elokuvaohjaajalle, yleensä hyväksymättä heidän kykyjään ja motiivejaan. Niiden tarkistamisella en tarkoita sensuuria, vaan samanlaisen valintajärjestelmän soveltamista, jonka pitäisi toimia kaikissa yhteisillä varoilla ylläpidetyissä lajeissa.

Ei tarvitse olla tarkkanäköinen, koska voi olla likinäköinen.

XXIX KLIPPI: Polanskin vuoteesta

Gorkin Puiston kuvaukset lähestyivät. Kaikki oli valmista; vain naispääosa puuttui. Tarinan Irina oli Siperiasta, venäläisen näköinen amerikkalaisten mielestä, korkeat poskipäät, kissansilmät. Ohjaaja halusi näyttelijän, vaikka Hollywoodissa on päädytty tähdeksi lipunrepijän tai tissikalenterin tyykän ammattikokemuksella. Michael Apted oli toista maata: englantilainen elokuvaohjaaja, ammattimies, herrasmies ja tietoinen ymmäryksestään. Tuotannosta puuttui älytön glamour, jonka varassa Punaisia kuvattiin ja mihin se sortui. Budjetti oli vaatimaton, vain 10,5 miljoonaa dollaria. Silti se oli suurin jenkkituotanto Suomessa. Kun naista ei löytynyt, joku vihjaisi, että Polanskin sängystä löytyisi puolalainen näyttelijätär. Polanskin elokuvat, naiset, maineen ja paon Amerikasta huomioon ottaen castingin olisi voinut tehdä puhelimessa, mutta Apted ja tuottaja lensivät Pariisiin. Polanskin vuoteesta löytyi aarre: Joanna Pacula oli valmistunut Puolan teatteriakatemiasta, tanssijan figuuri ja ehtinyt jo näytellä alasti Varsovan kansallinäyttämöllä, mistä amerikkalaiset kohisivat. Tyttö oli opintomatalla Pariisissa joulukuussa 1981, kun julistettiin Puolan sotatila, joka oli yksi maailman lopullisemman muuttumisen esinäytöksiä. Naisella oli älyä ja sitkeyttä jäädä Ranskaan sen sijaan että olisi palannut rautaesiripun taakse. Polanski tarjosi turvapaikan. Vaihdettiin taiteellisia kapasiteetteja tulevaisuuden odotuksiin. Hedelmien makeuteen verrattuna hinta ei ollut korkea. Apted kertoi tämän, kun illastimme kahden Lehtovaarassa, kun hän kyllästyi neuvostohysteriaan, jota tuotannon amerikkalaiset elättivät ennen kuin tottuivat suomettuneen todellisuuden valjuun vaarattomuuteen. Gorkin Puiston englanninkielten sekasotkussa Pacula sai puhua puolanenglantiaan, koska rooli oli kotoisin Siperiasta. Tyttöä oli mukava katsella. Eksoottiset piirteet. Olisi pärjännyt mannekiinina Pariisin *cat walkeilla*, mutta olisiko kohtalo niin ollut suopeampi? Näimme miten nopeasti hyvän eurooppalaisen taidekoulutuksen veronmaksajien rahoilla – kuten mekin – hankkinut herkkupala amerikkalaisen tuottajan käsiin jouduttuaan muuttui sietämättömäksi diivaksi. Miespääosan William Hurt näytti samanlaiselta itärannikon älykkösuvusta kotoisin olevalta itsevarmalta naistenmieheltä kuin Warren Beatty. Hurtin äiti taisi olla naimisissa Time-lehden perustajan kanssa. Hurt iski silmänsä kokemattomaan puolalaiseen vastaanäyttelijään ja halusi päästää tytön maailmankokemattomuudesta. Mutta Paculaan oli iskenyt toisetkin silmät. Gorkin Puiston tuottaja Howard Koch Jr. halusi omistaa hänen taiteelliset kapasiteettinsa. Varsovan kuivista talvista kotoisin oleva siperialaistyttö joutui Helsingin hyytävään meri-ilmaan ja sai keuhkoputkentulehduksen. Tuotannon *unit doctor*, itsekin hurmaava naistenmies, rikkoi lääkärinvalan kertomalla, että Paculaa sai stetoskoopillakin koskea vain selkäpuolelta. Tuottaja oli hänestä niin mustasukkainen, ettei edes tohtorille saanut näyttää yläruumiin jakaumia. Tuntui erikoiselta, kun tarinassa, tietenkin, ohi KGB:n kolmoismurhan selvittämisen on rakkaus, joka puhkeaa Arkadi Renkon ja Irinan välille sen jälkeen, kun he aikansa ovat näytelleet kissaa ja koiraa ja Irina on henkilökohtaisissa nahoissaan saanut tuntea neuvostokorruption. Rakkauden puhkeamisen konkretisoimiseksi Dennis Potter oli kirjoittanut rikostarkastajan makuuhuoneeseen kohtauksen, jossa Renko osoittautui mieheksi ja Irina otti sen vastaan alasti – miljoonien silmien nähden. Kohtausta varten Renkon asunnon lavaste Helsingissä purettiin, pakattiin, lähetettiin Tukholmaan ja rakennettiin uudelleen. Tuottajan ja miespääosan välillä oli kolmiodraama ja ohjaaja päätti jättää oikean murhan riskin viimeiseen kuvauspäivään.

230. Opi lentämään

Kun elokuvat kuvattiin filmille, kymmenen minuuttia oli kuvan maksimipituus kamerassa. Esityksessä rullan pituus oli kaksikymmentä minuuttia ja elokuva kesti neljästä kuuteen ”kakkua”, kuten niitä kutsuttiin. Katsoja osti pääsylipun istuakseen hänelle varatulla tuolilla elokuvateatterissa, sen sijaan että pitelisi kotona kädessä kaukosäädintä, jonka avulla sekunnissa pääsee toiseen maailmaan, jos ensimmäinen on pitkäveiteinen, tai puhelinta, jolla voi kuvata ja näyttää elokuvan. Kaikkien elokuvien alussa oli jakso, jota kutsuttiin ”ekspositioksi”. Sen tarkoitus oli kuljettaa, siis vietellä, katsoja elokuvan maailmaan ja antaa henkilökohtaiset eväät, joilla tarinan osasi ymmärtää.

Hitchcockin elokuva ”Linnut” on mestariteos siinä, miten katsoja viedään elokuvaan. Koska Hitchcockin tavaramerkkejä oli esiintyä niin sanotussa cameo-roolissa elokuvissaan, hän teki sen heti alussa, että katsoja voisi keskittyä elokuvaan: Hitchcock yrittää ehtiä bussiin, mutta se jättää hänet pysäkillä. Tippi Hedrenin esittämä elokuvan päähenkilö sulkee liikkeensä viikonlopuksi ja ajaa kaupungista. Kaikki on niin tavallista kuin vain Amerikassa voi olla. Hedren pysähtyy tankkaamaan autoa. Mitään ei tapahdu. Sitten ohi lentävä lintu, kuin sattumalta, nokkaisee häntä päähän. Hitchcockin lintujen ekspositiossa tapahtuu kaksi asiaa: ei tapahdu mitään, maailma on kohdallaan ja silti katsoja tietää odottaa, että alkaisi tapahtua. Tietenkin – Hitchcockin maine ja Hollywoodin koneisto, joka oli jauhanut Linnut katsojan odotukseen. Julisteen, jossa oli musta korppi, olivat kaikki nähneet ja kuulleet juonipaljastuksia. Katsoja tiesi, mitä tapahtuisi, mutta Hitchcock tiesi miten.

Ensimmäisen linnun jälkeen Hitchcockin maailma alkaa vähitellen kääntyä selälleen. Me istumme elokuvateatterin ployshipenkissä pää alaspäin katselemassa, miten lintuparvet raamatun heinäsiirkkojen tavoin peittävät taivaan, tunkeutuvat savupiipun ja takan läpi vainoamaan Hedrenin esittämää viileää daamia kuin paha joulupukki. Elokuvassa Hitchcock käytti puhdasta näkökulmakuvatekniikkaa (POV) vahvalla ja taitavalla tavalla oikein: linnut, jotka hyökkäävät Hedrenin kimppuun, hyökkäävät meidän kimppuumme. Katsojasta, katsojan sukupuolesta piittaamatta, tulee Tippi Hedrenin esittämä naishenkilö, jonka linnut, lopulta kaikki linnut, yrittävät ajaa satimeen ja surmata terävillä nokillaan. Jokainen, joka on elokuvateatterissa nähnyt Linnut, muistaa Hitchcockin pyylevän olemuksen joka kerta kun enemmän kuin yksi musta lintu lentää kohti oikealta taivaalta. Samalla POV-tekniikalla Hitchcock vangitsee katsojan elokuvassa ”Vaarallinen romanssi” (North by Northwest). Pölytyslentokone myrkyttää heinäsiirkkamyrkyllä Roger O Thornhillin, joka yrittää preerialla kätkeytyä maissipeltoon. Jos lapsille kertoisi satuja, joissa on näin yksinkertainen juoni, he nauraisivat. Silti me, aikuiset, sivistyneet katsojat, uskomme mitä näemme, mutta vain sinä aikana, jonka istumme elokuvissa ja vaihdamme jopa sukupuolemme, Tippi Hedrenistä Cary Grantiin, ennen kuin palaamme omaan elämäämme, joka alkaa elokuvateatterin takaoven jälkeen, sellaisena kuin loskainen todellisuus näyttäytyy.

231. Lyhyt onni

Oikealla todellisuudella on tiukat lait. Jos joku käynnistää helikopterin ja ohjaimet annetaan ilmailun rakastajalle, elinajan odotus ilman lentokoulutusta on yhdeksän (9) sekuntia. Ensimmäisellä helikopteritunnilla lennonopettajani Jouko Hartikainen neuvoimista pidetään kiinni ja huomautti, ettei kättä milloinkaan saa irrottaa ohjaussauvasta. Helikopteri ei ole stabiili, kuten lentokone; lentäjä pitää sitä pystyssä kuin yksipyöräistä polkupyörää. Helikopteri tappaa lentotaidottoman – konkreettinen elokuvaohjaajan tulevaisuudenkuva! Uransa aikana Hartikainen torjui äkkikuoleman puolitoista miljoonaa kertaa. Helikopterin ohjaaminen on vaikeampaa kuin elokuvan ohjaaminen ja kuolemakin on oikea, ei erikoistehoste. (HUOM. Koskee tavallista helikopteria, ns. dronen toimintaperiaate on eri).

Tämän tutkimuksen osiossa Suomen elokuvakoulu; Seurantaselvitys elokuva- ja televisiokoulutuksen kehityksestä vuodesta 2000 ja kehittämisenäkymistä (OPM 2007) olen detaljoidusti selvittänyt elokuvakoulutuksen historian ja silloin esittänyt joitakin tulevaisuuden kehitysnäkökohtia, jotka ovat – kenties välineiden kehittymisen vuoksi jo vanhentuneet. Selvitys löytyy Opetus- ja kulttuuriministeriön osoitteesta:

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-485-303-3>

Selvityksen kirjoittamisen jälkeen ammattikorkeakouluissa vallinnut määrällinen ylikoulutus on supistunut ja yliopistotasaisen koulutuksen integroiminen osaksi Aalto-yliopistoa on taas heikentänyt elokuvakoulun identiteettiä ja aiheuttanut tilanteen, jossa OPM:n (nyk. OKM) merkittävän sijoituksen elokuvakoulutuksen perusinfraan on annettu valua Arabianrannan hiekkaan. Asiallisen ja ammattimaisen elokuvakoulutuksen vaatimaa perusfasiliteettia, oikeaa elokuvastudiota, ei koulutuksella taaskaan ole. Se on annettu yksityiselle.

232. Pitkä oppimäärä

Aloittaessani opiskelun Ateneumin Kamerataiteen osastolla elokuva oli saavuttanut eläkeiän. Horjuva opetus haki muotoa ja sisältöä, mutta oli eksoottista. Taloja, toisin kuin elokuvia, oli rakennettu kaksikymmentä tuhatta vuotta. Kun kysyttiin, miksi vaihdoin arkkitehtuurin elokuvaan, sanoin näsäviisaasti, että elokuvasta pääsee eroon kahden tunnin kuluttua, mutta talossa voi joutua asumaan 500 vuotta. Nyt arkkitehtiosaston kurssitoverideni piirtämiä rakennuksia puretaan, mutta elokuvani ovat saaneet ikuisen elämän. Ehkä on vain ironista, että suurimman ihmisen pystyttämän talon rakennustekniikkaa ei ole pystytty selittämään. Se on unohtunut, Kheopsin pyramidia ei piirretty edes Klubi-askin kanteen eikä suunnitelmaa arkistoitua rakennustarkastusvirastoon. Ihminen osasi piirtää, mutta tekniikan kehittyminen arkistojen vaatimuksiin oli kaukana edessä. Insinöörikään ei ymmärrä miten pyramidi rakennettiin: ei ole piirustuksia. Vain 4500 vuotta vanha tekniikka pitää keksiä uudelleen. Miksi? Pyramidihan seisoo sijoillaan ja on vaikuttanut tuhansia vuosia maailman asukkaisiin koska on suurin ihmisen rakennus.

Siiloutuneen tiedon maailmassa antropologit eivät pysty määrittämään milloin kulttuuri syntyi, eivätkä miten. Mitä tiedolla tekisimme? Ehkä elokuvaohjaajan on tarjottava apua: tiedämme, ettei eläinlaji loppunut ja ihmislaji alkanut, vaan lajit kehittyivät mutaatioiden kautta yhä tarkoituksenmukaisemmiksi olosuhteisiin, joissa ne yrittivät säilyttää henkensä tuottaakseen jälkeläisiä. Kun ihminen, ymmärtääkseen maailman ja elämän, vähitellen kehitti tajunnan, yksi tärkeimmistä oli tapa, jolla hän tarkkailee joskus itseään, tavallisesti toista. Ihmiseksi leimaututtuaan esi-isämme ja -äitimme alkoivat tuottaa apuvälineitä. Kun niitä oli, niistä kehittyi kulttuuri; osaavathan lajit, joita ihminen kutsuu eläimiksi, myös käyttää työkaluja. Välineillä on kehitetty välineitä, tai ne ovat kehittyneet esinemutaation kautta ja uusi tekniikka on taas syössyt ne menneisyyteen, kuten sadat tarpeettomiksi käyneet *Hi Tech* -filmikamerat. Isä on opettanut poikaa, äiti tytärtä. Ei ole mitään seksististä siinä, että se, joka imetti, piti yllä tulta asumuksen edessä, sateellakin, jos siellä missä ihmiset asuivat satoi, sillä aikaa, kun se, jolla oli voima tappaa, juoksi eläinten perässä metsässä. Pitihän jonkun imettää Kolumbuksenkin lapsia sillä aikaa kun isä etsi Intiaa.

Brittiläinen eläintieteilijä, sosiobiologi Desmond Morris kirjoitti sekä konservatiivista että tiedemaailmaa järkyttäneessä populaaritieteellisessä kirjassaan ”Alaston apina” siitä, miten metsästys ja työnjako ovat olleet olennainen osa ihmiskunnan kehitystä:

”Voitaisiin ajatella, että evoluutio olisi suosinut yksinkertaisempaa suuntaa ja tehnyt näistä apinoista enemmän kissojen ja koirien kaltaisia saalistajia vain suurentamalla niiden kynsiä ja hampaita piikkimäisiksi ja koukkumaisiksi aseiksi. Mutta silloin muinainen maa-apina olisi joutunut suoraan kilpailuun pitkälle kehittyneiden kissa- ja koirapetojen kanssa. Se olisi joutunut kilpailemaan niiden kanssa niiden omilla aseilla, ja tulos olisi ollut kädellisille tuhoisa. Sen sijaan syntyi aivan uusi menetelmä, keinotekoiset aseet luontaisten sijasta, ja tämä menetelmä toimi.” (73.)

Desmond Morris: Alaston apina, Otava 1972, suomennos Antto Leikola

Hän myös teki apinoilla kokeita, jotka muuttivat maailmankuvia. Morris opetti Congo-nimisen simpanssinsa maalaamaan tauluja, joille ilkuttiin, koska ne näyttivät ihmisen nykytaiteelta. On apinoille annettu elokuvakameroitakin.

”Seuraava askel vei välineiden käytöstä niiden valmistamiseen, ja samaan aikaan metsästyskeinot paranivat, ei vain aseistuksen vaan myös yhteistoiminnan ansiosta. Metsästäjäapinat saalistivat laumoina, ja sitä mukaa kuin niiden surmaamistekniikka kehittyi, myös niiden sosiaalinen organisaatio edistyi. Susilaumakin levittäytyy, mutta metsästäjä-apinalla oli jo paljon paremmat aivot kuin sudella, ja se saattoi ryhtyä ratkomaan ryhmän sisäisen viestinnän ja yhteistyön ongelmia. Yhä mutkikkaammat sotaliikkeet kävivät mahdollisiksi. Ja aivot kasvoivat kuin hyökyaalto.” (74.)

Desmond Morris: Alaston apina, Otava 1972, suomennos Antto Leikola

Alastoman apinan aikaan Morris laski, että apinalajeja oli 193, joista 192 oli karvapeitteisiä. Elinympäristöjen degeneraation vuoksi karvapeitteisten lajien määrä on voinut vähentyä, mutta metaforana ihmisen olemassaololle luvut toimivat edelleen. Morris myös kirjoittaa hyvin, jolla oli ja on merkitystä: moni kiinnostui omasta lajistaan.

”Tämä metsästäjäjoukko oli ennen kaikkea koiraiden joukko. Naarailla oli liian paljon puuhaa poikasten hoitamisessa, jotta ne olisivat voineet tehokkaasti osallistua saaliin ajamiseen ja tavoittamiseen. Sitä mukaa kuin metsästys tuli yhä vivahteikkaammaksi ja saalistusretket yhä pitemmiksi, metsästäjä-apinan alkoi olla pakko luopua esi-isiensä vaeltavasta elämästä. Kotipesä, paikka jonne koiraat saattoivat palata saaliin kanssa ja jossa naaraat ja poikaset saattoivat odottaa osaansa tuliaisista, kävi välttämättömäksi.” (75.)

Desmond Morris: Alaston apina, Otava 1972, suomennos Anto Leikola

Morris sai (tietenkin) ristiriitaisen vastaanoton. Hänellä ei ollut tarpeeksi korkeatieteellistä näyttöä ollakseen auktoriteetti, mutta tässä yhteydessä riittää hyvin näkemys siitä, miten ihmisestä kehittyi elokuvaohjaaja. Morris näyttää tutkineen lajia elävästä ihmisestä käsin, ei fossiilista. Hän kirjoittaa edelleen relevanteista asioista:

”Kuten myöhemmissä luvuissa näemme, tällä kehitysaskeleella on ollut syviä vaikutuksia nykyajan sivistyneimpienkin alastomien apinoiden moniin käyttäytymispiirteisiin.” (76.)

Desmond Morris: Alaston apina, Otava 1972, suomennos Anto Leikola

Kenties Morrisin tärkein anti on ollut hiljaisella tavalla pilkata konventioita ja ennakkoluuloja. Pilkka edistää edistystä. Jokaisella sukupolvella, myös nykyisellä, on tabunsa ja jumalansa, jotka ymmärretään myöhemmin, tai liian myöhään, mutta jotka nyt, kuten ennenkin ovat olleet ihmistutkimuksen perälauta – tai pohjamuta. Morris itse on muun ohella ollut taidemaalari, joka mielestäni tekee hänestä kirjoittajana uskottavamman mieluummin kuin epäuskottavamman, ihmislajin yhteisen menneisyyden piirtäjänä.

233. Lajin valinnat

Sukupuolet ja sukupolvet ovat kehittäneet rooleja. Metsästämistä varten tarvittiin voimaa ja sitkeyttä, jota eläimillä oli, ja myöhemmin puhetaitoa, joilla vaaralliset eläimet saatiin porukalla satimeen. Ilman antropologin uraa ihminen ymmärtää, että karhusta tai hirvestä ei syöty turkkia, vaan liha. Eikä isoja reisiluita kannattanut heittää tunkioon, koska niitä voi käyttää myös eri tarkoituksiin kuin alkuperäiseen, siis kävelyyn, esimerkiksi nuijina. Pienemmilläkin eläinten luilla oli hyötykäyttöä. Niistä teroitettiin neuloja. Ruotsin maljannostokehotus ”Skåll!” juontuu vihollisen pääkallon yläosasta, josta voitonmaljat viikinkiretkillä juotiin – vai juotiinko, onko sekin vain tarina? Oliko sahaa jo keksitty? Joka tapauksessa, ensin oli oikeasti tapettu se, jonka kallosta juotiin, jos juotiin. ”Oikeasti” tarkoittaa vastakohtaa elokuvassa tappamiselle. Ei taljaa kannattanut päästää mätänemään, piti kehittää tekniikka, jolla nahka parkittiin ja saatiin monelle sukupolvelle lämmin peitto, jonka alla viettää talviöitä samaan tapaan kuin taljan edellinen omistaja, karhu, ja myöhemmin tiikerintalja, jolla hollywoodilainen filmitähti voi haukotella takkatulen lämmössä, kun savupiippu oli keksitty parantamaan asumistodellisuutta. Ja niin pois päin, kuten sanotaan.

Pois päin kiinnostaa antropologia. Ruotsin muinaisesta viikinkikeskuksesta Birkasta löytyi kammiohauta, johon oli istuvaan asentoon haudattu muinainen päällikkö.

Kammiohauta tarkoittaa maanalaista huonetta, joita on myös pyramideissa. Kummastusta herätti se, että muinainen viikinkipäällikkö, joka voitiin ymmärtää vainajan mukana haudatuista esineistä, kuitenkin täytti naisen tunnusmerkit. Vuosikausia tieteet tutkivat vainajaa, epäillen häntä esimerkiksi molempisukupuoliseksi ihmiseksi, josta oli tullut soturi ja päällikkö. Kun tiede kitkaisen hitaasti, uusin instrumentein kumosi kristinuskon meihin valaman moraalivallan, tutkimuksen oli lopulta pakko tunnustaa, että päällikkövainaja on eläessään ollut nainen ja viettänyt suuren osan elämästään hevosen selässä. Luulisi, että kaikista maista Ruotsissa olisi riemuiten otettu vastaan fakta, että muinainen viikinkipäällikkö oli nainen. Kleopatran hautaa ei ole löydetty. Legendasta tehtiin Hollywoodissa elokuva, koska naisfaraolla oli markkina-arvo. Ruotsissa on ollut hallitsijana naiskuningatar ja seuraavakin on nainen. Dramaturgisesti mielenkiintoista on, että samalla kun instrumentit, joilla menneisyyttä voi paremmin ymmärtää ja joilla todistusvoiman ansiosta on myös uskontoa maailmanselityksenä syrjäyttävää voimaa, yhdistettynä moderneihin aatteisiin, esimerkiksi sukupuolten tasa-arvoon kaikessa muussa paitsi lajin jatkamisessa välttämättömien ominaisuuksien hälventymiseen, voivat auttaa ymmärtämään maailmaa uskoa ja siitä seuraavia mielipiteitämme, siis myös historiaa, paremmin.

Käsitykseni antropologista on yhtä lapsellinen kuin yksinkertainen. Mutta, jos meitä edeltäneet eläimet varoivat syömästä myrkkukasveja tai välttyivät päätymästä kuristajakäärmeen saaliiksi, ei pitäisi olla vaikeaa konstruoida ihmiselle menneisyyttä. Antropologi tai sosiologi voi tehdä johtopäätöksiä ihmisestä, hänen kehitymisestään lajina tai yksilönä. Jos lapset viisisataa vuotta sitten leikkivät teatteria tai piilosta, kannattaako luulla, että leikit olivat uusi renessanssikeksintö? Tai etteivät vanhemmat olisi välittäneet lapsistaan? Tai että romanttinen rakkaus on teollisen vallankumouksen kehittämän yhteiskunnan keksintö? Jos omaisuuksien säilyttämiseen on tarvittu avioliittoinstituution kehittäminen, ei se ole poistanut sitä edeltävästä ihmisestä toiseen ihmiseen ihastumista ja intohimoa. Ihmisistä maalattiin muotokuvia. Keksittiin valokuvaus. Sen luultiin vangitsevan todellinen todellisuus silmänräpäykseen. Ihmisessä on hyödyllisiä irrationaalisia ja kivettymättömiä ominaisuuksia, kuten uteliaisuus, joka on vaarallinen mutta tarpeellinen. Utelias ihminen on halunnut oppia ja viisas ihminen on osannut opettaa. Rohkeimmat leikkelivät kuolleita, ymmärtääkseen miten ihminen toimii, vaikka heitä uhkasi kuolemantuomio.

Tulen valjastamien oli muuttanut ihmisen makutottumuksia, mutta oli myös kehitystä edistänyt tekninen vallankumous. Ihminen oppi sytyttämään sen, kun elävän tulen kuljettaminen oli vaikeaa. Nälän tai huvin tai pelon vuoksi hän halusi pyydystää suurempia ja vaarallisempia eläimiä. Se oli mahdotonta, ne juoksivat karkuun, söivät ihmisen tai kiipesivät puuhun, jonka taidon ihminen oli menettänyt tai vaihtanut mukavampaan ja helpompaan, uteliaisuuteen. Ei ole vaikeaa fabuloida, että kun ihminen oppi pyydystämään itseään vahvemman eläimen, metsästäminen sai myyttisiä ulottuvuuksia ja eläimille kehitettiin tarinoita, joilla ylläpidettiin metsämiehen sankaruutta. Kun joku oli näyttänyt, että osaa piirtää ihmisen ja hirven, toinen pyysi häntä ikuistamaan itsensä ja hirven. Ehkä korvausta vastaan. Ehkä korvaus oli saaliin ulkofilee,

tai henki. Eivät ihmiset olisi ryhtyneet maaeläimiksi, jos olisi ollut mukavampaa tai helpompaa elää puussa tai vedessä. Eläinten pyydystäminen ei ollut yksilölaji, tarvittiin metsästysseura. Seura ja sitä vastaavat sanat tarkoittavat kumppanuutta, joka edellyttää yhteisen tilanteen ymmärtämistä ja ymmärtämisen viestimistä. Metsästäjät osaavat lukea koirien haukkua. Ei ole väliä, miten ihmiset kommunikoivat ennen käsiradiopuhelimia, viheltämällä vai huutaen. Viesti oli tärkeä. Jokainen, joka on kuullut jäniksen hädässään huutavan, ymmärtää, että ihminenkin on alusta saakka osannut huutaa, osaavathan apinatkin kommunikoida ääneen. Linnut, jotka laulavat yksinkertaista viestiään, kehittyivät dinosauruksista kauan ennen ihmistä. Ja miten keksittiin laiva? Lapsi heitteli kiviä ja keppejä veteen ja utelias ihminen näki vesilinnun uivan. Kepit ja linnut kelluivat, kivet upposivat. Ihminen punnitsi samanpainoisia esineitä käsissään. Hän osasi uida, mutta siitä tuskin löytyy kivettyneitä todisteita. Joku keksi, että jos veteen vie puun, se pitää pinnalla ihmisiä ja jos puun kovertaa ontoksi, siitä tulee vene, ja niin edelleen. Punttaus on yhä Englannin joissa tapa purjehtia: ruuhta työnnetään seipäillä pohjasta. Ihminen katsoi linnun jalkaa ja vesilinnun jalkaa. Hän valmisti litteän esineen. Siitä kehittyi mela. Hän istui kivellä kosken rannalla eikä haikaillut piipun puutetta, koska tupakka kasvoi valtameren takana. Kun pojanpoika kysyi, eikö veden voimaa voisi myös käyttää, henkilö keksi voiman ja että sillä voi jatkaa omaa voimaa. Hevonen oli villi ja vahva. Ihminen ymmärsi, että kesyttämällä hevosen, sen voimaa voisi käyttää. Ensin piti keksiä köysi, jolla pyydystää hevonen. Ja niin edelleen. Ääntelyn kehittyminen puheeksi on kestänyt – kauanko? – sata tai kaksisataa tuhatta vuotta? Se on vaatinut samaa lajin kehitystä kuin Charles Darwinin muidenkin lajien kehitys. Joku ehkä osaa selvittää, miten se tapahtui, mutta elokuvan ohjaamiseen emme tietoa tarvitse. Taitohan on meissä.

Ehkä koliikkivauvan äiti on yrittänyt nukuttaa lastaan äänтелеillä rauhoittavasti. Hän keksi tuutulaulun ja kertoi siitä tyttärilleen, jotka kokeilivat. Niin oli keksitty *berceuse*, kehtolaulu. Viikinkiveneen vetoon maata pitkin kosken ohi ylävirtaan tarvittiin yhteislaulu, antamaan rytmi, joukkovoima: Hii-op! Hii-op! Kuorolaulajat elävät nyky-yhteiskunnan instrumenteilla mitattavasti kauemmin kuin laulamattomat. Joku miehistä osallistui naisensa lauluun, koska se oli hänestä kaunista. Laulamalla yhdessä samaa säveltä he lujittivat ihmissuhdetta. Pian kaikki, joilla oli musiikkikorva, opettelivat laulamaan ja ne, joilla ei ollut, kuuntelivat. Perinne on yhtä vanha kuin ihminen, ja elää. Laulutaito kai edelsi puhekykyä, joka teki mahdolliseksi monipuolisemman ravinnon ja isompien lämpöeristeiden, vuotien ja nahkojen, pyytämisen. Piirsikö ensimmäinen taiteilija viivan rantahiekkaan vai muotoiliko hän puusta tai luusta esineen, joka vain viehätti silmää? Silläkään tiedolla ei ole merkitystä kuin historioitsijoille. He etsivät todisteita fossiileista, jotka kertovat kaiken, paitsi tarinan, jonka ovat eläneet. Kiinnostavaa olisi tietää miten vanha ihminen on, montako lapselleen taitoja opettanutta sukupolvea?

234. Keskipitkä oppimäärä

Helsingin yliopistossa, joka oli perustettu 1640 Turun Akatemiaksi ja muutettiin keisarin määräyksellä Suomen sodan jälkeen Helsinkiin Keisarilliseksi Aleksanterin Yliopistoksi, oli suomalaisen yliopisto-opetuksen ajan opetettu tutkimuksen tarvitsemia taitoja, jotka

nyt vaikuttavat kummallisilta: miekkailua, kaksintaistelutaitoja, ratsastusta. Opetettiin myös piirtämistä ja myöhemmin valokuvausta, koska kamera oli hyvä tutkimusväline. Voimistelulaitos, jossa opetettiin tutkimusmatkailijalle välttämätöntä miekkailua, matkusti Jyväskylään, muuttui Kekkosen instituutiksi ja myöhemmin Jyväskylän yliopistoksi. Taideyliopiston Kuvataideakatemia perustettiin Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluna 1848, opettamaan maalaamista ja kiven hakkaamista patsaiksi. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu alkoi Kansallisteatterin oppilaskouluna 1904. Aalto-yliopiston Taideteollinen korkeakoulu perustettiin 1871 nimellä Veistokoulu ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia Helsingin Musiikkiopiston nimellä 1882. Sibelius opiskeli omassa konservatoriossaan, ennen siirtymistään opiskelemaan Berliiniin ja Italiaan. Sekä nimet että funktiot kertovat historiasta, joka oli alkanut muinaisuudessa ja järjestetty keskiaikana oppipoika-kisälli-mestari -koulutukseksi aloilla, joilla tarvittiin laadun tai turvallisuuden vuoksi vakiinnutettua opetusta. Kätilökoulutus on 200 vuotta vanha. Sitä ennen ja kauan sen jälkeen synnyttiin saunassa; kätilöinä toimivat naiset, jotka osasivat. Heidän ansiostaan elämme hengissä. Hukkaprocentti oli korkeampi, saamme asianmukaista ja järjestettyä koulutusta kiittää maineesta maailman turvallisimpana synnytyksmaana. Listaa sivistyksen voitosta voi jatkaa.

Kukaan ei ollut lentänyt lentokoneella ennen Wrightin veljeksiä. Ei ollut tutkintoa tai lentolupakirjaa. Oli tieto, jonka mukaan ilmaa raskaampi siivetön ihminen ei voi lentää. Kun se onnistui, kaikki halusivat lentää. Oli perustettava organisoitu, normien mukainen lentokoulu ja sovittava säännöistä, joiden perusteella halukkaista lahjakkaista valittiin ne, jotka istuvat ilmbussien etupenkissä. Heille lentäminen on samalla tavalla luonnollista kuin elokuvan pitää olla elokuvaohjaajalle. Kaikki eivät halua ohjata elokuvia, mutta kaikki ymmärtävät, että lentämistä pitää opettaa ja opiskella, koska ihmisellä ei ole siipiä, joita ilman lentäminen on vaarallista. Kuten myös elokuva, joka vaatii tajua, johon rakkaus tai rikkaus ei riitä. Tajua ei voi opettaa, taitoa voi. Ei ole katsojan etu, että ”näyttelemällä” elokuvaohjaajaa aiheutetaan tilanne, jossa elokuvaan sijoitettu raha ei tuota oikein tehtyä elokuvaa. En tarkoita bisnestä, vaan tuen perimmäistä tarkoitusta ja velvollisuutta, julkisin varoin edistää elokuvaa taiteena, primääristi suomalaiselle katsojalle, sekundaarisesti muille myytäväksi. Jos päätetään ylläpitää yliopistotasoisista elokuvaohjaajien koulutusta, ei ole viisasta käyttää elokuvatuotannon tukemiseen panoksia puntaroimatta niiden vaikutuksia ja seurauksia – suomalaiseen elokuvaan, suomalaiseen kulttuuriin, suomalaiseen imagoon ja Suomen kulttuurivientitaseeseen. Jos yhteisillä varoilla on tarkoitus profiloitua kansakuntana, pitää suomalaista kulttuuria kulttuurien joukossa, vain laatu voi menestyä kilpailussa, joka on kovin mahdollinen: parhaat ovat kirjoittaneet säännöt. Onko ristiriitainen ajatus pelata samoilla säännöillä kuin muut ja silti tehdä elokuvista hyviä? Maailmalta löytyy esimerkkejä, jotka ovat pärjänneet vaatimattomammista lähtökohdista kuin meidän kansallinen yltäkylläisyytemme. Ellei juuri se, itsetyytyväisyys, ole menestyksen este? Kalle Palander on kotoisin Kemistä, josta on satoja kilometrejä lähimpään hiihtomäkeen, Keke Rosberg Iisalimesta ja Aki Kaurismäki Karkkilasta. Kimi Räikkösen lapsuudenkodissa oli ulkovessa. Kaikki ovat esimerkkejä siitä, miten sisu ja pyrkimys edetä maailmanmestariksi onnistuvat lajissa, jonka säännöt on kirjoitettu Pariisissa

ja ovat kaikille samat. Urheilua ja kulttuuria voi olla epäreilua verrata, mutta vaikka parasta suomalaista teatteria esitetään Suomessa, vasta Jorma Panulan systemaattinen, kokonaisen orkesterin johtamisen kapellimestarikoulutus, joka hakee vertaistaan koko maailmassa, on tuottanut näytön, joka sekkin on maailmanennätys.

Akateemikko Rauni Mollberg löi henkilökohtaisella tyyllillä päätä seinään, vaikka menestyi kotimaassa; akateemikon tittelistä luopunut Aki Kaurismäki kehitti jäljittelemättömän tyylin, joka toimii siellä, mihin se oli tarkoitettu: elokuvafestivaaleilla. Tavallaan elokuvat ovat muistuttaneet toisiaan. Molempien ohjaajakohtalo on esimerkki. Mollberg oli henkilö, joka ei keräillyt ystäviä ja hekin olivat usein vääriä. Kaurismäen ystävät ovat olleet oikeita. Filmi-instituuttien yhteistyö, jos sitä on, tapahtuu elokuvafestivaaleilla, jotka on tarkoitettu levittäjille ja toimittajille. Suomen Elokuvasäätiölle on ovi ollut auki skandinaaviselle yhteistyölle: pienen maan elokuvan on tehtävä vaikutus pieneen, mutta vaikutusvaltaiseen joukkoon. SES profiloitui kansallisella tavalla, joka toimi kuten elokuvatkin: ruisleivällä ja Koskenkorvalla. Lordin voitettua Eurovision laulukilpailun, kuminaamaorkesteri rahdattiin lappilaisen Beach Partyn tähtiesiintyjäksi Cannesin elokuvajuhlille. Elokuvaa ei voi kansainvälistää ilman ylikansallisia normeja, vaikka inhoaisi niitä. Normeihin kuuluvat vain laatu ja suosio. Ylikansalliset standardit käyvät yli kansallisten. Peli ei ole reilu. Festivaaleilla voi pärjätä nimellä ja markkinoilla yleisön suosiolla, jota voi markkinoimalla auttaa mutta ei korvata. Ei ole tarkoituksenmukaista ajatella, että tehdään, kuten ennen sotia, suomalaisia elokuvia suomalaisille. Kilpailu Venetsiassa, Cannesissa tai Hollywoodissa on ylivoimaisen kova eikä sitä voi omalla päätöksellä muuttaa. Ylikansalliseen levitykseen tarkoitettut *blockbusterit* ovat niin kalliita tuottaa, ettei markkinoinnissa kannata säästää. Onnistumisesta kertoo, että Hollywood -elokuvien ensi-illat ylittävät valtion Yleisradion tv-uutisten julkaisukynnyksen, johon osa valtion Elokuvasäätiön ja valtion Yleisradion tukemista elokuvistakin pystyy. Joku ei ota vastuutaan. Hollywoodin markkinointibudjeteilla on kaksijakoinen tarkoitus: ne myyvät elokuvan tapauksena ja nurkkaavat esityskapasiteettia, siis työntävät ulos kotimaisia elokuvia. Elokuvalle ei ole valtakunnallista strategiaa, joka kattaisi ravintoketjun samaan tapaan kuin suomen kieli ja kirjallisuus esikoulun aapisesta Finlandia-palkintoon. Jos sellainen laadittaisi, sen kultalanka olisi keskittää resurssit laadun, ei määrän, kohottamiseen. Lahjakkaat voivat olla syntymälahjakkaita, kuten aina, ja antamalla heille koulutuksen sateensuoja, jonka alla etsiä oma tyyli ja tapa yhteisillä varoilla, ennen itse maksavan yleisön kohtaamista, voisimme auttaa itseämme.

235. Kivikunta, kasvikunta, eläinkunta, ihmiskunta

Elokuvaa ei Suomessa juhlapuheiden ulkopuolella ole artikuloitu taiteeksi. Elokuvasäätiön perustaminen ei sitä ollut. Kun kansallista imperatiivia ei ole, eivät suuret pelaajat luovu omista eduistaan yhteisen edun edestä. Elokuvan tulevaisuudesta päättämään on rekrytoitu henkilöitä, joilla on elokuvakerholaisen näkemys elokuva-alasta, ammattifunktioista. Taiteet ovat tarkkoja siitä, että niiden johtohahmot itse osaavat ja ovat sitoutuneet. Elokuvaluottajaa tuskin palkattaisi orkesterin intendentiksi, ellei hän osaisi lukea partituuria? Turun kaupunginteatteri rikkoi tabun palkkaamalla

jääkiekkovalmentaja Alpo Suhosen teatterinjohtajaksi. Hän on poikkeus säännöstä, eikä teatteri halunnut oppia Suhoselta mitään. Suomessa on ylletty pieniin ihmeisiin tekemällä asiat eri tavalla, mutta suomalaisen elokuvan kannattaisi katsoa ulos ikkunasta. Olisi ilmaista kopioida tai jalostaa samantapainen järjestelmä, joka toimii hyvin kilpa-autoilussa ja klassisessa musiikissa: lapset voisivat nelivuotiaina aloittaa elokuvaleikkikoulussa ja edetä julman karsinnan ja makean menestyksen kautta elokuvakorkeakouluun, jonka suorittamisen jälkeen he olisivat immersoituneet elokuvassa 20 vuotta. Olisi halpaa järjestää koulutetuille aluille välttämätön tuki, joka tutustuttaisi toisiinsa yleisön ja nuoren elokuvantekijän, sen sijaan että uuden uran aluksi tuetaan pitkän näytelmäelokuvan panoksilla henkilöitä, jotka eivät ole ohjanneet edes lyhytelokuvaa. Kansakunnan, edustajiensa välityksellä, omistamassa Yleisradiossa tämä järjestelmä joskus toimi, mutta on purettu. Miten nelivuotiaasta voisi tietää, onko hän elokuvallisesti lahjakas? Ei voikaan, mutta Mozart soitti nelivuotiaana ja Kimi Räikkönen ajoi saman ikäisenä kilpa-autoa. Heidän piti vain pärjätä kilpailussa, johon kaikki saivat osallistua. Voisi olla kansallekin virkistävää raivata Ylen ohjelmakarttaan pikkuinen laatikko, jossa joka viikko annettaisiin tilaisuus tulevaisuuden mahdollisuudelle. Televisiossa huonokin elokuva saa enemmän katsojia kuin amerikkalaisten seassa multiplexissä. Eikä kriitikkoa tarvitsisi sitouttaa tukemaan epäonnistumisia kuten nyt, jos Yleisradio saisi itse valita mitä televisio esittää. Koulutushysterinen yhteiskunta keksii uusia ammatillisia väyliä ja tutkintovelvoitteita ennen yksinkertaisenkin elämänuran aloittamista, joten olen väärä henkilö ehdottamaan ammatillista koulutusta ja suoritettua tutkintoa yhteisillä rahoillamme tuettaville pitkän näytelmäelokuvan ohjaajille. Se juna on monta kertaa suistettu raiteilta. Vallitsevissa olosuhteissa tuottavin ja järkevin vaihtoehto olisi suomalaisen elokuvakoulutuksen lopettaminen hyödyttömänä julkisena kuluna. Koulutuksella tai tutkinnolla ei ole merkitystä niille, jotka päättävät varojemme käytöstä, ennen muuta elokuvan kalleimman muodon, pitkän näytelmäelokuvan ohjaamisesta.

Ellei koulutusta lopeteta, Suomen Elokuvasäätiön on luotava järjestelmä, jolla elokuvaohjaajan taiteellinen ja tuotannollinen kelpoisuus voidaan todeta ennen pitkän näytelmäelokuvan resurssointia. Se pitää kirjoittaa elokuvasäätiön määräykseen ja se olisi loogista ja reilua. Ei vaadi koulutusta olla taitava, se vaatii vain taitoa. Taito voi olla synnynnäistä tai opittua. Ei vaadi koulutusta olla viisas, se vaatii rohkeutta. Elokuva on helppo yleisölle, verrattuna nykytaiteeseen tai progressiiviseen jazziin. Kuka tahansa voi ryhtyä elokuvaohjaajaksi ja niin pitää olla – jos on omaa pääomaa sijoittaa elokuvaan, kuka sen estäisi? Kuka tahansa voi palkata kuvausryhmän, joka koostuu kapasiteeteista, jotka valmistavat elokuvan, jonka ohjaajan tittelillä esiintyy valovoimainen henkilö, vaikka ei ymmärrä elokuvan tekemisestä enemmän kuin Warren Beatty silloin. Eikä ole ketä syyttää, koska on kaupallisesti edullisempaa käyttää suosikin loistevoima elokuvan markkinointiin kuin ottaa riski, jonka jäykkä järjestelmä tuottaa uuden tekijän myymisessä kilpaillulle markkinalle.

Spede Pasanen, joka ei tuottanut tappiolla kuin yhden elokuvan, käytti esimerkin mukaisesti televisiota bisneksensä markkinointiin. Hänellä oli MTV:ssa show, joka

kantoi Speden nimeä ja jossa oli sketsejä ja suosittuja naamoja. Spede keksi Uuno Turhapuron, joka ilmestyi olohuoneisiin joka viikko. Hahmosta tuli suosittu tv-persoonaa, hän oli se perussuomalainen. Seuraavana kesänä Pasanen tuotti ensimmäisen Turhapuro-elokuvan, eikä Uuno enää koskaan palannut televisioon, ”ilmaiseksi” katsottavaksi. Yksi tuotantokausi riitti ehdollistamaan katsojat. Sitten Spede tuotti 20 kappaletta Turhapuro-elokuvia, joita Elokuvasäätiö ei tukenut, mutta kansa osti miljoonia pääsylippuja. Kostoksi ylenkohtelusta Pasanen, kirves kädessä, järjesti säätiön kustannuksella julkisuustemppuja, omaksi hyödykseen. Turhapuroista elokuvina voi olla mitä mieltä tahansa, mutta Pasasen neroutta tuottajana ei pidä väheksyä. Sitä kannattaisi matkia, mutta Spedelle naureskellaan vielä kuoleman jälkeenkin. Miksi? Eihän hän keksinyt mitään mitä muutkin eivät voisi kopioida. Spede hyödynsi taitavasti suomalaista nuorisoseura- ja työväennäyttämöperinnettä, loppuun naurettuja sotilasfarsseja, Sven Tuuvaa, Tippavaaran isäntää, ynnä muuta suomalaista. Timo Koivusalon Pekko aikamiespoika -elokuvat ovat erilaisia kuin Spede Pasasen, mutta niiden kaupallis-markkinoinnillinen kaava muistuttaa Turhapuroja ja instituutioiden asenne Koivusaloa vastaan myös. Koska aina on tuottamuksellisen väärinymmärryksen mahdollisuus, en tarkoita, että Suomen Elokuvasäätiön pitäisi keskittyä farsseihin, ellei farsseilla tarkoiteta katastrofaalista yleisösuosiota. Julkisen tuen ehtona pitäisi olla kilpailukykyinen laatu. Huonoa laatua ei valtion kannata tukea millään alalla.

Loppukevennyksenä synkälle jargonille pitää muistuttaa, että antiikissa maailma jaettiin kolmeen kuntaan – kivikuntaan, kasvikuntaan ja eläinkuntaan. Ja ihmiseen, luomakunnan kruunuun, jumalan erikseen luomaan ylivertaiseen olentoon, hänen säännöillään. Kumman? Tiede ja tutkimus ovat kehittyneet ymmärtämään, että edes kivi ei ole pysyvä, vaan rapautuu tai uusiutuu kivettymällä. Kasvien lajit vaeltavat ilmastomuutoksen mukana leveysasteita ylös ja alas, vaikka yksilöt eivät liiku. Kaikessa on anomalioita. Koralli on eläin, jonka yksilöt liikkuvat toukkina, jonka jälkeen koralli elää kuin kasvi. Kasviyksilöt syntyvät, kasvavat ja kuolevat kuten eläimet ja ihmiset. Lajeille on kehittynyt erilaisia liikuntaelimiä ja niiden vaatimia hermojärjestelmiä, kullekin tarpeidensa mukaan. Ampiaiselle aivoiksi riittää hermosolmu, vaikka ampiainen lentää pensasaidan oksistoissa kymmenien kilometrien tuntinopeudella. Hermosolmun laskentakapasiteetti riittää estämään törmäyksen. Lajien keskimääräinen ikä maapallolla, ellei katastrofi puutu peliin kuten Jukatnin niemimaan meteoriitti 70 miljoonaa vuotta sitten, on miljoona vuotta. Aika ei lopu.

236. Diktaattorin taide

Diktaattorit ovat ymmärtäneet elokuvan tietoisuutta hämärtävänä ja mielipiteitä muuttavana mediana. Elokuvalle voi olla poliittisesti itseisarvoinen merkitys, jos tietää miten elokuvan tekee. Ne, jotka käyttävät elokuvaa tai televisiota propaganda-aseena, käyttävät osajia. Jokainen on kokenut hyvän elokuvan vaikutuksen ajatuksiinsa. Tämän työn aikana sattuneet historialliset ja poliittiset tapahtumat todistavat, että suorassa televisiolähetyksessä voi valehdella itsensä presidentiksi, erottaa ison valtion yhteisöstä, jonka jäsen entinen maailmanvalta henkisesti on ollut tuhat vuotta tai aloittaa barbaarisen sodan keskellä Eurooppaa. Kaikki on tullut sähköän avulla kotiin ilman, että

on mahdollisuutta reaaliaikaisesti selvittää mikä viesti on totta, mikä valhetta, tai sitä, miten viesti, jonka alkuperää tai tarkoitusta ei voi selvittää, kuitenkin vaikuttaa omiin mielipiteisiin ja asenteisiin. Huomaammeko edes, että taas on tapahtunut jotain, jota ei voinut ennakoita tai ennustaa?

Taiteilijaa ajaa uteliaisuus. Ihminen menetti häntänsä, ja sai uteliaisuuden. Hän näki virtaavan veden ja ymmärsi, että vedellä on enemmän voimaa kuin se tarvitsee virtaamiseen. Salama sytytti metsän, ihminen kantoi tulen kotiin ja yritti pitää sitä yllä. Muinaisihmiset tiesivät, että kivet eivät pala ja vesi sammuttaa tulen. Oliko sattumaa huomata, että tuli ja vesi erottavat kivistä kiiltäviä metalleja, joista voi valmistaa esineitä? Relevanttia on, että metalli irtosi kivistä. Elokuva pitää osata tehdä katsojan syntymässä saamiin ominaisuuksiin, mutta sanoman tulee olla eettisesti kestävä tai se hidastaa kehitystä. Katsojalla on kolmiulotteisuuden tajua, lihasmuisti ja stereonäkö, jossa silmä tarkentuu katseen ehdoilla automaattisesti ja yhdistää aivoissa kahdesta kaksiulotteisesta kuvasta yhden kolmiulotteisen, jota ei muualla ole olemassa. Taiteessa ei ole sääntöjä, ihmisessä on.

237. Elokuvan rooli

Kokonaisvaltainen tapa, jolla von Bagh opetti elokuvan historiaa, tyyliuunnittain ja aikakausittain, joihin äänen tai värin tuleminen loi hiukan teknistä perspektiiviä, ja hänen tapansa kertoa todellisuudesta myyteillä ja superlatiiveilla muodostui osaksi ilmapiiriä, jossa opiskelimme. Kun von Bagh sanoi, että Alfred Hitchcock tai Edvin Laine olivat uskollisesti avioliitossa, hänen ilmeestään voi lukea epäilyn, joka muuttui osaksi oppimisprosessia. Teolliseksi vallankumoukseksi nimetyn höyryn hyötykäyttöön ottamisen jälkeinen industrialismi oli jakanut ihmisen ajan kolmeen osaan, työhön, vapaa-aikaan ja nukkumiseen. Kysyikö kukaan von Baghilta kuinka monta prosenttia elämästään hän vietti kuin herkkusieni pimeässä elokuvateatterissa? Hänen tietomääränsä oli hämmästyttävä, mutta se rajoittui elokuvien myyttien ja myyttien katsomisen taiteeseen. Banaalit tekniset yksityiskohdat, joilla elokuvat valmistetaan, eivät kiinnostaneet kuin kuriositeetteina.

Ohjaajat, jotka eivät ole opiskelleet elokuvan tekniikkaa, halveksivat tekniikkaa, jota ilman elokuvia ei voi tehdä. Symmetrinen paradoksi? Ei viulua voi soittaa ilman viulua. Meitä elokuvaajiksi ja elokuvaohjaajiksi opiskelevia kiinnosti Orson Wellesin syväterävän kuvan estetiikka, joka vaatii ohjaajalta ja lavastajalta enemmän teknistä osaamista kuin valolla taustasta erotetut henkilöt. Koska kyse on tyylistä, maku puuttuu peliin. Elokvien tarinat ovat yhtä yksilöllisiä kuin niitä kertovat ihmiset; visuaalinen tyyli, sen ehdot, valitaan kertomuksen, ei siitä irrallisen estetiikan ehdoilla. Valinnan tekevät elokuvaohjaaja ja elokuvaaja. Tyyli ilmoitetaan muille tekijöille, ja se ehdollistaa heidänkin taiteidensa ehtoja. Taas tuntuu saivartelulta, vaikka ei ole, koska kuvalla, kameran teknisillä ehdoilla, vaikutetaan vain katsojaan. Elokuvaohjaajan on se itse ymmärrettävä, muuten sattuma ohjaa elokuvaa ja vastuun kantaa elokuvaaja, joka saa taiteellisen vapauden toteuttaa itseään. Se ei ole elokuvaajan tehtävä. Hänen tehtävänsä on parhaan taitonsa avulla kuvata samaa elokuvaa ohjaajan kanssa. Koska

elokuva on taide, mahdollisuuksia on lukemattomia, vaikka usein vain yksi on oikea. Konsolidoituneempien tuotantokulttuurien ympäristöissä virheiden seuraus on uran loppu. Elokvanteko ei vaadi kuin taitoa ja tahtoa; taito tarkoittaa ammattimaista osaamista ja tahto tarkoittaa rohkeutta ymmärtää.

238. Taiteilija on

Kielissä, joita suomenkieliset kutsuvat sivistyskieliksi, maanviljely ja kulttuuri ovat sama ajatus ja sana. Ensin on siemen. Enempää ei tarvitse tietää ymmärtääkseen, että se mitä kutsutaan kulttuuriksi, ei syntynyt, vaan alkoi kukoistaa vasta kun ihminen lopetti vaeltamisen ja asettui paikalleen, viljelläkseen. Samaan aikaan, kenties 10.000 vuotta takaperin, alkoi kaupungistuminen, joka megatrendinä ei ole loppunut, vaan kiihtynyt ja luonut elokuvan yleisöpohjan. Taiteilija on taiteen tekijää. Ymmärrämme hänet ihmiseksi, jolla on erityistaito – laulutaito, esimerkiksi, niin hyvä, että muut haluavat kustantaa laulajan olemassaoloa kuullakseen laulun. Kirjailija, näyttelijä, säveltäjä, kaikki kuuluvat jokaiseen päivään. Taidemaalari ja kuvanveistäjä voivat tehdä niin käsitteellistä työtä, että sen ääreen pitää mennä. Harvoin ajattelemme, että talo, jossa asumme, on myös rakennustaidetta.

Caesarista hakattiin patsaita, niin alamaiset tekevät nostaakseen johtajia jalustalle ja nähdäkseen heitä alamaisten näkökulmasta. Elokvassa sen nimi on alakulmakuva. Alakulmakuvalla on voima, jonka ihminen entisenä lapsena aistii. Napoleonista maalattiin tauluja, joissa näkyy sankaruus. Hitleristä ja Stalinista on äänielokuvaa ja lähikuvia, yleensä alakulmasta kuvattuja, koska elokuvaohjaaja on ymmärtänyt viestistä muutakin kuin sanat ja että lyhyestäkin miehestä voi ottaa alakulmakuvan. Kuviin on kuitenkin vangittu ihminen niin tarkasti, että hänestä voi tehdä psykoanalyysin. Hitleristä, jonka olemassaolo edelleen resonoi ajassamme, tehtiin 1943 psykoanalyysi USA:ssa – poissaolevasta henkilöstä! Psykoanalyysi loppui ennustukseen, miten Kolmas valtakunta päättyy. Kun Hitler teki itsemurhan, hän toteutti useamman predestinaatioista. Elokvassa kuvat ovat ikuisia, nykyisistäkin vallanpitäjistä. Mitään, mitä he tekevät, ei voi piilottaa ja tekoja voi analysoida. Jos valokuva pysäytti elämän, elokuva on tehnyt elämästä ikuisen.

239. Taide on taito

Mitä on taito taiteessa? Soittajan on soitettava oikein, mutta miten periaatetta voi soveltaa nykyaikaiseen, jos taulu on toiselle merkkiteos, toinen kokee tullessa petetyksi. Käsittämättömien teosten tekijä voi nousta maailmankuuluisuuteen, joka tarkoittaa hyväksyntää ja elinkeinoa. Lahjakkuutta voi mitata, mutta millä mittarilla laulava basso on yhtä suuri virtuoosi kuin *best seller* -kirjailija? Mitä taito tai nerous, yleisesti, on? Sitä voi olla vaikea määrittellä, mutta se on helppoa tunnistaa. Taide ja taito ovat toisilleen läheisiä sanoja suomeksikin, monissa kielissä sama sana *art* tarkoittaa kumpaakin. Englanninkieliselle *art* käsitteenä tarkoittaa sekä osaajaa että osaamista. Jos panostaa yhteen uraan, onko tullut kyvyttömäksi muun suhteen vai onko virtuoosin sisällä moniosaaja? Voi kysyä lingvistisen kysymyksen: kun, kuten tiedämme, suomalais-

ugrilaisia kieliä ei ymmärrä kukaan muu ja me olemme omaksuneet, mukauttaneet tai keksineet sanoja, jotka erottavat toisistaan käden ja sen taidon, tai silmän ja sen taidon – olemmeko luoneet kielikuvan tilalle maailmankuvan; estääkö kieli meitä ymmärtämästä oikein esimerkiksi elokuvaa?

Tieteilijä tietää, että ihminen lähti Afrikasta, mutta ei ehkä varmasti tiedä miksi. Päätöksestä ei ole jäänyt tallenneta, vaan kivettyneitä hampaita. Ihmistä tarkkailemalla, joka on puolet elokuvaohjaajan työstä, voi päätellä, että oli epämiellyttävän kuumaa, tai ruokaa ei riittänyt kaikille, tai veljekset olivat vaimoistaan mustasukkaisia ja ajautuivat niin huonoihin väleihin, että toisen oli tarkoituksenmukaisempaa lähteä kuin vaimon kuolla. Niinhän elämässä käy. Eläinten ja ihmisten yhteisinä motiiveina ovat ravinnon hankkiminen, kuolemanpelko ja jälkeläisten turvaaminen. Vuorikiipeilijöiltä kysytään, miksi he kiipeävät vuorelle ja he vastaavat: koska se on siellä. Jatkokysymys kuuluu: kun olet huipulla, mitä näkyy, ja vastaus on: seuraava vuori. Kuulostaa typerältä, mutta on ymmärrettävä maailmanselitykseksi. Miksi ihminen koulutetaan ja ryhtyy antropologiksi? Siksi että hän haluaa tietää ihmisestä, koska on ihminen, eikä voi elää saamatta vastausta tai ainakin viemättä tutkimusta eteenpäin, etäämmälle menneisyyteen tutkimuksella, joka ei ollut valmis ennen häntä, hänen aikanaan, eikä ole hänen seuraajansa aikana.

Taiteesta katsoen ei ole tärkeää osata määritellä kaikelle ikää, riittää kun ymmärtää olevansa osa prosessia, nykyvaihe. Jokaisen uuden vanhemman fossiilin löytäminen on työntänyt kovaa tietoa etäämmälle menneisyyteen. Fossiilit ovat entisiä luita ja käytettyjä hampaita, joskus vain jo sukupuuttoon kuolleen eläimen jalanjalkia kivettyneellä merenpohjalla tai ilmastonmuutoksen sulattamasta jäätiköstä löytynyt muinaisihminen, jonka nahassa oli neljä tuhatta vuotta vanhoja tatuointeja. Ihmisessä on pehmytosia, kuten uteliaisuus, rakkaus, himo, mielikuvitus ja kekseliäisyys, jotka eivät kivity. Mitä kulttuuri on, miten se alkoi? Eikö kulttuuri ole yhteistä elämästä? Kulttuuri alkoi, kun ihmisyksilöt ymmärsivät, että henkilökohtaisiin ominaisuuksiin perustuva työnjako oli kaikille, myös yhteisölle, edullisempi tapa toimia kuin jokaisen olla ihminen itselleen. Niinhän susilaumatkin toimivat. Ihmisen kannatti käyttää järjellä ja tietoisuudella metodeja, joita eläimet käyttävät vaistoillaan. Kai ihminen, jolla oli silmät päässään, ymmärsi itsekkin olevansa eläin, siksi kannatti kehittää itselleen eläintä sankarillisempi tarina.

XXX KLIPPI: Elämää suurempi elämä

Tarkkailin joskus Peter von Baghia, kun hän katsoi elokuvia, jotka oli nähnyt kymmeniä kertoja. Kuin lapsi, joka tietää mitä Muumi-peikko seuraavaksi tekee, von Bagh odotti yksittäistä leikkausta tai filmitähden ilmettä. Sen tullessa hän purskahti nauruun tai katsoi ihmeissään maagista lähikuvaa. Luulisin, ettei von Bagh koskaan ollut kiinnostunut siitä taiteellisesta, teknisestä ja psykologisesta prosessista, jonka seurauksena kuva, jonka hän näki, oli sellainen kuin se oli. Miten se oli valaistu lihasvoimalla ja elokuvaajan silmällä, miten puvustaja oli kiristänyt puvun hakaneuloilla niskasta niin kireäksi, että näyttelijättären oli vaikea hengittää, miten ohjaaja oli loihittin studioon erityisen tunnelman ja että näyttelijätär haki kasvoilleen ilmeen isänsä kuolemasta. Elokuvahistorian kursilla katsottiin maanantaista perjantaihin pitkä elokuva, usein mykkäfilmin ajalta. Elokuvan ohella von Bagh kertoi ihmeellisiä kulttuurihistoriallisia tarinoita. Elokuv-arkistossa oli näytös keskiviikkona, perjantaina ja kaksi lauantaina. Elokuvasta tuli viikko-ohjelma, tai -urakka. Tämän lisäksi meillä oli ”punaiset kortit”, valokuvalla varustetut vapaakortit oikeisiin elokuvaesityksiin. Opiskeluaikana katselimme elokuvia yhtä paljon kuin von Bagh, ainakin viisisataa (500 kpl) pitkää elokuvaa vuodessa. Sijaiselämää pimeässä huoneessa. Koska aika oli melko poliittinen, elokuvateatterinomistajat poistivat myöhemmin vapaakortit, koska elokuvaopiskelijat osallistuivat mielenosoituksiin ja puhuivat ”elokuvateattereiden ottamisesta kansan haltuun” ja ”amerikkalaisesta kulttuuri-imperialismista”, jolla teatterinomistajat elivät. Meidän aikanamme systeemi toimi. Joinakin iltoina ehti katsoa kaksikin elokuvaa peräkkäin ja aamulla oli nähty jo yksi. Elokuvien jälkeen kokoonnuttiin Kaivopihaan, joka oli siinä missä nyt on Zetor. Silloin Zetor oli tšekkoslovakialainen traktori. Istuimme pöydissä, puhuttiin elokuvista. Baaritiskillä tapasivat toisensa isokokoisempi valkotukkainen mies ja hänen kamreerin näköinen ystävänsä. He olivat kuuroja ja puhuivat viittomakieltä. Seurasin usein heitä. Oli liikuttavan huvittavaa nähdä, miten heidän kiihkeä viittomisensa alkoi sammaltaa muutaman oluen jälkeen. Joskus ulkona raivoavasta lumimyrskystä ilmestyi Jaakko Laakso, joka ei vielä ollut kansanedustaja, kommunisti vain, paksussa Neuvostoliitosta lahjana saadussa susiturkissaan, päässään susilakki. Susi oli Suomessa rauhoitettu, mutta naispuoliset taideopiskelijat eivät olleet.

240. Ingmar Bergman

Ruotsalainen elokuvaohjaaja Ingmar Bergman (1918–2007) oli esimerkki siitä miten pieni pohjoismaa voi epäonnistua. Pieni pohjoismaa on Suomi. Bergman rimpuili töissään suurten eettisten ja moraalisten kysymysten kanssa, jotka koskevat kaikkia, tekijöitä ja katsojia. Ensimmäisen teatterielokuvansa Bergman ohjasi 28-vuotiaana. Siinä iässä älykkäällä ihmisellä uskaltaa olettaa olevan riittävästi näkemystä ja kokemusta. Bergman oli pioneirisukupolven eurooppalainen elokuvaohjaaja. Vuosia Ruotsissa pitkien näytelmäelokuvien kuvaajana toiminut elokuvaaja Esa Vuorinen vahvisti, kuten myös Jörn Donner, tiedon, jonka olin kuullut ruotsalaisilta kollegoilta: Ingmar Bergman tunsii henkilökohtaisesti kaiken tekniikan, jota elokuvien tekemiseksi oli olemassa, heti kun tekniikka oli markkinoilla. Hän ymmärsi, mitä tarkoittaa olla elokuvaohjaaja: se tarkoittaa, että on vastuussa siitä mitä katsojalle näytetään ja että oman tulkinnan tukena käytetään tekniikkaa, joka parantaa elokuvaa – katsojalle. Bergman ymmärsi miten tekniikka toimi, mitkä rajoitukset sillä oli ja miten käyttää sitä. Hänen ei tarvinnut peittää luulemista näyttelemisellä.

Ingmar Bergman oli sietämätön nero, joka ei ollut valmistunut elokuvakoulusta, koska kouluja ei ollut. Hän oli tähtiohjaaja teatterissa ja ohjannut jo 20 elokuvaa, kun ruotsin elokuvakoulun perustamiseen oli vielä kaksikymmentä vuotta. Kun kirjoitan elokuvakouluista, käytän niiden virallisia perustamisvuosia tietäen, että Ruotsissa ja Suomessakin jo maailmansotien välisenä aikana, jolloin kansalliset elokuvat toimivat samalla tavalla ja samoissa funktioissa kuin kansalliset televisiot ennen Internetiä, elokuvastudiot järjestivät ”in house” koulutusta. Matti Kassila oli esimerkki elokuvatietoisesta ohjaajasta, joka eteni provinsiaalinen puoliammattilaisen teatterin näyttelijästä suomalaiseksi elokuvaohjaajaksi, uudisti elokuvakerrontaa ja siirsi osaamista eteenpäin.

Omaelämäkerrallisessa kirjassaan *Laterna magica* (joka oli alkeellinen rainaprojektori) Ingmar Bergman kertoo miten hänen sielunsa ja kehonsa – hän ei tiedä kumpi johti kumpaa – päätti ettei enää Fanny ja Alexanderin jälkeen jatkaisi elokuvien tekemistä.

”Jag var som förgiftad, trasig av ångest och förakt inför min bedrövelse. Jag insåg att jag aldrig mer skulle göra någon film, att kroppen vägrade samarbete och att den oavbrutna spänning som hör till filmarbetet var ett otänkbart och passerat stadium.” (77.)

Ingmar Bergman: *Laterna magica*, Norstedts 1987

Bergman, joka oli autoritäärisen kirkkoherran poika, kuvaa puberteettiaan. Ilman sääliä tai säälimättä hän luonnehtii 14-vuotiasta itseään sulkeutuneeksi ja ujoksi, finninaamaiseksi honkkeliksi, joka onanoi yksin, kunnes Bergman ja luokan rumin tyttö kohtasivat elokuvien päivänäytöksissä ja epäsuhta suhde johti lopulta oikeampaan seksiin, kuin siihen, jossa siihen aikaan oli aivovamman vaara. Bergman oli syntynyt mykkäfilmin aikana; teatteri veti nuorukaista, kuten myös pakonomainen tarve katsoa elokuvia, oppiakseen. Opin taika on, ettei tarvitse itse ymmärtää tai keksiä kaikkea, jos joku neuvoo ja auttaa. Tämä ei poista sitä, että pitää olla lahjakas ennen koulutusta

tai ilman koulutusta, kuten Bergman, jota pidetään elokuvanerona, vaikka hän ei opiskellut elokuvaa koulussa, vaan elokuvateatterissa. Hankitullekin neroudelle on tilaus. Usein synnynnäinen nero hakeutuu koulutukseen, jonka avulla päämäärään voi edetä nopeammin. Suuri osa elokuvakoulun käyneistä ei hallitse ammattiaan siten, kuin laulajalta tai lentäjältä edellytetään. Elokuvaan näyttää sopivan paremmin kuin mihinkään muuhun kuuluisa Peterin periaate: ihminen etenee ammatillisella urallaan, kunnes saavuttaa pätemättömyyden asteen.

Bergman oli pikkutarkka aikatauluista. Ruotsalaiset kertoivat, että jos joku kuvausryhmän jäsen myöhästyi, vaikka miten vähän, hän sai välittömästi potkut.

”Klockan nio precis började dagens inspelning. Det är viktigt att vår gemensamma start är punktlig. Diskussioner och osäkerheter måste förlerggas utanför denna koncentrationens innersta cirkel. Från detta ögonblick är vi en komplicerad men enhetligt fungerande maskin, som har till ändamål att framställa levande bilder.” (78.)

Ingmar Bergman: Laterna magica, Norstedts 1987

Yhdessä kappaleessa Bergman määrittelee elokuvatuotannon perimmäisen luonteen, työnä:

”Det ligger en sinnlig tillfredställelse i att arbeta i nära förbund med starka, självständiga och kreativa människor: skådespelare, passare, elektriker, produktionsledare, rekvisitörer, sminkpersonal, kostymskapare, alla dessa personligheter som befolkar dagen och gör den genomkelig.” (79.)

Ingmar Bergman: Laterna magica, Norstedts 1987

Bergman oli syntynyt mykkäelokuvan elokuvassa, kuten Eisenstein, Chaplin, Renoir, Hitchcock ja monet muut elokuvataiteen vanhat mestarit, jotka jättivät jälkensä niiden ihmisten tajuntaan, jotka heidän elokuviaan katsoivat, ja heidän kauttaan kulttuuriin. Ja perustivat meille elokuvataiteen. Lahjakkuuteen kuuluu, että lahjakas haluaa näyttää lahjojaan. Suomessa joku yritti olla tuntematon elokuvaohjaaja; yritys päättyi onnettomasti. Jos Donald Trump tai Boris Johnson luottavat elokuvakerronnan voimaan manipuloidakseen kansoja kannattajiksi tai jopa valheisiin uskoviksi, ei elokuvan voimaa pidä väheksyä. Televisiolla on enemmän kuin välineen voima tai vaikutus meihin. Kannattaa osata kieli ja välineet, joilla valheen vastavoimaa, totuutta ja moraalia, voi välittää. Mitä pitemmälle, siis kauemmin, ihmiskunta on kehittynyt ja ottanut käyttöön uusia laitteita tutkimuksen, teollisuuden ja median käyttöön, sitä enemmän koulutuksia ja tutkintoja on perustettu. Kun elokuvaa ja televisiota on alusta saakka käytetty kääntämään mieliä, aivopesemään ihmisiä tai motivoitu heitä sortamaan tai tappamaan lajitovereitaan aatteen tai taloudellisen hyödyn toivossa, joku on sata vuotta osannut soittaa ilmaisuvälinettä.

Ennen kuolemaansa Bergman ehti haukkua monet vanhat työnsä, joista osa kuitenkin on jäänyt maailman elokuvahistoriaan. Eikö tämä tarkoita, että hän on uskonut elämän ikäiseen oppimiseen, kuten jokainen, joka tekee? Katsojan ei tarvitse olla kiinnostunut muusta kuin elokuvasta, mutta tekijälle luulo tai toivo ei riitä ja rakkaus ei ole kylliksi – tarvitaan tietoista vaistoa ja varmaa taitoa. Bergman kirjoittaa sattumasta, joka tapahtui Fanny ja Alexanderin kuvauksissa:

”Ibland är det en särskild lycka att vara filmregissör. Ett orepererat uttryck föds i ögonblicket och kameran registrerar detta uttryck. Just detta hände idag. Oförberert och orepererat blir Alexander mycket blek, ren smärta tecknar sig i hans ansikte. Kameran registrerar ögonblicket. Smärtan, den ogripbara, fanns där några sekunder och kom aldrig tillbaka, den fanns där inte heller tidigare, men filmremsan fångade ögonblicket. Då tycker jag att dagar och månader av förutsäggar ordentlighet har lönat sig. Möjligen lever jag för dessa korta moment. Som en pärlfiskare.” (80.)

Ingmar Bergman: Laterna magica, Norstedts 1987

Opetella voi mitä vain. Ohjaamaan helikopteria tai ohjaamaan elokuvaa. Oikein järjestetty elokuvakoulu voi olla elokuvallisesti lahjakkaalle, kuten vanha elokuvakouluslogan sanoo, ”ohituskaista ammattiin”. Elokuvakoulussa opetetaan ensin perusasiat, sitten erikoistutaan ja parhaissa elokuvakouluissa raivataan tilaa opiskelijan persoonallisuudelle, mielelle, joka johtaa teoksiin. Kukaan ei edellytä opiskelijaelokuvilta muuta kuin että ne ovat rappuja portaikossa. Ei mieltä hiveleviä kritiikkejä, tai katsojalukuja. Ne odottavat ammatissa, jossa on tarkoitus kohdata rehellinen kriitikko ja maksava katsoja. Heistä kumpikaan ei ole reilu ja kumpikin on julma. Elokuvakoulun pitäisi olla paikka, jossa meidän rahoillamme annetaan lahjakkaille ja tarkan karsintaprosessin läpi päässeille neuvoja ammatin varalle. Annetaan lahjakkaille lahjaksi mahdollisuus harjoitella suojassa haposateelta.

Koska elokuva on aina ollut mediaseksikäs, se on houkutelut monenlaista väkeä. Ekonomeja, diplomiekonomeja, diplomi-insinöörejä, kirjakauppiaita, taidemaalareita, näyttelijöitä, pankinjohtajia ja muita. Newsweekissa oli joskus Warren Beattyn haastattelu, jossa silloin ensimmäisen elokuvansa yhdessä toisen ohjaajan kanssa ohjannut tähtinäyttelijä kertoi, miten hän oli istunut elokuvissa ihmettelemässä, kuinka hienolta tarina näytti ja päättänyt ryhtyä elokuvaohjaajaksi. Ja ryhtyi. Omilla rahoilla kuitenkin, ja nekin myöhemmin loppuivat, pahimmalla mahdollisella hetkellä. Monet suhtautuvat elokuvaan samalla intohimolla: halulla ohjata elokuva. Halussa on oman korvaamattomuuden ulottuvuus. Julkaisukynnys kirjallisuudessa on prosentin luokkaa, siis joka sadas käsikirjoitus painetaan. Se kertonee miten monta prosenttia tekijöilleen tärkeistä tarinoista kiinnostaa muita ihmisiä. Meillä oli aiemmin tuotantorakenteesta juontunut järjestelmä, jossa ohjaajaksi mielivät saivat harjoitella tai pätevyitä pitkää näytelmäelokuvaa suvaitsevaisemmissa olosuhteissa. Sen takasivat kolme televisioteatteria ja tuettu lyhytelokuvatuotanto, joka erotti jyvät akanoista. Monet näytelmäelokuvien ohjaajat ovat ohjanneet elokuvan mikromuotoa, tv-mainoksia – Yleisradion palkkalistoilla olleet salanimillä, mutta yritykset ajaa samaa tietä vastasuuntaan ovat usein myös epäonnistuneet.

Kun Hollywoodista sanotaan, että yksi käsikirjoitus per 2000 unelmaa päätyy valkokankaalle, Suomessa ilmeisesti useampi kuin joka kahdeskymmenes, ei ehkä kuitenkaan joka toinen. Hollywood voi olla sata kertaa isompi kuin Suomen Elokuvasäätiö, mutta levitysapparaatista johtuen suomalaiset elokuvat joutuvat kilpailuun katsojista samassa sarjassa, samassa multiplexissa. Tästä syystä kotimaista elokuvaa pitää tukea. Elokuvaa on samanlainen kansallinen taiteenala, kuin Alvar Aallon

arkkitehtuuri tai Jean Sibeliuksen musiikki, ja varsinkin samanlainen kuin Aleksis Kiven teatteri. On rikollista kylvää veronmaksajan rahoja henkilöille, jotka eivät ole osoittaneet näytelmäelokuvan ohjaajalta vaadittavia teknisiä kykyjä ja taiteellista taitoa – kypsyyskoetta. Sellaisia järjestetään jopa aloilla, joissa ei ole muodollista koulutusta tai jossa praktiikan osaaminen pitää osoittaa tutkinnon ohella. Koska elokuva on myös ihmiset, jotka työskentelevät elokuvien tekijöinä tai myyjinä, ja kyse on kansallisesta kulttuurista eikä voiton maksimoinnista, emotionaalisetkin syyt ja suhteet ovat olleet osa tukipolitiikkaa. Muilla aloilla poliisi olisi tutkinut tukipäätöksiä väärinkäytöksinä. Aiemmin tukea jakaneet instituutiot luokittelivat tekijöitä poliittisten tavoitteiden perusteella hyviin ja mätiin. Kun politiikka näennäisesti poistui, se vaihtoi valepukuaan tai muuttui henkilöistä riippuvaksi. Kun sanotaan että Suomessa kaikki tuntevat toisensa, se on puoliksi totta. Myös isoissa elokuvamaissa todelliset päättäjät muodostavat suppean piirin. Kuten monissa pieneen omaan kieleen sidotuissa maissa, meilläkin julkinen tuki on tuonut elokuvatuotantoon ja levitykseen kolmannen ulottuvuuden, joka ei liity tekemisen ammattimaisuuteen, vaan elokuvien hyvään tarkoitukseen.

241. Kielen maailmankuva

Pimeä keskiaika loppui renessanssiin. Sanana pimeän ymmärtää jokainen ja sanaparilla opettajan suusta lapsille luotiin maailmankuva, jossa aurinko ei noussut tuhanteen vuoteen. Renessanssi on ”sivistyssana” joka suomalaiselle on käsite. Sivistyneemmissä kielissä, syntyjään sivistyneemmille kansoille, renessanssi tarkoittaa uudelleensyntymää; sana lienee uudistuksen ja syntymän yhdyssana. Ehkä kahdesta eri kielestä yhdistetty, kuten televisio? Tuhat pimeyden vuotta? Soiko edes musiikki, vai tanssivatko ihmiset pimeässä, leikkivätkö lapset? Uskonpuhdistus. Puhdistus on pesukoneessa tuoksuvassa kemikaalissa. Usko, uskonto, joka meille tarkoitti ummehtunutta ja rituaaleihin ja hierarkioihin tukehtuvaa katolista kirkkoa, puhdistettiin. Pestiin? Suomalaisessa kirkkohistoriassa pesulaa piti saksalainen katolilainen munkki Martin Luther. Hän naulasi 95 teesiä kirkon oveen. Wittenbergin linnankirkossa on raskas ovi, johon teesit on valettu pronssiin, ikuisiksi julistukseksi. Lapselle uskonpuhdistukseen liittyivät juuriharja ja saippua, jolla uskonnon mädät osat rassattiin ja jäljelle jäi protestanttisuus, joka sekini on sivistyssana ja tarkoittaa kapinallisuutta. Kapinan ja vallankumouksen välinen ero on kansannousun onnistumisessa. Valtaan jäänyt osapuoli määrittelee jälkikäteen yleensä teloituksia kuvaavan sanan.

Suomen uskonpuhdistaja Mikael Agricola oli ollut Lutherin oppilas. Ruotsin kuningas liittyi vallankumouksellisiin anastaakseen kirkon omaisuuden kruunun sotien käyttöön. Suomi oli osa Ruotsin valtakuntaa, köyhä takamaa, jossa ei ollut muuta ryöstettävää kuin miesvoimaa sotiin. Agricola käytti tilaisuutta alusmaan hyväksi. Hänen ajatuksensa, josta kansakuntana saamme olla kiitollisia, oli pakottaa kirkko jumalanpalveluksissa puhumaan kansan kieltä. Brasilian entisessä pääkaupungissa Salvadorissa on katedraali, joka on kokonaan sisustettu kullalla. Siellä seurakuntalaiset saivat ymmärtämällään latinalla omakohtaisen kokemuksen loistavasta tuonpuoleisesta elämästä yhteisessä herran huoneessa, joka joka yö pannaan lukkoon ja jossa valokuvaaminenkin on kielletty. Katolisen uskon aikana kirkkoihimme oli maalattu kuvia taivaasta ja helvetistä.

Katolisessa taivaassa liihottelivat kerubienkelit uhmaten gravitaatiota pikku siivillään; helvetissä paloivat pitkät lieskat polttoaineena pyhä viha ja perkeleet grillasivat elävältä syntiä tehneitä suomalaisia. Muunlaista taidetta ei ennen kirjapainotaitoa ollut tarjolla uskovaiselle tai katoliselle tapakristitylle. Uusi uskonto velvoitti, periaatteessa, elämään kunnollisemmin ja kuuliaisemmin. Irstaat katoliset kuvat maalattiin yli valkealla kalkilla.

Katolinen kirkko luopui Englannista, Hollannista, puolesta Saksaa ja Skandinaviasta, joissa kirkot alkoivat muistuttaa pesuloita, kun osana uskonpuhdistusta kirkkohopeatkin oli ryöstetty Tukholmaan. Ennen uudistusta Ruotsin valtion suomalainen alamainen oli kirkossa saanut nauttia loistosta, josta hänen omistajansa sai nauttia joka päivä. Jumala tasoitti tuloerot mutta uskonpuhdistus vaati samaa kuuliaisuutta kuin ennenkin. Historiassa on ollut dramaattisia käännteitä, mutta viimeiset kaksisataa vuotta meille on sattunut hyvä onni: olemme säilyneet voittajina, siis hengissä, kaikista käännteistä ja vahvistaneet itseyyttämme, kunnes ryhdyimme kansakunnaksi, jolla oli, tietenkin, oma historia, vaikka sitä ei ollut vielä keksitty. Kaikki – Kalevalat, Kivet, Snellmanit, Gallenit, Sibeliukset, Ritolat, Mannerheimit ja Kekkoset – voi nostaa sankareiksi mytologiaan, joka oli pakko synnyttää ja kanonisoida nopeasti, kunnes historia taas heitti eteen uuden käänteen, joka mahdollisti valtionkin synnyn. Kansakunta ei syntynyt tyhjästä – oli sillä menneisyys ja alkuaineet omaksi kieleksi syntymiselle, koska suurin osa puhui ja ymmärsi puhetta. Agricolasta alkaen meitä on vaivannut tarve keksiä suomenkielisiä sanoja roomalaiskatolisten tai germaanisten tilalle, tai korvikkeiksi, joilla kaikilla ei suomessa ole orgaanista historiaa. Sanoille, joilla ei kerrota tapahtumista tai kerrata myyttejä; jotka syntyvät abstraktioiksi. Esimerkiksi kuukausien nimet, joiden menneisyys kielissä ulottuu ihmiskunnan alkumyytteihin tai kristinuskon syntyyn, meillä alkeellisen viljelyn vuodenvuorokiertoon. Vallankumous on hyvä suomen kielen sana, se kertoo mitä tapahtui, mutta uskonpuhdistus ei ole, koska se ei kerro, vaan luo epäselvän ja ristiriitaisen mielikuvan, jonka pitäisi edustaa kohennusta elämään, joka kuitenkin visuaalisesti köyhtyi. Show huononi. Me emme halua keskustella siitä, että olemme sekä kansana että elokuvakertojina kielen vankeja, tai vahteja, jonka olemme kotona ja koulussa oppineet. Se saa edustaa meitä, täällä sivistyksen etäisimmässä kolkassa elävää pientä kansaa, jota uhkaa vain se, ettei kukaan ymmärrä.

Taiteilijat ovat aina laulaneet sen lauluja, jonka leipää he ovat syöneet – ruhtinaista ja heidän magneettiseen piiriinsä päässeistä on enemmän kuvia kuin koirista ja lapsista. Olihan Venäjän keisari Porvoon maapäivillä parempi aihe maalata taulu. Onneksi on edes jotain, joka tekee meidät historiaamme ikuisemmiksi, kertoo meistäkin tarinoita. Tutulta kuulostavat saippuakuplien puhaltaminen, karpästen tappaminen, kolikonheitto, käsilläseisonta, vesipistooli, heikomman tukistaminen, leikkikirkko, huuto tynnyriin, veitsenheitto, lintujen kesyttäminen, rumpu ja torvi, pukkihyppy, kuperkeikka, puujaloilla kävely, hiekkalaatikko, uinti, kiipeily, kukkulan kuningas, reppuselkä, vanteen pyörittäminen, kauppaleikki ja viisikymmentä muuta nykyistä lasten leikkiä löytyvät Pieter Bruegel vanhemman, flaamilaisen mestarin taulusta, jonka nimi on ”Lasten leikit”. Maalausta voi analysoida kokoelmana ihmisen ikuisuutta, sitä että lapset ovat viisisataa vuotta leikkineet samoja leikkejä ja sitä, että leikit ovat osa kehittymistä aikuisiksi ja että

lasten leikit muuttuvat aikuisten leikeiksi, elokuvien todellisuudeksi. Bruegel maalasi vuosina, jolloin Kustaa Vaasa perusti Helsingin ja reformaatio oli alkanut. Tekniikka ja ihminen yhteiskuntana oli kehittynyt, olihan Kolumbus purjehtinut jo kaksi kertaa Amerikkaan. Lapsia näkyy vähän muinaisen Egyptin, Kreikan tai Rooma taiteessa. Lapsilla ei ollut valtaa taiteilijaan. He eivät olleet faraoita, keisareita tai jumalia. Mikään ei todista, etteivätkö lapset olisi leikkineet Bruegelin leikkejä apinoista asti, jo vuosituhansia ennen kuin Bruegel maalasi heidät tauluun, joka näyttää muurahaispesältä. Jos inkojen mahtava valtakunta todella kukistui siksi, etteivät he keksineet pyörää, eikä siihen, että eurooppalaiset veivät Amerikkaan kupan ja muut fyysiset vitsaukset, eivätkö lapset Atlantin takana pyörittäneet kiviä? Lapsi toimii kuin ihminen, mutta järkevämmin. Hän kokeilee ja opettelee käyttämään kaikkea, minkä insinööri kopioi. Sanoohan legenda kaukoputkenkin olleen hollantilaisen linssinhiojan lasten hauska leikki, jonka avulla Galilei kuitenkin muutti maailmankäsityksemme – keksi saman minkä kiinalaiset olivat kai keksineet jo aiemmin.

242. Ollako vai ei olla

Ei ole kenenkään, varsinkaan katsojan etu, että tuotantoon sijoitettu yhteinen raha valuu maahan. En tarkoita bisnestä, vaan julkisen tuen perimmäistä tarkoitusta ja velvollisuutta – edistää suomalaista elokuvaa. Onko alalle sen kiinnostavuuden vuoksi tulvineiden kouluttamattomien henkilöiden työllistäminen elokuvataiteen kehityksen edistämistä, en tiedä. Jos on tuotettu kotimainen näytelmäelokuva, jonka budjetti per pääsylippu on kahden oopperalipun julkisen tuen luokkaa, ja vaikka luvussa on myös ulkomainen tukirahoitus, tarkoittaako se, että elokuva on vihdoinkin päässyt taiteiden joukkoon? Summat vanhenevat, mutta ei se, että oopperan pitäisi olla yhteiskunnan kustantamaa kallista eliittitaidetta ja elokuvan tarjota kulttuuria tai / ja kertomuksia massoille, jotka eivät ymmärrä käydä oopperassa. SES:n velvollisuus olisi reagoida siihen, että ”alalla” sitä nimitetään raha-automaatiksi. Jos yhteisillä varoilla on tarkoitus profiloitua tai ylläpitää kulttuuria kulttuurien joukossa, vain pitkäaikainen vaikutus ja sisällön ja toteutuksen korkea laatu voivat menestyä kilpailussa. Elokuvan kohdalla kilpailu on aina ylikansallista.

”As always, the richest source of experience is Man himself. The study of his behaviour and, particularly in this case, of his methods of perceiving reality and of forming images of reality will always be our determinant.” (81.)

Sergei Eisenstein: *The Film Sense*, Faber 1943 (1970)

Ihmisjoukkoihin on vaikutettu sekä suurella taiteella, että suurilla petoksilla, joita manipuloivat poliittiset tai ideologiset elokuvat ovat kantaneet katsojille vallanhimoisten diktaattoreiden mandaatilla. Diktatuurien rakenteelliseen toimimalliin kuuluu, että niiden ei tarvitse houkutella parhaita tekijöitä kantamaan osaamistaan ideologian käyttöön, riittää kun käsketään. Vaihtoehto on oikea kuolema. Makaaberin vertaus on karu totuus. Se tarkoittaa, sovellettuna elokuva-alan erikoiseen keinotodellisuuteen, että usein se joka päätökset tekee, tekee ne muilla perusteilla kuin elokuvalla ominaisimmalla, rehellisen kertomisen periaatteella, jota tekninen apparaatti voi esittää yhtä aikaa miljoonille

katsojille Valhetta yhtä hyvin kuin totuutta ihmisille, joilla ei ole omaa taitoa, kykyä tai halua erottaa valhetta totuudesta. Esitysväline on tarpeeksi totta *an sich*, sinällään. Jos elokuva on ”ilmestyskirjan peto” jo yli sadan vuoden jälkeen ja tavalla, johon mikään historiassa aiemmin ilmestyskirjan pedoksi nimetty ilmiö ei ole kyennyt, mihin tekniikan alituinen edistyminen vie? Uskontojen voima ja merkitys vähenevät tiedon lisääntyessä. Kehitys on hidasta, koska kyse on kulttuurista, yhteisestä perinteestä yhteiskunnassa, jossa keksintöjä – periaatteessa – tehdään ihmisten parhaaksi. Kun uskontojen moraalipohja murtuu, sulaa todellisuuden alta, tekniikasta ei ole korvaamaan sitä. Se tehtävä on tietoisien ihmisten tehtävä.

Sinä aikana, kun olen tätä tutkinut ja kirjoittanut, hollywoodilainen viihdeteollisuus on ottanut käyttöön jälleen uuden tekniikan, joka pakottaa arvioimaan mitä totuus on, ehkä hiukan henkisemmin kuin ennen. Tai valhe. Tekoälyä voi jo käyttää nuorentamaan elämänsä kameran edessä viettäneet filmitähdet elokuvarooleihin. Hetkinen... Jos katsomme 80-vuotiasta Harrison Fordia uudessa ensi-illassa näyttelemässä 40-vuotiasta Indiana Jonesia, kuka, mikä, mitä, milloin ja missä muualla kuin minä elokuvateatterin istuimessa on totta? Siis, oikeasti totta?

3. Quo vadis?

Quo vadis tarkoittaa suomeksi minne menet ja on pyhä lainaus. Pietari on saanut neuvon paeta Roomasta välttääkseen marttyyrikuoleman, mutta kohtaa Jeesuksen, joka on matkalla kaupunkiin. Jeesus sanoo Pietarille olevansa menossa ristiinnaulittavaksi uudelleen, mikä saa Pietarin kääntymään takaisin, kohtaamaan oman marttyyrikuolemansa. Ylväs tarina.

301. Se on täytetty

Suomessa on perustuslaki, joka takaa kaikille tasa-arvon, periaatteessa. Perustuslakia täydentävät muut ehdot, jotka eivät estä ohjaamasta elokuvia. Elokuvan tekemistä kuitenkin myös opetetaan, korkeakouluastetta myöten. Käytännössä koulutus ei koske kaikkia halukkaita, joita elokuvaohjaajiksi riittää. Resurssien rajallisuuden vuoksi vain lahjakkaat hyväksytään opiskelijoiksi. Valintaprosessi oli ainakin minun aikani kova, puolueeton ja lahjomaton. Veronmaksaja kustantaa opiskelun ja tutkinto kuuluu kalleimpien joukkoon. Sen hintaa voi verrata hammaslääkäriin tai hävittäjäalentäjään, jotka johtavat lääkärinvalaan, tohtorinhattuun tai lentolupakirjaan, joita ilman ei vatsaa saa avata eikä gravitaatiota voittaa. Kuten todettu, elokuvaohjaajan pitää olla lähes ylivertainen henkilö, menestyäkseen. Siksi elokuvakoulutuksen tumppaaminen Aalto-yliopistoon on rikos.

302. Pulpetti

Taideteollinen korkeakoulu oli opiskeluakanani saanut taideyliopiston statuksen. Suomessa toimi yliopistotasoinen elokuvakoulu. Myöhemmin pieneen elokuvavaltakuntaan oli perustettu myös kuusi (6 kpl) aluepoliittisin perustein hajasijoitettua AMK-tasoista elokuva- ja tv-koulua ja keskiasteellakin nuorille luvattiin taivasteitä. Kukaan ei tiennyt, edes opetusministeriössä, miten monta elokuvaopiskelijaa Suomessa oli. Vastaaajasta riippuen vuosittainen sisäänotto oli 20 – 700, joille imaginaarisesti luvattiin kiitorata Hollywoodiin, tai ainakin kansalliseen suosioon. Suomesta tuli elokuvakoulutuksen suurvalta. Oli syntynyt erikoinen yhteiskuntaluokka – maailman parhaiten elokuvakoulutetut taksikuskit ja perheenäidit. Järjestelyn kustannuksia veronmaksajalle voi arvailla. Ne olivat kymmeniä miljoonia. Samantapainen mutta erilainen todellisuus vallitsi USA:ssa, jossa sanottiin olevan 200.000 elokuvaopiskelijaa. He olivat yliopisto-opiskelijoita, jotka haaveilivat Hollywoodista, joka poimi lahjakkaimmat – mistä hyvänsä. Leikkikoululapsille painettiin ”miten tehdä elokuva” -kirjoja, lasten kielellä, samasta syystä kuin suomalaiset äidit kannustavat poikiaan jääkiekkoon.

Olin opiskelijana perinyt Pirjo Honkasalolta paikan elokuvaopiskelijoiden kansainvälisen järjestön (IFTSGA – International Film and Television Students’ and Graduates’ Association) hallituksessa. Me saimme puutteellista ammattiopetusta, mutta hyvistä elokuvakouluista sai viittoja opintoudistukselle, jonka opiskelijoina aloitimme. Ymmärsimme ettei ollut kovin älykäs keksiä pyörää vaan kopioida pyöristä parhaat

ja muuttaa ne omiksi. Myöhemmin, kun Tanska huomasi elokuvateollisuutensa alentuneen hilpeän pehmopornon kärkituottajaksi, maan hallitus päätti oikaista trendin. Tanskalaiset lainasivat Ruotsin Dramatiska Institutetin elokuvakoulun mallin ja tekivät päivitetyn kopion eikä koulua alistettu formaalille opetusministeriölle, vaan joustavalle kulttuuriministeriölle. Tanskalaisia ei kiinnostanut mukautuminen Euroopan Unionin akateemisiin periaatteisiin, ns. Bolognan prosessiin, vaan ammattimainen elokuvakoulutus. He rakensivat maailman parhaan elokuvakoulun, jossa opiskelun kustannus opiskelijaa kohti oli kuusinkertainen verrattuna Taideteolliseen korkeakouluun. Oikein mitoitettua resurssointia seurasi kansainvälinen menestys.

Koulu, yleensäkin, ei tarkoita opin kaatamista suppilolla päähän, vaan mahdollisuuksien antamista, myös lahjakkaille. Erikoista on, jos mahdollisuutta ylläpidetään, mutta tarkoitus sivuutetaan. Suomen elokuvakoulu? Miksi? Kansallinen elokuvakoulu, siksi. Kun puhutaan ”alustoista” tarkoitetaan tietojärjestelmiä, joita voi käyttää eri tarkoituksiin, kuten pro gradu -tutkielmien plagiointin etsimiseen tai elävien dinosaurusten luomiseen elokuvaan. Internet on tekstejä, valokuvia ja elokuvia. Ne ovat nyt tiedon perusjuuria, jotka on ladottu kaikkien hyödynnettäviksi. Myös koulutetun elokuvaohjaajan voi ajatella alustana: hän ymmärtää, miten elokuva tehdään, miten se vaikuttaa ja osaa kasvattaa tarinan, jonka elokuva kertoo niin, että katsoja sen ymmärtää. Niin maailma toimii: pioneerit tallaat polun; systeemi rakentaa maantien ja vaatii ajokortin. Taiteita on aina koulutettu oppipoika-kisälli-mestari -periaatteella, mutta seitsemäs taide tekee, tietenkin, poikkeuksen: elokuva on syntyessään sekä taideteos että kauppatavara ja maksaja päättää kuka sen ohjaa.

303. Kasvihuone

Elokuvaohjaajia oli koulutettu vuosikymmeniä ennen kuin eurooppalainen elokuva havahtui ikävään faktaan: ammattimaisten elokuvatuottajien puutteen vuoksi eurooppalainen elokuva oli jäänyt amerikkalaisen jalkoihin. Oli hellitty *auteur* -teoriaa – kirjailijan kaltaista yksilötaiteilijaa, joka osaa itse ja tekee kaiken. Risto Jarva oli suomalainen auteur. Toisin kuin monesti, hän sai joskus *auteur* -teorian toimimaan, diktaattorin ehdoillaan. Vahvoilla eurooppalaisilla *auteur*-ohjaajilla, esimerkiksi Jean-Luc Godardilla ja Ingmar Bergmanilla on ollut päteviä tuottajia, mutta hellityn ohjaajamyytin perinteeseen kuuluu häivyttää heidät neron taustalle. Koska elokuvaohjaajat halusivat pitää kiinni oikeudestaan, aloite tuottajien kouluttamisesta elokuvakouluissa yhdessä käsikirjoittajien ja ohjaajien kanssa tuli eurooppalaisilta tuottajilta, jotka pelkäsivät amerikkalaisten vievän leivän. On luonnollista, että koulutuksen puuttuessa tuotantokentällä pelaavat eri lähtökohdista elokuvaa harrastamaan hakeutuneet vierastivat koulutusta, kunnes se vakiintui osaksi systeemiä, mutta se vaatii vielä sukupolvenvaihdoksen. Elokuva-alalle Don Quijote -menetelmällä ryhtyneet tuottajat eivät ole valmistuneet elokuvakoulusta eivätkä siis miellä elokuvaa taiteena, samasta yhteisestä näkökulmasta kuin elokuvien käsikirjoittajat ja ohjaajat. Kouluttamattomat tuottajat ovat olleet myös yksi syy suomalaisen elokuvan vaihtelevaan suosioon. Raha avaa oven monille eksoottiseen, erikoiseen ja moniselitteiseen maailmaan, joka ei noudata järkeä eikä muita ehtoja kuin gravitaatiota. Elokuva vaatii ymmärrystä ja päättäväisyyttä niiltä, jotka tekevät päätöksiä. Elokuvaohjaajien ja elokuvatuottajien

koulutus on kallista ja erityistä. Lahjattomat eivät pääse siitä osallisiksi. Periaatteessa rinnakkain opiskelevat koulutetut kapasiteetit onnistuvat paremmin päätöksenteossa, kuin asialle ryhtyneet, eikä elokuva ole poikkeus. Myös elokuvatuottajan on ymmärrettävä mitä elokuva on.

Stefan Wallinin ollessa opetusministeri, ministeriö tilasi minulta kaksi selvitystä, jotka on liitetty tähän väitökseen. Ensimmäinen, Suomen elokuvakoulu, selvittää kuinka elokuvakoulutus on Suomessa ja kansainvälisesti kehittynyt ja järjestetty ja esittää (silloin) mahdollisen vaihtoehdon toteuttaa elokuvan koulu-uudistus kansallisena projektina. Selvityksen julkaisuaikana rakenteellisen vääristymän korjaaminen ei olisi maksanut senttiäkään uutta rahaa valtion budjettiin. Sisällöllisesti suunnitelma on yhä relevantti, jos koulutuksen ja erityisesti yliopistotasaisen koulutuksen tarve ja kansallinen merkitys on olemassa, myös poliittisesti, vaikka sokeaan suuruuden ekonomiaan ja digitaaliuskontoon perustuneet koulutuspoliittiset toimet ovat taas sysänneet elokuvataiteen koulutuksen tulevaisuuteen tai tehneet sen lopullisesti mahdottomaksi. Ellei koulutusta nopeasti ja asiallisesti järjestetä osaksi valtakunnallista taiteiden yliopisto-opetusta, ei alalla ole parempaa tulevaisuutta kuin suomalaisella elokuvalla menneisyudessa oli.

304. Naisen rooli

Krupskaja oli Leninin vaimo eikä sillä ansainnut nimeään historiaan kuin sivuhenkilönä, vaikka hänen tiedetään perustaneen 1919 Petrogradiin, Pietariin, maailman ensimmäisen elokuvakoulun. Lenin perusti toisen Moskovaan ja siksi hänen perustamansa VGIK (alun perin Yleisliittolainen Valtion Elokuvainstituutti) sai nimikkeen ”maailman vanhin elokuvakoulu”. En tiedä kävikö Lenin elokuvissa, mutta hän ymmärsi elokuvan indoktrinaatioarvon sosialistisen unelman rakentamisessa laajaan ja takapajuiseen Venäjän keisarikuntaan. Aatetta kylvettiin junilla, joissa oli projektorit. Lenin ymmärsi, että elokuvan monistettavuuden vuoksi kansaa saattoi agitoida yhtä aikaa useassa paikassa. Bolsheveikeilla oli myös hieno idea tutkimalla kehittää elokuvailmaisua ja kokeilla sen vielä vaatimattomia teknisiä mahdollisuuksia. Niin he tulivat kirjanneeksi elokuvakerronnan kieliopin. Neuvostoelokuvan pioneerit Lev Kulešov, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov ja muut tutkivat keinoja ja kokeilivat teorioita, kunnes aika muuttui ja Stalin normalisoi myös elokuvan, väheksymättä sen propaganda-arvoa. Kielioppi voi kuitenkin edelleen hyvin.

Elokuvan käyttö manipulointiin oli helpompaa totalitaarisissa maissa. Mussolini ensimmäisenä perusti elokuvakoulun ”vapaassa länsimaassa” Roomaan 1935. Koulun nimi on edelleen Centro Sperimentale. Perustettiin myös autokouluja, lentokouluja ja tanssikouluja. Hankkeiden takana oli koulutusfilosofinen ajatus, että vaikka henkilökohtainen lahjakkuus pois luettaisi, koulutettu tanssija astuu harvemmin varpaille kuin kouluttamaton. Tanssimalla tai autoilemalla voi aiheuttaa rajoitettua vahinkoa. Lentokoneesta tuli ase jo ensimmäiseen maailmansotaan ja laitteena se oli niin arvokas, että ymmärrettiin lentokoulutuksen strateginenkin merkitys. Elokuvalla voi saada aikaan niin paljon hyvää tai tuottaa niin laajaa vahinkoa, että kun Lenin sen ymmärsi, se oli kauaskantoinen oivallus.

305. Ajan henki

Aikamme, periaatteessa, uskoo faktaan. Sokerin syömisestä on tullut vaarallista, vaikka ihminen on etsinyt energiaa säilyäkseen hengissä. Auton edellä käveli mies heiluttaen punalippua. Miehet estivät naisia ajamasta autoa ja tiedemiehet väittivät, ettei mieskään fyysisesti kestä sataa mailia ylittäviä tuntinopeuksia. Sata mailia vedettiin asiantuntijan hatusta. Vaikka tekniikka, tiede ja mittausinstrumentit kehittyvät, vaikka teleskooppi näkee maailmankaikkeuden syntyyn ja tieto on valtaa, meitä ympäröi homeopaattinen pilvi, jonka hälvenemistä voi toivoa tai edistää. Ihmistieteellisistä ja teknologisista syistä elokuva on ylivertainen instrumentti tieteelle ymmärtää taidetta ja taiteelle tiedettä. Elokuvan keksiminen yhdisti kolme lajikehityksessä langennutta tajun ominaisuutta – tilan, ajan ja olemassaolon. Neuvostoliittolaisen pioneerin Sergei Eisensteinin kirjoituksia on koottu kirjaan, jonka nimi suomeksi on ”Elokuvan muoto”. Kirja kertoo, millaista oli elää kuuluisana elokuvaohjaajana Neuvostoliitossa: joutui pitämään puheita kommunistipuolueen kokouksissa. Kirjaan on painettu versaalilla puoluekommunistien taputukset. Monoliittisuutensa vuoksi Neuvostoliitto oli hyvä alusta tutkia ja kehittää taiteita, joilla oli poliittista merkitystä. Elokuvan sanoma oli helppo levittää. Eisenstein tutki teorioita samoina vuosina kuin Chaplin ja kumppanit kilpailivat yleisön suosiosta ja muuttivat maailmaa sillä tavalla. Eisenstein julkaisi 1939 artikkelin ”Ylpeys”, jossa hän kirjoittaa neuvostoelokuvasta:

”Elokuvateoreettisen ajattelun alueella me taas olemme näihin päiviin saakka olleet maailmassa melkein yksin, sillä meidän lisäksi missään ei ole tehty yrityksiä taiteentutkimuksen keinoin analysoida tätä taiteista ihmeellisintä. Eikä näin ole sattuma, että elokuvasta taiteena yleensä – ja vieläpä ei vain tasavertaisena taiteena vaan sellaisena, joka monessa suhteessa ylittää veljestaiteet – on alettu puhua vakavasti vasta juuri sosialistisen elokuvataiteen synnystä lähtien. Jos ihmiskunnan suurimmat ajattelijat meidän maassamme jo kauan ennen elokuvataiteemme täyteen kukkaansa puhkeamista nimesivät elokuvan taiteista tärkeimmäksi ja joukkoluonteisimmaksi, niin kuitenkin tarvittiin neuvostoelokuvien loistavan tähdistön ilmestyminen, jotta myös lännessä lopulta alettiin puhua elokuvasta yhtä vakavana ja huomionarvoisena taiteenlajina kuin teatterista, kirjallisuudesta ja maalaustaiteesta. Korkea yhteiskunnallinen aatteellisuus, joka on meidän elokuviemme taiteellisesti määräävä ominaisuus, hankki elokuvalle tuon tunnustuksen. Sillä ainoastaan meillä elokuva pystyi loppuun asti paljastamaan kaikki ne sisäiset mahdollisuutensa, mihin kaikki muut taiteet ovat läpi vuosisatojen pyrkineet. Elokuvasta on oikeastaan jokaisen taiteenlajin mahdollisuuksien ja pyrkimysten korkein ilmenemismuoto. Lisäksi elokuva on kaikkien taideilmausten todellinen, aito ja lopullinen synteesi, joka hajosi kreikkalaisen kulttuurin huippukauden jälkeen ja jota turhaan etsivät Diderot oopperasta, Wagner musiikkidraamasta, Skrjabin värikonserteistaan jne.” (82.)

Sergei Eisenstein: Elokuvan muoto, suomeksi Love Kirjat 1978

Kirjoituksessa on tunnustuksellinen visio, mutta myös astian maku: ”suurimmat ajattelijat” viitannee Leniniin. Eisenstein lisää visionäärin ennustuksen, joka on kirjoitettu saman vuonna kuin toinen maailmansota rikkoi Euroopan paloiksi, joissa epäideologisella taiteella ei pitkään aikaan eikä monessa maassa ollut paljon kerrottavaa:

”Joskus me unohdamme, että meillä on käsissämme aito ihme, teknisten ja taiteellisten kykyjen ihme, jonka mahdollisuuksista osaamme käyttää hyväksemme vasta mitätöntä murto-osaa. Tämä on hyvä muistaa meidän, jotka olemme oppineet, ettei luovalle toiminnalle ole olemassa rajoja eikä ylitsepääsemättömiä esteitä.” (83.)

Sergei Eisenstein: Elokuvan muoto, suomeksi Love Kirjat 1978

Lyhyen toteamuksen kirkkaudella Eisenstein kirjoittaa kymmenen vuotta äänielokuva keksimisen jälkeen vallinneen totuuden, joka vallitsee edelleen ja luultavasti myös tulevaisuudessa:

”Mutta vielä selkeämmin elokuvan kaikki edut tulevat esiin, jos kuvittelemme panevamme kaikki taiteet järjestykseen taiteiden pääasiallisen tehtävän mukaan, joka on *todellisuuden ja tämän todellisuuden hallitsijan, ihmisen kuvaaminen.*” (84.)

Sergei Eisenstein: Elokuvan muoto, suomeksi Love Kirjat 1978

Lähes kaikkea minkä ihminen on keksinyt, on ensin kokeiltu leikeissä ja lopulta valjastettu aseeksi tai hyödyksi. Elokuva oli keksitty, mutta ei vielä kahlittu. Se houkutteli pioneereja kameran eteen ja taakse, koska elokuvan voi – kuten edelleen – määrittää ”helpoksi taiteeksi”. Jokainen, joka näkee elokuvan, luulee että ei tarvitse osata mitään; ei piirtämistä, näyttelemistä tai soittamista, ohjataksen elokuvan. Kouluttamattomat pioneerit elähdyttivät, liikuttivat ja viihdyttivät meitä, miksemme voisi itsekkin? Elokuvat paransivat elämänlaatua ilman että jouduimme kokemaan myötähäpeää; edes sanaa ei ollut. Elokuvakameran ja -projektorin keksimisestä saakka tekniikka on kehittänyt parempia ja hienostuneempia keinoja liikkuvien kuvien tallentamiseksi ja esittämiseksi, viimeksi puhelimen.

306. Koulun toimi

En kirjoittaisi tätä omaksi opikseni, ellen uskoisi koulutukseen. Tutkimus venyttää ymmärrystä etämmälle menneisyyteen ja tie viittaa parempaan tulevaisuuteen. Tieteen dilemma on olla osa nykyisyyden prosessia, eikä se ole oikeassa kuin toistaiseksi. Taiteen dilemma on, ettei se ole koskaan väärässä. Tiede kehittyy osoittamalla, että entiset maailmanselitykset eivät pitäneet paikkaansa, kunnes on oma vuoro olla väärässä. Taide todistaa olemassaolonsa oikeuden olemalla olemassa. Metodien ja instrumenttien kehittyessä tiede selittää todellisuuden, jota elämme. Taide kuvaa sitä. Ei voi ajatella, että tiede ja taide etäänäyisivät toisistaan, on ymmärrettävä, että ne pyrkivät samaan päämäärään, saavuttamattomaan totuuteen. Siksi kannattaa yrittää selittää taidetta tieteellä ja tiedettä taiteella.

307. Opin määrä

Lapselle opetetaan tieteen alkeita, kysymällä kumpi oli ensin, kana vai muna. Muna tietenkin, munastahan kana syntyy. Parempi kysymys, johon osaa vastata suhteellisen uusi tieteenala, vasta äsken ”uskomustieteeksi” pilkattu epigenetiikka, olisi kysyä, miten kananpoika kuoriuduttuaan ymmärtää erottaa syötävät syömättömistä, kun sen äiti ei osaa puhua ja kaikki kanat ovat (ihmisen mielestä) saman näköisiä. Kuka on munan äiti? Äänitekniikka tulee avuksi ja osoittaa oskilloskoopilla, että kanoilla on persoonalliset

kotkotukset ja eläin antropologi, että kananpoika on jo munassa oppinut tunnistamaan hautovan äitinsä äänen. Niinhän ihminenkin kehittyy. Kananpoika on utelias kuin lapsi. Ihmisen opettaminen kodin ja yhteiskuntaluokan tapoihin, koulussa sietämään muiden tapoja ja lopulta homogenisoiminen yliopistoon, periaatteessa kehittyvän tieteen tai taiteen äärelle oppimaan kaikkea tai edes jotain, joka johtaa osaamiseen, elinkeinon tai uraan, on monimutkaisempi, ainakin kaksikymmentä vuotta kestävä odysseia. Hengissä selviytymisen mahdollisuudet ovat paremmat kuin kananpojalla: dokumenttielokuvassa keltaisia kananpoikia ajoi liukuhihnalla. Hihnan vieressä naiset poimivat niitä ja käänsivät ne nurin. He erottivat kanat kukoista. Kanat pudotettiin laatikkoihin, kukot viskattiin takaisin hihnalle, jonka toisessa päässä heitä odotti silppuri. Johonkin kananpojan uteliaisuuden ja ihmisen osaamisen väliin sijoittuu opettelu, parhaassa tapauksessa opiskelu ja lopulta osaaminen.

Ensimmäinen eurooppalainen yliopisto Bolognassa täyttää tällä vuosisadalla tuhat vuotta. Siellä on rekonstruoitu ruumiiden leikkelysali, jossa opiskelijat istuivat lehtereillä kuin hevostilpailussa. Arabikulttuureissa, jotka säilyttivät tiedettä sen tuhat vuotta, jonka kirkko tuomitsi eurooppalaisille pimeäksi keskiajaksi, on satoja vuosia vanhempia instituutioita, joita kutsutaan yliopistoiksi, tiedon keskittymiksi. En osaa ottaa kantaa yliopistojen ikäkilpailuun, koska en usko, että on yhteisiä sääntöjä. Jos Helsingin Yliopistossa opetetaan teologiaa, on turha tuomita Kairon 1100 vuotta vanhan yliopiston islamilaista agenda uskonnolliseksi. Yliopisto kai tarkoittaa myös korkeinta opetusta? Tehtävä ei ole kouluttaa opiskelija ammattiin tai uraan, vaan antaa tietoa, jolla tietoa voi arvioida. Korkeakoulutusjärjestelmä on ottanut huolehtiakseen yhä uusista tiedoista ja taidoista, jotka ennen hoidettiin vain hiukan sattumanvaraisemmalla oppipoika-kisälli-mestari -periaatteella. Korjausompelua on opetettu tytöille kotona; pojat on lähetetty sotaväkeen opettelemaan tappamista. Näin on toteutettu ”ihmisen fyysisistä ominaisuuksista” juontunut työnjako, joka siirtyi kotoa elokuviin. Satoiin vuosiin miehet eivät ole ehostaneet kasvojaan arkielämää varten; naiset ovat. Luonnollista siis on ollut, että naiset ovat osanneet näyttelijän *make upin* keskimäärin miestä paremmin, myös elokuvassa. Naisilla on korvat, mutta äänikalustoon on pätenyt sama diskriminoiva ehto kuin kuvauskalustoonkin: on tarvittu voimaa, jonka tarve on poistunut teknisellä kehityksellä. Elokuvan ammattista leikkaaja on perinteisesti ollut naisvaltainen. Tähän on taiteellisetkin syyt, kuten se että naiset reagoivat näkemäänsä herkemmin ja tarkemmin eivätkä ole halunneet kätkeä sitä, kuten miehet ennen. Syy on merkittävä, koska elokuvayleisön demograafinen jakauma miehiin ja naisiin on tasavertaisempi kuin millään muulla elämän alueella. Elokuvissa sukupuolia oli kaksi. Ne olivat nähtävissä, ellei elokuva kertonut siitä, että henkilön sukupuoli salattiin tai vaihdettiin.

Oli sukupuolia kaksi tai useampia (on vaikeaa keksiä miten niitä voisi vähentää, kun moninaisuus on hyväksytty osaksi kulttuuria) elokuvien tarinat kertovat ihmisistä, kuten romaanit ja teatteri; usein maalaukset, patsaat ja musiikki, joihin voi kätkeä erilaisia salaisuuksia. Elokuvan ohjaaja on samaa lajia kuin näyttelijä, hänen esittämänsä henkilöahmo ja katsoja. Hänen pitäisi ymmärtää inhimilliset perusasiat, kuten ettei kättä panna kiehuvaan veteen. Elokuvaohjaajan pitää tietää ihmisestä muutakin: elokuvalla

on mahdollisuus viedä katsoja hyvin lähelle henkilöä, jota näyttelijä esittää. Harhaluulo, että elokuvaohjaajalle riittää, jos osaa ohjata näyttelijää, on tyhmä. Elokuvaohjaajan työ on ohjata elokuva. Näyttelijän ilmaisu elokuvassa on yksi ohjaajan instrumenteista. Se on yhtä arvoituksellinen kuin kuun pimeä puoli, mutta elokuvaohjaajan pitää ymmärtää kaikki mikä näkyy.

Yhteiskuntien muuttuessa hienovaraisemmin säännellyiksi ja toimiviksi, yhä pikkutarkempien säännösten rajaamiksi, tai kahlitsemiksi, koulutuksen arvo ja merkitys ymmärretään. Seitsemäs taide on melkein kaikessa poikkeus, mutta ei syntymälahjakkaan, elokuvan tajun omaavan ihmisen kouluttamisessa elokuvaohjaajaksi. Instituutiona elokuvakoulu on sata vuotta vanha. Yrityksen, erehdyksen ja ymmärryksen metodeilla kehitetty elokuvakoulutus voisi olla esimerkki siitä, miten pienenkin kansallisvaltion tai kielen resursseilla koulutus voidaan järjestää ja miten se yhteistyössä saman kulttuuriympäristön elokuvateollisuuden kanssa voi tuottaa loistavan kaksisuuntaisen vuorovaikutuksen. Tämä edellyttää vain kahta asiaa. Ensinnäkin, elokuva on ymmärrettävä omaksi, teatterista erilliseksi taiteeksi, jolla on paikka taiteiden joukossa ja joka siten voi osallistua kansakunnan henkisen kasvun edistämiseen omin ehdoin ja onnistuessaan – yleensä yksilöiden onnistuessa – myös osallistuu henkisen ja aineellisen vaurauden kasvattamiseen, parhaimmillaan tekemällä elokuva itsetietoiseksi, omavaraiseksi taiteeksi. Toiseksi, toimivuuden mallit ovat olemassa ja ne ovat helppoja kopioida.

Päälauseet ovat asiallinen koulutus elokuvan ammatteihin niin, että se luo työpaikkoja ja asiallisen koulutuksen korkean hinnan tunnustaminen osaksi kansakunnan koulutusyhtälöä.

XXXI KLIPPI: Konetikkaan naksutus

Ilta-Sanomien lööppi kirkui: LAVASTAJA SAA PAREMPAA PALKKAA KUIN ULKOMINISTERI! Elokuva oli ”Runoilija ja muusa”, joka kertoi viinaan menevästä Eino Leinosta, jota näytteli Esko Salminen, yksi suurista. Ohjaaja oli ylioppilasteatterissa opiskellut Jaakko Pakkasvirta, joka oli yksi tuottajafirman omistaja, elokuvan tuottaja *de facto*. Yhtiön omistivat työstä tietoiset elokuvatyöntekijät, jotka johtivat myös Suomen elokuvatyöntekijät -nimistä ammattiyhdistystä. Elokuvatyöntekijät olivat ajaneet läpi palkkahinnaston, jossa taiteellisesti vastuulliset tekijät, kuten elokuvaohjaaja, olivat 4. palkkaryhmää. Apulaisohjaajana kuuluiin 3. palkkaryhmään. Olin valmistumisvaiheessa oleva elokuvaohjaajaopiskelija, joten se että elokuvaaja Esa Vuorinen, yksi elokuvan omistajista, hankki minulle työpaikan, joka vaikutti tulevaisuuteeni, oli onnenpotku, tärkeämpi kuin palkkaryhmä. Koska tuotantopäällikkö oli ammattiyhdistyksen johtaja, ylityökorvuksista pidettiin kiinni. Koska elokuvan ohjaaja oli myös sen tuottaja, kukaan ei ollut huolissaan siitä mikä maksoi mitä. Projektiin kuului romanssi, mutta elokuvasta tuli lopulta parempi kuin tuotanto, kiitos Salmisen ja Vuorisen hienojen töiden. Lavastaja, joka ylittöillä sai parempaa palkkaa kuin ulkoministeri, oli Matteus Marttila, pitkä ja komea mies, joka kokoparrassaan näytti Jeesuselta. Iltaisin kokoonnuimme Kaivopihkaan. Kerran Matteus kertoi, mitä eilen oli tapahtunut: hän oli pannut pullon olutta taskuunsa, kävellyt Runebergin patsaalle, kiivennyt sen huipulle, juonut oluen ja pannut pullon nurin patsaan päälle pulupiikkiin. Juttu kuulosti elokuvan tarinalta. Väheksyimme sitä ja kevyesti pilkkasimme toveriamme. Hän tilasi oluen, pani pullon taskuunsa ja convoy lähti ottamaan selvää, mikä oli totta. Ruotsalaisen teatterin kohdalla alkoi tihuttaa vettä, mikä teki Runebergista liukkaaksi patsaan. Hurratessamme Matteus kiipesi kahdeksan metriä sen hartioille, joi oluen ja pani pullon nurin päin pulupiikkiin. Alas tullessaan hän liukastui seppelkiveen ja sai polvivamman, joka vaivasi siitä pitäen. Aamulla heräsin aikaisin ja ajoin Espalle. Pysäköin Savoy'n eteen. Viisitoista yli kahdeksan puistoon ajoi sähkölaitoksen tikasauto. Muistan edelleen tikkaiden raksattavan vinkutehosteen. Rakennusviraston tai puisto-, katu- tai patsasosaston mies haalareissa, joiden selässä luki HELSINKI, kiipesi patsaan niskalle ja pani olutpullon taskuunsa. Mutta hän ei tullut alas, vaan otti toisesta taskustaan rautasahan, jolla sahasi piikin poikki juurta myöten. Sen jälkeen lokit ovat saaneet asioida Suomen ja Ruotsin kansallisorunonpääntä päällä.

308. Tuottajakoulutus

Kun sattuman kauppaa päädyin johtamaan elokuvakoulutusta, virkani oli elokuvakerronnan professori, vaikka ei ole olemassa ammattia ”elokuvakertoja”. Nimikkeen syy juontanee elokuvakoulutuksen systemaattiseen alibudjetointiin Taideteollisessa korkeakoulussa tai siihen, että elokuvakoulua Jarvan kuoleman jälkeen johti sekalainen seurakunta kriitikkoja ja teoreetikkoja. Elokuvan synnyttäminen, sen tuottaminen, ohjaaminen ja leikkaaminen oli paketoitu ”elokuvakerronnaksi”. Säästettiin monen pääaineen palkat ja vältyttiin tunnustamasta, että kolme taiteilijaa ovat eri kykyjä, jotka ovat yhtä etäällä toisistaan kuin yliopistossa geologi ja teologi. Paketissa oli ollut lisäksi käsikirjoitus, mutta dramaturgian opettaja Tove Idström eriytti sen. Samaan aikaan ajoittui eurooppalaisten elokuvakoulujen Triangle -hanke, jonka tarkoitus oli eriyttää elokuvan kolmen alkuaineen, käsikirjoituksen, tuotannon ja ohjauksen koulutus toisistaan. Aloite oli – kuinka ollakaan! – tullut Hollywoodin eurooppalaisilta menestyjiltä, jotka olivat huolissaan kotimantereensa tuotannollisesta alennustilasta amerikkalaisen elokuvan taloudellisen vallan alla. Eurooppalaisten ohjaajaopiskelijoiden hellimästä ”my film” -termistä tehtiin kirosana elokuvakouluissa.

Minua on – aivan oikein ja kiitos siitä – syytetty, että aloitin elokuvatuottajien koulutuksen. He eivät kuulemma osaa tuottaa. Donnereita syntyy harvoin perheisiin, mutta jos nuorella ihmisellä on ambitio ottaa taakakseen elokuvaohjaajia ja muuta outoa väkeä, ja yrittää heidän työllään ja avullaan aikaansaada enemmän kuin yksi elokuva ja oma elinkeino, on parempi, että heitä koulutetaan saman katon alla kuin elokuvien käsikirjoittajia ja ohjaajia. Ymmärtävät edes toistensa puhetta. Yleinen luulo on, että tuottaja on lompakko, mitä hän usein on myös. Elokuvatuotannossa sivistynyt lompakko on parempi kuin sivistymätön. Rahan laskemista opetetaan Aalto-yliopiston Kauppakorkeakoulussa ja hyvä niin, mutta sekä sivistyneiden että sivistymättömien elokuvatuottajien kanssa työskenneltyäni, kannatan sivistystä. Elokuvalla on oltava tuottaja, vaikka elokuvan tekevät yksilötaiteilijat käsikirjoittaja, elokuvaohjaaja, lavastaja, elokuvaaja, leikkaaja ja äänittäjä. Sen lisäksi, vaikka hybridejäkin esiintyy, dokumenttielokuvaohjaaja on yleensä eri ammatti. Ymmärsin nopeasti, että jokaisella ammattinimikkeen mukaisella pääaineella pitää olla akateeminen pilari valintakurssista professuuriin, jotta ala, siis kukin yksilötaide, ja ala, siis elokuva-ala, voisi kehittyä tavalla, josta on olemassa kansainväliset normit ja ylikansallinen kilpailu. Jos korkeakouluissa ja yliopistoissa koulutetaan upseereita tappamaan ja pappeja siunaamaan, mikä poikkeus elokuva olisi? Miten se on ainoa ammatti, johon nerot syntyvät? Välittämättä eurooppalaisesta auteur -periaatteesta, joka pahimmillaan tarkoitti, että amerikkalainen näyttelijä-tuottaja-ohjaaja Warren Beatty näytteli itse tuottamassaan ja ohjaamassaan elokuvassaan pääosan, hajotin koulutuksen amerikkalaisen elokuvatuotannon rakenteen mukaan: koneistona se oli osoittanut ylivoimaisuutensa. Kun aloitin, oli professori ja apulaisprofessori, kun sopimuskausi päättyi, sektoriprofessoreita oli kaksitoista ja kolmastoista oli Peter von Bagh. Professorien määrän kasvusta voi ymmärtää, että kustannukset kasvoivat. Kuudessa vuodessa osaston budjetti nelinkertaistui, opetusministeriön tuella, mutta

oman yliopiston rehtorin vastustuksesta huolimatta. Ministeriö teki mittavan sijoituksen elokuvakoulutuksen tulevaisuuteen varaamalla yli sata miljoonaa (markkaa) Lume-studiokompleksin rakentamiseen. Neljäkymmenen vuoden jälkeen elokuvakoulutukselle luotiin asialliset puitteet. Akateeminen sykli taiteen maisteriksi on käytännössä seitsemän vuotta ja alalle asettuminen, oman paikan, tyylin ja itsensä löytämiseen kuluu toiset seitsemän vuotta. Silloin tuottaja on vasta uransa alussa. Kolmas seitsemän vuotta kuluu uskottavan jalustan rakentamiseen patsaalle, jos aikoo olla patsas. Päätös oli oikea, mutta ajallisesti koulutuksen kehittämisen kanssa rinnakkain elokuvan julkisesta rahoituksesta vastaavat elimet miehitetiin henkilöillä, joilla ei ollut ymmärrystä tai kokemusta elokuvakoulutuksesta, elokuvatuotannoista, elokuvan tekemisestä käsityönä tai edes prosessin taluttamisesta alusta loppuun.

Jokaisessa kulttuurissa, jolla on oma kieli, kaikkia taiteita pitää kouluttaa yliopistotasolla. Pitää olla suomalainen tanssi, vaikka tanssissa ei sanota sanaakaan. Taiteet nojaavat toisiinsa. Koulutuksen on oltava järjestetty niin, että nelivuotiaat innostuneet voivat aloittaa tanssin opiskelun ja valmistuttuaan Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta tanssitaiteen maistereiksi, he voivat akateemisina tanssijoina kilpailla tanssityömarkkinoilla tai jatkaa opiskelua tanssitaiteen tohtoriksi. Suomalaisella on oltava oikeus kiinnostua mistä tahansa ja opiskella mitä tahansa. Jos kiinnostuksen tueksi riittää lahjoja, järjestelmästä pitää kehittää sellainen, että se ymmärtää ja kannustaa; poimii parhaat, ohjaa opiskelemaan, eikä jätä yksin valmistumisen jälkeen. Tämän sanoo järki. Pienen maan järki on rajalliset resurssit, joista kulttuurin pitäisi kuluttaa suhteellisesti enemmän. Osaamiseen, taiteilijuuteen, liittyy erikoinen asia: kun huippuosaaajat kohtaavat – oopperatahti kohtaa taitavan kuvanveistäjän – heidän on helppoa kommunikoida, ymmärtää toista omista lähtökohdista. Hehän tekevät työkseen samaa, taidetta, vaikka kumpikin omaansa. Toinen hakkaa graniittia, toinen varoo kiviä varjellakseen herkkää instrumenttiaan. Tämä paradoksi on luonnollinen seuraus ja ehto osaamiselle, joka jalostaa ja antaa itsevarmuutta itselle ja laatua taiteelle.

309. Teatterin ja elokuvan avioero

Milloin nykyinen ihmislaji syntyi, alkoi tai eriytyi, tiede ei varmasti tiedä. Maahan ja pystyyn asentoon siirtyminen surkastutti kykyjä tai avuja, joista tekniikan kehittyttä voisi olla iloa tai hyötyä, mutta ne ihminen jo korvasi kulttuurilla. Yhteisöllisyys oli syntynyt edellisissä lajeissa ja se on hyödyllinen ominaisuus. Tutkimuksen kehittyttä tarkemmaksi ja vähemmän ihmiskeskeiseksi, yhteisöllisyyttä on ymmärretty olevan myös meidän mielestämme alkeellisilla lajeilla. Miksi ihminen oli itsestään tietoinen, jos hän ei kehittänyt kulttuuria? Ensimmäinen kulttuurituote oli luultavasti laulu, josta ei ole ”kovaa todistetta” kymmeniin tai satoihin tuhansiin vuosiin, gramfonin keksimiseen. Musiikilla voi tuodittaa lapsen uneen tai tanssia palvontamenoja saaliille, metsästäjälle, luonnon ilmiöille tai jumalille, jotka ehkä aluksi esiintyivätkin luonnonvoimina. Kun Elias Lönnrot kutoi kansalliseepoksemme Kalevalan loppuun kristillisen kudinlangan, hän ajan ehdoilla teki vääryyttä menneisyydelle, kansan uskomuksille ja kansallisille jumalille, joita ihmiset elleivät palvoneet, ainakin hyvittelivät ja hyvittelevät edelleen kokolla juhannuksena. Kuvataiteilija antoi ilmiölle tai kunnioittamalleen henkilöille kuvan, joka

oli teknisesti alkeellinen, mutta taiteellisesti yhtä perusteltu kuin Louvren seinien taulut ja kuitenkin parempi kuin apinan vaistolla maalatut taidesotkut. Apina sopii metaforan sankariksi, onhan moderni kapitalismi osannut todistaa, että apinan sijoitussalkku kestää ajan suhdanteita paremmin kuin Wall Streetin ylpeiden analyytikkojen salkut, jotka perustuvat luulolle ja toivolle. Niitä apina ei käsitä. Eläköön se pieni ero.

Olen eritellyt elokuvan vaikutusmahdollisuuksia ja -keinoja elokuvaohjaajan näkökulmasta. Jos hypoteesi on, että elokuva vaikuttaa, elokuvaohjaajan eettinen kypsyyden ja moraalinen vastuu ohjaavat taideteosta, jolla vaikutus syntyy. Laitteilla ei ole moraalialia. Kun laajennamme ammattikunnan ja kompetenssin välineiksi, joilla elokuvaohjaaja voi vaikuttaa katsojaan, kuva ei ole monimutkaisempi, mutta se on kaksitasoinen. Mikäli ohjaaja inhimillisten ominaisuuksien lisäksi on ammattitaitoinen elokuvaohjaajana, hän osallistuu keskusteluun, johon hänen elokuvansa joka tapauksessa osallistuu. Jos taidot ja tiedot välineistä, joita hän käyttää, ovat vajavaiset, hän joutuu turvautumaan muiden taiteellisteknisiin päätöksiin, eikä ole vastuussa omasta elokuvastaan. Kukaan ei ole.

310. Hyppy ranskalaiselta parvekkeelta

Samaan aikaan, kun alkuperäisen neuvostovallan ajattelijat alkoivat kehittää elokuvasta taidetta ja taiteelle tiedettä, sekä Neuvostoliitossa että muualla ymmärrettiin, että käytössä oli väline, jolla valokuvantarkka kuva osattiin herättää eloon ja koska kyse oli kuvasta, ei todellisuudesta, tekijä voi päättää, mitä katsojalle todellisuutena näyttää ja näyttää yhtä aikaa kokonaisille kansoille niin, ettei kukaan ehdi kyseenalaistaa näkemäänsä ennen kuin se on jo muuttunut totuudeksi, vaikka olisikin vain henkilön, aatteen tai järjestelmän luoma käsitys, tarpeen niin vaatiessa vaikka valhe, mutta välineen ehdoilla uskottava. Elokuvan tuotantoväline oli uusi. Kuka tahansa, jolla oli varaa, voi käyttää sitä.

Kehittyneiden yhteisöjen, lisääntyneen kanssakäymisen ja parantuneen teknologian – tarkoitampena hevosvetoisia kuljetusneuvoja tai luku- ja laskutaidon kehittämistä – seurauksena tiedon tuottaminen ja kertyminen tuli ihmiskuntaan ja maailmankuvaksi ja yksilöille elämäntehtäväksi. Kuten aina, tieto ja usko kilpailevat vallasta. Valta tarkoittaa yhteisten ehtojen muuttamista tavalla, joka parantaa valtaa käyttävän yksilön ehtoja ihmiseen synnynnäisenä kehittyneiden tarpeiden puitteissa. Vaistojärjestelmä korvataan moraalijärjestelmällä silloin kun se on tarkoituksenmukaista. Uskottava tarkoittaa sitä, minkä uskova kuulee ja näkee. Elokuvan peruskeino. Vain ihmiset eivät ole muuttuneet tasa-arvoisemmiksi, myös tieteet ja taiteet ovat. Yliopistolla työskennelleen äitini mukana aamiaispöytään kantautuivat professoreiden naurunpyrkähdykset, kun poliittinen järjestelmä keksi taiteilijaprofessorin ja taiteen akateemikon. Joku ymmärsi oikein, että kun teologiaa ja geologiaa ei voi mitata samalla mittarilla, ei tarvitse ymmärtää kuvanveistoakaan. Riittää kun ymmärtää että joku on parempi kuvanveistäjä kuin muut ja voi oman virtuaaliteettinsa avulla viedä eteenpäin sitä, mitä kutsutaan kansalliseksi kulttuuriksi, jota ei olisi olemassa, elleimme ymmärtäisi, että kaikkea voi opettaa ja oppia, jos opetettavalla on lahja ottaa opetus vastaan ja halua itse kehittää lahjaa.

Elokuvaohjaaja ei ole minkään ammatin umpisuoli, peräkärri tai ranskalainen parveke. Ammattiin pitää ja voi systemaattisesti kouluttaa lahjakkaimpia halukkaita ja kun se

tehdään julkisin varoin, valinnan on oltava läpinäkyvä. Tutkinto on määritettävä ja sen merkitys pitää tunnustaa yhteisten resurssien jaossa. Ei kukaan ole ehdottanut, ettei kirjailijaksi, kuvanveistäjäksi tai elokuvaohjaajaksi saisi ryhtyä, vaikka lentäjiltä, lääkäreiltä ja diplomi-insinööreiltä vaaditaan ammatin lailliseksi harjoittamiseksi teoreettinen koulutus ja todistuksella osoitettu tutkinto. Ilman niitä olisimme kaikki hengenvaarassa. Väite sisältää ymmärryksen, että väärissä käsissä kaikki voi olla vaarallista, myös elokuva. Tuhoisuus kohdistuu yleensä niukkoihin yhteisiin resursseihin. Oikeasta hengenvaarallisuudesta on eläviä ja tapettuja esimerkkejä elokuvan historiassa ja niitä tuotetaan edelleen. Emmehän tekisi elokuvia, elleimme kuvittelisi vaikuttavamme.

311. Kamerataide

Elokuvakouluksi Suomeen perustettiin Kamerataiteen osasto Taideteolliseen oppilaitokseen 1959. Perustaja oli kemian maisteri Raimo Hallama, joka oli palvellut jatkosodassa Päämajan tiedusteluosastolla. Eläkkeellä hän väitti minulle järjestäneensä Mannerheimin ja Hitlerin keskustelun ns. ”salaisen äänityksen” 4.6.1942, kun Führer lennähti yllätysvieraksi Mannerheimin 75-vuotissyntymäpäiville. Kun suomalaiset ymmärsivät Führerin ainoan sodanaikaisen ulkomaanmatkan historiallisen merkityksen, äänityksen järjestäjiksi on ilmoittautunut muitakin. Tapahtumasta on siis vaihtoehtoisia totuuksia. Äänitys ei ollut salainen: mikrofoni oli näytävästi pultattu salonkivaunun lattiaan ja näkyy Hitlerin kanssa valokuvissa. Salaista oli, ettei lupaa äänitykseen ollut pyydetty Hitleriltä tai Mannerheimilta. Olen julkaissut tapahtumasta romaanin ”Mannerheimin kuokkavieras” (Docendo 2017), koska näytelmäelokuvan tuotanto aiheesta ei järjestelmässä onnistu.

Hallama hallitsi äänitystekniikan ja filmien kehittämiseen ja kopioimisen laboratoriotekniikan. Hän oli opiskellut Zürichissä samassa yliopistossa kuin Albert Einstein ja oli Helsingin yliopiston kuvalaitoksen johtaja. Hallama ehdotti yliopistolle valokuva- ja elokuvakoulun perustamista, mutta Kamerataiteen osasto taidekouluna ei sopinut yliopiston palettiin. Taideteollisen oppilaitoksen rehtori, arkkitehti Markus Visanti, hyväksyi hankkeen. Alussa osaston osuus oppilaitoksen budjetista oli kunnioitettavat 35 %. Hallama otti malliksi vaikuttavassa asemassa olevan Prahan elokuvakoulun FAMU:n, joka on yksi kolmesta taideakatemia AMU:n fakultetista, muiden ollessa musiikkiakatemia ja teatteriakatemia. Koulun perustamisella Suomi sai edelläkävijän aseman läntisessä Euroopassa, mikäli Suomi oli Länsi-Eurooppaa. Asemaa ei ymmärretty ennen kuin se menetettiin. Kamerataide on hyvin keksitty sana, joka yhdistää mekaanisen laitteen ja visuaalisen taiteen tavalla, jota kannattaa opettaa. Elokuvaa ja valokuvaa yhdistää objektiivinen, jonka läpi todellisuuden tuottamaa tai heijastamaa valoa johdetaan valoherkälle pinnalle. Ennen pinta oli filmiä. Kuva kehitettiin kemikaaleilla. Myöhemmin filmin on korvannut digitaalinen laite ja kuva talletetaan ja esitetään sähkön keinoin. Valokuva on kaksisataa vuotta vanha ja elokuva sata vuotta. Kalustot ja tallennusmenetelmät ovat kehittyneet, kuten esitysalustatkin, eikä kehitys lopu. Ainoa, joka on säilynyt samoin fysikaalisin ehdoin, vaikkakin vaihtelevissa poliittisissa, sosiaalisissa ja kulttuurisissa olosuhteissa on se, jolle valokuva tai elokuva on tehty ja jota ilman se – filosofisessa mielessä – ei ole olemassa: katsoja.

312 Veljeskunta

Entiset OKM:n kustantamat Taideteollisen korkeakoulun Lume-keskuksen studiot ovat nyt kaupallisessa käytössä sen jälkeen, kun koulutuspoliittisesti vahingollisten päätösten seurauksena koko korkeakoulu integroitiin osaksi Aalto-yliopistoa. Samalla hukattiin poikkeuksellinen mahdollisuus, jonka opetusministeriö loi elokuva- ja lavastuskoulutukselle päättämällä studiokompleksin rakentamisen. Vaikka ratkaisu kuulostaa yliopistopolitiikalta, jolla on suhdanteensa, se on traaginen, kaikkien ymmärrettävä virhe. Kun perustettiin Taideyliopisto, se muodostettiin Teatterikorkeakoulusta (jokainen ymmärtää sen funktion), Sibelius-Akatemiasta (jokainen ymmärtää senkin funktion) ja Kuvataideakatemiasta, jossa koulutetaan graafikkoja, taidemaalareita ja kuvanveistäjiä. Aalto-yliopiston Otaniemessä koulutetaan kuvaamataidon opettajia ja elokuvan tekijöitä, jotka tarvitsevat näyttelijöitä ja muusikoita jo opiskelunsa aikana. Sen sijaan, että olisi koottu ”taiteiden muurahaispesä”, arvovalta- ja henkilösyöt tuottivat suuruuden ekonomialla väärän päätöksen. Teknillisen korkeakoulun entisenä opiskelijana ymmärrän, että arkkitehdeille kannattaa opettaa budjettivastuuta, jota opetetaan Aallon Kauppakorkeakoulussa ja virtuaalitodellisuuteen perustuvaa suunnittelua, jota opetetaan Media Labissa. Kaikki kuitenkin ymmärtävät, että Taideteollisen korkeakoulun ”pehmytosat”, kuvaamataidon opettajien ja elokuvantekijöiden koulutus olisivat toiminnallisesti kuuluneet Taideyliopistoon. Peter von Bagh käytti joskus kärjistystä: ”Tämän ymmärtävät kaikki ihmiset ja älykkäimmät kissat ja koirat”. Tämän ymmärtävät kaikki, myös ne, jotka junailivat ”uudistuksen”, omista intresseistään.

Kulttuurin koulutus yliopistotasolla on kallista. Siksi on rikollista olla käyttämättä mahdollisuuksia, joilla sitä voi tukea. Kyse on integroitumisesta opiskeluaikana, kehittyvistä käytänteistä, opettajien diskurssista ja taiteiden edistyksestä, joita voi harjoittaa Internetin yli tai ajamalla maan ali metrolla Espoosta Sörnäisiin. Kyse on mentaliteetista ja studioista, jotka olivat fantastinen elokuvakoulutuksen perusinstrumentti. Opetusministeriössä Aaltoon liitävää ”uudistusta” pidettiin petoksena, mutta koska se toteutettiin poliittisella tasolla, virkamiesten protesti ei riittänyt järjen voittoon. Suomessa on vakiintunut tapa tehdä uudistus, joka on uudelleenjärjestely, ennen kuin edellinen uudistus on hiottu edes toimivaksi. Näin ”toimi” Taideteollinen korkeakoulu. Aalto-yliopistossa toimivat tai Otaniemeen mahdollisesti rakennettavat fasiliteetit voivat tietenkin johtaa uudenlaiseen moniosaamiseen, uuden ajan taitoihin ja tutkintoihin, mutta elokuvan perimmäisen juuren, tarinan kertomisen unohtaminen koulutuksen identiteetin suunnittelussa on tyhmää ja ylenkatsovaa yhteiskunnan vaatimattomia resursseja ja suomalaista elokuvakulttuuria kohtaan. Taideyliopiston Sibelius Akatemia ja Teatterikorkeakoulu ovat esimerkkejä siitä, että yliopisto on muutakin kuin huilu ja peruukki. Yhteisellä koulutuksella, oppimisella ja opiskelijan elämänvaiheessa tärkeällä yhteisöllisyydellä, toveruudella, veljeskunnalla, johon kuuluvat omasta taiteenalasta ja sukupuolesta riippumatta kaikki, on oppimista tukeva vaikutus, jota valtion kaltainen instituutio ei ymmärtänyt käyttää tai ymmärrä tunnustaa, mutta joka on olemassa eikä maksaisi veronmaksajalle mitään.

Elokuva ei Suomessa ole artikuloitu kansalliseksi taiteeksi, joka ilmenee siten, ettei koulutusta haluta järjestää järkevällä tavalla, eikä koulutuksella ole myöskään ammatin saavuttamiseksi merkitystä, koska yhteiset, julkiset instituutiot tekevät tukipäätöksensä ikään kuin koulutusta ei olisi. Valtiolla elokuva on puujalka.

XXXII KLIPPI: 20 sekuntia

Yleisradion kuvanauhoittaja Kalevi ”Kilu” Uusivuori pyrki ja pääsi ylimääräiseksi opiskelijaksi Kamerataiteen osastolle, jossa hän sai saman koulutuksen kuin minäkin. Uusivuori oli kiinnostunut urheilusta ja erikoistui pikkuhiljaa kansainväliseksi tähdeksi urheilukilpailujen tv-toteutusten ohjaajana. Yleisradio kehitti urheilun suorista lähetyksistä menestystuotteen, yleisurheilusta ja maastohiidosta. Suomalaiset osajat tuottivat olympialaisten briljantteja tv-toteutuksia. Yksi parhaista milloinkaan näkemistäni elokuvista oli Barcelonan olympialaisten 200 metrin juoksukilpailu, jonka monikameraaakamateriaalista Uusivuori oli tehnyt 20 minuuttia pitkän dokumentin. Siis 20 sekunnin kilpailusta 20 minuutin elokuvan. Venyttänyt ajan kuusikymmenkertaiseksi. Elokuvassa on kaikki draama, joka tekee urheilusta kiinnostavaa, mutta elokuvassa urheilu on suurennuslasin alla. Pienetkin inhimilliset tekijät, jotka hukkuvat kilpailun kiihkoon eivätkä näy katsomoon, käännettiin esiin. Elokuvahan on parhaimmillaan, kun sen tarina on hyvä ja se osataan konstruoida pienintäkin yksityiskohtaa myöten oikein. Televisio on parhaimmillaan, kun se tuo kotiin sellaista, jota ei ilman televisiota voi nähdä, jonka dramaturgiaa kukaan, ei edes ohjaaja, etukäteen tiedä, eikä sitä, miten dramaturgia lähetyksen aikana kiertyy auki silmiemme edessä. Televisiossa esitetäänkin kaikenlaista, mutta vasta televisio, elokuvan sisarpuoli, samoilla visuaalisilla ehdoilla viestiä tuova yhä hienostuneemmaksi muuttuva teknis-taiteellinen tuotantoväline on avannut ikkunan maailmaan, siihen mitä todellisuudessa tapahtuu, samalla hetkellä kuin se näytetään. Televisiolla on myös ikuisulottuvuus. Mitään, mikä siellä on, ei saa pois. Voi kääntää takkinsa, mutta ei kannata tulla katumapäälle. Urheilu on paras esimerkki oikeasta draamasta siksi, ettei kukaan tiedä mitä seuraavaksi tapahtuu. Me tiedämme, että joku voittaa, mutta haluamme itse nähdä miten ja kuka. Kalevi Uusivuoren ura Yleisradion ohjaajana ja monien tekijöiden kouluttajana on jäänyt vähälle huomiolle suomalaisen visuaalisen todellisuuden tekijöiden joukossa – kenties siksi, että sekä katsoja että usein myös television tekijät mieltävät television sekulaarisempina mediana kuin ohjaajakeskeisen elokuvan, joka tekee keskinkertaisuuksista tähtiä. Saman kohtalon koki tv-ohjauksen opettajani Kamerataiteen osastolla, Risto Linnus, joka siviilityönään oli MTV:n pääohjaaja, kunnes hyvin eettisenä henkilönä ryhtyi pääluottamusmieheksi. Linnus uudisti ja kehitti television musiikkiohjelmien estetiikan aivan uudelle tasolle, ymmärtämättä ettei siihen aikaan kannattanut olla pääluottamusmies.

313. Kameran taidetta

Jotta tulisi kirjattua, en ollut alullepanija prosessissa, jolla Taideteollisen korkeakoulun studiokompleksi Lume toteutui. Hanke oli aloitettu jo ennen kutsuani, mutta tieto studioista rohkaisi ottamaan haasteen. Elokuvakoululle oli luvassa välttämättömät olosuhteet. Ministeriö oli ymmärtänyt saman kuin ne meistä, jotka uskoimme koulutukseen: koululla tulee olla sen tarvitsemat fasilitteetit ja resurssit. Ministeriö uskoi, että oikein suunniteltu, rahoitettu ja johdettu elokuvakoulu takaisi elokuvan profiloitumisen Suomessakin myös vientituotteeksi. Koulutuksen suunnitteluun ministeriö myönsi määrärahan, jolla käännettiin Tanskan elokuvakoulu. Naiivisti uskoin, että kansliapäällikön ja neljän peräkkäisen ministerin lupaus kansallisen mission tärkeydestä olisi riittänyt. Lume-keskuksen rakentamisesta elokuva- ja tv-koulutus kiitti opetusministeriön kansliapäällikkö Markku Linnaa, ylijohtaja Arvo Jäppistä ja osastopäällikkö Turja Pesosta, jotka uskoivat, että elokuvakoulutus tarvitsee studion. Koulutuksen varaan perustettu suomalaisen elokuvakulttuurin vahvistaminen olisi ollut mahdollista, mutta korkeakoulujen budjetin päätösvalta oli yliopistojen autonomian aikana rehtorilla. Kyllästyneenä riiteltyyn yksikköhinnoista, OPM kirjoitti ELO:n (Elokuvataiteen ja Lavastustaiteen Osasto) toimintabudjetin erillisellä momentilla valtion budjettiin, samalla tavalla kuin Svenska social- och kommunalhögskolanin budjetti oli kielisyyistä eristetty Helsingin yliopiston budjetista. Uusi yliopistolaki muutti yliopistojen aseman; valtio ei enää omista yliopistojaan eikä eduskunta päättää niiden budjeteista.

Harhailevan politiikan seurauksena perustettiin Taideyliopisto, mutta Taideteollinen korkeakoulu ja Elokuvataiteen ja Lavastustaiteen Osasto liitettiin Aalto-yliopistoon. Olen opiskellut arkkitehtuuria Teknillisessä korkeakoulussa ja ymmärrän, mitä Taideteollisen korkeakoulun design-aineiden, kuten huonekalu- ja sisustussuunnittelu ja muotoiltujen esineiden valmistaminen prosesseina ja niiden markkinointi tarvitsevat: muotoilijoiden koulutus insinööri- ja kauppatieteiden rinnalla voi käyttää samoja alustoja ja tietoja. Taideteollisessa korkeakoulussa siis oli osastoja, joiden taiteilijat joutuvat tekemisiin samojen suunnittelu- ja tuotanto-ongelmien kanssa, kuin arkkitehdit, diplomi-insinöörit ja ekonomit. Aalto-yliopisto on hanke, joka onnistuessaan voi lisätä koulutuksen kansainvälistä potentiaalia, mutta koko Taideteollisen korkeakoulun pakottaminen naimisiin Teknillisen korkeakoulun ja Kauppakorkeakoulun kanssa oli fataali virhe. Taideteollisessa korkeakoulussa oli noin 40 % ”pehmytosia”, joihin elokuva, lavastus ja kuvaamataidon opettajat kuuluivat. Jokainen, erityisesti veronmaksaja, ymmärtää kuinka mieletöntä on kouluttaa taidemaalarit ja kuvanveistäjät eri yliopistossa kuin heitä kouluissa tulkitsevat kuvaamataidon opettajat ja että elokuva on oma taiteensa. Ruotsin elokuvakoulu on perustettu teatterikoulun yhteyteen ja sittemmin integroitu Konstfackenin taideyliopistoon. Tanskalaiset kopioivat ruotsalaisilta elokuvakoulun, joka toimii entisessä laivaston esikunnassa Christianian vapaakaupungin vieressä Holmenin saarella. Pihalle rakennettiin yksinkertainen studio ja synergian täydentää teatteriakatemia kadun toisella puolella. Systemaattinen koulutus johti tuloksiin: seinät on tapetoitu opiskelija-Oscar -diplomeilla. Tanskalainen elokuva sai profiilin, jonka jälkiä saamme nähdä televisiossa yleisnimellä ”Nordic Noir”, jota suomalaiset tv-tuottajat

ovat alkaneet kopioida suomeksi. Suomea ymmärtää viisi (5) miljoonaa ihmistä, mutta skandinaavisilla kielillä on 20 miljoonaa osaaajaa. Öresundin sillan valmistuttua Etelä-Ruotsi ja Tanska ovat yksi talousalue ja yhteisskandinaavisten murhafiktioidenkin yleisö pohja on moninkertaistunut.

314. Tekniikan tulevaisuus

Elokuva on taidetta, jopa banaaleimmissa muodoissaan. Se on tekijänsä valmistama teos. Tekijäksi ilmoittautuu tavallisesti elokuvaohjaaja, menestyksen hetkellä muitakin.

Olemme ylpeitä kalevalaisesta menneisyydestä, joka samaan tapaan kuin raamattu on kirjoittajansa teos, näkemys siitä minkä kirjoittaja halusi kertoa. Raamatun dramaturgiasta ovat päättäneet kirkolliskokoukset, Kalevalan kertoja oli Elias Lönnrot. Raamatusta julkaistaan pari kertaa vuosisadassa ymmärrettävämpi, uudistettu versio, joka etäännyttää sanoman yhä abstraktimmaksi. Kalevalastakin oli versioita, yksi kanonisoitiin. Sitä pidetään menneisyytemme tarinana. Muutakin kansaperinnettä on kerätty, mutta sillä ei ole identiteetille ehdollistavaa merkitystä. Ennen sortovuosia Venäjän keisarin suosiollisuus loi olosuhteet, joissa suomalainen taitelija saattoi edistää suomalaista taidetta ja identiteettiä, lopulta omaa rahaa ja haavetta itsenäisyydestä. Kaikkina aikoina ei tarvinnut olla rohkea, mutta esimerkiksi J. V. Snellmanin työ valtion rakentamiseksi taloudellisen identiteetin varaan vaati rohkeutta. Kun arvioi maailmaa, jossa Aleksis Stenvall eli ja suunnitteli uraa, ei ole vaikeaa ymmärtää, että hän tiesi Kivenä suomeksi kirjoittamisen olevan avain isompaan. Kulttuurimandaatit oli miehitetty ja niiden ruotsinkielinen perinne oli peruskansan vieroksuma, tuontitavaran leimalla leimattu, vaikka olisi ollut kansallisesti tuotettua. Kivelle suomi oli alusta, jolle suomalainen kirjallisuus ja teatteri rakennettiin.

Hyvänä esimerkkinä siitä, miten kulttuuri toimii, on Walt Disneyn eli Aku Ankan vuonna 2005 lapsille julkaisema ”Sudenpentujen lintukäsikirja”. Se kertoo, että ”innokkaimmat lintukoiraat laulavat jopa 5000 – 7000 säettä vuorokaudessa” ja lintujen sydän ”läpättää 200 – 1000 kertaa minuutissa, lentäessä ja muissa rasituksissa lyöntirytmii voi kolminkertaistua”. Suomi on Aku Ankan suurvalta, kiitos Erkköjen lehtidynastian kaukoviisauden. Sudenpentujen lintukäsikirja idea on Paula Antilan, käsikirjoituksen on tarkistanut tunnettu lintubiologi Lasse J. Laine, mutta kuvat ovat Disneyn taiteilijoiden piirtämiä. Lasten lintukirja on suomalainen innovaatio lintutiedon kohentamiseksi munaa korkeammalle ja luonteeltaan kulttuurituote: tarve valistaa tai manipuloida kohderyhmää ja kohderyhmälle tuttu levitysalusta. Käytössä ovat Ankan veljenpojat sudenpentuina sekä oivaltava tuottaja, Sanoma Magazines Finland. Suomalaisen idean omistaa Ankkalinnu.

Elokuva ja televisio elävät tähdistä ja trendeistä. Nordic Noir -ilmiö on hyvä esimerkki. Olisimme itse voineet keksiä sen, mutta ruotsalaiset ja tanskalaiset keksivät. Kopioimalla tyylilajia on laajennettu itään. Meillä on eksoottisempaa maata ja kieltä ja onhan kansallismielisyys ennenkin kelvannut suomalaiselle yleisölle. Jos elokuvien suomentaminen julkisiin varoin tuettaviksi kotimaisiksi tuotannoiksi on riittänyt, miksi siis ei pohjoismainen murha? Hauska on hauskaa eri kielillä eikä elokuvien katsominen

vaadi lukutaitoa. Kun eurooppalaisten siirtomaavaltojen omatunto kolkutti aloittamaan kehitysavun Afrikkaan, sähköistäminen oli sivistyksen ja demokratian ilosanomien öljy. Sähkö vei television Afrikkaan. Hollywood myi moneen kertaan myydyt vanhat sarjafilmit maanosaan, jossa viriteltiin lukutaitoa. Miljardi afrikkalaista sai nähdä, että elämä on parhaimmillaan Beverly Hillsin kaltaisessa ilmastoidussa maailmassa, jossa autot pysäköidään nurmikolle. Näyllä oli vaikutus kansoihin ja henkilöihin, joilla oli aloitekykyä tai riskinottohalua. Niinhän Amerikkakin on löydetty ja asutettu ja toimii: keksijät keksivät uuden tavan elää tai odottamattoman laitteen, jonka pioneerit ottavat käyttöön ja kun laitetta kehitetään, kaikki ostavat sen ja laite muuttaa maailman.

315. Oppia ikä kaikki

Kehittyessään yhteiskunta kehittyi byrokraattisemmaksi ja koulutusvaativammaksi. Taito muutetaan opetuksiksi, tutkinnoksi, pätevyysvaatimukseksi. Joillakin aloilla oppi toimii, esimerkiksi kapellimestarien ja kilpa-autoilijoiden valmistamisessa. Systeemi edellyttää, että vanhempi toimittaa lapsen viulutunnille tai kilparadalle. Soiton tueksi voi ostaa auton, jolla varusteita kyyditään, kunnes lapsi saa ajokortin. Mutta soittamisesta ei autoilemalla tule taidetta. Molemmat toimivat järjestelmät ovat julkisia, kaikkien nähtävillä ja kopioitavissa. Ovat olleet vuosikymmeniä ja tuottaneet loistavia kapellimestareita, laulajia, soittajia ja autoilijoita. On käsittämätöntä, vaikka kulttuurille tyypillistä siiloutumista, ettei meille kelpaa edes hyvin toimiva ilmainen kotimainen malli.

Suomalaisen elokuvan koulutus aloitettiin 1959 samalla Taideteollisen oppilaitoksen osastolla valokuvauksen kanssa. Elokuvasäätiö perustettiin kymmenen vuotta myöhemmin. Kumpikin tapahtui historiallisen predestinaation paineessa. Elokuvasäätiön motiivi oli oivallus, että muuttamalla kuihtuva elokuvateollisuus taiteeksi, voidaan edellyttää, että valtio kantaa tappion. Ei tarvitse olla Hollywoodilaisen kapitalismin kannattaja tai vihaaja ymmärtääkseen, että valtio, jolla on kansalliskieli, kaksikin, on velvollinen takaamaan kaikkien taidelajien koulutuksen yliopistotasolla, koska kansalliset taiteet ovat maanpuolustuksen kaltainen velvollisuus. On myös oltava tietoinen, että julkisen rahan osallistuminen vääristää taiteellista tai kaupallista kilpailua ja tekee mahdolliseksi väärinkäytökset muiden rahoilla. Välineiden kehitys on luonut tilanteen, jossa kuka tahansa voi puhelimella kuvata ja esittää näytelmäelokuvan. Jokainen on taas potentiaali elokuvaohjaaja. On tehtävä moraalisia valintoja, joita ihmiskunta ei ole kohdannut: elokuva taiteena on pehmentänyt todellisuuden ja mielikuvituksen rajan. Lyhytnäköisellä koulutuspolitiikalla voidaan arvioida tarpeettomaksi tai redusoida elokuvaohjaus nuoren ihmisen mahdollisuuksista elättää itsensä ja siten aiheutetaan vahinko, joka kohdistuu suomalaisuuteen. Jos taidemaalareita ja kuvanveistäjiä koulutetaan Taideyliopistossa ja kuvaamataidonopettajia insinöörien ja ekonomien seassa Aalto-yliopistossa, tuhlataan kvasi-integraatiolla kansallisia resursseja. Elokuvakoulutuksen muuttoa Arabiasta Otaniemeen edelsivät – analogisesti – vuosien sisäilmaongelmat. Studiosta, joka on elokuvakoulutukselle yhtä välttämätön instrumentti kuin musiikkiopistolle piano, on luovuttu eikä korvaavaa ole rakennettu. Valtioyönantajan ja yksityisen työnantajan henkilöstöillä on samat työsuojeluoikeudet,

joista huolimatta Lume toimii nyt kaupallisen yrittäjän studioina. Siellä tuotetaan suosittua Putous -ohjelmaa, jossa näyttelijät yleisön iloksi häpäisevät toisiaan. Kun elokuvakäsikirjoittajana ja -ohjaajana arvioin Aalto-yliopiston asiassa tehtyjä ratkaisuja, ne näyttävät noudattavan sotilasfarssin dramaturgiaa tai Uuno Turhapuron pettämätöntä logiikkaa, järkevän ja tietoon perustuvan talous- ja koulutusajattelun sijaan. Ellei kyse olisi yhteisistä rahoista, ja jos suomalaisella elokuvalla ja televisiolla tulevassa maailmassa olisi kansallinen tai kansantaloudellinen merkitys, joka sillä Ruotsin ja Tanskan tai Ranskan mallin mukaan voisi olla, näytelmälle voisi nauraa: taas toistaiseksi hukattu mahdollisuus. Toistaiseksi voi muuttua ikuiseksi.

Taideteollisen korkeakoulun Lume-keskusta pidettiin maailman parhaana koulutusfasiliteettina elokuva- ja tv-studioineen ja teattereineen. Opetusministeriö edellytti elokuvakoulutuksen kehittämistä. Se olisi merkinnyt koulutusalojen opiskelijoiden toisistaan poikkeavien yksikkökulujen tunnustamista. Elokuvaohjaajan koulutuksen hinta on samaa luokkaa kuin hammaslääkärin; keraamisten astioiden muotoilija on halpa kuin juristi. Akateemisissa yhteisöissä on intrigejä, Taideteollisessa korkeakoulussa oli niiden oheen rakentunut nepotismia muistuttava hallinto. Korkeakoulussa, jossa yksikköhinnat näennäisesti homogenisoitiin yhdellätoista osastolla yhtä suuriksi per opiskelija, tilanne oli naurettava. Opetusministeriöllä oli käsitys, miten elokuvakoulutus tulee järjestää ja myös mitä se maksaa. Suomalaista hallintokulttuuria haukutaan tsaarinaikaiseksi, mutta yliopistoympäristössä, jossa akateeminen vapaus on naimisissa taiteellisen vapauden kanssa, jopa poliittinen ohjaus menetti otteensa. Olisi ymmärrettävä, että taiteena elokuva on erikoisasemassa koska se on myös kauppaa, mutta ei opiskelijaelokuvia voi myydä. Sitä ei Suomessa hyväksytty. Elokuvan erityisaseman artikuloimattomuudesta oli lyhytnäköistä hyötyä.

316. Kielen oppia

Elokvakerronnalla on kielioppi, joka on yhtä täsmällinen kuin kielten kieliopit, tai musiikin nuotit, joiden mukaan on satoja vuosia soitettu. Puhumaan oppii ilman kielioppia; puhuttuja kieliä maailmassa on ehkä 7000, kielioppeja yhtä monta, koska kieli ja kielioppi ovat kulttuurisia entiteettejä. Kielioppi määrittää miten kieltä pitää kirjoittaa oikein. Kun kieli muuttuu puhuessa, kielioppia on päivitettävä. Vaikka monet elokuvan harrastajaohjaajat näyttävät toisin luulevaan, elokuvan kielioppi poikkeaa muista siten, että vaikka välineet kehittyvät, se ei taivu. Elokvakerronnan kielioppi ei ole tahdon- tai sopimuksenvarainen asia, kuin runous, jossa voi keksiä sanan tai ottaa käyttöön uuden ilmaisutavan. Elokvassakin voi ottaa käyttöön ilmaisutapoja, tietenkin, mutta elokvakerronnan kielioppi ei juonnu elokuvan tekijästä, vaan katsojasta, hänen psykofysiologisista ominaisuuksistaan. Elokuvan kieliopin rikkominen ei peilaa ohjaajan henkilökohtaista taiteellista tyyliä, vaan on kardinaalivirhe katsojaa kohtaan. Kielioppi on katsojan kolmiulotteisen reaali maailman sanelema eikä riipu tekijän aikomuksesta, vaan koskee kaikkia samalla väistämättömällä tavalla kuin gravitaatio. Jos lähtökohta on, ettei väline tee moraalisia päätöksiä, tietoisien ihmisen on ne tehtävä. Meidän kansallinen etumme on, että ne, jotka kertovat tarinoita kansakunnalle, ymmärtävät välineensä mahdollisuudet ja ehdot.

317. Uudet tuulet

Jo ennen elokuvan keksimistä maalaustaide haki uutta. Syntyivät impressionismi ja kubismi. Musiikki kehittyi tyylistä tyyliin, kunnes rikkoi ne. Veistokseksi kelpasi Henry Mooren munanmuotoinen kivi. Teatteri taiteena alkoi johtaa Suomen kulttuuria, vuorollaan, kirjallisuuden jälkeen. Kun mikään tapa kertoa tarinaa samalla hetkellä kaikille ei ollut mahdollista, se piti keksiä, mutta elokuva asetti yhtä monta ongelmaa kuin ratkaisi. Kuten aina, tieteet ja taiteet, politiikka ja vaistojärjestelmä, yrittivät valjastaa elokuvan. Jos elokuvaohjaaja osaa ohjata elokuvan, hän ei puuttuvan ammattitaidon vuoksi joudu niiden armoille, joita hänen pitäisi osata johtaa. Elokuvaaja, elokuvaleikkaaja ja äänisuunnittelija tekevät työtä tukeakseen tarkoitusta – suggeroida katsoja. Elokuvan voi määritellä olevan suggestioiden summa. Parhaimmissa tai pahimmissa tapauksissa katsojat voivat kokea joukkosuggestion. Niitä on käytetty manipuloivien viestien viemisessä – rituaalistisesti ajateltuna poliittinen sisältö on voinut saada uskonnollisen luonteen.

Olen avannut kaksi asiaa. Sen että elokuvalla on oma kieli, jolla katsoja vastaanottaa elokuvan ja siksi hänen lajitoverinsa elokuvaohjaajan on osattava kieli ja soitettava sitä yhtä oikein kuin musiikkia soitetaan. Ja että ilman elokuvan tajua ei pidä ryhtyä elokuvaohjaajaksi, mutta jos omaa elokuvan tajun, sen varaan voi rakentaa koulutuksen ja uran, joka takaa, että elokuvat aiheesta ja viestistä riippumatta on valmistettu oikein. Oikein tarkoittaa, että katsoja ymmärtää mitä näkee. Elokuvan ymmärtäminen perustuu yhteisiin vaistoihin, jotka juontavat alkunsa ihmiseen tai hänen esimuotoonsa, joka joutui elämänsä ajan pelkäämään petoja. Koulutus, mikäli sitä tuotetaan julkisin varoin, pitää tunnustaa ja ottaa huomioon, kun elokuvia tuetaan julkisin varoin. Elokuvaopiskelijalle suodaan harjoituselokuvien ohjaaminen kilpailulta suojassa, hänen henkilökohtaisia lahjakkuuksiaan vahvistaen. Opiskelun tulee johtaa tunnustettuun ammattitutkintoon, joka takaa, että elokuvat tehdään järkevällä ja miksei myös kansallisella tavalla. Mikäli elokuvaohjaajaksi valmistuva on lahjakas, hänellä on mahdollisuus elättää itsensä ohjaamalla elokuvia ja saavuttaa esikuvan asema.

318. Jäävuoren varjo

Leonardo da Vinci käytti *camera obscuraa* tallentamaan taulujen taustaksi maisemia, piirtämällä ne kammion sisäseinään. Kuva camera obscuraan tuli yksinkertaisen pienen reiän kautta. Linssiä ei ollut keksitty, mutta jo Leonardo ymmärsi sen puutteen.

”Elokuvien tekijät ovat taiteilijoita, ja taiteilijoina heidän pitää (ainakin pitäisi) aina tietää *miksi*, *mitä* ja *miten* he haluavat tehdä. Kaikki pohdiskelut taiteen rajoista ja kehitysmahdollisuuksista, vuorovaikutuksista ja eroavuuksista ovat hedelmällisiä teoreettisen selkeyden saavuttamiseksi, mutta taiteilijoille pitäisi suoda vapaus myös rikkoa säännöt ja toteuttaa taidetta sekä itseään taiteessa ilman ulkopuolisten sekaantumista ja ilman taloudellista, poliittista, siveellistä, uskonnollista tai mitä tahansa muuta painostusta.”

(85.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

Titanic ei ajelehtinut Atlantilla hiilen loputtua, eikä laivaa olisi kannattanut lähettää purjehtimaan Amerikkaan ilman koko matkaan tarvittua hiiltä. Jäävuori oli edessä. Perustettiin Taideyliopisto ja Aalto-yliopisto. Suomeen on aikaansaatu maailmanluokan paradoksi: veronmaksajalle on syötetty uudistuksena hybridi, joka halkaisee taiteet keskeltä kuin Greenwichin nollapituuspiiri ja heittää hiekkaan resursseja, joita kannattaisi käyttää toimintaan, yhteistoimintaan, kansallisen edun hyväksi. Perusteltua on kysyä, miksi paradoksi, joka on katastrofi, tapahtui? En ole oikea kysyjä, mutta minulla on vastaus: tahot, jotka junailivat muutoksen, joka ei ollut kehitystä, toimittivat poliittisille päättäjille vaihtoehtoista totuutta ja toimivat pitkäjänteisesti ja systemaattisesti muiden resursseilla. Jos on tehty virheellinen ratkaisu, sen voi korjata tekemällä oikea päätös.

XXXIII KLIPPI: Kielten soppa

Perustuslain mukaan Suomi on kaksikielinen maa. Ruotsi on Suomen toinen kansalliskieli. Kaksikielisyydellä on historialliset juuret. Kun Suomi hävitettiin Ruotsin vallasta Venäjän alaisuuteen, tehtiin ketteriä ja joustavia poikkeuksia kaikkeen perinteeseen, jolla takamaista on luovuttu tai niitä on otettu haltuun, hävittyjen tai voitettujen sotien seurauksena. Venäjä tarvitsi näyteikkunan länteen. Kuka sen Pietarissa ymmärsi, vai ymmärsikö kukaan, en tiedä. Venäjän vallan ja Suomen itsenäisyyden aikana ruotsinkielisten prosentuaalinen osuus on vähentynyt neljäsosaan Suomen sodan ajoista. Viiden prosentin osuudella ruotsinkieliset ylläpitävät omia radio- ja televisiokanavia ja heillä on yliedustus kulttuurin tekijöissä. Vaikka kaukainen esi-isäni oli Ruotsin kuningas, joka sääti valtakuntaan naisrauhan, en valitettavasti ole syntynyt ruotsinkieliseksi, mutta olen elänyt kielen lähellä. Viisas äitini lähetti minut Oxfordiin ja seuraavana kesänä harjoittelijaksi Uppsalan yliopiston maatalouskorkeakouluun, jossa nimike oli ”försöksbiträde”, tutkimusavustaja. Äiti oli agronomi, itse olen tekemisissä vain maataloustuotteiden kanssa. Olen käyttänyt työkielenä hyvää englantiani ja ohjannut yhden elokuvistani ruotsiksi. Elokuvasa epätoivoinen mies ryösti pankin Jakomäessä ja otti kolme panttivankia. Se johti autoiluun Mikkeliin ja poliisin tarpeettomaan voimannäyttöön, joka johti ryöstäjän ja yhden panttivangin kuolemaan. Oikea tapahtumasarja oli iso tapaus: vihdoinkin tapahtui jotain. Poliisin erikoisyksikkö, Karhukopla, jonka tunsin, koska se otti aina hoitaakseen rahakkaat amerikkalaisten elokuvien liikenteenpysäytyskeikat poliisin univormussa, mutta yksityisenä työnä, sai vihdoinkin tehtävän, jonka se ryysi. Poliisi ei ymmärtänyt, että lopulta ihminen väsyi, tai tulee pissahätä. Tilanne piti ratkaista poliisin valtuuksin. Olli Soinio soitti ja sanoi, että minun pitää tehdä ”dokumenttidraama”. Donner kieltäytyi tuottamasta, häntä ei kiinnostanut, Juha Numminen seurasi tapahtumaa Apu-lehden toimittajana. Sovimme kuitenkin, että menimme kolmikkona julkisuuteen. Seuraavan viikon aikana neljä kollegaa soitti moittiakseen, että olin tekemässä heidän elokuvaansa ja yksi heistä oli Mikko Niskanen, joka todisti, että ainakin aihe oli hyvä. Tein – kahdeksan vuoden kuluttua – elokuvan ”Mannen utan ansikte”, joka perustui suomenkielisiin tositahtumiin Jakomäki – Mikkeli -draamassa. Ruotsiksi, koska suomenkielinen elokuva, jossa presidentti Koiviston toimia välillisesti kritisoitiin, ei kelvannut Suomen elokuvasäätiön poliittiselle hallitukselle. Koivistohan kiirehti julistamaan poliisit sankareiksi, vaikka he itse aiheuttivat katastrofin. Käsikirjoituksesta tein 15 versiota, joista numero 11 oli paras. Lopulta Donner ilmoitti, että jos teen elokuvan ruotsiksi, se tehdään. Sain yön aikaa päättää. En olisi kieltäytynyt pitkän näytelmäelokuvan ohjaamisesta, mutta kirveli ja kirvelee edelleen, taiteellinen vapaus, jonka kieli soi. Ruotsinkielinen Donner oli pettynyt, kun suomensuomalaiset eivät rynnäneet elokuvaan. Televisiossa suomenkieliset ja ruotsinkieliset ohjelmat olivat erillään samalla kanavalla. Elokuvani teki ruotsinkielisten ohjelmien suomenennätyksen, 900.000 katsojaa – kolme kertaa enemmän kuin ruotsinkielinen väestö, vaikka he kaikki olisivat istuneet television edessä. Ruotsinkielinen ennätys jäi voimaan.

319. Tuki

Tuki on sana, se pitää ymmärtää ilman sanakirjaa. Mitä Missä Milloin -tietosanakirjassa on vain ”tukipalkkio”, joka määritellään näin: *subventio*, yrittäjälle julkisista varoista maksettava palkkio, tarkoituksena alentaa myytävien tuotteiden markkinahintaa, ja ”subventio”: katso tukipalkkio.

320. Kansallinen velvoite

Onnekkaiden käännteiden seurauksena Suomi syntyi kansallisvaltioksi ensimmäisestä maailmansodasta. Huonommalla onnella toinen kansalliskielemme olisi vuosikymmeniä voinut olla venäjä, nyt se on ruotsi, joka huonommalla onnella olisi voinut olla Suomen ainoa kieli. Suomelle kieli, kielet, on identiteettikysymys. Siksi kirjallisuus ja teatteri ovat nauttineet erikoisasemasta. Kansakunta kutoi juuriaan Mikael Agricolasta, Kalevalasta, Aleksis Kivistä ja Jean Sibeliuksesta, jonka nerous ja siitä seurannut itsenäistymisen symbolin asema ovat antaneet musiikille saman erikoisstatuksen kuin kirjoitetulle kertomukselle ja draamalle. Kansallista kulttuuria ei ole, ellei se sisällä kaikkia kulttuurin ja taiteen muotoja, myös niitä, joita tekniikan ja yhteiskunnan muutos, jota olemme tottuneet nimeämään kehitykseksi tai edistykseksi, tuottavat myös tulevaisuudessa. Kulttuurin on suostunut hyväksymään piiriinsä nykytanssin, mutta kun laki on poistanut sirkuksesta villieläimet, sirkusta halutaan opettaa yliopistossa. Kesti kauan ennen kuin televisio tuli tekniikkamyönteiseen Suomeen eikä elokuva-ala silloinkaan halunnut luopua saavutetusta edusta, maksavasta katsojasta. Elokuvasäätiö perustettiin viime hetkellä, tukemaan elokuvabisnestä.

Ennätysyleisön 37 miljoonaa katsojaa elokuva sai vuonna 1955. Elokuvasäätiöstä huolimatta tai siitä johtuen, pohjanoteeraus vuonna 1995 oli 5,4 miljoonaa, josta se nousi uuteen ennätykseen 2019, saaden 9 miljoonaa maksavaa katsojaa, jota pidettiin fantastisena onnistumisena. Digitalisoiminen ja yhteiskunnan sirpaloituminen on muuttanut elokuvien katsomistottumuksia. Multiplex -teatteriryppäät aloittavat elokuvien esittämisen aamupäivällä ja elokuvat striimataan esityspaikalle raskaiden filmikopioiden sijasta. Elokuvatuotannon ja digitaalisen pelimaailman osittainen integroituminen on tuottanut uudenlaista elokuvaa, jota nimitetään genre-elokuvaksi. Koska digitaalisesti voidaan luoda mitä tahansa, elokuvat ovat saaneet korostuneen ajanvietetaspektin, jolla kotimainen tuotanto jatkuu, mutta samalla tekee tilaa perinteiselle, massiiviselle kansainväliselle elokuvalevitykselle. Esityspaikkoja on jäljellä enää alle kaksisataa. Isoja elokuvateattereita on pilkottu osiin ja elokuvan katselutapahtumaan on yhdistetty ruoka- ja anniskelukulttuuria, aikaisemman yksi valkokangas yksi elokuvateatteri -järjestelmän sijaan:

”Vuonna 1958 Suomessa oli 620 elokuvateatteria, vuoden 1974 alussa vain 308.” (86.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfiinikirjat / Otava 1975

Elokuvasäätiön toimi ei ole subventoida elokuva-alan yrityksiä, vaan tukea elokuvan katsomista, sitä että suomalainen katsoja löytää suomalaisen elokuvan ja että

katsomiskokemus kelpaa hänelle, vaikka elokuva osallistuu kovimpaan kansainväliseen kilpailuun. Suomen Elokuvasäätiö on laadittu aikaan, joka on muuttunut, sekä teknisesti että taloudellisesti-poliittisesti, mikä velvoittaa toimeksiannon päivityksen. Nykyisellä toimeksiannolla taloudellista tukea jaetaan maatalouden katkorvausten tavoin elokuvien tuottamiseen. Yleisperiaatteen pitää olla, että säätiön tuotantotuki halutaan nähdä edistyksenä valkokankaalla. Edistys ei voi tarkoittaa etabloituneille tuotantotahoille raha-automaattia, etäisesti samaan tapaan kuin sosiaaliturvan jakojärjestelmä anomuksesta toimii. Järjestelmän oikeutusta suhteessa SES:n tarkoitukseen nykyisessä teknisessä ja tuotantojärjestelmässä voi epäillä. Mikäli elokuva-alan toimijat eivät miellä itseään elokuva-alaksi, jopa terve kilpailu kenties tuottaisi laadultaan parempia elokuvia. Nykyinen järjestelmä sisältää massajatkuvuuden kaltaisen mahdollisuuden, joka on – ehkä vahingossa – kirjattu säätiön tarkoitukseen ja tehtävään. Yleisesti talouselämässä mielletään, että subventio ei tue kilpailua. Tuelle pitää olla perusteet, jollainen olosuhteiden paineessa taas paisuneen alan työllisyys ei ole. Yhteisillä varoilla pitäisi suosia hankkeita, jotka luovat kilpailun olosuhteet, siis taiteelliselta laadultaan parempia elokuvia, vaikka määrällisesti vähemmän, jolloin keskibudjetteja voisi kasvattaa. Elokuva-alalle tulvivat pop up -tyyppiset yrittäjät kuuluvat tai eivät kuulu tuesta nauttivien tahojen joukkoon. Amatööriutuannoille ei kriteerinä voi asettaa edes yleisötavoitetta. Yhteisten tukien jako perustuu ”luonnollisten henkilöiden” päätöksiin. Niiden takana on inhimillisiä intressejä ja makuja. SES on myös työpaikka. Ilman Elokuvasäätiön panosta ei Suomessa ole käytännössä mahdollista tuottaa näytelmäelokuvia, antaa elokuva vain satunnaisen maksavan katsojan armoille elokuvateatterissa. Toimintaa ovat säännelleet henkilöt, joilla on ollut korkeampi tai matalampi profiili ja matalampi tai korkeampi vaikutusvalta. Suomen Elokuvasäätiö on halunnut profiloitua suomalaisuudella. Mitä suomalaisuus elokuvassa on? Olisiko vaihtoehto ollut etsiä yhteistyötä?

Taidetta on vaikeaa arvottaa hyväksi tai huonoksi, koska maku. Voi väittää, että hyvin tehdyn tunnistaa, vaikka taidekäsitysten ja tyyliuuntien muutoksissa sekä ymmärtäjät että ymmärtämättömät ovat tehneet virhearviointeja tai syyllistyneet tuomitsemiseen, jonka aika on joskus osoittanut vääräksi. Tukitoiminnassa näyttää noudatetun haulikolla ampumisen tai elokuvien aiheiden, Runebergin Sven Tuuvan, Kiven Nummisuutarin Eskon tai Linnan sotamies Honkajoen periaatteita. Suomen Elokuvasäätiön perustamisen aikoina elokuva-alalla toimivat kirjavilla taustoilla etevät ja rohkeat tekijät, kuten Edvin Laine (näyttelijä), Risto Jarva (diplomi-insinööri), Spede Pasanen (savolainen ylioppilas) ja Jörn Donner (suomenruotsalainen elokuvakriitikko) – esikuvina ja johtajina lahjattomammille. Merkitystä sille, ettei Suomessa kehittynyt vahvaa, ammattimaista elokuvan tuotanto- tai rahoitusrakennetta oli muillakin seikoilla kuin kapealla väestöpohjalla, kuten esimerkiksi Aleksis Kiven perintönä teatterille ja kirjallisuudelle annettu suosikkiasema taiteiden joukossa.

Tämän työn liiteosassa Suomen elokuva – Finlands film, Selvitys elokuvan julkisesta rahoitusjärjestelmästä (Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2008:29) Opetusministeriön (nyk. Opetus- ja kulttuuriministeriö) toimeksiannosta

olen yksityiskohtaisemmin eritellyt suomalaisen elokuvan avustus-, tuotanto- ja tukijärjestelmän tilannetta vuonna 2007. Selvitys kokonaisuutena löytyy osoitteesta:

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-485-604-1>

Selvityksessä esitin, että noudatettaisi Euroopassa tavallista pienten kielialueiden normia ja julkisella tuella rahoitettaisi 2 – 2,5 pitkää näytelmäelokuvaa per miljoona asukasta, joka Suomessa tarkoittaisi 12 – 15 elokuvan tukemista vuodessa, Suomen Elokuvasäätiön budjetin pysyvää korottamista 20 miljoonalla eurolla ja säätiön Katajanokan arvokiinteistön myyntiä, josta ulkoministeriö silloin oli kiinnostunut. 20 miljoonaa tarkoittaisi vielä lähes 15 vuoden jälkeen, noin 50% korotusta SES:n vuosibudjettiin (koronaepidemian vuoksi SES sai lisärahoitusta, kuten useat kulttuuri-instituutiot). Kiinteistön ostaminen on aikanaan ollut hyvä kauppa, mutta taloon ajan tarpeisiin rakennetut tuotantotilat, mm. täydellinen äänistudio, elokuvateatteri ja filminleikkaamot, ovat laitekannan ja tuotantotapojen muututtua vajaakäytössä tai ulkopuolisille vuokrattuja. Kotimaisten elokuvien tukemiseen SES voisi käyttää edullisempia toimitiloja, joissa ei olisi nykyistä eksklusiivista loistoa. Selvitykseni valmistuttua ministeriö järjesti keskustelutilaisuuden. Selvitys joutui kummalliseen valoon, kun Suomen Elokuvasäätiön edustaja ilmoitti, ettei säätiö tarvitse lisää rahaa. Ymmärrän hyvin, että ministeri oli ihmeissään – ikään kuin olisin kirjoittanut epätotuudellisesti, vaikka ehdotukseni oli korottaa säätiön budjetti väkilukuun suhteutettuna pohjoismaiselle tasolle. Esittämäni ja opetusministeriön hyväksymä kokonaisvaltainen elokuvauudistus on keskustelematta ohitettu ja tukijärjestelmää on uudistettu näennäisesti.

321. Vino elämä

Elokuvan näkökulmasta suomalainen kulttuurielämä on vino. Kirjallisuus, teatteri ja musiikki ovat saaneet resurssija kehittyä, mutta elokuvaa on pidetty – osin henkilöintresseistä juontuen – teatterin sivuvaununa. Elokuvalle ei ole artikuloitu kansallisen taiteen asemaa, toisin kuin esimerkiksi elokuvan suurvalloissa Yhdysvalloissa, Ranskassa tai Ruotsissa. Tämä voi olla syy tai seuraus, mutta se on vääristänyt elokuvan resurssipohjaa. Elokuva ei ehkä itse ole huomannut, että mitä kansainvälisemmäksi ja joustavammaksi se teknisesti on tullut, sitä kovempaan kilpailuun se on joutunut. Suomalainen kirjallisuus murtautuu kansainvälisille markkinoille koska vaikeatkin sanat voi kääntää, ja jos tarina kantaa, meillä esitetään maailman parasta suomenkielistä teatteria. Mutta elokuva pakotetaan joka ilta epäreiluun kilpailuun parhaiden elokuvien kanssa samoissa taloissa.

”Menetettyään tv:lle joukkotiedotustehtävänsä sai elokuva tavallaan entistä suuremmat mahdollisuudet kehittyä itsenäisenä taiteena. Eikä tätä tosiasiaa haittaa se, että monia elokuvia voidaan katsoa niin teattereissa kuin tv-ruuduissakin.” (87.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfiinikirjat / Otava 1975

Suomen Elokuvasäätiön ”tarkoituksena on edistää ja kehittää suomalaista elokuva- ja audiovisuaalista kulttuuria Suomessa ja ulkomailla” ja tarkoituksensa toteuttamiseksi

”säätio tukee suomalaista elokuva- ja muuta kuvaohjelmatuotantoa, elokuvien ja muiden kuvaohjelmien levittämistä ja esittämistä sekä kotimaassa että ulkomailla ja muilla vastaavin keinoin vahvistaa elokuva- ja audiovisuaalista kulttuuria Suomessa ja tukea elokuvan ja elokuvantekijöiden kansainvälistymistä. Säätio hoitaa valtionapuviranomaiselle kuuluvia tehtäviä myöntäessään valtionavustuksia”.

Edellinen kappale ei ääneen luettuna ole selvä. Sanat ovat Suomen Elokuvasäätiolle kirjattu tarkoitus ja tehtävä, sanasta sanaan ja pilkusta pilkkun, mutta lauseet näyttävät väärillä kieliopillisilla muodoilla hajottavan pyrkimykset. Muotoilua ei kannata epäillä tuottamukselliseksi, mutta koska se on SES:n sivuilla, sen voi uskoa luoneen luovia edellytyksiä tulkinnoille. SES perustettiin, kun ei ollut muuta tehtävissä – elokuvapoliittiseen ja yleispoliittiseen tilanteeseen, joka vallitsi. Kehitys, joka on tapahtunut elokuvatuotantojen, elokuvateattereiden ja taltiointi- ja esitystekniikan alueilla edellyttää uudelleenarvioimista. Elokuvasäätio tarvitsee työtiloja ja osoitteen, jonne julkinen raha tulee ja josta säätio sitä jakaa, vallitsevien henkilö-, tyyli-, laatu- ja elokuvapoliittisten suhdanteiden mukaan, kuten ennenkin. Viidessäkymmenessä vuodessa autoista on tullut sähkökäyttöisiä ja ihmisellä on asumus avaruudessa, filmiä käytetään vain snobistisissa elokuvatuotannoissa, elokuvakopiot kulkevat esityksiin puhelinjohtoja pitkin ja tv-yhtiöt tuottavat tai ostavat sarjoja ja elokuvia, joita ei voi katsoa kuin netissä. Ottaen huomioon suomalaisen elokuvan tilanteen Suomen Elokuvasäätiota perustettaessa, vanhojen tuottamoiden tehtyä konkurssreja, elokuvatuotannon *scene* on nyt tyystin erilainen. Silloin elokuvateollisuus toimi tarjonnan ja kysynnän ehdoilla, nyt se ei toimii kysynnän ja tarjonnan ehdoilla. Julkinen, veronmaksajien raha, houkuttelee aina voltteihin ja immelmaneihin, joilla reunaehdoja venytetään. Järjestelmä tukee tuotantoyhtiötä, maksaa tuotantokustannuksista sille, joka tuottaa elokuvan. Järjestelmä näyttää kehittyneen kypsyysvaiheeseen, jossa elokuvia voidaan tuottaa tyhjille saleille ja liehuttamaan Suomen lippua festivaaleilla yleisöille, jotka nauttivat palkkaa sitä, että katsovat myös suomalaisia elokuvia. Ymmärtääkseni se ei ole Suomen Elokuvasäätion tarkoitus, vaan tehdä mahdolliseksi nähdä elokuvissa suomalaisia tarinoita.

Järjestelmä toimii kuin suustaladattava musketti, joita on museoissa. Vaati luovaa ajattelua kehittää ase niin, että sen voi ladata lukon päästä piippua. On melko yksinkertaista juridiikkaa kääntää tukijärjestelmä vastaamaan todellisuutta ja säätion alkuperäistä velvoitetta: tukea suomalaista elokuvaa niin, että katsoja voi nähdä sitä omalla kielellä. Tämä on työni ydin, yksinkertaistettuna: sen sijaan että SES tukee sellaisten elokuvien tuottamista, joita katsojat eivät halua nähdä elokuvateattereissa, SES voisi tukea suomalaisen elokuvan katsojaa tarkoitusta varten erikseen laadittavalla tavalla. Alustavan selvityksen perusteella totean – varmuuden vuoksi – että elokuvan kauppaketju säilyttäisi saman ansaintalogiikan ja samat privilegiot, kuin nyt. Veronmaksajan osuus vain kulkisi toisin päin samoihin osoitteisiin ja uudistus kasvattaisi nopeasti kotimaisen elokuvan yleisöpohjaa.

Opetusministeriön tilauksesta tekemäni selvitys kotimaisen elokuvan julkisesta rahoituksesta siteeraa opetusministeri, kirjailija Jouko Tyyriä, joka oli sanonut kuolemattoman paradoksin, jonka haastatteleman Matti Kassila muisti:

”Elokuvasta tuli taidetta, kun se muuttui kannattamattomaksi!”

(88.)

Jouko Tyyri Elokuvasäätiön perustamisen aikaan Matti Kassilan mukaan.

322. Leipää, tai sirkushuveja

Jos ajattelee elokuvaa ilmaisuvälineenä, joka on tallettanut historiaa ja vaikuttanut käsityksiimme, Apollo XI:n laskeutuminen kuuhun oli käänteentekevä näytös: puoli maailmaa katseli televisiolähetystä vieraalta taivaankappaleelta. Se mitä huolimattomasti on alettu kutsua ”digitalisaatioksi”, on muovannut maailmakuvaa niin, ettemme huomaa mitä on vaatinut se, ettemme pidä ihmeellisenä, jos televisiossa näytetään mitä astronautit puuhaavat kansainvälisellä avaruusasemalla ISS:llä, vaikka avaruusmatka äsken oli ihme. Kun elokuva keksittiin, taivaalla olivat tähdet ja taivaassa jumala. Ihminen oli jumalan luoma laji, jonka synty oli kirjattu raamatun kertomuksiin, jotka oli sepitetty dramaturgian ehdoin. Nyt ihminen on taivaalla ja etsii avaruuden miljardeista vaihtoehtoista, exoplaneetoista, kohtalotoveria matkalle halki sen ajan, jolle joka vuosi ennustetaan pikaista päättymistä.

Elokuvan vahvin keino, ihmisen lähikuva, on tuonut vieraan henkilön lähelle. Näyttelijä esittää käsikirjoitukseen kirjoitettua henkilöä – siis ”oikea” henkilö esittää itsensä ja instituution määrittämää henkilöä. Sekä näyttelijä että henkilö voivat olla rooleissaan uskottavia. Kaikilla on sanoma, muutenhan heistä ei olisi otettu kuvaa. Ankarimman väitteen mukaan näyttelijä valehtelee, koska hän on eri henkilö kuin se, jota hän esittää. Mutta entä muut, jotka esittävät itseään ja mielipiteitään katsojalle, joka on esittäjän kanssa samaa mieltä tai edustaa toista kantaa? Kuvien edessä katsoja on suojaton – joku on päättänyt sanoman, jota viestitään. Orson Wellesin Citizen Kane on esimerkki: esikuva oli lehtimagnatti William Hearst ja hänen elämästään kirjoitettu käsikirjoitus. Welles oli jo ohjannut radiodraaman, jossa marsilaiset hyökkäsivät Yhdysvaltoihin. Paikalle, johon he radiofiktiossa laskeutuivat, on amerikkalaisen mytologian mukaisesti pystytetty muistomerkki.

Suomessa elokuva on samassa kapeassa marginaalissa kuin balettianssi ja mäkihyppy. Se on taidetta, mutta bisnestä enemmän kuin taiteista yksikään muu, ja kansalliset, kielelliset, kulttuuriset ja poliittiset syyt ovat sekoittaneet faktan ja fiktion rajat. Termeillä tarkoitan reaalityodellisuutta tai sen puutetta. Me luemme suomenkielisiä runoja niin kauan kuin niitä kirjoitetaan käännöskielten ja ylikansallisten kustantajien paineessa. Meillä on vahva, kansallisen amatööriteatterin perinne, josta voi ammentaa, mutta kun harrastajateatterin standardeja, makuja ja tarinoita aletaan filmata ja nimittää elokuviksi, ei ole ymmärretty mitä elokuva on. Kun elokuva keksittiin, sillä ei ollut poliittista sisältöä. Ei tarvinnut olla kauaskatseinen ymmärtääkseen, että jos teon voi tallettaa ja monistaa kaikkien nähtäväksi, oli keksitty ennennäkemätön poliittinen ase. Sen manifestoi jo Lenin Venäjällä määrittämällä elokuvan tärkeimmäksi taiteista.

Ensimmäisen ja toisen maailmansodan välissä poliittinen Suomi yritti erottautua itsenäiseksi valtioksi. Riippumattomuus entisistä vasalli-isännistä leimasi. Elokuvissa näkyi, kenen joukoissa seisomme ja kenen ajatuksia ajattelimme. Suuressa osassa uusia kansallisvaltioita perustettiin elokuvien tuotantojärjestelmiä studioiksi. Suomessa Suomen Filmitoiminta ja Suomi-Filmi kilpailivat yleisön suosioista ja tarjosivat lahjakkaille mahdollisuuksia kameran edessä ja takana. Järjestettyä, valtion kustantamaa koulutusta ei ollut. Myös Saksan, Ranskan ja USA:n tähtisumujen välkkeet laskeutuivat suomalaisen yleisön ylle. Kotimaisen elokuvan massiiviset katsojaluvut osoittivat, mitä elokuva merkitsi ennen televisiota. Toisen maailmansodan loputtua poliittiset suhdanteet kääntyivät. Näyttelijäsuorituksena opittu kansallinen kumarrus muutti suuntaa, mutta eetos, alistuminen vahvemmalle, säilyi, ja kuten aina, taas pakon edessä.

Italia nousi maailmansodasta neorealismisen elokuvan kanssa. Neorealismi-sanassa on realismi, joka tarkoittaa sitä, että katsoja kokee elokuvan tarinan todeksi, vaikka Vittorio de Sican ”Milanon ihme” loppuu kohtaukseen, jossa *ensemble* lentää taivaaseen. Alkoi Ranskan uusi aalto, joka nosti elokuvakriitikkoja ohjaajina maailmanmaineeseen. Uuden aallon elokuvista löytyy kaikkea kovasta realismista hämärään symboliikkaan ja ne olivat luonteva jatke sotaa edeltäneelle vahvalle ranskalaiselle elokuvalle, jonka ohjaajat ihailivat Hollywoodia, mutta kilpailivat sen kanssa. Neuvostoliiton kommunistinen puolue otti johdettavakseen itäeurooppalaisia pieniä ja keskisuuria kansantasavaltoja. Kuri oli kova ja poliittinen. Kansannousut kukistettiin väkivalloin ja vasallivaltioihin perustettiin elokuvakoulut ja studiot, koska kaikkien yhteinen isäahmo Lenin oli pitänyt elokuvaa tärkeimpänä taiteena. Siitä muistettiin juhla- ja arkipuheissa muistuttaa. Hyvin koulutetuilla elokuvaohjaajilla oli käsitys, miten katsojaan vaikutetaan, ei ohi poliittisen todellisuuden. Koulutus tuotti elokuvantekijöitä, jotka osasivat käyttää hienovaraista ja alitajuntaan vaikuttavaa elokuvailmaisua, niin ettei poliittinen sensuuri pystynyt kieltämään elokuvia.

Ja taas, kuten aina ennenkin, savu nousi jo sammuneista nuotioista ja tukeva mutta vahva jästipää, pussihousuissa ja lapikkaissa, tukka sekaisin, seiso keskellä uskonpuhdistuksen ja kolmikymmenvuotisen sodan vaintunutta taistelukenttää, yksin, mutta ihmetellen mihin kaikki olivat kadonneet. Onneksi henki oli tallessa. Ja jostain kaikui jo iloinen laulu.

Perkele!

XXXIV KLIPPI: Joukkopsykoosi

Vanhassa neuvostotasavallassa Valko-Venäjällä, jonne on lyhyempi matka kuin Rovaniemelle tai Helsinkiin, järjestettiin erikoisia elokuvafestivaaleja. Esitettiin uusia eurooppalaisia elokuvia, joilla oli valkovenäläisiä kiinnostava sisältö ja niiden välissä joka toinen elokuva oli maailmankuulu klassikko. Elokuvani Raja 1918 oli kutsuttu jo toista kertaa – todellakin! – samalle festivaalille ja esitettiin Bergmanin ja Hitchcockin välissä. Elokuvan jälkeen täysi katsomo jäi saliin tekemään kysymyksiä, jotka koskivat vapautta, sortoa, naisten tasa-arvoa ja muuta, jotka Suomi kivuliaasti hankki jo ensimmäisen maailmansodan aikana, mutta joiden kanssa valkovenäläiset kipuiliivat, diktatuurissa puolisalaa. Seuraavan elokuvan alku viivästyti tunnilla. Lopulta meidät heitettiin elokuvateatterista seinän takana odottavaan baariin. Isäntäni oli ulkoministeriö ja vuosi 2014, jolloin jääkiekon maailmanmestaruuskisat pelattiin Minskissä. Suomen suurlähettiläs oli järjestänyt liput Valko-Venäjä Suomi otteluun. Istuin Suomen joukkueen vaihtoaition takana, joka oli mielenkiintoinen *reverse angle* -kuvakulma jääkiekkoon. Tummien lasien suojassa ylhäällä aitiiossaan ottelua seurasi paikallinen diktaattori Lukashenka. Huhu kertoi, että toinen jääkiekkodiktaattori eli Putin olisi myös ollut paikalla. Kummastakaan ei näkynyt vilahdustakaan, se oli joka tapauksessa osa diktaattoridramaturgiaa. Suomi voitti ottelun, mikä vastasi pelikirjaa. Onhan Suomi edes jääkiekon suurvalta. Tietenkin olin Suomen puolella jo siksi, että istuin katsomossa valtion vieraana. Mutta ottelussa tapahtui jotain ihmeellistä, joka muutti minut, kuudessakymmenessä peliminuutissa. Halli oli kisoja varten rakennettu. Täyteen halliin mahtui viisitoista tuhatta ihmistä, joista luultavasti kolmesataa oli suomalaisia. Kun Suomi sai kiekon ja alkoi kuljettaa sitä kohti kaverin – kuten urheilijat naurettavalla tavalla sanovat – siis vastustajan tai vihollisen – riippuen vastustajasta – maalia, yleisö hiljeni. On vaikeaa kuvailla, miten suureen urheilupyhättöön tulee hiirenhiljaisuus. Kun valkovenäläiset onnistuivat ryöstämään kiekon suomalaisilta ja lähtivät vastahyökkäykseen, yleisöstä alkoi kuulua omituinen ulvonta: vuuu. Se koveni ja jatkui: vuuuu-uuuu-uuuu! Lopulta susimainen kannustusulvonta täytti hallin ja kun suomalainen pelaaja otti jääkiekon pois isänniltä, ulvonta katkesi kuin poikki sahattu jalka. Joka kerta. Ja alkoi pian taas hyvin hiljaisena, eläimellisenä ulvontana. Toisessa erässä yritin olla ulvomatta. Kolmannessa erässä yhtäkkiä huomasin toivovani, että ulvonta johtaisi vihollisen, valkovenäläisten, maaliin. Että kannustus saisi palkinnon, että emme ulvoisi turhaan. Yllätin itseni tuntemasta vihollistunnetta, jota en halunnut tuntea. Olin joutunut yksinkertaisimman massapsykoosin, en todistajaksi, vaan uhriksi. Vaikka historioitsijat kiistelevät, osoittiko Rooman keisari peukalollaan sen, ansaitsiko kristitty taistelija elää vai kuolla, suunnilleen Minskin jäähallin kokoisen Colosseumin lehtereillä psykoosiin houkuteltu väkijoukko varmasti vaati saada nähdä oikean teloituksen. Pää poikki vain, sitten mennään kotiin! Äidilläni oli saksalainen kirjeenvaihtoveri. Äiti ei lakannut ihmettelemästä, miten eurooppalaisen sivistyksen suurvalta ja selkäranka alkoi juosta hullun perässä nurkasta nurkkaan ja pystytti organisoituja tappokeskuksia, joista liittolaismaassa Suomessa ei virallisesti tiedetty.

323. Julkinen raha

”Elokuva-ala” on yleistermi, mutta ei monoliitti, jolla olisi yhteiset edut edes omaksi hyväkseen koska elokuvataiteella, elokuvakulttuurilla ja elokuvan liiketoiminnalla kullakin on omat, osittain ristiriitaiset tai vastakkaiset intressit. Kansakunnan vähäinen jäsenmäärä, valtion valtava maantieteellinen koko ja toisistaan poikkeavat paikalliset edut aiheuttavat lisää vaikeuskertoimia kaikkeen kulttuuritoimintaan, joka alistuu politiikalle, jolla silläkin on monta ääntä. Sana ”julkinen” tarkoittaa meidän yhdessä kokoamaa varallisuutta, jonka jakamisesta pitäisi päättää puolueettomasti, rehellisesti ja avoimesti.

Kun elokuvasta television läpimurron jälkeen tuli raaempi bisnes, kaupallinen puoli alkoi kärsiä kotimaisen elokuvan kilpailukyvystä. Ei haluttu myöntää, että kysyntä johtui huonosta laadusta, olivathan elokuva kelvanneet ennen sotaa, sodan aikana ja Suomessa voi nytkin nähdä maailman parasta suomalaista elokuvaa. Huonoista katsojaluvuista syytettiin televisiota. Elokuvaan lyötiin leimoja. Edistyksellinen oli epäkaupallista; taide-elokuva pienen yleisön elokuvaa, joka epiteettinäkin on elokuvan olemuksen vastainen, kohtalokas kulttuuriparadoksi, kuolemansuudelma. Leimat toteuttivat itseään, aiheuttivat poliittista riitaa ja predestinoivat rahoitusta. Julkisia olivat yksityiset henkilösuhteet ja henkilökohtaiset edut. Samat henkilöt jakoivat ja saivat yhteistä hyvää. Samat henkilöt jakoivat ja saivat. Piti asemoitua, tai tunnustaa poliittista mielipidettä, koska ilman niitä ei ollut mitään. Edes itsemurhia ei voitu estää ja julkisuus ja elokuvakriitikot osallistuivat epä-älylliseen kaupallinen – epäkaupallinen elokuva keskusteluun, sen sijaan että olisivat arvioineet elokuvien laatua, mikä kai on kriitikon tehtävä? Aika ennusti suomalaisen elokuvan loppua. Ne, jotka ymmärsivät, tekivät luovan kompromissin. Valtiolla, jolla on oma kieli, on kansallinen kulttuuri ja taiteena elokuva on kulttuuria, mutta on se myös kauppatavara. Pitkä näytelmäelokuva voi olla kalliimpi kuin mikään muu taideteos, mutta kuluttajalle halpa ostos. Elokuvien levitys on ylikansallinen laji, jossa elokuvat kilpailevat rahan kanssa rahasta. Siksihän elokuvien tekemistä tuetaan kansallisista varoista, vähän mutta samalla tavalla kuin teatteria, joka ei joudu raakaan kansainväliseen kilpailuun subventoidun yleisön suosiosta.

Sukupolvesta ja sukupuolesta näyttää tulleen yksi resurssien jakokriteeri; katsojan on totuttava todellisuuteen. Henkilöt, jotka tuskin koskaan käyvät elokuvissa, valittavat, ettei ole kotimaisia elokuvia, joita he haluaisivat katsoa televisiossa. Subjektiivisesti he ovat oikeassa, mutta myös väärässä ja huoli on aiheellinen koska se on totta: suuri osa elokuvayleisöstä on elokuvan historian ajan ollut keski-ikältä nuorempaa kuin Orson Welles tai Peter von Bagh ensimmäisen elokuvansa ohjatessaan, alle 25-vuotiaita. von Bagh kertoi elokuvahistorian luennolla, että Hollywood tähtää 12-vuotiaan *henkiseen horisonttiin*. Mikä on henkinen horisontti? Elokuvat, joita hän esitti, todistivat muuta. Ei kannata kiistää nerojen oikeutta murtautua rohkeuden ja taidon avulla elokuvaohjaajien joukkoon – sama tapahtuu muissakin taiteissa, mutta systeemi, joka ei vaadi musiikkikorvaa tai soiton työnäytettä ennen sinfonian tilaamista julkisin raihoin, toimii kuin kokki, joka keittää hukkakaurasta puuroa virtsaan. Yleisradio on valtion televisio, jota eduskunta hallitsee. Eduskunta koostuu koulutetuista ja kouluttamattomista henkilöistä, joita yhdistää ihmisten luottamus. Ei kansanedustajille

olisi vaikea kulttuuripoliittinen päätös järjestää kisällinäytteille esitys televisioelokuvina; avata kanavalla ohjelmapaikka lyhytelokuville, antaa uusille ohjaajille kokemus yleisöriman ylityksestä mieluummin Yleisradiossa kuin vääraän subjektiiviseen arvioon perustuva, kunnianhimoiselle tekijälle veronmaksajien kustannuksella tarjottava riman alitus, joka usein tapahtuu viimeisen kerran ensimmäisen pitkän näytelmäelokuvan teatterilevityksessä. Se ettei faktaa tunnusteta, on (tietenkin) joidenkin etu ja ennen muuta se todistaa kansallisesta suhtautumisesta elokuvaan taiteena, jolla ei ole enää edes suomalaista identiteettiä. Ylläpidämme järjestelmää, jossa suurmäestä hypännyt mäkihypyn rakastaja kesken ilmalennon huomaa hypäävänsä ensimmäistä mäkihypyään.

324. Automaattiraha

Kapellimestariksi ja kilpa-autoilijaksi tullaan olemalla lahjakas, systemaattisen opiskelun reittiä. Seuraavalle portaalle voi nousta vain menestymällä. Panulat, Rosbergit, Saloset, Grönholmit, Sarasteet, Häkkiset, Mälkit, Räikköset, Saariahot ja niin edelleen ovat tulleet maailmanmestareiksi saman putken eri päistä. Suomalaisuus vierastaa mallin ottamista. Elokuva taiteena ja liiketoimintana antaa mahdollisuuden päteä tai epäonnistua sellaisena kuin on, omana itsenään. Päätökset voivat olla liikesalaisuuksia, mutta julkisesti rahoitetut instituutiot, kuten Suomen Elokuvasäätiö ja Yleisradio, toimivat poliittisesti valvottuina portinvartijoina loistaviin tulevaisuuksiin tai näyttäviin katastrofeihin. Edes päätösten perusteiden tulisi olla julkisia. Reaalimaalimassa, mikäli sellainen on, talousrikokset ja väärinkäytökset ovat isompia, luvuissa on numeron perässä enemmän nollia, mutta kulttuurissa tuottamukselliset väärinkäytökset ovat yhtä merkitseviä.

Periaatteessa kaikkien maiden elokuvasäätiöitä vastaavien instituuttien tehtävä on tukea kansallista elokuvatuotantoa ja levitystä. Piiloagenda on taistella Hollywoodia vastaan – 1970-luvulla uhkaa kutsuttiin kulttuuri-imperialismiksi. Suomen Elokuvasäätiöllä oli artikuloitu perustamisen tarve: pienellä valtiolla, jonka kulttuuri on riippuvainen kielestä tai kielistä, oli oltava oma elokuvatuotanto, vaikka subventoituna, ellei elokuvan ylläpito lipputuloiilla kannata. Elokuva on kansallista kulttuuria. Hollywood on hyvä huono esimerkki. Siellä on tehty elokuvahistorian ja elokuvataiteen merkittävimpiä teoksia ja myös tukku tusinaelokuvia, jotka ovat tukkineet teatterit kotimaisilta elokuvilta. Suomalainen elokuva, tietenkin, väheksyi televisiota. Amerikkalaiset tuottajat perustivat studioidensa viereen television tuotantokanavia. Niillä ylläpidettiin bulkkituotantoa, mutta myös koulutettiin tekijöitä, testattiin yhteiskunnallisia trendejä ja luotiin lähtölavoja tähtikulteille, joilla voitiin houkutellessa katsojat ostamaan pääsylippu ”oikeisiin” elokuviin. Tämän metodin Spede Pasanen kopioi Turhapuroihin. Muut olivat sokeita kanoja. Elokuvan ei pidä olla hyväntekeväisyyttä – kuin sisällöllään. Ravintoketjussa jokaisen on tarkoitus hyötyä – tekijöiden, joille elokuva on sekä taide että elinkeino; tuottajan, jolle se on elinkeino; levittäjän ja teatterinomistajan, joille se on bisnes, joka on elinkeino. Ennen kotimaiset elokuvat kilpailivat teattereista ja näytösajoista amerikkalaisten kanssa. Yhteiskunnan toiminnan muututtua ja teknologian kehittyttyä niin, että ensimmäiset kaupalliset elokuvaesitykset alkavat ennen lounasaikaa,

esitystekniikan digitalisoiduttua ne kilpailevat myös *prime time* -ajasta multiplexseissa. Tekniikasta riippumatta tarinan kilpailu katsojien rahoista elokuvateatterin kassalla on aina julma peli.

325. Tuotanto, kulttuuri

Suomalaisessa tuotantokulttuurissa käsikirjoitusta ei ymmärretä sopimukseksi siitä, millainen elokuva aiotaan filmata, vaan keinoksi ylittää kynnyksen. Käsikirjoitukseen ei suhtauduta kuin rakennuspiirustukseen, jota ohjaaja tulkitsee. Tuotantopäätöksiä leimaa paavillinen verhoutuminen mustan tai valkean savun taakse, aivan kuin elokuvan primääri rahoittaja ei tiedostaisi kulttuuripoliittista valtaansa ja käyttäisi sitä. Elokuvaa, kuten muitakin taiteen ja yhteiskunnallisen toiminnan sektoreita, määrittää siiloutumiseksi kutsuttu ilmiö. Se tarkoittaa kaikille aloille omaa poikkeuksellista erityislaatua muihin aloihin verrattuna ja siitä juontuvaa omalakisuuutta. Teatterikorkeakoulussa koulutetaan näyttelijöitä, jotka osaavat näyttellä elokuvaohjaajaa. Hollywoodissakin näyttelijät, jotka ovat kyllästyneet olemaan kameran edessä, ovat siirtyneet sen taakse. Suomessa elokuvat tehdään muiden, siis meidän, varoilla. Hollywoodin tuotantotodellisuus toimii kuin sinfoniaorkesteri, joka soittaa nuotit loppuun, vaikka kapellimestari olisi apina. Miksei olisi? Viimeistä assistenttia ja valomiestä myöten kuvausryhmä osaa tuottaa materiaalin, josta leikkaamossa louhitaan kokonainen – tai ainakin esitysvalmis – elokuva, markkinoitavaksi elokuvan omistavan näyttelijän nimellä. Tämä ei ole mielipide, minulla on asiasta enemmän empiiristä kokemusta kuin kenelläkään elävällä suomalaisella.

Elokuvatuotannoissa vallitsee todellisuus. Taiteellisesti vastaaville tekijöille työ on seuraavan työn mainos. On onnistuttava suorituksessa, ja sosiaalisesti. Tämä koskee aina kaikkia, paitsi ohjaajaa, joka tekee vain omia elokuviaan. Elokuvaajat ja äänittäjät eivät valita heille tarjotuista taiteellisista olosuhteista. He tietävät, että mielipide maksaisi työn, ehkä uran ja he ovat tottuneet kaikkeen ja kehen tahansa ohjaajana. Tämän pitäisi asettaa tuottajalle vastuu, jota hekään eivät ota. Omien elokuvieni näyttelijöistä ainoastaan Mari Rantasila on ollut kiinnostunut siitä, miten elokuva käytännössä myös tehdään. Hän kantoi naispääosallaan ”Ameriikan raittia” ja viihtyi usein lavasteessa myös silloin, kun ei ollut kuvassa. Rantasila saattoi hiljaisella äänellä kysyä elokuvaaja Esa Vuoriselta, miksi hän teki jonkin taiteellisen ratkaisun, minulta ei koskaan. Hänestä näki, että hän oli kiinnostunut elokuvan rakentamisesta ohjaajana ja että ainakin periaatteessa elokuvan naispääosa on erinomainen näköalapaikka yrittää ymmärtää mitä kuvauksissa tapahtuu miksi. Rantasila on sittemmin ohjannutkin menestyselokuvia.

326. Tuntemattomat sotilaat

Rauni Mollberg ohjasi toisen Tuntemattoman sotilaan. Hollywood filmasi Vietnamin sotaa: oppikirjan mukaan päähenkilö oli isänmaallinen sotilas, cowboy, johon katsoja voi samaistua katsellessaan valkealle kankaalle heitettyjä sodan varjoja. Mollberg olisi voinut tehdä värrikki Koskelasta tuntemattoman sankarin ja päästä samalle viivalle. Mutta koska Linnan sankari oli konekivääripuolijoukkue, Mollberg halusi esittää kollektiivisen

sankarin – olihan konsepti toiminut Laineen versiossa. Aika oli eri. Näkökulmien ero elokuvassa olisi ollut hiuksenhieno, mutta katsojalle se oli ajettu geeneihin. Heimot olivat muuttaneet Ruotsiin tai Vantaalle; televisio oli muovannut kansasta yhdenmään, eikä Oscareita jaeta muiden maiden kansallistunteen perusteella. Mollberg oli itsepäinen. Taas sitkeä suomalainen ylitti kielimuurin ja joku rahoitti Oscar-kampanjan. Kotimainen menestyselokuva ymmärrettiin väärin muualla, vaikka akateemikko Mollberg löi päätään vain kansalliseen seinään.

Elokuvia voi tuottaa ja ohjata monella tavalla. Mollbergille, joka kontrolloi elokuviansa, realismia olivat yhden pitkän kuvan kohtaukset. Samoin ruotsalaiselle Roy Anderssonille, joka myös tuottaa itse elokuvansa, mutta hänen kameransa seisoo paikallaan kuin valokuvakamera, jonka Andersson käynnistää. Tanskalaiset keksivät elokuvakoulussa – kuulemma piloillaan – dogma-tyylin. Siitä tuli kulttituote. Lars von Trier, jolla oli pätevä tuottaja, jalosti dogman ja muuttui kuolemattomaksi. Britti Les Blair matkusti BBC:n kustannuksella ilman käsikirjoitusta näyttelijöiden kanssa Etelä-Afrikkaan ja improvisoi elokuvansa. Tähtinäyttelijä Warren Beatty otti 113 ottoa lähikuvaa itsestään, itse tuottamansa elokuvan päähenkilöstä, jota esitti ja tarkistettuaan ohjaajana niistä jokaisen erikseen videolta kuvausryhmän odottaessa ”tumput suorana”, lopulta hyväksyi, itsensä. Unkarilainen Miklos Jancso kuvasi pustalla Unkarin valtion elokuvatuottamon kreikkalaisen taruston ”Electran”. Puolentoista tunnin elokuvassa on kymmeniä alastomia naisia 13 erillisessä kuvassa – elokuvassa on siis 12 leikkausta. Entisen mainosmiehen Alan Parkerin samanpituisessa symbolisessa lasten gangsteritarinassa aikuisille, ”Bugsy Malone”, kuvia on 1357. Ruotsalainen ohjaaja Ingmar Bergman onnistui siinä, missä muut epäonnistuvat: hän filmasi teatteria maagisella tavalla. Italialainen Federico Fellini avasi tivolin ovet ja puolalainen Andrzej Wajda auttoi kaatamaan rautaesiripun. Tshekkiläiset Jiri Menzel ja Milos Forman olivat Prahassa kuuluisan elokuvakoulun kasvatteja. Forman pilkkasi lempeän symbolisesti neuvosto-tshekkiläisiä vapaapalokuntalaisina ja teki Prahassa 36-vuotiaana kuolleesta Mozartista jumalolennon elokuvalla. Joku on kustantanut lystin, tuottanut elokuvat, jotka on valmistettu ohjaajan henkilökohtaisella tyylillä. Elokuvia ja tyylejä yhdistää työ, elokuvaohjaajan itsevarmuus, joskus nerous. Elokuvan tekemistä ei voi rajata paikkaan, kuten sinfonian soittoa eikä sen sisältöä, teemaa tai kerrontatapaa voi pakottaa edes aikaan, enempää kuin kertomakirjallisuuden.

Elokuvan tuottaminen vaatii yhtä paljon mutta erilaista luovuutta kuin ohjaaminen. Spede Pasasella kuulemma oli suomalaisista keksijöistä toiseksi eniten patenteja, mutta elokuvaan ei tarvinnut juuri keksiä. Elokuva ei ole teatteria eikä se ole teatterin jatke. Teatteri on viesti taiteilijalta katsojalle, siinä ja nyt. Musiikkia pitää osata soittaa. Taulun voi ymmärtää tai ei, mutta kehyksissä on teos, jota kutsumme taideteokseksi. Monilla taiteen alueilla sääntöjä on venytetty. Taiteilijat ovat alkaneet soittaa jazzia tai maalata kubismia. Viitasaarella on järjestetty musiikkijuhlia, joilla on voinut kuunnella oksien katkomista tai hiljaisuutta – musiikkina. Mikään ei estä käyttämästä ainoaa elämänsä kuuntelemalla John Cagen sävellystä 4’33”, josta ei ole nuotteja ja jota esitettäessä flyygelin kansi pysyy kiinni. Sävellyksen nimi tarkoittaa esityksen kesto, neljä minuuttia

kolmekymmentäkolme sekuntia. Hiljaisuutta. Esityksen voi katsella YouTubessa. Musikaalisena ideana hiljaisuus on nerokas, mutta samalla tinkimättömällä periaatteella ohjattu elokuva ei ole.

Vaikka suomalaiset elokuvantekijät ovat kekseliäisyydellä, ahkeruudella ja joustavuudella kyenneet tuotannollisiin ja taiteellisiin ihmetekoihin, kukaan ei ole onnistunut saamaan julkisen rahan kokoa niin suureksi, että todellinen kilpailu maailman elokuvateattereissa olisi ollut mahdollista, kuin teoriassa. Elokuvien levittäjät ja esittäjät ovat suomalaisia, mutta heitä johtava ideologia ei ole kansallisuusaate. Taiteen ostajat, elokuvien katsojat, ovat aina kustantaneet lempitekkijöidensä töitä tai halunneet nähdä genre -perusteisia elokuvia, ohjaajasta riippumatta. Markkinoinnissa epäonnistutaan joskus, mutta yleisö on aina oikeassa. Taidetta on vaikeaa arvioida hyvä – huono -asteikolla, mutta ymmärrämme, että taiteilijalla on lahja tai kyky, jota meillä ei ole. Yksilöiltä edellytämme osaamista, ammattitaitoa ja moraalialia. Jos veronmaksajina olemme teosten kustantajia, miksi emme edellyttäisi elokuvien ohjaajilta samaa, julkisesti osoitettua ammattitaitoa? Se, että ulkoistamme päätöksen rahan jakamisesta ymmärtämättömälle instituutiolle, ei oikeuta instituutiota toimimaan luonnollista katsojaa löyhemmin kriteerein, itse asiassa päinvastoin.

PVB	LOHT	SVU	TVM
9/45 20%	29/141 20,6%	15/96 15,6%	SF
17/45 37,8%	48/141 34%	35/96 36,5%	19.4.
19/45 42,2%	55/141 39%	40/96 41,7%	21.4.
25/45 55,6%	78/141 55,3%	56/96 58,3%	29.4.
29/45 64,4%	96/141 68,0%	63/96 65,6%	5.5.
34/45 75,6%	109/141 77,3%	75/96 78,1%	12.5.
39/45 86,6%	123/141 87,2%	83/96 86,4%	19.5.
42/45 93,3%	136/141 96,5%	94/96 97,9%	
44/45 97,8%	100%	100%	

Elokuvien kuvauksiin konstruoimani taulukko, jonka avulla tiedän työn etenemisen prosentteina suhteessa kuvauskaikatauluun. Kuvauspäiviä on 45 kpl (periaatteessa 10 h työaika), kohtauksia 141 kpl, sivuja käsikirjoituksessa 96. Taulukko elokuvasta "Ameriikan raitti". Oikean marginaalin SF tarkoittaa kuvauksia Suomessa ja päivämääriä.

XXXV KLIPPI: Seisemän surmanluotia

Kivellä oli Seitsemän veljestä, Mikko Niskasella Kahdeksan surmanluotia. Seitsemän on niin myyttinen luku, että kuulee ihmisten puhuvan seitsemästä surmaluodista. Niskanen oli teatterikoulun käynyt näyttelijä, joka jatkoi opiskelua Moskovan kuuluisassa elokuvakoulu VGİK:ssa, jonka Lenin oli perustanut tuottamaan osaavia elokuvantekijöitä Neuvostoliiton ideologisiin tarpeisiin. Lahjakkuuksia kerättiin eri puolelta laajaa valtakuntaa ja Moskovassa he tuottivat elokuvien lisäksi elokuvasukuja samaan tapaan kuin teatterilaiset Suomessa. Siellä niitä elää edelleen. Yksi varmimmista tavoista päästä teatterikorkeakouluun onkin kuulemma syntyä teatteriperheeseen. Teatteriperheet elättävät taiteensa perinteitä; lapset varttuvat puuterintuoksussa, peruukkien maailmassa. Rauni Mollberg oli vossikkakuskin poika ja samalla kursilla tilallisen pojan Mikko Niskasen kanssa. Niskaselle lähetettiin eväitä maatilalta, samassa opiskelijaboksissa Mollberg kärsi nälkää. Matti Kassilan isä oli veturinkuljettaja Pieksämäellä, jossa oli puoliammattiteatteri. Komea nuorukainen palkattiin näyttelijäksi ja lahjakkuus toi hänet Helsinkiin, jossa T. J. Särkkä jalosti hänen lahjakkuutensa elokuvaan. Turha leikkiä ajatuksella, miten urien olisi käynyt, jos Suomessa olisi jo ollut elokuvakoulu. Joka tapauksessa kaikki kolme todistivat osaamisensa elokuvassa, kukin persoonallisella tavallaan ja tyyllillään. Olin Suomen Elokuvasäätiön tuotantolautakunnassa, Se valmisteli tukipäätökset hallitukselle. Kokoonpano oli poliittinen. Edustin Suomen elokuvaohjaajaliittoa. Olin myös yhden kauden elokuvataidetoimikunnan varapuheenjohtaja. Jälkeenpäin voi todeta, että kummastakin jäi kokemuksen lisäksi paha maku suuhun. Ne, joilla olisi ollut kompetenssia päättää muiden urista olivat jäävejä päättämään tai edistivät omia uriaan. Poikkeuksiakin on ollut, mutta oikein taitavat ovat olleet sekä jakamassa että vastaanottamassa. Muistan käyttäneeni tuotantolautakunnassa puheenvuoron, jossa totesin, ettei lautakunnalla ollut kompetenssia katkaista Niskasen, Kassilan tai Mollbergin uraa kyykyttämällä heitä samoilla standardeilla amatöörisarjan tekijöiden kanssa. Taisin jopa sanoa, että tukipäätöksen tekemiseen pitäisi riittää elokuvan aihe ja tekijän allekirjoittama hakemus, koska tiesimme odottaa paneutumista, henkilökohtaista tyyliä ja taiteellista laatua ja olisivathan herrojen urat joka tapauksessa pian jo ohi. Se ei riittänyt. Rahat jaettiin mutua-tuntumalla tutuille koska harva meistä osasi edes lukea budjettia. Kun tekijälle ilmoitettiin, että käsikirjoitus oli liian pitkä elokuvaksi, hän kirjoitti kaksikymmentä sivua lisää ja sai tukensa. Ja miksi vaivautua tekemään työtä ennen tukipäätöstä, jos nimellä ja puolikkaalla käsikirjoituksella sai kokonaisen tuotantotuen? Sitähän olin ehdottanut jo Niskasen, Kassilan ja Mollbergin tapauksissa. Herrat ovat kuolleet, joten mitään vahinkoa ei tapahtunut, jos joku kuitenkin käytti ehdottamaani menetelmää?

327. Veikkaava katsoja

Voi olla turhaa kirjoittaa sanojen etymologiasta, koska aiemmin villillä kortilla pelannut Veikkaus on siirretty valtion budjettiin ja Elokuvasäätiöstä ansaintalogiikkaansa hankkineet eivät kehitä uraansa uhkapelaajan toivon varaan. Veikkauksen uudistus johtui eurooppalaisesta pakosta välttää valtion ylläpitämä epäreilu kilpailu. Elokuva on puoleksi sanojen taidetta. Ennen rahapeliyhtiöiden fuusiota oli Raha-automaattiyhdistys. Mitä yhdysanahirviö tarkoitti, käsitteenä? Veikkaus tarkoittaa voittajajoukkueen arvaamista jalkapallo-ottelussa, tarkoittiko Raha-automaattiyhdistys yhdistystä, joka jakoi vai keräsi rahaa automaattisesti? Kummankin instituution nimi on merkinnyt mahdollisuutta voittaa käteistä ja kumpikin on tuottanut suuria tuloja valtion budjetin marginaaliin, jonka jaosta tehdyt päätökset ovat olleet vähemmän kansalaisten poliittisesti kontrolloimia, kuin kansanedustajien päättämä valtion kulttuuribudjetti, jossa niukkoja verovaroja on jaettu hyviin ja huonoihin kohteisiin, riippuen äänestäjä-veronmaksajan mielipiteestä. Suomi Euroopan Unionissa kamppaili valtion pelimonopolin säilyttämisen puolesta argumenttina peliriippuvaisuuden vastustaminen ja kulttuurin tukeminen. Varaa kertyi uhkapeliriippuvuudesta, vaikka pelin järjestäjä väitti torjuvansa sitä. Luovuutta vaatinut yhtälö. Niin kulttuurin budjettiosuus saatiin näyttämään kohtuullisemmalta kuin minkä kulttuurin vastustajat poliittisesti sietäisivät.

Paradoksi todistaa, että kulttuuri tuotantona, tuotteena ja elinkeinona on vapaaehtoisesti suostunut yhteiskunnan arvojärjestelmässä toisarvoiseen asemaan.

Suomen Elokuvasäätiön velvollisuus ei ole ylläpitää tuotantoyhtiöitä vaan tukea kansallista elokuvakulttuuria, joka toteutuu elokuvan katsojissa. Säätiön ei pidä osallistua elokuvien diskonttaamiseen eikä spekulatioihin kaupallisesta menestyksestä. Sen tehtävä on tukea elokuvia, jotka rakentavat katsojalle suomalaisen elokuvan tulevaisuutta laadulla, johon tuottaja ei ilman tukea kykene. Laadun arviointi on taiteen ongelma. On naiivia kuvitella, että suomalainen elokuva menestyisi suomalaisilla säännöillä kansainvälisessä kilpailussa, johon se joka ilta joutuu. Menestyminen ei onnistu kuin laadun korottamisella kansainväliselle tasolle, SES:n tuella. Eikä laatu tarkoita muuta kuin kiinnostavia aiheita, parempia käsikirjoituksia, taitavammin valmistettuja ja paremmin markkinoituja elokuvia. Yksinkertaista, mutta vaikeaa. Suomalaisen elokuvakulttuurin kohottamista ei ole kansainvälisten menestysformaattien ostaminen yhteiskunnan tuella ja kuvaaminen suomenkielellä. Jos elokuva olisi moraalisesti niin yksinkertainen taide, voisi tehdä listan hyvistä elokuvista, kääntää käsikirjoitukset suomeksi ja palkata tähtinäyttelijät. Citizen Kanen voisi tehdä Aatos Erkosta ja Tappajahain mursusta, joka eksyi Haminaan. YYA-sopimuksen aikaan niin tehtiinkin – poliittisesti suotuisia tuotantopäätöksiä, joilla voi perustella tekoja ja samat tahot ovat nauttineet silloin veikkaajien rahoista ja nyt budjettirahoista. Voi olla utopiaa vaatia, että julkisten varojen jokaisen sentin pitäisi olla valkokankaalla, mutta sen pitäisi olla pyrkimys. Kulttuurissa ei ole tapana vaatia tulosvastuuta. Jo kulttuuri-sanankuperä – maanviljely – sisältää liikaa sateita tai kuivuutta, heinäsiirkkoja, suhdannevaihteluita ja tappioon varautumista. Ei ole oikein, ettei järjestelmässä julkisten varojen loppukäyttäjät joutu ottamaan huomioon kokonaisuuden, kotimaisen kansallisen elokuvakulttuurin etua.

Spede Pasanen väitti aina tekevänsä elokuvia omalla rahalla katsojille. Julkisten varojen kylväminen tahoille, joilla ei ole kulttuuritahtoa eikä tuotannollista tai taiteellista näyttöä, ei pitäisi olla mahdollista, vaan rikollista.

Elokuva alkaa ideasta ja parhaassa tapauksessa päättyy kansainvälisille elokuvafestivaaleille, mutta yleensä vain, jos Suomen Elokuvasäätiö auttaa. Säätiö käyttää taiteellista valtaa, vaikka sen hallitukset ovat olleet *de facto* poliittisesti valituista henkilöistä koostuvia ja henkilökunta toimijoita, joista osa on ollut korkean luokan ammattilaisia. Johtajista ensimmäinen, Matti Kassila, oli elokuvaohjaaja. Hänen piti tietää, miten elokuvat tehdään, mikä maksaa mitä ja miten sana muuttuu lihaksi. Johtajia on ollut kahdeksan. Yksi muista, VTM Jukka Vilhunen, on hallinnut elokuvien myynnin bisneksenä ja mitä kotimainen elokuva ja sen markkinointi tarkoittavat elokuvateatterissa, jos samassa kompleksissa esitetään amerikkalaista box office -hittiä. Lyhytnäköiset voitot ylläpitävät tuotantoa ja ihmiselämiä, jotka on rakennettu elokuvan varaan, mutta säätiö ei ole pelastusarmeija. Jos verovarolla on elokuvan avulla tarkoitus profiloitua kansakuntana ja pitää suomalainen elokuvakulttuuri kulttuurien joukossa, vain laatu menestyy. Elokuvaa on opittava pelaamaan säännöillä, joilla muutkin pelaavat ja silti tehtävä taideteoksia. Yhteisten resurssien jakamisella ja käytöllä on oltava kaupallisia sisäpiirejä tiukemmat säännöt. Tämä on elokuvataiteilijoiden etu, mutta on se myös katsojan etu. Läheltä ja kaukaa löytyy esimerkkejä hankkeista, jotka ovat taiteellisella laadulla pärjänneet vaatimattomammista lähtökohdista kuin oma yltäkylläisyytemme. Ellei juuri se, kansallinen itsetyytyväisyys, ole menestyksen este? Urheilu yrittää uusiutua. Keihäänheiton ja painin ovat yhteiskunnan kehittyessä jälkiteolliseen vaiheeseen korvanneet toiset lajit. Urheilussa voi olla väärinkäytöksiä ja väärinymmärryksiä, mutta kilpailussa osallistujat ovat samalla tavalla samalla viivalla, kuin elokuvat Cannesin elokuvaolympialaisissa, jossa saa käyttää dopingia.

Miksei Mikael Granlundin ilmaveivi jääkiekon maailmanmestaruuskisoissa voisi olla symbolinen esikuva suomalaiselle elokuvalla tiellä kansainväliseen menestykseen?

XXXVI KLIPPI: Näkemys on sopimus

Ennen ei tarvinnut käydä edes teatterikoulua esiintyäkseen elokuvaohjaajana, riitti kun ilmoitti puhelinluetteloon elokuvaohjaajan ja kuka vain voi ostaa baskerin ja valkean kaulahuivin, haastattelujen valokuvia varten. Monet ymmärtävät, että elokuvatuottaja tekee sopimuksia elokuvan rahoittajien ja levittäjän kanssa ja palkkaa henkilöt kameran eteen ja taakse. Harva tiedostaa, että perimmäinen sopimus on elokuvan käsikirjoitus, jonka kaikki osapuolet ovat hyväksyneet elokuvan alkuaineeksi. Siksi elokuvakäsikirjoitukseen pitää tarinan lisäksi kirjoittaa kaikki, millä on tekemistä, ei vain elokuvan katsomisen kanssa vaan myös, ja ennen kaikkea, sen tekemisen kanssa. Suomessa ei tarvitse kirjoittaa käsikirjoitukseen, että saunassa ollaan alasti, se kuuluu yleissivistykseen. Elokuvakäsikirjoitus on kirjoitettu oikein, jos kaikki ymmärtävät sen myös ammattinsa suhteen. Käsikirjoitus on myös ohjaajaa velvoittava sopimus, koska työn rakennuspalikat, raha, ihmiset ja esineet on sidottu sopimukseen. Tapasin Pinewoodin studioilla Englannissa Bond -elokuvan apulaisohjaajan, joka oli toiminut apulaisohjaajanani amerikkalaisessa tuotannossa Helsingissä. Hän suoritti käsikirjoituksen purkua ja oli ylimerkkauskyynillä värittänyt lähes joka sanan joka sivulta. Eri värit merkitsivät elokuvatuotannon eri osastoja (departments), kuten puvustoa tai ääntä. Hänen työnään oli käydä käsikirjoitus läpi kaikkien osastojen kanssa ja selvittää tekninen tai tuotannollinen ratkaisu jokaiselle sanalle. Bondissa oli kohtaus, johon kuvattiin ottoja Kreikassa, Bulgariassa, Italiassa ja Englannissa ja kohtauksessa lensi neuvostoliittolainen helikopteri. Siis saman elokuvan yhdessä kohtauksessa. Bondit kuvataan tarkan story boardin (sarjakuvan kaltainen esitys) mukaan. Virhe purussa olisi tarkoittanut uudelleen suunnittelua, joka tarkoittaa uudelleen tuottamista ja olisi johtanut potkuihin asianomaisen viimeisestä elokuvatuotannosta. Ohjaajan on itse ymmärrettävä mihin sitoutuu. Sitoutuminen tarkoittaa perimmiltään sen tarinan kertomista katsojalle, joka löytyy käsikirjoituksesta korostusvärien alta. Ohjaajalla pitää olla henkilökohtainen näkemys siitä, miten hän omalla tyylillään päätyy parhaaseen tulokseen, mutta koska ihmiset tekevät myös elokuvat, mitä tahansa voi sattua ja yleensä sattuu. Silloin ohjaajan on yksin tehtävä kauppa – tai huutokauppa – jossa ratkaistaan mistä kannattaa luopua, että voi säilyttää tärkeimmän, koska jotain odottamatonta tapahtuu joka filmissä.

328. Alusta loppuun

Tämän työn rakenne toimii elokuva tuotannon tapaan: ensin esituotanto, kirjoitettiin käsikirjoitus, tarinan aikomus; sitä seurasi tuotanto, kuvaukset, joissa kertomuksen tapahtumat tallennettiin *kattavaksi materiaaliksi* leikkausta varten; ja jälkituotanto, leikkausvaihe, jossa kuvanleikkauksen lisäksi muotoiltiin äänimaailma. Teknisiä jälkitöitä seuraa elokuvaohjaajalle jo vanhan elokuvan ensi-ilta. Alku voi olla ajatus, paperi ja kynä tai kone, jolla kirjoittaa. Kuvauksissa väkeä voi olla kymmeniä tai satoja korkealuokkaisia ammatti-ihmisiä, jotka muuttavat ”sanan lihaksi”. Post productionissa elokuvaohjaaja työskentelee leikkaajan ja äänisuunnittelijan kanssa. Parin taiteilijan yhteisö synnyttää elokuvan. Nämä kolme peräkkäistä vaihetta ovat tapahtuneet elokuvan alusta saakka ja riippumatta siitä, millä tekniikalla tarinaa kerrotaan. Käsikirjoitus on rakennuspiirustus, jota voi korjata kuvausten ajanakin. Kuvatusta materiaalista – katkelmista elämää kameran edessä – valmistetaan illuusio. Leikkaus ei tarkoita, että poistetaan kelpaamaton materiaali, vaan leikkauksessa elokuva tiivistyy muotoonsa. Rakenne, kuten muotokin, voi olla poikkeuksellinen ja tuntua vaikeaselkoiselta, mutta niin on elokuvan valmistaminenkin elokuvaohjaajalle, jonka on tiedettävä elokuvastaan kaikki, vastattava mihin tahansa kenen tahansa kysymykseen, milloin vain, ymmärtäen, että vastauksesta riippuu kohtalo. Seminaarissa Hanasaarella, joskus, venäläinen Hollywoodiin emigroitunut Kultaisen Palmun Cannesissa jo voittanut elokuvaohjaaja Andrei Kontshalovski, joka Amerikassa sai odottaa tilaisuutta ohjata seitsemän vuotta, kertoi, että Chaplin kirjoitti sivuhenkilöillekin henkilötaustat, osatakseen vastata mihin tahansa kysymykseen, joka koski henkilöitä, joita ei ollut olemassa.

329. Syvä virsi

Vanha emämaa Ruotsi on täynnä sankaritarinoita. Niitä on kulttuurissa, kaupassa ja sodissa ja tarpeeseen niitä tuotetaan lisää. Viisaudella, rikkaudella ja maantieteellisellä sijainnilla ruotsalaiset ovat kauan välttäneet sodat. Palkinnot ovat näyttäviä. Volvo – maailman turvallisin auto – ruotsalainen, vaikka Kiina omistaa merkin; Bellmanin lauluperinne, jota myydään Abbana, osana kauppasetta. Mälaren -järven pohjukassa, Gripsholmin linnan muotokuvagalleriassa, suuressa Kaarle XII:n maalauksessa on kuninkaan mustaan viittaan kirjoitettu mustalla: *Världens Hjalte*, jonka voi lukea polvistumalla kuninkaan eteen. Kansakunta päättää, miten se muotoilee kulttuuriaan. Suomi on sijoittanut paukut urheiluun, kieleen ja musiikkiin. Myös geopolittisesta asemasta johtuen elokuva ei ole osallistunut identiteetin rakentamiseen. Sankaruuksia on syntynyt, mutta Risto Jarvan traagisen kuoleman jälkeen harva on uskaltanut nähdä elokuvan kansallisen vastuun. Kielet, liittosuhteet, verinen sisällisota ja kahteen kertaan hävitty toinen maailmansota; sodan jälkeiset ahdistavat ristiriidat, reviiirijaot, kaikki ovat lyöneet leiman toimiin, kulttuurielämään, sisältöihin – vaikka historia on luopunut ajopuuteoriasta maailmansotaan johtaneena dramaturgiana. Neuvostoliitto ei valloittanut Suomea, televisio sen teki. Pienen kielen ja köyhän maan resurssit eivät riittäneet uuden viihteen levitysvälineen käyttämiseen omasta eettisestä alustasta kasvavalla ohjelmalla. Sisältö ostettiin, kuten muutkin kansat tekivät, ja sisällön mukana nieltiin

näkökulmia ja ideologioita, joiden vaikutuksilta olimme säästyneet. Olimme viivytäneet television tuloa, mutta kun se aloitti ohjelmien kylvämisen, Suomi aloitti globalisaation, maailmanideologian kauden. Oman kielen ja pienen kansan keveillä eväillä ei kehitystä voinut kuin hidastaa. Oliko meidät sotaan purjehtinut ajopuu vapaa elokuvan käyttöön?

Elokuvien aiheeksi historiasta löytyy synkempiäkin lukuja kuin Talvisodan ihme, joka nyt haalenee Ukrainan vapaussodassa. Sankaruudesta kirjoitetaan, vaikka sodat on hävitty. Laulamme vielä ”paljon on kärsitty vilua ja nälkää, Balkanin vuorilla taistellessa”. Suurvallan, joka oli Ruotsi, olemukseen kuuluu ryöstää ihmisiä ja valloittaa maita; ei Tukholmasta lähetetty vehnää ja juustoa Saksaan kolmikymmenvuotisen sodan sankareille, joista yli kolmasosa tai melkein puolet oli pakko-otettuja suomalaisia. Hierarkiaan kuului, että ylipäällikkö, kuningas, miehitti lähimmät postit älykkäimmillä ja uskollisimmilla miehillä, joista tuli kenraaleja. Korkea sotilasarvo imarteleo miestä ja tekee hänestä maalle uskollisen kuolemaan saakka. Alempana oli riviin komennettuja, kai myös suomalaista alipäällystä, käskykommunikaation varmistamiseksi. Valtava joukko Hakkapeliittoja marssi ristiin rastiin ja edes takaisin pohjoista Saksaa siviiliväestöä ryöstäen ja raiskaten. Suurvallan ansaintalogiikka on pelon kylväminen, vaikka Kustaa II Adolf taisteli puhtaamman pohjoisen uskon puolesta maallisilla herkuilla korruptoituja katolisia vastaan. Kun sodasta puolet oli jäljellä, hänet tapettiin. Sota jatkui, panos oli valta maan päällä. Kuninkaan tytär, leikkikaluaikäinen prinsessa, jonka sukupuolesta edelleen väitellään, hallitsi lapsikuningattarena ja kuningattarena, kääntyi vihollisen uskoon, muutti Roomaan ja perusti nunnaluostarin, jossa yhä puhutaan ruotsia. Kuningatar Kristina, jonka syntymäsukupuoleksi valtio päätti naisen, on ainoa naisoletettu, joka on haudattu Pietarinkirkkoon paavien sekaan. Suuri tarina, jonka ruotsalaiset osaavat kertoa, vaikka kuninkaan kuoleman jälkeen sodan johti loppuun Torsten Stålhandske, kenraali, joka oli kotoisin Porvoon Vessölandetin maatilalta, jonka pellon halki nyt kulkee suomalainen autotie.

330. Suomalainen elokuva, nyt!

Todellisuus muuttui juuri äsken, eikä vanha palaa. Taidegallerioissa toteutuu sama tarjonnan ja kysynnän laki kuin elokuvatuottajien markkinoilla. Gallerian tavoin Suomen Elokuvasäätiö voisi toimia mahdollistajana, olla tyhjä huone, jonka seinille taulut ripustetaan, katsottaviksi ja ostettaviksi. Jos suomalaista elokuvakulttuuria halutaan edistää, pitää aloittaa keskustelu siitä, mikä on säätiön tehtävä jo muuttuneessa todellisuudessa. Jos se haluaa toimia raha-automaatin periaatteella, jolla menestykset voi ennalta suunnitella populistisella tarjonnalla, osan voitosta tulisi voida edellyttää palautettavaksi. Se ohjaisi tarjontaa. Tuki toimisi riskirahoituksen tavoin ja mahdollistaisi elokuvan valmistamisen, ja mikäli elokuva menestyisi, osa tuesta palautuisi uusiokäyttöön. Tällainen järjestelmä ennen oli, mutta poistettiin – tasapuolinen valvonta oli mahdotonta mutta laillisuusperiaatteen kiertäminen ei. Osittain palautettava tuki mahdollistaisi yleisösuosikkien tuottamisen, mutta houkuttelisi myös vakavamman tuotannon suunnitteluun, joka nyt kärsii rahan puutteesta. Tuotantoyhtiöt halveksivat elokuvaohjaajien koulutusta, vaikka niiden oma kaupallinen ammattitaito on kohentunut, vai johtuuko se juuri siitä? Säätiön tukijärjestelmä on luotu ja sitä on kehitetty

maailmaan, jota ei enää ole. Toivottavasti. On itsepetosta uskoa, että sellainen todellisuus, joka vallitsi ennen koronavirusta ja sen aiheuttamaa elokuvateatterien sulkemista, josta ajoituksenkin vuoksi johtui elokuvatuotantojen siirtyminen suoratoistopalveluihin, joita edistettiin yhtiöfuusioilla ja vapaan verkon yli toimineiden agenttien otettua maksupalveluita käyttöön, palaisi. Edellisen maailman ohjaaja-tuottajista osa on kuollut. Säätiön tukijärjestelmä on vakiintunut eräänlaiseen on/off -moodiin, joka mahdollistaa tuotantojen budjetoinnin niin, ettei tuottaja kannata todellista riskiä, joka voisi realisoitua. Eihän elokuva tarvitse yleisöä, jos laskut on maksettu ennen ensi-iltaa. Elokuvatuottamot ovat ymmärtäneet, että *cash flow* on tuottamisen selkäranka. Pienemmät ja heikommat ovat häipyneet markkinoilta ja suuremmat ovat rationalisoineet toimintojaan tai ne on myyty vielä isommille toimijoille, joka tekee SES:n toimintaperiaatteet vaikeammiksi. Sarjat tehdään määräjakoisina määrämittoihin ja jaetaan suoratoistopalveluissa, joka on ystävällistä katsojan ajankäytölle. Katsomisesta on tullut samantapainen puolirituaalinen suoritus kuin koiran ulkoiluttamisesta ja laitteet – puhelin ja koiran flexi – ovat kehittyneet niin, että elokuvan voi nähdä koiran kävellessä yksin.

Tilanne olisi järjenvastainen, ellei se tapahtuisi elokuva-alalla. Pandemian suljettua elokuvateatterit, kotimaiset näytelmäelokuvat odottivat jonossa ensi-iltaa – niitä tuli noin viikon välein tuottajien käteisen puutteen vuoksi, samaan aikaan kun kaikessa rauhassa odottaneet amerikkalaiset megatuotannot tukkivat elokuvateatteriverkoston ja preferoivat katsojien käytöstä. Ei riitä, että kirjoitan olevan ”järjenvastaista”, että yhteiskunnan tukemat näytelmäelokuvat eivät vallitsevassa tilanteessa edes teoriassa voi saada tarpeeksi katsojia tuottaakseen, tai edes ylläpitääkseen suomalaista elokuvakulttuuria. Aika on poikkeuksellinen, mutta se on vain uudemman ajan alku. Pandemia keskeytti esitystoiminnan; elokuvat olivat valmiina. Hollywoodilla oli varaa odottaa. Euroopassa alkoi sota, joka vaikuttaa kaikkeen, myös aiheisiin ja odotusmielialoihin. On vahva historiallinen tilaus kehittää elokuvien rahoitus- ja levitysjärjestelmä vastaamaan vallitsevaan tilanteeseen, josta voi tulla pysyvä.

331. Suoratuottaja

Koska kaikkia elokuvatuottajia ei ole koulutettu ymmärtämään mitä elokuvan ohjaaminen ammattina on, vaan sekalaisista lähtökohdistaan ponnistaneina he ovat oppineet katsojan tavoin ihmettelemään mitä näkevät valkokankaalla ja laskemaan lippuja, he tekevät tuotantopäätöksiä myytävänä pitämistään tarinoista ja palkkaavat ohjaajiksi henkilöitä, joilla on kunnianhimoa ja julkisuuden loistevoimaa, mutta joilta puuttuu elokuvan sisäinen ymmärrys. Elokuvaohjaajan ammatti on työ, jossa ei pärjää ilman rohkeutta sanoa, jos on eri mieltä. Työ on muiden johtamista. Ei elokuvaohjaajan tarvitse osata näytellä kuin oma elokuvaohjaajan roolinsa, persoonansa. Se ei ole näyttelystä vaan läsnäoloa ja osaamisen ymmärryksen osoittamista muille. Elokuvaohjaajan on joka hetki ymmärrettävä mitä tekee ja otettava tietoinen kokonaisvastuu, joka ei ole esiintymistä salamavaloina. Taiteessa, myös elokuvataiteessa, vallitsee ”taiteilijan vapaus”, joka estää mittaamasta elokuvaa täsmällisin mittarein. Televisio, joka aiemmin toimi veräjänvartijana pitkään näytelmäelokuvaan on luopunut sillekin hyödyllisestä funktiosta. Myös televisio voisi valita ohjaajat elokuvakoulua käymättömistä – vaikka

näyttelijöistä ja käsikirjoittajista kuten nytkin – jos kouluttamattomien ohjaamat elokuvat olisivat parempia. Kouluttamattomalla tarkoitan henkilöä, joka ei ole halunnut opiskella elokuvaohjaajan ammattia tai on elokuvallisesti niin lahjaton, ettei ole tullut hyväksytyksi koulutukseen ja koulutetulla henkilöllä, joka on opiskellut elokuvaohjaajaksi, kun ensin on valintaprosessissa osoittanut lahjakkuuden.

Nyt näyttää, että laitekannan kehittyminen erittäin kompetentteihin kuvantallennuslaitteisiin, joita niiden menneisyyden johdosta kutsutaan puhelimiksi, vaikka niihin on sisällytetty valokuvakameran, musiikkikirjaston, diskoteekin, päiväkirjan, elokuvakameran ja elokuvateatterin ynnä muiden kuvaa ja ääntä tallentavien ja toistavien systeemien parhaita ominaisuuksia mykistävällä tavalla, ja että elokuvallisesti lahjakas henkilö voi älypuhelimella, jolla ei kuitenkaan ole omaa, omistajansa älystä irrotettavissa olevaa järkeä tai tunnetta, kuvata, leikata ja tuottaa esitettäväksi periaatteessa minkä tahansa tarinan. En tarkoita, että laite tekee elokuvaohjaajan, mutta puhelimesta on kaikki mahdollisuudet tehdä näytelmäelokuva, paitsi näyttelijät. Ellei jo ole puhelimesta tehtyä näytelmäelokuvaa, joku tekee sen pian. Ja toimii kaavansa mukaan: elokuvallisesti syntymälahjakkaimmat tai rikkaimmat entusiastit voivat ryhtyä elokuvaan. Elokuvia levitetään kuin ennenkin, koska maailman elokuvateatteriverkosto vaatii esitettävää. Katsojat on totutettu erottamaan tarina ja tekniikka, eivätkä puhelimen kuvaamat liikkuvat kuvat ole huonompia kuin ne, joita esitettiin katsojille alkuperäisen King Kongin (vuodelta 1930) jättiläisgorillasta, joka kiipeli silloin maailman korkeamman rakennuksen Empire State Buildingin seinää hävittäjälentokoneiden tulittaessa konekivääreillä apinaa.

Silti, en pidä merkityksettömänä oppia ja näkemyksiä, joita opiskellessani elokuvaohjaajaksi sain Outi Nyytäjältä, Jukka Sipilältä, Risto Linnukselta, Kari Rydmanilta, Juha Tantulta, Eija-Elina Bergholmilla, Erkki Kiveltä, Mikko Niskaselta, Matti Kassilalta, Risto Jarvalta, Peter von Baghilta, Tarja Lapilalta ja niin edelleen, ja valmistuttuani Kalle Holmbergilta, Jaakko Pakkasvirralta, Pekka Konttorilta, Jörn Donnerilta, Warren Beattyilta, Waris Husseinilta, Michael Aptedilta ja Vittorio Storarolta, osalta heistä ”negaation kautta”, ja kaikilta työtovereiltani, joilta en olisi voinut oppia mitään, ellen olisi koulutukseni vuoksi ymmärtänyt miksi. Tähän saakka, mahdollisuuteen puhelimesta kuvattuun pitkään elokuvaan, olen elokuvakoulutuksen vankkumaton kannattaja – mitä ”vankkuminen” tarkoittaakaan? – mutta todellisuus horjuttaa uskoa koulutukseenkin. Ehkä, kuten elokuvan alussa, lahjakkuus riittää, toivottavasti edes yhdistettynä sivistykseen ja moraaliin. Dokumenttielokuvassa tärkeää on, että puhelimesta on kamera ja akussa virtaa. Näytelmäelokuvia on niin monenlaisia, että katsoja voi itse päättää sekä tarinan että teknisen laadun ja katsoa elokuvan multiplexin plynäytelmissä tai puhelimen ruudulta itse ajamassaan autossa. Saarnani lopuksi toistan huudahdukseni: tekniikka kehittyy myös tulevaisuudessa!

Edellä esittämäni jälkeen voin ehdottaa, että ellei elokuvataiteen koulutusta siirretä Aalto-yliopistosta Taideyliopistoon, jonne se kuuluu, lakkautetaan se tarpeettomana. En ehdota, miten resurssit, jotka ovat vähentyneet sen jälkeen, kun johdin niiden lisäämistä, käytetään, mutta voin esittää elokuvakulttuuria tuottavan konseptin: taloudellisesti

edullisin vaihtoehto on elokuvakoulutuksen lopettaminen tarpeettomana julkisena kulueränä, ellei se toimi näyttönä elokuvaohjaajan ammattitaidosta, tai sillä ei ole käyttöä tai merkitystä niille, jotka päättävät julkisten varojen kohdistamisesta, tekevät tuotantopäätöksiä elokuvien valmistamisesta ja elokuvan kalleimman muodon, pitkän näytelmäelokuvan ohjaajasta. Suomen Elokuvasäätiön velvollisuus on luoda järjestelmä, jolla elokuvaohjaajan taiteellinen ja tuotannollinen pätevyys – siis ei kyky – todetaan ennen kuin tuetaan elokuvateatterielokuvan tekemistä. Tämä yleinen etu on sekä looginen että kaikille reilu. Ei vaadi koulutusta olla taitava, se vaatii vain taitoa, joka voi olla synnynäinen ominaisuus, kuten musiikkikorva, mutta sekin pitää osoittaa. Taiteeseen eivät sovi lääkärintalot eivätkä lujuslaskelmat, joilla muut pilvenpiirtäjät rakennetaan. Tilanne, jossa työskentelemme, vääristää itsensä. Tuottaja voi palkata ammattitaitoisen kuvausryhmän, joka koostuu kapasiteeteista, jotka valmistavat elokuvan, jonka ohjaajan tittelillä esiintyy valovoimainen henkilö, jonka ei tarvitse ymmärtää elokuvan tekemisestä enemmän kuin katsojan. Eikö kuulosta ajatukselta?

Tietenkin tuottajalle, joka itse ei ole saanut elokuvakoulutusta ohjaajan rinnalla, on edullisempaa käyttää suosikinäyttelijän loistevoimaa kuin ottaa riski, joka aina on uuden elokuvaohjaajan myymisessä kansainvälisen kilpailun markkinoille. Tyhjästä aloittamalla on harvinaista, että temppu onnistuu. Siksi esittämäni idea, jolla vain palattaisi menneisyyteen ja systemaattisesti ajettaisiin sisään uusia tekijöitä alalle television kaltaisten alustojen karsinnalla, toimisi. Niin itsekkin onnistuivat. Aiemmin käytössä ollut yleisömenestyksien voiton maltillinen palautus säätiölle myös vaikuttaisi nopeasti elokuvien sisältöön ja laatuun ja oikein laadittuna järjestelmä kannustaisi tekemään elokuvat katsojille eikä elokuvateatterille.

332. Tippa vaaraa

Kun ostaa lentomatkan, vuokraa istuimen koneessa, joka voittaa gravitaation ja vaihtaa paikkaa satakertaisella vauhdilla verrattuna siihen, johon elinaikanamme eläneet sukulaiset olivat tottuneet. En usko, että kukaan on kysynyt, onko alkulentokoneen suunnittelija ollut insinööri, tai että kukaan on pyytänyt nähdä lentäjän lupakirjaa ammatillisesta tutkinnosta, josta on ollut kansainväliset normit ja koulutus kuitenkin jo sata vuotta. Lentoliikenne on kopioitava esimerkki siitä, miten systeemitason käytännöt ovat ensin tehneet mahdottomasta mahdollista ja myöhemmin, kiitos systeemin oman dynamiikan, turvallista. On luonnonlakien vastaista, että ihminen hallitsee laitetta, joka kuljettaa ilmojen halki 500 ilmaa raskaampaa matkustajaa, mutta se on mahdollista, fysiikan lakien varassa. Lentokone on tehnyt unesta totta, siinä se on elokuvan ohjaamisen veli.

Kulttuuri on sivupersona kansallisella näyttämöllä. Suomen kirjailijaliitolla on 800 ilmaa raskaampaa jäsentä, näyttelijäliitolla 1900; teatterinohjaajia ja dramaturgeja on 400, journalistiliitossa on 15000 jäsentä, Suomen elokuvaohjaajaliitossa 150. Taidemaalariliittoon kuuluu 1400 taiteilijaa, kuvanveistäjiä on 400, arkkitehteja 2600 joiden lisäksi 600 opiskelijaa kuuluu Suomen arkkitehtiliittoon. Muusikkojen liitolla on 3600 jäsentä ja Teatteri- ja mediatyöntekijöitä on 5000, joka tekee yhteensä 32.000. Se on 0,6 % Suomen väestöstä. Mukaan lukuun on laskettu arkkitehdit ja toimittajat,

jotka eivät päätoimisesti elätä itseään tukiapurahoilla, vaan työllä. Vain vertailun vuoksi, Suomen huippu-urheilijoiden liitossa – sellainenkin on! – on 1600 ja Rautatieläisten liitossa 3900 jäsentä. Luvut ovat viitteitä antavia koska ei ole mitään yhtä lähettä, luvut on poimittu kansalaistietosanakirja Googlen toimittamista lähteistä. Kultamitalin ja rautatien asettaminen yhteiskunnallisiksi mittatikuiksi kulttuurin viereen ei ole asiallista, mutta vertailu antaa kansalliseen vaikuttavuuteen rinnastavan merkityksen keihäänheitolle, mäkihypyille ja matkailulle. Ihminen kehittää hienostuneempaa tekniikkaa, jota urheilussa yritetään systemaattisesti kieltää tai kiertää.

”Mainittakoon tässä vain Stanley Kubrickin elokuva ”2001– A Space Odyssey” (”2001 – Avaruusseikkailu”, 1968), jonka vaikuttavuus ei pääse kunnolla oikeuksiinsa edes tavallisella Cinemascopekankaalla, koska elokuva on toteutettu todellakin tavallaan kosmisessa mittakaavassa, 70 mm:n filmillä ja tarkoitettu esitettäväksi hyvin suurella kankaalla.” (89.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfiinikirjat / Otava 1975

Jokainen ihminen ei ole elokuvan arvoinen. Antaisiko ilmavoimat Hornetin ilmailun rakastajan lennettäväksi? Suihkuhävittäjässä on edes heittoistuin. Hätätilanteessa sitä voi käyttää, jos lentotaito loppuu. Joskus elämä jatkuu, myös elokuvassa. Jos valtio, ehkä oikein, on ymmärtänyt että elokuvantekijöitä kannattaa kouluttaa yliopistotasoisiksi, vastuullisiksi osaajiksi ja valtio tunnustaa, että elokuva on kansallista kulttuuria kuten suomalainen kirjallisuus ja teatteri ja ansaitsee olemassaolon, joka ei pienellä kielialueella ylikansallisen tarjonnan maailmassa ole mahdollista ilman tukea, valtion olisi myös ymmärrettävä, että on varojen hukkaamista ellei yliopistotasosta koulutusta ja julkista kulttuuritukea korreloida toimimaan tavoitteen hyväksi. On edesvastuutonta kouluttaa elokuvantekijöitä, jos kouluttamattomat tuottajat ja sivistymättömät päättäjät eivät ymmärrä edes mitä sana ”koulu” merkitsee. Yliopistotasoiseen kouluun onnistuvat pääsemään vain syntymälahjakkaimmat, joille kannattaa antaa teroitettu ase ennen kuin heidät heitetään petojen eteen.

Varma tapa tuhlat vähiä resursseja on jakaa niitä harrastajille toivoen, että joskus ”sokeakin kana” jyvän löytää. Tätäkin on kokeiltu, poliittisin ja sosiaalisin perustein. Kirjailijaksi voi ryhtyä, mies tai nainen, jos täyttää Erno Paasilinnan vähimmäisehdon ja ”elää kirjailijan elämää”. Ja löytää kustantajan. Myös taidemaalariksi tai kuvanveistäjäksi, mutta onko kouluttamaton tai laulutaidoton amatööri päässyt oopperan tai kansallisteatterin lavalle ammattilaulajien ja -näyttelijöiden joukkoon? Seitsemännen taiteen erityisyys kuuden rinnalla ilmenee myös niin, ettei uskalleta edes määrittää ja edellyttää ammattien normeja, osaamisen vaatimustasoa, vaikka elokuva-alalla on melko näkyvää, jos keisarilla ei ole vaatteita. Tilanteen korjaaminen vaatii vain ryhtymistä, rohkeutta. Suomalaista näytelmäelokuvaa ei voi tuottaa ilman julkista tukea. En ehdota Suomen Elokuvasäätiön lopettamista laitoksena. Ehdotan, että selvennetään sen tehtävä ja että säätiökirja kirjoitetaan uudelleen yksiselitteisellä verbaalisella, ymmärrettävällä ja velvoittavalla tavalla. SES:n velvollisuus on auttaa tuottamaan katsottavaksi suomalaisia, suomen- tai ruotsinkielisiä elokuvia, yleisöille. Kun säätiö perustettiin, televisio oli vasta suttuputki, joka vaikutti elokuvien katsojamääriin niin, että tuotanto ilman tukea olisi

lopettanut suomalaisen elokuvan. Osaamisen valumista tuottamattomana maahan ei haluttu antaa tapahtua. Elokuva oli todistanut oikeutuksensa kulttuurialana, joka loi sodan oloissa henkisen keitaan, missä kansalaiset saivat hetkeksi poistua omasta ankeudesta toiseen maailmaan, jota armeliaassa pimeydessä heitettiin projektorilla valkokankaalle. SES:n toiminnan aikana on tapahtunut kehityksiä, jotka ovat dramaattisesti muuttaneet todellisuutta, esimerkiksi autojen määrä on nelinkertaistunut. Olemmeko huomanneet muutoksen, vai onko se tapahtunut historian hitaalla vääjäämättömyydellä? Mikäli arvioinnin yhteydessä päädytään johtopäätökseen, joka ei edellytä toimenpiteitä, kuten elokuvakoulutuksen preferoimista julkista tukea elokuvalle jaettaessa, ehdotan että kansallinen suomalainen elokuvakoulutus lopetetaan tarpeettomana ja siihen tällä hetkellä kuluvat varat ohjataan paremmin suomalaisen elokuvan katsojien tulevaisuutta parantaviin tarkoituksiin, tai kohteisiin.

”George Eastman’s last two years were painful as he was suffering from a degenerative bone disease and he took his own life in 1932 by shooting himself in the heart. His suicide note read: My work is done; why wait?” (90.)

Jack Challoner: *Genius Inventions*, Science Museum 2019

333. Näky

Näky on ilmiö, joka yhdistää ihmisen unen todellisuuteen ja todellisuuden uneen.



Prinssi Philipin kuoleman jälkeisenä päivän Helsingin Sanomat julkaisi valokuvan, joka kertoi enemmän kuin tuhat sanaa. Mestari laukaus, jolla avioparin kokonainen elämä on vangittu silmänräpäyksen hetkeen.

334. Koiran kohtalo

Ihminen ei elä kulttuurin ulkopuolella, vaikka kulttuurin voi murtaa, kuka uskaltaa. Hyvä huono esimerkki oli norjalaisen Amundsenin ja britti Scottin kilpahihto Etelänavalle, jonne Amundsen pystytti vain muutama vuosi aiemmin Ruotsista itsenäistyneen Norjan lipun. Päästyään perille toisena, Scott löysi lipun. Norjalaisten retkikunnassa oli niin monta koiraa vetämässä ihmisten ja koirien muonaa navalle, että kuorman keventyessä ylimääräiset koirat syötiin. Brittinä Scott ei voinut syödä koiraa. Vuosikymmeniä myöhemmin hänen retkikuntansa ja koirat löytyivät jäätyneinä. Englantilaiset eivät syö myöskään hevosenlihaa, vaan hautaavat hevoset kuin ihmiset. Suurvalta-aikana Britannia murhasi tai kuljetti miljoonia ihmisiä orjina Amerikkaan, mikä ei estä kohtelemasta kuollutta hevosta paremmin kuin ihmistä, jos kulttuuri niin edellyttää.

”Now we live in a day and age where, unlike when I first started out in the film business, digital technology enables you to make films even if you don’t have the money, even if you don’t have hundreds of people working on your film. So no longer can you use the excuse that you have talent, but don’t have the resources. Now we live in an age where you can shoot a film with your iPhone and upload it to YouTube and see what you’ve done. So that old excuse doesn’t apply to the new generation anymore.” (91.)

Eteläkorealainen elokuvaohjaaja Park Chan-wook / Mike Goodridge: Directing / ILEX 2012

Kun ajattelee Suomea näytelmänä, dramaturgiana, sen historiallisia vaiheita alkusuomalaisuuden keräily-kalastajakulttuurista alamaisuuksien kautta Nokian nousuun hetkelliseksi maailman valloittajaksi ja kukistumiseen saman kansallisuuden vuoksi, joka roolihenkilöitä elokuvissa vaivaa – kauas näkevän katseen putteeseen – olemme väliinputoajakansa. Olemme saaneet lahjana kaksi kilpailevaa sivistystä ja kaksi uskontoa; kaksi poliittista ideologiaa, yrittämisen vapauden, joka näkyy vimmaisena markkinataloutena, mutta myös toisistamme välittämisen eetoksen, joka ilmenee sosialismina ja sen äärimuotona, itsetuhoisena kommunismina. Yleistäen, jakolinjojen mukaan elettiin ruotsin- ja venäjänvallan alla, sodittiin yhteinen sisällissota ja yhdessä asetuttiin toista ideologiaa vastaan, kun se uhkasi moninaisuutta, jota voi myös kutsua vapaudeksi, jos haluaa, ja joka on tarjonnut joukon vapauksia yrittää, tai olla yrittämättä, jos yrittäminen ei kiinnosta.

Näytelmäelokuvan jokainen kuva on dokumenttielokuvaa tilanteesta, jossa näyttelijä näyttelee kolmatta ihmistä ohjaajan tai omalla päätöksellään. Ja jokainen dokumenttielokuvan kuva on otettu ohjaajan tai kuvaajan päätettyä valita se kuvaamaan sitä todellisuutta, josta elokuva kertoo. Tämä on saivartelua, jota ilman elokuvaa ei ole. Mikään elokuva ei näytä todellisuutta, vaikka vangitsee sitä ja kuvastaa sen suggestioiden summana, jolle katsoja on altis, koska hän on saman lajin edustaja kuin elokuvan tekijäkin ja yleensä vapaaehtoisesti katsomossa. Selitykseksi tai puolusteluksi tekijä on keksinyt termejä kuten *cinema verité*, totuuselokuva, valehdellakseen katsojalle tarinan olevan totta, vaikka se on elokuvaa – siis muotoiltuna vangittua todellisuutta. Elokuvaan *an sich* sisältyy aina mahdollinen valhe.

Sanonta, että elokuva matkustaa, ei näytä koskevan suomalaista elokuvaa. Kun elokuva keksittiin, laitteita myytiin kaikkialle sivistyneeseen maailmaan; avattiin elokuvateattereita. Mykkäfilmin aikana suomalaisen elokuvan olisi ollut helppoa luoda kansainvälinen maine, kun verbaali sanoma oli väliplansseissa. Pohjoismaista Tanska onnistui. Suomen perustuslakiin säädettiin kaksi kansalliskieltä. Elokuvantekijät valitsivat sen, jolla oli suurempi kotimainen yleisö sen sijaan, että olisivat valinneet sen, jota olisi ollut helpompi myydä. Puhuttu suomi on värikäs ja meille hieno kieli, mutta muille rumaa kuunnella, jos on tottunut nopeampaan ja pehmeämpään parteen. Äänielokuviemme aiheet sijoittuivat kylätien, viljapellon, järven ja heinäladon maisemiin, eivätkä olleet myytäviä niille, jotka elivät kristallikruunujen alla. Meiltä puuttuivat ylevät sankarit, palatsit, ja kaikki sodat oli hävitty. Kukaan ei uskaltanut lähteä merta edemmäs kalaan, vaikka ruotsalaiset tekivät niin – tietenkin onnistuen. Kansakunnan jäsenten lukumäärä ei ole este elokuvan ulkomaankaupalle, kansainvälisesti myytävien elokuvien puute tai vaatimaton elokuvallinen toteutus voivat olla.

335. Suomen Elokuvasäätiön asete

Elokuva taiteena ei ole noussut, tai sitä ei ole nostettu, kansalliseen asemaan kirjallisuuden, teatterin ja musiikin rinnalle, vaikka sen vaikutus, ennen muuta televisiona, on suuri. Nyt aliresursoitu, omilla säännöillä toimiva elokuva-ala on eriseurainen kulttuurisektori. Elokuvan eetoksesta taiteena ja tuotantona pitäisi vihdoin tehdä kansallinen päätös, jolla elokuvan julkinen panos kohotetaan verrokkimaiden tasolle. Vähäinen kansa tai pieni kielialue ei ole peruste tukea kotimaista elokuvaa panoksin, joita ei voi verrata kilpailijoiden panoksiin. Säätiömuoto voi olla käyttökelpoinen juridinen malli tulevaisuudessakin, mutta peruskirja on kirjoitettava yksiselitteiseen, suomalaisen elokuvan tukitoimintaan velvoittavaan muotoon ja säätiö on pääomittava ja miehittävä tavalla, joka oikeuttaa toiminnan veloitteen mukaisesti. Elokuvasäätiön ja elokuvakoulutuksen toiminnot on koordinoitava tavalla, joka tunnustaa koulutuksen pääreitiksi elokuvan taiteellisiin ja tuotannollisesti vastaaviin tehtäviin. Tuettavien pitkien näytelmäelokuvien määrä on sovitettava elokuvateatteriverkon tarjontaan ja katsojien kykyyn nauttia kotimaista elokuvataidetta. Koska sovittaminen tarkoittaa yhteiskunnan panosten korottamista ja elokuvatuotantojen määrän vähenemistä, seurauksena on automaattisesti elokuvien taiteellisen ja teknisen laadun kohoaminen. Uudistuksen osana nykyinen tuotantojärjestelmä on asiallisesti saattohoidettava.

4. Post festum

Elokuvaohjaajan työn sisäisistä ehdoista kertoo esimerkkinä, että ensimmäisen pitkän näytelmäelokuvani ”Palava enkeli” ensimmäinen kuva kuvattiin viimeiseksi ja viimeinen ensimmäiseksi. Elokuvasa tuotannon logiikka pakottaa taidetta, kuten myös aloilla, jotka eivät ole taidetta. Palavan enkelin tuotannon logiikka oli päähenkilön hiukset.

401. Pitkä oppimäärä

Kun Rooman keisari Theodosius I vuonna 390 kielsi ”pakanauskonnot” ja määräsi kristinuskon Rooman valtionkirkoksi, hän tietenkin teki sen valtopoliittisin motiivein, samanlaisin kuin Lenin Venäjän vallankumouksen 1917. Keisari oli kyllästynyt kymmeneen roomalaiseen jumaliin ja ajatteli, että yhden avulla hallitseminen olisi helpompaa; Lenin epäonnistui. Suomi oli 8.000 – 11.000 vuotta ollut harvaan asuttu niemimaa, jonka naapureiksi kehittyivät suurvallat Venäjä ja Ruotsi. Niillä oli alkukirkosta eriytyneet kristilliset eri uskonnot, joilla oli yhteinen jumala ja ekspanstiivinen valtopoliittikka Suomen alueen omistuksesta. Suomi alkoi kuitenkin hitaasti kasvaa myös kansakunnaksi, mutta säilytti kahden järjestelmän puskurin aseman, joka sillä edelleen on.

Turun Piikkiössä syntynyt Olavi Maununpoika toimi Pariisin Sorbonnen yliopiston rehtorina 1430 -luvulla. Kun valtaa ihmisten yli pitänyt katolinen kirkko 1500-luvulla jakautui, pohjoiseurooppalaiset omaksuivat reformoidun uskon. Se oli rationaalisempi. Kirkot auttoivat suurvalta-asemaan pyrkineitä valtioita niiden etujen ajamisessa. Reformiin päätyneet Pohjois-Saksa, Alankomaat, Englanti ja Skandinavia keskittyivät maalliseen kehitykseen, jossa onnistuivat. Suomessa usko puhdistettiin maalaamalla harmaakivikirkkojen värikkäät kuvat taivaasta ja helvetistä piiloon valkealla kalkilla. Pelko peittyi, mutta maalattiinko kalkin alle kertomuksia, jotka olivat olleet fantasioiden aiheita? Lutherin oppilas, Turun piispa Mikael Agricola, kenties ymmärsi, että reformaatiota voi käyttää muuhunkin kuin uskon puhdistamiseen. Hän käänsi uuden testamentin kansan kielelle. Kirkko ei enää pakottanut latinankieliseen uskoon, josta rahvas ymmärsi sävelet. Jumalan sanan suomentaminen oli sivistyksen kantateko, miksi ei voisi siis väittää myös, että se oli valtiokehityksen alku? Reformaation alusta on kulunut 500 vuotta, prosessina sekään ei ole ohi. Puolen vuosituhannen aikana Suomeksi muuttunut, itsenäisen valtion tunnusmerkit saanut maa on historiansa ajan ollut jommankumman naapurin miehittämä tai riistämä alusmaa. Se on merkinnyt köyhempää eloa; siitä juontuu seurauksia, joita emme huomaa, ymmärrä tai tunnusta, kuten henkinen alamaisuus, jonka luullaan olevan vain alttiutta noudattaa sääntöjä. Lyhyen ensimmäisen itsenäisyyskauden 1917 – 1939 jälkeiset valtopoliittiset asetelmat jatkoivat alamaisuutta 1990 -luvun alkuun, jolloin maailmansodasta muiden avulla voitokkaana selvinnyt Stalinin Neuvostoliitto lopulta romahti.

Monella politiikan ja kulttuurin alalla itsenäisyys on ollut haparaa harjoittelua. Joistakin sitä edeltäneiden kansallisten taiteiden suuntauksista on puhuttu ”kultakausina”. Ne ajoittuivat pitkitettyyn euforiaan, jonka itsenäistymispyrkimykset herättivät eliitissä.

Kultakauden pitäisi olla nyt, kun siihen (ainakin juuri äsken) olisi varaa ja tilaa, mutta alamaisuuteen tottuneina päädymme noudattamaan pyrkimyksiä ja arvoja, jotka eivät tuota kunniaa kansakunnan eetokselle. Agricola kirjoitti suomenkielen kirkon tarpeisiin. Ei ole järkevää korreloida hänen osittain latinan fonetiikan avulla kirjaamaansa suomea ja tuohon aikaan puhuttua suomenkieltä toisiinsa. Vähitellen suomalaiset opetettiin lukemaan kieltä, jota he puhuivat ja joka oli elänyt suullisessa kertomaperinteessä. Sen varaan Elias Lönnrot keräsi ja runoili kansalliseepos Kalevalan, jonka ensimmäinen versio ilmestyi 1835 ja kanonisoitu versio 1849 – venäläisessä Suomessa. Kalevala on suomalaisesta runoudesta Lönnrotin toimittama kertomus; häntä voi pitää eepoksen dramaturgina. Suomenkielisen näyttämötaiteen ja romaanikirjallisuuden isäksi päätetyn Aleksis Stenvallin, suomeksi Aleksis Kivi, romaani ”Seitsemän veljestä” ilmestyi 1870, 350 vuotta Cervantesin ensimmäisenä romaanina pidetyn ”Don Quijoten” jälkeen. Niin etäällä elämme. Kiven pioneerityön ansiosta kaksi vanhoista taiteista, teatteri ja kirjallisuus, ovat saaneet suomalaisessa kulttuurielämässä erityisaseman. Kansalliseen taisteluun osallistuivat muutkin. Melko merkittävät jäljet yleiseen tietoisuuteen ovat jättäneet Jean Sibelius ja Akseli Gallén-Kallela. Gallén oli myös Mannerheimin adjutantti, joka ajanmukaisten kansallisromanttisten maalausten ohella suunnitteli Suomelle lipun. Heraldinen päätös ottaa lipun muoto ja mittasuhteet skandinaavisten naapureiden lipuista oli identiteettimielessä merkittävämpi kuin ymmärrämme: lippuna emme ole yksin. Onnenvaraista itsenäistymisseikkailua seurasi sisällissota, jonka syyt olivat poliittiset: kansakunnan orjaperinteen jatke uudessa historiassa. Itsenäistynyt Suomi halusi eristäytyä entisistä miehittäjistään, varsinkin Neuvostoliitosta, joka toisen maailmansodan alussa hyökkäsi Suomeen. Suomi onnistui miehityksen sijasta hankkimaan välirauhan, joka päättyi liittoutumiseen Natsi-Saksan kanssa ja jatkosodassa suuren maamassan menettämiseen Neuvostoliitolle. Sotaseikkailu oli poliittiselta mittakaavaltaan käsittämätön ja perustui uskoon, että natsit voittaisivat sodan ja neuvostojärjestelmä romahtaisi jo silloin. Kumpikaan ei tapahtunut. Suomi päätti maailmansodan nöyränä Saksan vihollisena, Neuvostoliiton taluttamana.

Maailmansodan jälkeen Neuvostoliitto alisti Itä-Euroopan ja amerikkalaiset miehittivät suurta osaa Länsi-Eurooppaa. Hollywoodin elokuva valloitti maailmaa; se ammensi aiheita villin lännen myyteistä. Monet Itä-Euroopassa koulutetut elokuvaohjaajat käyttivät hyväkseen sosialistisen järjestelmän porsaanreikiä ja poikkeustiloja paetakseen Amerikkaan: Roman Polanski, Andrei Kontshalovski, Milos Forman, Istvan Szabo ja muut. Adrey Wajda jäi Puolaan ja vahvisti kansakunnan itsetunnon säilyttämistä. Konzalovskin veli, Nikita Mihalkov, tunnetun neuvostoliittolaisen kulttuuriperheen jäsen, päätyi Putinin vodikatehtailijaksi. Jiri Menzel ylsi maailmankuuluisuuteen tekemällä elokuvia Tshekkoslovakiassa, kuten Miklos Jancso Unkarissa. Tarinoissa pienet yleisinhimilliset ongelmat tai joukoittain käytetyt alastomat naiset saivat katsojissa poliittisen sisällön, jota sensuuri ei ymmärtänyt kommunismille vaaralliseksi. Hollywoodissa Hitchcock teki elokuvia tiedostamattomasta minästä. Välillä hän onnistui niin hyvin, ettei maailma elokuvan jälkeen ollut katsojan oma. Hitchcock teki elokuvat piinallisen tarkasti tavalla, jonka taidokkaan mekanismin harva elokuvia ohjaava edes ymmärtää. Elokuvan historiassa meille kerrottiin myyttiä Hitchcockista,

joka ei kuvannut elokuvaan yhtään ylimääräistä filmiruutua. Miten sen myytin oli tarkoitus vaikuttaa nuoriin elokuvaopiskelijoihin? Minä en uskonut. Italiassa syntynyt Frank Capra sekoitti komedioihinsa amerikkalaisen hupsuuden ja yliluonnollisia katolisia tai epärealistisia aineksia, kuten palaamisen elämään kuoleman takaa, joka on uuden testamentin synopsis. Toisen maailmansodan aikana Capra johti USA:n armeijan propagandaelokuvayksikköä. Sittemmin Hollywoodissa on lennetty Kuuun ja muotoiltu mielenvikaisia presidenttejä, rikollisista sankareita, mielettömiä musiikkielokuvia ja herätetty henkiin 70 miljoonaa vuotta takaperin sukupuuttoon kuolleita dinosauruksia, kaikki uskottavasti, vertaamattomalla ammattitaidolla, jonka ei pitäisi olla suomalaisille elokuvaohjaajille närkästyksen tai kateuden aihe, vaan esikuva.

Kaikki paitsi dinosaurusten herättäminen on tapahtunut myös tosielämässä.

XXXVII KLIPPI: Taju kankaalla

”Valkokangas soi” oli Yleisradion musiikkiohjelma, jossa Peter von Bagh latisti elokuvat radio-ohjelmiksi niille, jotka eivät käyneet elokuvissa. Jos elokuvasta poistetaan kuva, se on kuin pässiltä leikattaisi – sarvet. Kuuntelin joskus superlatiiveja elokuvista, joiden katsomiseen en halunnut käyttää elämää. Kielellä on jo sanana monta merkitystä, fysiologista, käsitteellistä, kielitieteellistä, etymologista ja ties mitä. Valkokangas on Suomen kielen kuva fyysiselle elementille, jolla elokuva katsojalle syntyy: elokuvateatterin neljännelle seinälle. Hollywoodia voi syyttää kaupallisuudesta ja piilorasismista ja aivopesemisestä länsimaista elämäntapaa markkinoivilla, moneen kertaan kustannetuilla elokuvilla, mutta ei kannata syyttää vaan olla kateellinen. Koska englannin kieli on suomen kieltä köyhempi, mielikuvan pitää korjata kielen puutteita ja valkokangas on alusta saakka ollut *silver screen*, sananmukaisesti ”hopeakangas”. ”Valko” on mielikuvana halvempi kuin ”hopea”. Suomi kielenä on tosikkomainen työkalu ja suomalainen tosikkomaisella tavalla elämänsä asettunut henkilö. Se ei näy vain elokuvien taiteellisissa ratkaisuissa, vaan myös katsojan suhtautumisessa. Jos elokuvissa olisi hopeakangas valkokankaan paikalla, olisivatko pula-ajan suomalaiset ottaneet elokuvateatteriin saksat? Kom-teatteri aloitti Svenska Teaternin vintillä suomenruotsalaisen ankkalammikkokulttuurielämän ahaa -elämyksenä; että oli olemassa suomenruotsalaisia kommunisteja ja he olivat taiteellisesti niin lahjakkaita, että heidät piti integroida systeemiin tullakseen myöhemmin Svenska Teaternin suurelle näyttämölle, jonka katsomossa vallitsi pukupakko. Kom, jonka nimen teatteri väitti tarkoittavan ”tulkaa” ruotsiksi, mutta tekijöiden mukaan se oli ensimmäinen tavu sanasta kommunisti, turhautui ja muutti entiseen elokuvateatteriin. Sitä ennen Meranossa oli vain lippukassa ja koneenkäyttäjät, koska elokuvaprojektorit eivät vielä toimineet etäyhteyksillä. Elokuva oli Stanley Kubrickin ”Space Odyssey 2001”, siis ”Avaruusseikkailu 2001”. Tulevaisuudestakin on jo kauan. Arthur C. Clarke, tieteiskirjailija, joka oli ensimmäisenä esittänyt geostaattisen satelliitin teorian vuosikymmeniä ennen kuin idea päätyi insinöörien päähän ja toteutettiin mullistamaan maailman tietoliikennejärjestelmää, oli elokuvan idean isä. Geostaattisten satelliittien vuoksi ihmisillä on parvekkeilla lautasantenneja haittaamassa auringonottoa. Lippukassaa kummastutti, että joka ilta puoli tuntia ennen ylipitkän avaruusseikkailun loppumista kassalle tuli yksinäinen nuorukainen, joka osti pääsylipun. Joka ilta eri nuorukainen. Avaruusseikkailu loppuu lentomatkaan halki avaruuden ja Wagnerin musiikkiin ja on toteutettu 1970 -luvun trikkitekniikalla. Avaruuteen joutuneet ihmiset lentävät läpi ylimaallisten valoilmioiden. Tietenkin joku moralistinen valkokankaankatsoja kanteli Meranolle, että lipun ostanut avasi elokuvateatterin takaoven ja päästi sisään rivillisen ulkona odottaneita, jotka saivat Kubrickin viimeisen rullan valoilmioista kiksi LSD-todellisuuteensa.

402. Tuntematon sotilas IV

Korkeakoulutettu elokuvaohjaaja Aku Louhimies tarttui Tuntemattomaan sotilaaseen – sankariteko sinänsä. Kauan aiemmin käsikirjoituksen vanhaa versiota tarjottiin minulle, mutta en ymmärtänyt minkä mahdollisuuden heitin pois, kun luulin ettei kannata kolmatta kertaa tarrua tyhjiin lasiin. Toisaalta – olihan Ralf Långbacka ohjannut teatterissa samat Brechtin näytelmät uusina tulkintoina viidellä vuosikymmenellä. Helppoa on ennustaa, että Tuntematon filmataan myös neljännen kerran. Ja miksi ei – eihän meillä ole filmattavaksi liikaa suomalaisia yhdistäviä tarinoita: Tuntemattomat sotilaat ovat saaneet enemmän katsojia, kuin muut kotimaiset elokuvat yhteensä. Mitä sankarivainajat ajattelisivat siitä, että jatkosota on pienennetty matkapuhelimen näytölle, ei voi tietää. Tuntemattomien suosiosta elokuva-ala, mikäli sellainen monoliitti kuitenkin on, tai oli, saa kiittää kirjailija Väinö Linnaa: hän kirjoitti suomalaisen sankaritarun. Sitä ei voi kääntää ja sovittaa maailmankirjallisuudeksi samalla tavalla kuin ruotsalaista Strindbergiä tai venäläisiä klassikoita: murteet tekevät sotilaista vain suomalaiselle käsitettävän, kokonaisen tarinan, eräänlaisen heimojen sisällissodan. Ei heimoja voi kääntää kielille, ne ovat Suomen kartta, vaikka tarina on maailmankirjallisuutta. Linnan kohtalo on suomalaisen elokuvan sankaritarina.

Agricolasta alkaen meihin on luotu harrasta vakautta, Kiven tuotannosta kansanomaisuutta ja Linnan sotilaista sankaruutta, joka on kestänyt ja nöyryten kestää minkä tahansa takaiskun. Kun Spede Pasanen keitti samoista alkuaineista Uuno Turhapuron ja mustasi tussilla Vesa-Matti Loirin hampaita näyttämään puuttuvilta, hän soitti vanhaa kannelta. Sen kieliä oli viritetty viisisataa vuotta ja sitä voi pitää suomalaisuuden peruslajityyppinä, jota on täydennetty tarinan käänteisiin sopivilla sivujuonilla ja -henkilöillä. Laitosteatterissa voi nauraa ammattinäyttelijän Nummisuutarin Eskolle, joka istuu myös katsomossa; kesäteatterissa Eskoa näyttelevälle naapurilleen, joka on yksi meistä. Olemme oppineet reagoimaan suomenkielisiin repliikkeihin, joita itse lausumme kapakassa, emme henkilökuviin. Sodasta tuotettiin sotilasfarsseja, joissa naurettiin onnekkaille tai tyhmille sotilaille, joita ei tapettu. Edvin Laine venytti tappion tarinan Suomen sotaan ja Runebergin antisankari Sven Tuuvaan, jonka sankariteoille ei historiassa ole totuuspohjaa, onpahan vain kansallisrunoilijan keittämä jästipää, joka elokuvaan kuvattiin niin yksipiippuiseksi, että jokainen katsomossa saattoi ymmärtää itsensä paremmaksi suomalaiseksi. Uuno Turhapuro oli pellen näköinen, koska oli pelle. Kansallispelle. Pasasen lopetettua Turhapuron, suomalaiset naisohjaajat ansioituivat piirtämällä suomalaisen miehen kuvaa Speden pensselillä.

Hollywoodin perusväite on, että taiteenlajina elokuva on parhaimmillaan, kun katsoja kokee tarinan todeksi – oli sankari muinaisen Rooman Ben Hur tai Max von Sydowin maalaispappi Bergmanin koruttomassa mestarityössä ”Nattvardsgästerna” (Talven valoa). Vaikka se olisi suhteellisen yksinkertaista, suomalaisen kansanluonteen, joka on muotoiltu historian ehdoilla, kuvaaminen paljaan realistisesti ei onnistu. Osittain kysymys on meistä. Elokuvan alkuvuosina teatterinäyttelemistä filmattiin, myöhemmin näyttelijät ovat ohjanneet itseään. Sankareista ei ole kannattanut tehdä realistisia elokuvia, koska he ovat olleet poliittisesti arveluttavia tai todellista sankaruutta ei ole kirjattu. Jos tyyllilajiksi

valitaan tyylittelemisen, esimerkiksi farssi, elokuva muuttuu taiteelliseksi, näennäisesti. Meitä on syytetty, että ohjaamme elokuvia vanhoista sodista, vaikka muitakin aiheita olisi. Olisiko? Johtuvatko aiheet siitä, että suomalainen sankaruus on ilmennyt sodissa, joissa kaikkien on oltava samaa mieltä? On tapettu porukalla. Kukaan ei ole noussut toisen yli, se ei kuulu kansalliseen eetokseen. Meitä on kahdeksansataa vuotta käsketty alistumaan ja kepillä hakkaamalla koulutettu kuin koiraa. On ollut aikaa oppia. Olemme vältäneet pahimmat uhkat hyvällä onnella tai sattumalta, mutta voiko sattuma olla osa suomalaista kulttuuria? Taide vaatii katsojalta anteeksi sen, minkä realismi antaa. Myöhemmin kehitetty pseudonyymi ”kohotettu realismi” tarkoittaa, ettei elokuva tunnu todelta eikä ole taidetta. Suomalainen elokuva on kuin korkeushyppy, jossa on hyppääjä, rima ja purukasa ja jos rima ei putoa, ei tiedä onko suoritus ollut ylitys vai alitus.

403. Vaihtoehtoinen elämys

Elokuvan olemassaolon ajan se on tarjonnut mahdollisuuden viettää aikaa toisessa todellisuudessa. Samoilla instrumenteilla voi mitata, että se minkä varaan olemme kulttuurin rakentaneet – ihmisen ylivertaisuus lajien joukossa – uhkaa maailman olemassaoloa. Ihminen pystyy laskemaan, miten paljon resursseja elämiseen tarvitaan ja miten suuri osa ihmiskunnasta kuluttaa liikaa ja miten suuri osa kärsii nälkää. Keinoilla, joilla maailmaa tutkitaan ja mitataan, on opittu konstruoimaan vaihtoehtoista totuutta, jota ennen nimitettiin valheeksi. Elokuvaa on kuvannut todellisuutta, jonka elokuvaohjaaja on muotoillut ja tarjoillut. Katsoja on ymmärtänyt tarinan olevan todellisuutta kameran edessä ja fiktiota katsojan edessä, ja että katsoja vapautuu omaan elämäänsä, kun elokuva loppuu. Jos ei ole kiistatonta todellisuutta, mihin tarvitsemme fiktiota? Elokuvaa perustuu tarinaan, jota jotkut elokuvassa ovat esittäneet toisina ihmisinä. Näyttelemistä ei kutsuta valehtelemiseksi, koska elokuva ei ole vale, vaan katsomisen ajan totta. Todellisuus syntyy tajunnassa, mikäli elokuvaohjaaja hallitsee herkän instrumentin, ihmisen. Pitäisikö hänen osata lukea valhe totuudesta? Elokuvan käyttämät kojeet ja laitteet ovat niin kehittyneitä, että väärinkäyttämällä oikeita algoritmeja voidaan konstruoida keinotekoinen valhe, joka katsojan tajunnassa muuttuu oikeaksi totuudeksi; katsomiskokemus täyttää totuuden tunnusmerkit. Ajatus elokuvan käyttämisestä manipulointiin on vanha. Välineet olivat karkeita, tueksi tarvittiin yhteinen usko, tai toivo, tekijän ja katsojan.

”Diktatoristen valtioiden johtajat valjastivat toisessa maailmansodassa kaikki uudenaikaiset tiedotusvälineet informaatiotaisteluun joukkojensa ja siviiliväestön mielialojen nostattamiseksi. Läntisistä demokratioista varsinkin Englanti kehitti tunnettua propaganda-asettaan sodan vaatimusten mukaan. Winston Churchill lupasi kansalleen realistisesti ”verta, hikeä ja kyyneleitä” Saksan täydellisessä kukistamisessa. Sodan päämäärä muodostui tältä osin liittoutuneille yksiselitteiseksi. Saksan sotilaallisen ja poliittisen propagandan – Joseph Goebbelsin johtama ministeriö ei pyrkinyt peittelemään todellisia tarkoituksiaan puhumalla suomalaisten tavoin tiedotus ja valistustoiminnasta – tärkein tavoite oli niin kotimaassa kuin myös ulkomailta luoda ja säilyttää sodan loppuun asti luja usko akselivaltojen voittoon. Samalla haluttiin saada saksalaiset elämään innostuneesti sotatapahtumien mukana ja tuntemaan taistelevien joukkojen päämäärät omikseen. Lisäksi pyrittiin vaikuttamaan lamauttavasti viholliskansojen mielialoihin.” (92.)

Esko Salminen: Propaganda rintamajoukoissa 1941 – 1944, Otava 1976

Vastuu viestin vaikutuksesta on tekijän, elokuvaohjaajan. Jos hän lennättää katsojaa avaruuden halki, katsoja elokuvateatterissa tietää osallistuvansa tarinaan tarinan ajan. Lopun hämmöittäessä – tämän kirjoittamisen – maailmassa on kärsitty kaiken lamauttaneesta pandemiasta ja Euroopassa on pitkää aikaa aloitettu oikea sota, joka uhkaa muuttua ydinsodaksi, eikä television tarina ole elokuvataidetta: ihmisiä tapetaan oikeasti, lapset jäävät orvoiksi, kulttuuriaarteita poltetaan. Algoritmit on muotoiltu niin, että aistinvaraisesti valhetta ei voi erottaa totuudesta. Katsomiseen tarvitaan tietoisia aisteja, vaistoja monimutkaisempaa ymmärrystä, jota meille ei ole opetettu. Elokuvan tulevaisuuden pitäisi olla sen varassa, miten me ymmärrämme olemassaolon moraalin, mutta äkkiä todellisuus onkin muuttunut tarinansa dramaturgiaa arvaamattomammaksi. Tätä kirjoittaessani tiedän, siis luulen, että Hollywoodissa tekoäly jo kirjoittaa käsikirjoitusta, joka pian filmataan ja sitä seuravan elokuvan ohjaaja on – tekoäly.

404. Yksi lensi yli muurahaispesän

Lyhyt melko rauhallisen kehityksen periodi ihmiskunnan historiassa on ohi. Television ominaisimmin keinoin maailmantähdiksi noussut Donald Trump suunnittelee paluuta eikä poistunut pateettisen draaman toistaiseksi viimeisen näytöksen päättyessä. Seuraaja Joe Biden on vannonut valansa jumalalle. Viisi vuotta aiemmin Trumpin vaalikampanja oli ilmiönä uusi, mutta vain politiikan julkisuudessa. Trump käytti osaamistaan toden manipulointiin välineen ehdoin. Väline oli televisio, jonka kieli on elokuvakerronnan kielioppi, mutta televisio on reaalitytönnöllinen väline: illuusio ei rikkoudu, vaikka esiintyjä katsoo kameraan. Päinvastoin. Kun elokuvan anonyymi katsoja näkee todellisuuden ”näkyttömän lasin” läpi, television katsoja on itse osa todellisuutta, jota määrittää McLuhanin tokaisu, tai filosofia, että ”väline on viesti”. Viestissä on sanoma, välineen uskottavuusviesti ja näyttelijäsuoritus, tarjoiltuina niin, että vastaanottaja saa esityksestä hirren elämänsä – vaikka totuus ei mahdu kuvaan, mikäli se on olemassa. Jos pitää politiikkaa draamana, käsitteenä se saa piirteitä, joita olemme liittäneet uskontoihin. Puolueet ovat lahkoja. Jäsenillä on yhteinen maailmankäsitys, kaikki he omasta mielestään ajavat hyvän asiaa. Henkisesti kehittyneessä yhteiskunnassa olemme omaksuneet käsityksen, että vaaleissa vaikuttavat vallitsevien uskontojen painoarvot toistensa suhteen ja niihin vaikuttavat asiat, trendit ja henkilöiden ominaisuudet, joista tärkein oli uskottavuus. Uskottavuus julkisuudessa ei ole mitattava ominaisuus. Karisma on ”luonnon lahja”. Joka ilta näemme henkilöitä, jotka ovat tulleet kiusallisella tavalla tietoisiksi karismastaan ja muuttaneet sen elinkeinoksi. Se vaikuttaa elämäämme tavalla, jota emme osaa säännellä.

Seurasin 2016 Facebookissa keskustelua, jota ylläpitivät FB-kaverini, vaikuttavat poliitikot, tutkijat ja toimittajat. He vaihtoivat ajatuksia presidenttiehdokas Trumpista, hänen esiintymisistään ja yhä uusista, skandaalimaisista teoista. Trump oli jo luonut itsensä median avulla. Media kaivoi vanhoja kuvia, joissa Trump skrobasi naisia – kiusallista todistusaineistoa, joka ennen ei presidentinvaaleissa olisi kestänyt päivänvaloa. Keskustelijoina oli USA:ssa asuvia toimittajia, politiikan konkareita, entisiä kansanedustajia, tunnettuja tutkijoita; meritoitunutta, ymmärtävää, osaavaa väkeä. Osa vaikutti tiedotusvälineensä kautta mielipiteisiin. Meidän annettiin uskoa, että koska USA

on maailman vanhin demokratia, siis toimivin ja luotettavin, henkilö, jonka kampanja perustuu väitteisiin, mutta toteutuu muunnettuna totuutena, siis valheena, ei voi menestyä kampanjalla, jonka tarkoituksena oli valloittaa neljäksi vuodeksi maailman vahvimman asean käyttö. Osallistuin keskusteluun kaksi kertaa, kummallakin kerralla samalla viiden sanan lauseella: ”Älkää nuolaisko ennen kuin tipahtaa!”. Kyse oli jakautuneen kansakunnan presidentiksi pyrkivän henkilön roolisuorituksesta. Minulla, muodollisesti, oli kyky lukea todellisuutta suorituksen takaa. Toimittajien pitäisi ymmärtää, että ainakin Rooman keisari Nerosta alkaen meitä ovat hallinneet jälkikäteen mielipuoliksi leimatut kuninkaat, sotapäälliköt, paavit, vallankumousjohtajat, diktaattorit, pääministerit ynnä muut, joita Shakespeare ei kirjoittanut, vaan he olivat ennen häntä eläneitä oikeita henkilöitä, mutta heistä vain Trumpin käytössä oli ja hän osasi sitä käyttää, media. Se oli väline, jota vastustaja ei hallinnut. Trump onnistui luomaan some-ilmiön. Näyttelijäsuoritusta ihmettelivät ystävät ja viholliset, omista mielipiteistään käsin, voimaa kokien tai inhoa tuntien, mutta viestille altistuen. Moni ei näyttänyt ymmärtävän katselevansa käsikirjoitettua näyttelijäsuoritusta.

Ainakin Napoleonista saakka valtaa pitäneet ovat osanneet käyttää samaa tekniikkaa. Teknologiauskovat ovat auttaneet. Napoleonista maalattiin heroistisia tauluja. Lenin, Hitler ja Stalin käyttivät elokuva, Kennedy televisiota, Obama joukkorahoitusta. Mestarillisia ja tuloksellisia suorituksia. Edelleen ihmettelemme, miten 50 miljoonaa sivistynyttä saksalaista saatiin laatikossaan juoksemaan nurkasta nurkkaan, vaikka monet jo paloivat poroksi. Emme osanneet analysoida, että Trump uusi tempun, uudella välineellä, jota me katsojina emme hallinneet, ehkä emme enää hallitsekaan? Kun Chaplin teki Hitleristä naurettavan, kumpi teki? Trump näytti tekevän itsestään naurettavan työllistämällä ylimielisten ja halveksivien toimittajien armeijaa, joka analysoi ja laski hänen kymmenet tuhannet valheensa, koska totuudella ei ollut heille käyttöä, vaikka totuus on toimittajan velvollisuus. Trump teki itsestään presidentin; sama mahdollisuus leijuu tulevaisuudessa. Joidenkin televisiokanavien yleisö romahti Bidenin voiton jälkeen. Pääosan näyttelijä poistui ruudusta.

Kekkonen, joka myös oli presidentti, joka ajan välineillä osasi manipuloida kansaa, sanoi, että ”niin on jos siltä näyttää”. Hyvin sanottu, vaikka melko savolaisesti.

XXXVIII KLIPPI: Itse valtiaat

”Itsevaltiaat” oli animoitu poliittinen parodia Suomen politiikasta. Riina Hyytiä, Aleksi Bardy ja joukko muita osajia tuottivat suuritöistä animaatiota seitsemän vuotta. Jos formaatti oli itse keksitty, onneksi olkoon! ”Itsevaltiaat” ilmestyi lasinaamaan täyttämään vajeen, jonka ”Hyvät herrat” –farssisarja jätti. Kumpikin olivat tarpeellisia ohjelmia, joita muissa kulttuureissa ei olisi tapettu, vaan jatkettu kaksinkertaistamalla resurssitaso ja tekijöiden palkka ja ylentämällä heidät antamalla aikaa ja tilaa ajatella isommin. Sen sijaan heidän annettiin kyllästyä tai ajautua sosiaalisiin kähinöihin, kuten suosikeille aina käy. Yleisradiossa tämä on kiusallinen perinne. ”Hukkaputki” lopetettiin kun sillä oli paikka yhteiskunnallisena keskustelijana, viihteeseen lisäksi. ”Hyvät Herrat” toi olohuoneisiin demokratiaa, jonka televisio voi tuoda: kaikkien naamat ovat lähikuvassa samankokoisia, Anja Pohjola, Ben Zyskowitz, Paul Newman, Paavo Lipponen, Ronald Reagan, Tarja Halonen, Simo Rantalainen ja Jari Sarasvuo, Bimbo Melasniemi, arkkipiispa, puolustusvoimain komentaja ja kauppaneuvos Paukku. Minä lensin Melasniemeä helikopterilla. Lasse Lehtisen ja Loka Laitisen tapa yhdistää niin sanottu todellisuus niin sanottuun fiktion oli mahdollista siksi, ettei kumpaakaan sitonut taloudellinen pakko. Yhdistämällä totuus fiktion syntyi kriittistä massaa. ”Itsevaltiaat” myös kasvoi yhteiskunnallisesti tärkeäksi ilmiöksi. Ehkä sarja astui varpaille, Yleisradiollahan pitää aina olla hyvät poliittiset suhteet. ”Itsevaltioiden” roolittaminen tapahtui animoimalla poliitikkoja. Imitaattorit täydensivät henkilöt matkituilla äänillä. Kaikilla oli vain neljä sormea, kuin Aku Ankalla. Animaatioparodiasta tuli oikeille poliitikoille kilpailu päästä televisioon tai jäädä kakkosketjuun. Itselleenkin arvokasta ruutuaikaa saivat oikeat vaikuttajat, heidän hyvät hahmonsä. Eduskunnat ja hallitukset vaihtuivat, tekijät joutuivat ottamaan mukaan henkilöitä, jotka eivät oikeassa minässään olleet ruutukiinnostavia. Väiällä sarjan poliittinen tarkkuus oli lapsellista, joskus vajottiin alatyylisiin, mutta tärkeää oli, että politiikkaa heijastettiin vinolla peilillä. ”Itsevaltioiden” hävittyä vajetta on paikattu typerillä stand up-ohjelmilla, unohtaen että politiikka on stand up eikä parane viihteeksi alaruumiin vihjauksilla. Poliitikot olivat kateellisia niille, jotka animoitiin. Eräät mukaan yltäneet alkoivat näyttellä roolia, jonka itsevaltioiden tekijät piirsivät. Hyvä saavutus televisiolta! Poliitiikka on usein huonoa näyttelystä, mutta aina näyttelemistä. Eduskunta on graafinen pienoiskuva yhteiskunnasta. Rooleja on monia ja niitä voi näyttellä hyvin tai huonosti, mutta jos unohtaa että on julkisessa näytelmässä, on huono poliitikko. Monet ihmiset näyttelivät huonosti itseään, mikä koskee monia näyttelijöitä, jotka näyttelivät hyvin esittämiään rooleja. Kuvakokojen demokratia, joka lähikuvassa toi melkein kenet hyvänsä kotiin samankokoisena kuin itse olimme, on vaivihkaa demokratisoinut ihmiskunnan. Puhuva pää lasinaamassa olohuoneen nurkassa on yhtä suuri, kuin sitä kotisohvalta tuijottavat puhumattomat päät. Televisio on suurennuslasi ihmiseen.

405. Presidenttirooli

Ei tarvinnut tietää mitä Venäjä aikoi, ymmärtää Kiinaa Hongkongin kohtalon jälkeen tai analysoida poliittis-uskonnollisia mielipiteitä ymmärtääkseen, että Trump esiintyi näytelmässä. Mutta mikä oli tyyli? Roolin tarkoitus oli voittaa presidentinvaali. Ellei osaa lukea kuvan sanomaa, kuuntelee repliikkejä ja saa puoli käsitystä todellisuudesta. Siksihän elokuva toimii. Hillary Clinton olisi voinut voittaa presidentinvaalin: hän oli nainen, aika kaipasi naista. Mutta rouva Clinton ei ymmärtänyt aikaa eikä osannut rooliaan näytelmässä, jota vastaehdokas kirjoitti. Ensi kertaa ottelussa sukupuolia oli edes kaksi, mutta Clinton yritti pärjätä poikien tappelussa. Ei tämä ole mielipide, sen näki televisiosta: Clinton yritti hävittää sen, että oli nainen, ja hävisikin. Samalla ruudulla, samankokoisessa lähikuvassa esiintyvät Buster Keaton mykkäelokuvassa, alakulmasta kuvattu Stalin neuvostodokumentissa ja salainen agentti 007 James Bond – yhtä uskottavana joku roolin viidestä näyttelijästä, jotka vuorollaan ovat esittäneet samaa fiktiivistä henkilöä. Kaikilla on sanoma, jonka he haluavat välittää lähikuvan voimalla, samankokoisina roolihenkilöinä kuin presidenttiehdokkaat. Clinton epäonnistui – ei sukupuolensa vuoksi vaan siitä huolimatta. Hän opetteli naispääosan roolin ymmärtämättä, että piti näyttellä miespääosaa.

Elokuvassa merestä nousee mies sukelluspuvussa, vetää auki vetoketjun ja kumin alta paljastuu virheetön smokki! James Bond astuu Monte Carlon kasinolle voittamaan kortissa, kuningattaren palveluksessa. Me uskomme tarinan todeksi, koska olemme maksaneet pääsylipusta. Vaikka vain näemme ja kuulemme, meidät on ohjelmoitu omaksumaan. Musiikkikin vie. Emme hätkähdä, kun suomalaisen veronmaksajan omistama ja kansanedustajien välityksellä kontrolloima Yleisradio suolta sisältöjä, jotka tuotantotekniikalla ja tiedotusvälineellä hyödyntävät kaavaa tai yhtälöä, jonka hallitsemalla Trump voitti presidentinvaalin. Kuvat ovat, periaatteessa, totta. Tai eivät ole. Jokainen tietää, että Bondia esittää näyttelijä, mutta me emme tiedä, millaisia ovat maailmanvaltakunnan keinot operoida, lailliset, laittomat ja fiktiiviset. Meillä, katsojina, ei ole työkalua selvittää montako prosenttia on totta, koska olemme ostaneet sadan prosentin pääsylipun tarinaan, jota esitetään tarinan eikä totuuden ehdoin. Meidät on vaivutettu hypnoosin kaltaiseen tilaan, olemme luovuttaneet kertomukselle kontrollin omista tunteista ja reaktioista. Kuinka monta prosenttia Trumpin esiintymisestä oli totta? Kyse voi olla oveluudesta tai onnesta, mutta Donald Trump on taitava näyttelämään Donald Trumpia. Elokuvakerronnan kieliopin mukaan oikein tarkoittaa, että katsoja uskoo näyttelijäsuorituksen henkilöksi. Hän on lahjakas, koulutettu ja älykäs, hänelle on voitu laatia dramaturgia, josta meille näyttelijäsuorituksen avulla on välitetty vain sanoma, jonka kanssa olemme samaa tai eri mieltä. Vaaleissa totuus ei ratkaise, enemmistö riittää. Trumpille ei ollut vaikeaa valehdella tietoisena valheesta ja siitä, että jos se soittelee kuulijoiden kieliä paremmin kuin totuus, ihmiset haluavat äänestää valhetta. Eikä totuus kiinnosta, jos tarjolla on tarina – jopa niin, että presidenttiehdokas Trumpin suvereenius äänestäjäksi muuttuneessa katsojassa herättää enemmän ihailua kuin inhoa, eettisistä arvoista huolimatta. Poliitikassa – varsinkaan – ei pidä unohtaa, että kannattaminen on aina yhtä kuin vastustajan vastustaminen. Jos on vain kaksi

vaihtoehtoa, äänestäjään, siis katsojaan, on helppoa vaikuttaa, ellei katsojalla ole tietoa, miksi hänen pitäisi olla eri mieltä. Jos näyttelijä ja rooli ovat sama henkilö, katsoja haastetaan hyväksymään henkilö, vaikka tarjolla olisi rooli. Moni poliitikko on näyttelijä ja Trumpin menestys on saanut matkijoita, joiden esiintyminen on järkyttänyt politiikkaa. Valheelle on kehitetty viikunanlehtiä, jotka tuskin peittävät edes sukupuolielimen.

Kansakunta, joka hallitsee maailman vahvinta sotakonetta, hallitsee maailman tehokkainta manipulaatiokonetta. Presidentti on yksi katsojan kannalta samoin viestintäehdoin julkisuudessa esiintyvistä henkilöistä. Suoritus ratkaisee. Jos elokuva ja televisio ovat sata vuotta opettaneet ymmärtämään, että koira tekee rationaalisia päätöksiä tai että dinosaurukset voi herättää eloon, tai ET-niminen avaruuden henkilö saa katsojan herauttamaan kyynelen, ei pitäisi olla vaikeaa uskoa oikeassa todellisuudessa elävän henkilön esittämään väitteeseen, ellei vastaväitettä esitetä samalla taidolla, koska sen esittäjä ei hallitse alustoista kuin sanaa. Sana on vanhentunut alusta. Jos taksikuski esittää elokuvassa uskottavasti lääkäriä, onko hän valelääkäri? Uskottavuus on totuutta, nyt enemmän kuin ennen.

Kun ET-elokuva valloitti maailmaa, Ruotsissa se kiellettiin – ruotsalaisin perustein – alle 12-vuotiailta. USA:ssa nousi kohu. Amerikkalaiset Net Workit lähettivät kameraryhmiä Tukholmaan – ET on niin vanha elokuva, ettei tietoliikennesatelliitteja vielä ollut. Ruotsin nuori oikeusministeri Anna-Greta Lejon haastettiin ihmettelemällä, miten naurettavaa oli kieltää lastenelokuva lapsilta. Ministeri vastasi: ruotsalaisista alle 12-vuotiasista lapsista näytti naurettavalta, että amerikkalaisissa elokuvissa naidaan housut jalassa. Lejon noudatti ruotsalaista etiikkaa, joka usein haastaa. Suomalaisuuteen kuuluu häveliäisyys, ei välitetä edes kopioida muille hyödyllisiä asioita. Jos olisi mahdollista, ajaisimmeko me kulmikkailla pyörillä? Näin on aina pärjätty, suomalaiset elokuvat ovat suomalaisia, kieli ei ole este, eihän elokuvan tarvitse sanoa sanaakaan, sen pitää olla kertomus, joka on toteutettu puhtain aikein. Muita ehtoja ei ole, eikö?

Avaruudesta, ei kovin etäältä, maa näyttää siniseltä pallolta: merta, jonka rannikoilla miljardit ihmiset kamppailevat elintilasta ja tekevät jälkeläisiä paikkoihin, joihin ei mahdu lisää väkeä. Me elämme kolkassa, joka on yksinäinen ja karu, mutta joka onnettomien sattumien ja kylmästä ympäristöstä johtuvien välttämättömien, toisiaan seuranneiden järkipäätösten vuoksi on muuttunut paratiisin kaltaiseksi ympäristöksi. Tällä hetkellä (vaikka yritän välttää tutkimuksen kalendaarista sitomista) Venäjä näyttölee nykyisen tsaarinsa suorituksin roolia, jota se on näytellyt Leninistä ja Eisensteinin Stalinin aikana ohjaamista kommunistisista tsaarielokuvista alkaen jo ennen neuvostovaltaa. Nuori Pietari, myöhemmin Suuri, matkasi Hollantiin kirvesmieheksi naamioituneena rakentamaan laivoja ja opiskelemaan laivanrakennusta. Perustettiin merivalta, syntyi legenda. Saksalaisesta prinsessasta tuli Venäjän keisarinna, julmempi ja julkeampi kuin miehet. Näin naapurissa. Me, tässä Ruotsin ja Neuvostoliiton välissä, jossa kansalaisena vaihteeksi on ollut hyvä elää, olemme rakentaneet identiteettiä vasallin lähtökohdista. Ensin kumartelimme Tukholmaan, sitten Pietariin. Muutamien seikkailujen jälkeen konttasimme Moskovaan. Nyt ymmärrämme, että ilman Brysseliä ei olisi Suomea.

Jaakko Juteini kirjoitti ensimmäisen suomenkielisen romaanin, mutta kunnian sai Aleksis Kivi. Toivo Kuula murhattiin sisällissodan jälkiselvittelyissä. Sibelius kätki kansallisia tunteita, taistelutahtoa ja ikävää, musiikkiinsa. Suuret taiteilijamme maalasivat ja veistivät pariisilaisia rakastajattariaan suomalaisiksi ikoneiksi ja retkeilivät staffioineen maalaamassa kansallista maisemaa konnuilla, jotka eivät milloinkaan kuuluneet Suomeen. Näin taiteessa. Taideteos on tekijän näky, tekijän ehdoin. Ehtoja on sisäisiä ja ulkoisia. Yksi ehto, suomalaisen taiteen oma eetos, on menneisyys kahden voiman välissä, ja luulon ohjelmoima ajatus meistä. Ihminen kehitti hevosen autoksi, portaat liukuportaiksi ja puhelimen kameraksi, jossa on elokuvakamera ja valkokangas. Se on keksinnöistä vaarallisin, koska se ei vanhene, vaan kehittyy. Kuka hyvänsä voi ohjata elokuvan. Puhelin, kuten ennenkin, tuo lähemmäksi muiden todellisuuden, josta olemme kiinnostuneita, inhimillisen sosiaalisuutemme vuoksi. Suomen Elokuvasäätiö ei ole kiinnostunut elokuvatyön ammattimaisuudesta, vaan puhasotsaisista aikeista. Toivo Särkkä oli maisteri, joka kiinnostui elokuvista ja ryhtyi tuottajaksi. Pankinjohtajana hän osasi laskea rahaa, jota elokuvat tuottivat. Hänen yhtiönsä teki konkurssin, kun ihmiset alkoivat lähes ilmaiseksi nähdä amerikkalaisia elokuvia televisiosta kotona. Elokuvasäätiön tuotantotuokea jaetaan yhtiöille. Ensimmäisen polven maistereiksi koulutetut elokuvatuottajat etsivät paikkaansa tungoksessa, jossa on monenlaista väkeä. Kun yleisöt ovat supistuneet, on luotu todellisuus, jossa ohjaajan julkinen loistevoima on tärkeämpi avu kuin osaaminen. Se olisikin hyvä tapa houkutellessa katsojat elokuviin, ellei niitä kustannettaisi yhteisistä rahoista. Miksi pitää olla korkeakoulutasoinen elokuvakoulu, joka kouluttaa elokuvaohjaajia, ellei edes koulutus ole osa elokuva-alaa?

406. Suggestioiden summa

Elokuvaohjaajan on itse tiedettävä millainen kuva, millainen ääni, millainen musiikki ja millainen kahden kuvan liitto leikkaamalla johtaa katsojan tunnetilaan tai miellelyhtymään, jonka hän on päättänyt ja onnistuessaan vaikuttaa katsojan loppuelämään. Todelliset kokemukset voivat olla elokuvakokemuksia – elokuva on ajan reservaatti, elokuva on suggestioiden summa. Elokuvaohjaaja on jumalan asemassa manipuloidessaan tarinansa aikaa, sijoittamalla sen menneisyyteen tai tulevaisuuteen, joihin katsoja ei ilman elokuvaa pääse. Ihminen voi tehdä mitä hyvänsä, mutta vain elokuva voi tuottaa hänelle niin lähellä vieraan ihmisen kokemusta olevan elämyksen, ettei katsoja voi päättää kumpi on. Televisio teki mahdolliseksi toimittaa sisältö, kertomus tai tarina, koska sisältö on aina valintojen tuote, minne vain. Televisio on ollut huonekalu, jonka saksankielinen nimi ”Fernsehen”, kaukonäkijä, totutti huonekalua katsoneen hyväksymään huonekalun sisällön. Meille on opetettu, että maailma tulee kotiin, kun avaa television. Epäilen. Kotiimme tulee tekijän harkittuja tai harkitsemattomia mielipiteitä, asenteita tai uskomuksia, joiden totuudellisuus on häivytetty niin kauas ”sisältötuotteen” taakse, että on helpompaa uskoa kuin epäillä. Ensin mustavalkeaa kuvaa, sitten värejä; kehittyvät laitesukupolvet ovat tehneet televisiosta yhteiskunnallisen vaikuttajan: kodinkoneella on mielipide. Vanha sananlasku, ettei pidä uskoa mitään, mitä ei omin silmin näe, ei enää pidä paikkaansa.

Mitä näemme televisiossa, on edelleen totta, koska se on kameran edestä kuvattua ja meille lähetettyä todellisuutta, mutta koska kamera ei vielä tee itsenäisiä päätöksiä, sillä mitä näemme, on totuudellisuusprosentti, joka voi olla mikä tahansa nollan ja sadan väillä (0% - 100%).

XXXIX KLIPPI: Puolisukupuoli

Sananvapaus vallitsee. Suomi kuuluu harvoin kolkkiin, joissa se on kauan vallinnut, oikeassa merkityksessään. Sanomalehdessä lukee, että elokuva-alan palkinnot luopuvat miehestä ja naisesta, ei sukupuolena, vaan sukupuolten kategorioina palkita. Sehän vain käy, mikäli se muuttaa maailman paremmaksi; antaa ihmisille tasa-arvoisemat mahdollisuudet, sukupuolesta ja suuntautumisesta huolimatta ja riippumatta. Tuottajani Jörn Donner oli kansanedustaja (en muista minkä puolueen) kun sukupuolten tasa-arvolaki säädettiin. Lakiin kirjattiin kansalaisten naurettavana pitämä ”hallintoelimestä on oltava kumpaakin sukupuolta 40 %”. Se tuntui pilkalta maailmassa, jossa sukupuolia oli kaksi, ja niiden yhteenlaskettu osuus oli 80 % sadasta. Jos sukupuoli tarkoittaa puolikasta jostain, miten puolikkaita voi ollakaan enemmän kuin kaksi? Kirjaimellisesti lakiteksti todisti, miten joustava kieli suomi on: moniselitteinen ajatus voidaan kirjoittaa laiksi, jota käytetään riidoissa oikeuden jakoon. Laki oli edellä aikaansa. Se toi käytännön arkielämään, vaikka tasa-arvo oli kirjattu jo perustuslakiin. Selvää on, että maailma oli ennen erilainen, ja kuten aina ennenkin, silloin huonompi. Elokuva-ala on ollut syrjivä, mutta ei syrjivämpi tai seksistisempi kuin ammattikoulut, laivasto tai insinööritoimistot. Miespuolinen gynekologi on ollut kunniallinen ammatti, mutta ensimmäisiä mieskättilöitä ihmeteltiin ääneen. Elokuvat ja niiden mukana elokuva-ala on – tietenkin – ollut sen maailman asennekuva, jossa ammatteja on harjoitettu. On luotu miesperinteitä, kuten elokuvaus, jonka perusteet on johdettu ja sitten puolustettu fyysisten valmiuksien ehdoista. Ja naisperinteitä, kuten *make up*, teatteri- ja elokuvamaskeeraus, johon naiset ovat halunneet heille määritettyjen koulutusperinteiden ja itse omaksuttujen kulttuurien ehdoilla. Koululaitos on opettanut pojat heittämään käsikranaattia ja tytöt kutomaan villapaitoja sotainvalideille. Se on tuottanut tekijöitä ammatteihin aikansa lähtökohdista, asenteiden kanssa. Koska ei ollut normiksi muuttunutta tasa-arvoajatuksista, sillä ei ollut työkaluarvoa. Nyt on. Asenteet muuttuvat ajan kanssa, koska ajattelu kehittyy ajan myötä, ja ajattelu voi kehittyä, kun teknologia kehittää maailman sellaiseksi, jossa jokainen pärjää taitojensa ehdoilla, ei sukupuolensa ja siitä johtuvien ominaisuuksien ehdoilla. Aina on ollut ja on ihmisiä, jotka osaavat pitää paremmin puolensa ja avuja, kuten voimakas tahto tai ihailtava kauneus, joilla voi päätyä kameran taakse tai eteen tuottamaan tietoisia ja tiedostamattomia elämyksiä tai unelmia, joita katsoja kokee syntymässä saadun tai valitsemansa sukupuolen normien avulla. Kun reformaatio alkoi 500 vuotta sitten, Luther ja kumppanit aloittivat naisten tekemisen tasa-arvoisiksi, ensin kuitenkin vain jumalan edessä. Jälkimaailman uskonpuhdistukseksi nimittämä liike yritti lopettaa anekapuan ja sukupuolisesti diskriminoivat luostarilaitokset. Tulevaisuuden elokuvapalkintoja ei jaeta naispääosille eikä miessivuosille. On paras pääosa ja paras sivuosa. Paras kuitenkin. Sukupuolia on vaihteleva määrä – paitsi tarinoissa, joissa on mies ja nainen, jotka voivat rakastua, riidellä, erota tai tappaa toisensa sen mukaan, millaisen tarinan elokuvaohjaaja haluaa kertoa, jotta me, katsojat, voimme eheytyä ihmisinä.

407. Yksi lensi yli mehiläispesän

Elokuvan koulutus ei Suomessa koskaan saanut kehittyä tarkoituksensa mukaiseksi. Monta kertaa julkaistu tarkoitus oli antaa kapealle eliittijoukolle, joka hyväksyttiin opetettavaksi, ammatillinen koulutus ja sivistys toimia elokuvatuotannon johtavissa ammattiteissa. Osa yliopettajista, sittemmin osastonjohtajista, antoi panoksen koulutuksen kehittämiseksi. Risto Jarvalla oli edellytykset onnistua, mutta Helsingin Sanomien kuorma-auto lopetti ne. Jarvalla oli eurooppalainen käsitys elokuvien tekemisestä. Sen elokuvakoulut myöhemmin hylkäsivät vanhanaikaisena ja amatöörimäisenä, joten emme voi arvioida menneisyyden tulevaisuutta. Elokuvan tekemisen korkeakouluopetus on sijoitettu väärään yliopistoon. Koko maailman huomiota herättänyt opetusministeriön sijoitus perusinstrumenttiin, oikeaan elokuvastudio, on luovutettu yrittäjälle, joka takoo tulosta valtion investoinnilla. Ajatus, että elokuvakoulu voisi muistuttaa elokuvatuotantoa, joka toteutuisi mm. budjettivastuina opiskelijatuotannoissa, on Espoossa taas vaihdettu akateemiseen vapauteen.

Taiteiden opettaminen akateemisissa konteksteissa on paradoksi. Taiteellisen vapauden ja akateemisen vapauden sekoittaminen antaa luoville yksilöille kaksinkertaisen mahdollisuuden toteuttaa itseään, mikä elokuva-ammattiteissa harvoin on hyve. Tallennustekniikan keventyminen ja automaatiojärjestelmien asentaminen helppoihin laitteisiin on luonut epärealistista uskoa omaan omnipotenssiin tarinankertojana – jos kuka hyvänsä voi tehdä elokuvan, miksi siis en minä? Kuka tahansa voikin ryhtyä puhelimensa ohjaajaksi, on kansalaisoikeus olla elokuvaohjaaja. Tietoverkkojen kehitys on johtanut outoon komplikaatioon: luulisi, että olisi tärkeää, että television katsoja voisi luottaa institutionaaliseen tiedotusvälineeseen ja sen avulla erottaa todellisuus epätodellisuudesta. Laittekehityksen vastuu, joka elokuvan tekijällä oli, on päätetty muuttaa rajaamattomaksi vapaudeksi.

Syystä, joka on tutkimustyön marginaalissa, suomalainen elokuva ei ole matkustanut kovin hyvin. Parhaiten matkustaa musiikki, joka sekin toteutuu kuuntelijan tajunnassa. Eräät arkkitehdit ja esittävä taiteen parhaimmisto, kuten tanssija Jorma Uotinen tai säveltäjä Kaija Saariaho, ovat matkustaneet ja tehneet näyttäviä henkilökohtaisia uria; ja urheilijat niin kauan kuin urheilu sai primäärin voiman kansallisuusliikkeistä ja ennen kuin miljardi afrikkalaista television avulla heräsi omaansa. Ja autoilijat, joiden menestystä ei selitä se, että Suomessa kaikki joutuvat ajamaan liukkailla teillä vaan se, että autoilulle on luotu kulttuuri, jota vaalitaan. Jos Suomi olisi talo, sen kulmakiviä olisivat Väinö Stoolin tarinat, Kalevala, Suomen pankki, Turusta Helsinkiin siirretty yliopisto, Sibeliuksen Finlandia, Gallenin seksistiset maalaukset Ateneumissa ja Aleksis Kiven Seisemän veljestä ja Nummisuutarit. Hirsia ovat latoneet Väinö Linna, Edvin Laine, Kalle Holmberg, Keke Rosberg; Spede Pasanen, Timo Jouhki ja niin edelleen. Rauni Mollberg oli vossikkakuskin poika, Ingmar Bergman uppsalalaisen hengenmiehen. Jos Suomi olisi roolihahmo kansallisteatterissa, hänellä olisi tukka pystyssä kuin Nummisuutarin Eskolla, hän ei osaisi lukea, kuten ei Jukolan Juhanikaan, mutta Eero osaisi ja pilkkaisi isoveljeään, kunnes saisi selkäänsä. Suomi mölyäisi jousipyssyynsä kanssa korsussa kuin sotamies Honkajoki, jonka dramaturginen tehtävä kontrahahmona

on tehdä muista tuntemattomista sotilaista sankareita. Väinö Linna ymmärsi, että draamalla on laki. Ensimmäisen tuntemattoman elokuvaksi ohjasi näyttelijä Edvin Laine. Hän siirsi kirjan kliseet kansalle, joka janosi kansallisia kliseitä, heimoidentiteettiä, aikana, jolloin hävityn sodan ruumiiden haju ja pakkomuutot Karjalasta Suomeen mullistivat maakuntien identiteettejä. Linna kaksinkertaisti seitsemän veljeksien luvun; Spede Pasanen omi, valjasti ja karrikoi Kiven, Linnan ja Laineen ikonisoimista hahmoista – joiden ikonisoimiseen oli käytetty kansakunnan parhaat sytykkeet Sibeliuksen Finlandiaa myöten – henkilöt maailmaansa, joka oli yhtä itsekäs kuin tässä talousjärjestelmässä voi olla, yhtä nerokas, kuin parhaat tekijät uskaltavat olla ja yhtä banaali, tai groteski, kuin amatööriteatterin tyyllilajiinsa opettama suomalaisuus kehtaa olla.

Sankareiksi nousivat Seppo Rätty, Matti Nykänen ja Lordi, oikean ihmisulosteen heittäjät teatterikoulusta. Eivät suomalaiset kaivanneet ylevää identiteettiä, ei sitä ennenkään ollut ollut. He kaipasivat hahmoja, joita ei tarvitse katsella alhaalta ylös, kuten he olivat tottuneet katsomaan Ruotsin kuningasta, Venäjän keisaria tai sitä, joka kuulloinkin kruunun mandaatilla oli heitä alistanut. Elokuva on vastannut geneettiseen huutoon tuottamalla inhorealistisia Turhapuroja, sotilasarfarsseja, viiksekkäitä kapiaisia Väepeli Körmyihin ja tarinoita, joiden yhteinen nimittäjä katsojan kanssa on hänen istumalihaksensa elokuvateatterin penkissä. Jotkut taiteilijat, kuten Mika Waltari, Alvar Aalto tai Tapio Wirkkala ovat kurkottaneet etäämmälle, antiikkiin, Venetsiaan tai Amerikkaan, mutta valtaosa on innostunut lannanhajuisesta pehkusta, maanläheisestä alkuperäisyydestä, jota on Cannesissa myyty ruisnappien ja Koskenkorvan voimalla. Kun yrittää löytää suomalaisesta tarustosta voittavan sankarin elokuvaan, tehtävä on vaikea. Kalevalassa Väinämöinen laulaa nuoren Joukahaisen suohon mutta tuhoutuu. Aino hukutuu mieluummin kuin suostuu vanhalle miehelle. Ilmari takoo vaimonsa unesta ja hopeasta ja Lemminkäinen on Lönnrotin monesta kokoama, naisten pilkkaama naistenmies, jonka äiti joutuu uudelleenkokoamaan poikansa lihankappaleista. Kullervon kirous on, että äiti hylkää hänet leipomalla leipään kiven. Moni on saanut nimekseen Aino – Ainon kohtalosta piittaamatta. Pohjola, Sampo ja Ilmarinen ovat vakuutusyhtiöitä; Lemminkäinen valaa asfalttia. Kukaan sankari täällä päin maailmaa ei vedä miekkaa kivistä eikä kylve sankariloistossa. Elämme kohtaloamme ja osaamme kertoa siitä tarinoita. Sankarit ovat antisankareita. Mitä sitten? Rohkeimmat jäivät tantereelle; muille vastenmielisistä pelleistä tulee humalaisten idoleita. Sotahullu Lauri Törni päätyi kuolemaan amerikkalaisena Vietnamissa, mutta herätettiin henkiin Hollywoodissa, vieraalla nimellä. Ei hänestä edes olisi suomalaiseksi sankariksi, koska hän oli isänmaallinen sodassa vain sille, jonka univormua kantoi. Introvertti Simo Häyhä istui puussa ja ampui 600 ryssää, kunnes sai luodin päähänsä. Ennen haavoittumistakaan Häyhässä ei ollut sankariainesta elokuvaan, vain todellisuuteen. Mikä meissä on vikana?

408. Ajan lyhyt hysteria

Sisällissota jakoi kansan ja muuttui tabuksi, jonka rikkominen oli politiikkaa. Talvisodan ihme yhdisti kaksi puolikasta kansaa: kynttilöiden meri sankarihaudoilla itsenäisyyspäivänä, josta tuli yhteinen. Yleisradio ymmärsi tehtävänsä, kuten valtion

radioyhtiöt Euroopassa, ja lain voimalla anasti monopolin. Elokuviissa Tauno Palo lauloi omalla äänellään ja ladon ovi oli fyysisen rakkauden symboli, niin kauan kuin elokuva ja karvaisten taisteluiden läpi käynyt kieli olivat liittolaisia. Televisio imi katsojat kotiin oppimaan hiukan maailmaa englanniksi ja että oli muitakin. Sama ”leipää ja sirkushuveja”, jolla Rooman valtakunta pidettiin koossa, toimi ja toimii. Pienen mittakaavan suuret tuottajat kaatuivat ja suurimmassa hädässään elokuva julistettiin kulttuuriksi ja unohdettiin. Lopulta, isompien mallien mukaan, kapitalismi voitti radiossa ja televisiossa. Se mikä välillä oli kulttuuria, muuttui taas kauppatavaraksi. Tekniikka keveni, kaikki osasivat käyttää laitetta, johon oli ennen tarvittu teknikko. Ei tarvitse osata edes katsoa ikkunasta ymmärtääkseen, että on tapahtunut murros, johon olisi reagoitava. Nyt.

Elokuvaohjaajan pitäisi ymmärtää kulttuureita, osana itsensä ja katsojan välistä yhteyttä. Ymmärtämättömyys saattaa merkitä, etteivät elokuvat matkusta yhtä helposti kuin Hollywoodin kansallisten kulttuurien pizzoista homogenisoidut ja paistamat. Historian seurauksena meillä on väärinymmärrätyn ”oikeassa olemisen harha”. Sillä on hyvä kuokkia suota ja käydä sotaa, mutta kulttuurituotteita se on kahlinnut. Taiteet, jotka matkustavat, kielestä huolimatta, kuten arkkitehtuuri, muotoilu, musiikki ja tanssi, ovat löytäneet ulos. Siitä asti, kun aloimme olla jotain ja jo ennen sitä, me olimme asettuneet paikkaan, jossa maailma loppuu. Tai maailmat kohtaavat, mutta meistä riippumattomista syistä, meihin vaikuttavin seurauksin. Kun sanotaan, että itä ja länsi eivät kohtaa, kohtauspaikka Suomi. Olemme olleet puskuri maailmojen välissä. Kummallakin on ollut suurvaltapyrkimyksiä, joita ne ovat toteuttaneet. Äidinkielemme ei ole kenenkään muun. Se on meidän! Olemme puoliruotsi, puolivenäjä. Onneksi olimme osa ruotsinvaltaa, kun luonnontieteet ja humanismi alkoivat valottaa maailmaa. Saimme pienen palan sivistyksestä, jota tippui suurvallan pöydältä, kielenä, sotaväen pakko-ottoina, läänityksinä ja brutaalina riistona. Jos olisimme sattuneet olemaan osa Venäjää, kirjoittaisimme vierasta kieltä kyrillisin kirjaimin, olisimme olleet neuvostotasavalta ja meille olisi reformaation sijasta pakotettu takapajuinen ortodoksinen uskonto, jonka eetosta venäjän tsaarit Putinia myöten ovat käyttäneet harjoittaakseen imperialismia. Hävityn sodan jälkeen olimme taas osa venäjää, mutta historiassa oli välähtävä hetki, jonka muodosti 1800-luku, jolloin meitä tarvittiin näyteikkunana, samaan tapaan kuin Pietaria sata vuotta aiemmin oli rakennettu loistoon. Se saneli kohtalomme. Vaikka kirjallisuus ja musiikki, hiukan myös arkkitehtuuri, pitävät Suomen lippua korkealla paikalla, josta ei kauaksi näe, elokuva seitsemäntenä taiteena kantaa vain kelmeää siniristiä.

Suuria ruotsalaisia olivat Bellman ja Strindberg, joita ovat seuranneet Volvo, Abba, Ikea ja Ingmar Bergman. Ruotsi osallistui orjakauppaan rakentamalla linnakkeen Afrikan rannikolle ja omisti paratiisisaaren Karibialla, mutta suuruudenhullun sotaonnen vuoksi (onneksi!) joutui myymään sen Ranskalle, joka istutti kenraalinsa Ruotsin kuninkaaksi ja ruotsalaiset elättävät hänen jälkeläisiään, vaikka heissä ei virtaa Kaarle XII:n ruotsalainen veri eikä heitä elähdytä Kustaa III:n kulttuuri. Kaarle XII hallitsi Istanbulista, kunnes – parhaassa tarinassa – oma sotamies ampui ylpeän sotakuninkaan Norjan vuorilla palttoon

tinanapilla, koska kuulat oli kapinamielialan vuoksi takavarikoitu. Kuninkaan kuolemasta on riidely vuosisatoja. Taas julkaistiin uusin instrumentein laadittu totuus, joka kiistää totuuden. Mitä sitten? Ruotsi muutti reformaation valtion tuloksi: kuningas takavarikoi kirkon omaisuuden ehtoolliskalkeja myöten, mutta ei uskaltanut lopettaa Vadstenan katolista nunnaluostaria, vaan rakensi sen vartijaksi uhkean linnan. Uskonpuhdistuksen seurauksena kirkot ovat paljaan ankeita taloja, joissa jumala ei asu. Ikea vei ruotsalaiset lihapullat – alun perin suomalaista sotaväen muonaa – maailmaan ja pakotti perheenisät teknisiin suorituksiin, joista he mieluummin maksaisivat huonekaluliikkeelle. Ruotsalaiset myyvät miljardeilla musiikkia, bellmanilaisella perinteellä. He ovat valloittaneet tenniskentät ja slalommäet, Ruotsissa saa pelata golfia ilman ruutuhousuja ja siellä oli 50 kunnallista jäähallia sosialidemokraattista jääkiekkoa varten ennen kuin Tampereelle talkoovoimin rakennettiin ensimmäinen. Ruotsalaiset pitävät helsinkiläistä tutkimusmatkailija Nordenskiöldiä ruotsalaisena ja porvoolaista Runebergia kansallisrunoilijana ja heillä on H&M. Suomalaiset lähettivät poikia ja hevosia tapettaviksi ruotsalaisten sotiin eivätkä maattomat ymmärtäneet kartanonherran kieltä. Niin on eletty. Se jättää jälkiä. Kuten ennenkin, elämme murroksessa: sana tarkoittaa katkeamista. Jälkikäteen voidaan määrätä mitä tapahtui ja vielä myöhemmin analysoida syyt ja syiden seuraukset. Syyt ovat selvillä: ihminen teknisenä ja sosiaalisena olentona on kehittynyt niin täydelliseksi, että voi hallita maailmaa, vaikka yksin, jos muut uskovat. Lenin ja Goebbels ymmärsivät sata vuotta sitten, mutta joutuivat käyttämään alkeellista tekniikkaa. Kun Juri Gagarin laskeutui taivaasta, hän sanoi, ettei nähnyt jumalaa – amerikkalaiset ymmärsivät, että tärkeää on osua Kuuhun, mutta tärkeämpää on kertoa se suoralla tv-kuvalla. Talousjärjestelmän, joka siihen pystyi, täytyy olla ylivertainen ja se kelpaa vaikka uskonnoksi, jos tarinaan liitetään hyvä saarnaaja.

En tiedä, onko syytä olla ylpeä siitä, jota kutsumme suomalaiseksi kulttuuriksi. Melko objektiivisesti voi pitää ihmeenä, että sellainen on, koska siitä puhutaan. Historia on antanut maantieteellisen aseman, joka on harvinainen kolkka maailmassa. Poliittisesti Suomea voi verrata Pohjois-Irlantiin. Suomessa tehtiin puhefilmin innoittamina elokuvia, joissa kansallisteatterin näyttelijät kameran avulla näyttelivät kansalle. Lajityypin vastapainona suomalaisella elokuvalla on ollut elokuvataiteellista pyrkimystä, joka ei ole realisoitunut elokuvalippuina. Jälkikäteen lupaaviksi kohotetut taiteilijakohtalot kaatuivat sodassa, tekivät itsemurhan tai teknisesti niin alkeellisia filmejä, ettei niistä ollut osallistumaan kansainväliseen kilpailuun, joka jo oli alkanut. Elokuva puhui eurooppalaisia kieliä; kilpailevat ideologiat ja järjestelmät käyttivät sitä kansalaisten manipulointiin, taiteen kustannuksella, sitä hyödyntäen. Ranskalainen elokuva voi sotien välissä hyvin. Se pohjusti edelleen vallitsevaa kielimanifestia. Englantilainen elokuva ajautui keskelle Atlanttia, Hollywoodin alihankkijan rooliin, josta se on yrittänyt rimpuilla. Lahjakkaimmat eurooppalaiset elokuvan kehittäjät, monet juutalaiset saksalaiset ja Chaplin ja Hitchcock ymmärsivät, että kannattaa laulaa samoista nuoteista kuin Hollywood ja muuttivat sinne.

Suomalainen elokuvatuotanto on ollut samalla tavalla pioneerien, amatöörien ja entusiastien perustama, kuin kaikkialla. Kenties historiallisista syistä se ei ole kasvanut

kaupalliseksi entiteetiksi. Elokuvasa vallitsee puuhastelun maku, josta naapurimaat ovat rimpuilleet irti sijoittamalla pääomia koulutukseen ja tuottamiseen – ja osittain onnella: ei kukaan tilannut Ingmar Bergmania, Greta Garboa, Astrid Lindgreniä tai Benny Anderssonia. He syntyivät suosiolliseen Ruotsiin ja muuttuivat maailmaa muuttaviksi tähdiksi. Heidän varjonsa suojassa on helpompaa tehdä ihmeitä, kuin alkuvoimaisessa juurevuudessa, joka tarkoittaa kansanperiteen ammentamista kansanperinteestä. Suokuokan varjo on kapea, mutta pitkä. Koska asia on itsestään selvä, sitä ei kannata kirjoittaa: kansakunnalla, jota useimmiten edustaa samanniminen valtio on yhteisöllinen omaisuus, jota kutsutaan kulttuuriksi. Kulttuurin ovat tuottaneet menneisyys ja kansallisominaisuuksiksi nimetty kokoelma tekoja ja myyttejä. Suomen kulttuuri on ollut pyrkimys itsenäisyyteen. Kulttuuri ei ole joukkuepeli vaan loistavia yksilösuorituksia. Koska emme voi – vaikka elokuvassa voi – palata menneisyyteen ja asettua asumaan helpompaan paikkaan, on elettävä täällä. Pitkä, kylmä, pimeä talvi ja lyhyt rehevä, valoisa kesä ovat määrittäneet elinolosuhteita, jotka ovat vaikuttaneet sisältöihin ja tyyliin. Elokuvan standardisoimassa maailmankäsityksessä aurinko nousee kuudelta aamulla ja tulee valoisaa ja kuudelta illalla tulee pimeää. Miten kuvata ymmärrettävästi romanttinen kohtaaminen suomalaisessa kesäyössä, jos aurinko paistaa?

Luther näki keisarin uudet vaatteet. Tuntematta vallinnutta tilannetta koulun kirkkohistoriaa syvemmin, katolinen kirkko äärimmäisen – vai jumalaisen? – vallan käyttäjänä oli ajautunut perverssiin tilanteeseen suhteessa uskoviinsa. Eurooppalaiset yltiöpäät halusivat korjata uskonnon. Monia poltettiin roviolla. Ei tapahtunut uskonpuhdistus, alkoi reformaatio, joka jatkuu. Kuninkaamme Kustaa Vaasa ryösti kirkon kassan kuten Englannin kuningas Henrik VIII, jonka ei enää tarvinnut murhata vaimoa saadakseen naida seuraavan. Paavi sai torjuntavoiton luovuttamalla pohjoisia alueita vähemmän vääristyneelle taikauskolle, jonka lipunkantajana jälkikäteen pidetään kuningas Kustaa II Adolffia, joka tapettiin vieraalla maalla keskellä 30-vuotista sotaa ja sai sankariaseman, joka unohtaa, että melkein puolet kuninkaallisesta armeijasta oli suomalaisia nostomiehiä, jotka oli riivitty vaimojensa vierestä tapettaviksi Saksaan. Osana suurta tarinaa, johon edelleen kuuluvat pohjoissaksalaisten kylien pellavatukkaiset, ruotsalaisten sotamiesten ja suomalaisten hakkapeliittojen jälkeläiset, karu luterilainen uskonto antoi vapaammat mahdollisuudet tarkastella todellisuutta. Muiden piirteet – saksalainen järjestys, hollantilainen vapaus, tanskalainen iloisuus, brittiläinen käytännöllisyys ja ruotsalainen sopimiskulttuuri alkoivat tuottaa muutoksia. Johnsonin (ei Boris) kehittämä kronometri teki Britannialle mahdolliseksi valloittaa seitsemän merta, Wattin nimiin annettu höyrykone väsymättömäksi tuotantovälineeksi ilman uskontoa, von Braunin Hitlerin aseeksi kehittämä V2-raketti, jolla Amerikka sodan voittajana aloitti muiden maailmojen valloituksen. Pakon edessä ymmärrettiin, että toiseksi huonoin hallintojärjestelmä, demokratia, on ainoa mahdollisuus kehittää ihmiskunta paratiisiksi. Se jatkuu. Meidän keksintömme vaikuttavat mitättömiltä, vaikka ovat meille olleet mullistavia. Kun ihminen laajensi reviiiriä vanhalta mantereelta uudelle, hänelle keksittiin muutakin käyttöarvoa. Hänessä oli koneen energia, mutta ymmärrys, joka voitiin murtaa ja ihminen muuttaa orjaksi, joka teuraseläimen olosuhteissa rahdattiin valtameren yli ja joutui huonompaan asemaan kuin omistajansa koirat. Miksi Ruotsi olisi lähettänyt omia

poikiaan Afrikkaan, jos alamaaisina oli suomalaisia, jotka emämaa omisti? Orjakauppa kuuluu suomalaiseenkin historiaan, vaikka ilmiönä se on kätkeyty. Jos uskoo enemmän suomalaiseen Edvard Westermarckiin kuin itävaltalaiseen Sigmund Freudiin, ymmärtää että ihminen on toiminut vaistojärjestelmän perusteella, mutta yrittänyt ottaa huomioon sivistyksestä ja valistuksesta johtuvia toiminnan ehtoja ja rajoja silloin, kun se on ollut suosiollista. Kun valistus sai vaikuttaa tieteisiin ja asenteisiin, yhteiskunta avartui ja uudet aatteet ja ajatukset muuttuivat hyödyllisiksi. Marx ja kumppanit toivat pääoman ja voiton osaksi keskustelua. Ihminen sai mitattavan arvon samalla kun hän sai ihmisarvon.

Kysyin kerran tunnetulta unkarilaiselta dokumenttiohjaaja Gyorgy Karpatilta, oliko hänen festivaaleilla esittämällään elokuvalla piilotettu poliittinen sanoma, jota minä, länsimaalaisena (!), en ymmärtänyt. Karpatin vastaus oli viisas. Hän sanoi, että jos näin elokuvalla poliittisen sisällön, se oli minun näkemykseni. Jokaisella on omansa. Yksinkertainen vastaus tyhmään kysymykseen tyhjentää elokuvan taiteena ja myös tämän kirjoituksen: elokuva on kolmen henkilön teos – elokuvan ohjaajan, elokuvassa esiintyvän ihmisen tai ihmisten, tavallisesti päähenkilön, ja katsojan. Ilman kolmatta ei ole toista. Jokainen elokuvaohjaaja, joka ei opi, muista tai ymmärrä tätä, ei ymmärrä työtään ja siten työ, usein elämä, kuluu hukkaan: elokuvaohjaaja ohjaa elokuvia itselleen, vaikka ei istu katsomossa.

Kun Estonia upposi silmiemme alla, emme huomanneet, että kuolonuhreja oli vain sata vähemmän kuin Titanicin tuhossa, joka on myyttinen haaksirikko. Titanic upposi muualla; tarinassa oli kaappiin lukittu kiikari ja ilkeä jäävuori. Estonia upposi Itämerellä tavallisessa hirmumyrskyssä jokaisen kotona suorassa lähetyksessä. Mittakaavaa Estonian tragedialle antoivat ensimmäisessä ja toisessa maailmansodassa tapetut miljoonat. Titanicin aikana langaton sähköttäminen oli otettu käyttöön osana merenkulun viestijärjestelmää, mutta radiosähköttäjä, joka olisi voinut pelastaa satojen elämän, nukkui. Estonian haaksirikkoon mennessä tekniset valmiutemme olivat kehittyneet niin hienostuneiksi, että olisimme voineet saada elävää kuvaa kanssaihmistemme kuolemista. Meihin ajettu ”kristillinen etiikka” esti todellisuuden näyttämisen välineessä, jossa Titanicin tragediasta kertova romanttinen musiikkiesitys kerää miljoonia itkeviä katsojia. Estonian upotessa maskeeraajaa ei olisi tarvittu, kylmyys muutti kuolevat sinisiksi eikä puvustajaa, koska uhrin olivat aaltojen riisumia. Efekteistä huolehti luonto, kuten dokumenttielokuvissa. Onneksi jokaisella matkustajalla ei ollut kamerapuhelinta, koska sitä ei vielä ollut.

409. ”Mehr Licht!”

Runoilijan, pääministerin ja väriopin kehittäjän Goethen viimeisiksi sanoiksi on kirjoitettu ”Mehr Licht!” (Lisää valoa!). Olen elokuvantekijä, elokuvaohjaaja. Kerron tarinat valolla ja vastaan elokuvieni sisällöstä ja muodosta, muiden tuottamia yksityiskohtia myöten, yksilötaiteilijana, joka johtaa yksilötaiteilijoita. Katsojana minulla on psykofysiologiset ominaisuudet, jotka ihminen sai, kun hän ja apina erkanivat toisistaan yhteisen esi-isän jälkeläisinä, mikä lienee vallalla oleva käsitys kehityksestä? Ennen oli puuttuva lenkki, joka aiheutti päänvaivaa, koska sitä ei löydetty. Ihmisellä

on monta ikää, vanhin on (ehkä) puolitoista miljoonaa vuotta ja sen lajin, josta me suurimmaksi osaksi koostumme, ymmärretään olevan vähintään 200.000 vuotta vanha. Näitä tarkkuuksia käytän.

ISS-avaruusasemalta voi kuvata Maata; avaruudesta valtiot saavat roolinsa näytelmässä. Venäjä on jättiläiskilpikonna. USA elefanti, jolla on leijonan ääni, mutta muiden mielestä kanarialinnun aivot. Niillä se osaa lentää. Britannia on mursu, joka osaa uida. Ranska käyttäytyy riikinkukon tavoin, mutta onkin papukaija. Ranska on esimerkki oikein näytellystä roolihenkilöstä. Maa kuuluu Euroopan Unioniin, kuten me, ja meillä on yhteiset säännöt, mutta Ranskalla on vaalittavana suurvaltamenneisyys; meillä kauan opittu vasallimentaliteetti. Suurvaltana Ranska on vaatimaton, mutta suurvaltaeetoksen vaalijana esimerkillinen. Jos britit veivät kasvitieteelliset puutarhat ja kanit Australiaan tunteakseen olevansa Englannissa ja jäniksellä aikaansaivat ikuisen ympäristöongelman, Ranskan entisissä siirtomaissa on sievä kadunpätkä, joka on lainattu Cannesista. Unionin säännöt kieltävät tukemasta omaa bisnestä ja ties mitä, mutta jos Air France lentää toiselle puolelle maapalloa paikkaan, joka hallinnollisesti vielä on Ranskaa, Unionin rahoja kylvetään surutta oman lentoyhtiön tukeen. Puhumattakaan siitä, miten Ranska tukee ranskalaisten ja unionin rahoilla ranskalaista mediatuotantoa kielisuurvaltapoliittisin perustein. Meille on kunniakasta noudattaa sääntöjä, vaikka omaksi tappioksi. Pienen kansan, joka on linnoittautunut kielen taakse puolustusasemiin, ei kannattaisi heittäytyä kilpailuun omin ehdoin, vaan oppia kopioimaan parasta, mitä muilla on ja muuttaa se omaksi. Niin muut tekevät. Analyysi on kopioinnin synonyymi. Suomalaisia on 0,075 % maapallon väestöstä. Amerikkalaisia 4 % ja kiinalaisia 17 %. Suuria, vanhoja sivistyskansoja, italialaisia, ranskalaisia ja saksalaisia on puolen ja yhden prosentin välillä ja venäläisiä kaksi prosenttia. Ruotsalaisia, joiden Ingmar Bergman ja Greta Garbo ovat jättäneet pysyvän jälkensä elokuvan historiaan, heitäkin on vain viisitoista sadasosaprosenttia.

Taide on oikeassa. Kulttuuri on sen kansan kuva, jota se edustaa. Meillä on kulttuuri ja sillä on omintakeiset tavat käsitellä draamaa ja kansanomaiset tavat käsitellä huumoria. Ne ovat meidän; ne juontuvat kansallisesta menneisyydestä, josta emme ole yhtä mieltä, ja historiasta, joka on aina ollut kaksijakoinen, eikä suomalainen kulttuuri matkusta. Ellei joku, kukaan, ymmärrä meitä, sitä miten me näemme draaman tai huumorin, mitä sitten? He ovat väärässä, koska me olemme alkuvoimainen kansa. Me olemme taistelleet suurvaltoja vastaan tai niiden vasallina suurvaltoja vastaan. Meidän tapamme ajatella tulee karusta sijainnista, maailmojen kohtauspisteestä, joka on usein ollut sotatanner. Me olemme lähettäneet poikamme sotiin isännän väreissä, isännän puolesta Saksaan, Norjaan, Balkanille ja puoleen Venäjään, ja aina hävinneet, huumorintajua menettämättä, koska se on omamme ja paras, koska sille me osaamme nauraa. Se on meidän ja periytyy geeneissä! Meidän ei tarvitse huomata, että parhaiten ovat menestyneet ne taiteilijoistamme, jotka ovat menneet maailmaan maailman ehdoilla. Helene Schjerfbeck paremmin kuin Akseli Gallén-Kallela, Alvar Aalto paremmin kuin muut arkkitehdit, Sibelius paremmin kuin Lordi. Tai Sami Hyypiä paremmin kuin Seppo Rätty ja Keke Rosberg paremmin kuin kaikki paitsi Paavo Nurmi, Lasse Viren ja Matti Nykänen, jotka

ovat vieneet meitä maailman säännöillä, mutta voittajina. On suomalaisia lajeja, joissa on suomalaiset säännöt. Pesäpallo. Ja kyykkä. Suomalainen harrastajateatteri, ja iskelmä. Talvisota, tietenkin, vaikka Ukraina himmentää sen sankariloiston. Musiikin pitää olla kaunista ja urheilun kovaa. Miksi elokuva olisi poikkeus? Jos meitä olisi enemmän, olisimme voineet sanella säännöt sille, mikä on hyvää. Kun ei, niin ei! Meillä on kaksi vaihtoehtoa, joista jälkimmäinen on pelata muiden säännöillä. Ne ovat aina kaupallisia, mutta ovat ne joskus myös reiluja, taiteellisia ja inhimillisiä. Esimerkiksi, elleivät katsojat ymmärrä, he eivät ymmärrä. Tai jos he pitävät teosta tekotaiteellisena tai pitkäveteisenä, he eivät osta sitä. Mitä sitten? Ei mitään. Säännöt, joilla katsoja tai kuuliija ostopäätöksen tekee, eivät juonna juuria ihmisen kulttuuriin, vaan ihmiseen. Ellei jumalaakaan enää ole, meidän on odotettava, että tiede kehittää edes paremman ihmisen. Miksi ei?

XXXX KLIPPI: Kuoleman sietämätön keveys

Nuorena miehenä työskentelin vanhempien kollegoiden tuotannoissa ja pääsin kurkistamaan elokuvaohjaajan elämään. Kaikenlaista rosaa, avioliittoja ja muuta. Mikko Niskanen oli niin monta kertaa naimisissa, että viimeisen vaimon tyttönimikin oli Niskanen. Pikkuporvarillisesta taustastani johtuen päätin, että minulle ei käy niin. Työ kuitenkin vei. Kun kaikkea syntymän ja kuoleman välillä, molemmat mukaan lukien, käyttää dramaturgian alkuaineina, kaikkeen tottuu, kaikki tulee tutuksi, oudolla mutta tavallisella tavalla. Kun opettelini lentämään helikopteria, opin, että lentäjät torjuvat kuoleman elämästään. Se on luonnollista. Kun pitää raskasta kokoelmaa terästä, alumiinia ja muovivaikkeitä irti maasta, ei voi ajatella kuolemaa. Hänhän on aina läsnä. Lääkärit, papit, kirjailijat ja elokuvaohjaajat ajattelevat ammateissaan joka päivä kuolemaa. Vaikka omaansa yrittää olla ajattelematta, ilmiöstä tulee tuttu. Kun vuoden sisällä Claes Andersson, joka osallistumisellaan teki Palavan enkelin mahdolliseksi, Raimo "Höyry" Häyrinen, joka halusi kaikissa elokuvissani cameo-roolin ja Jörn Donner, tuottaja, jonka kanssa työskentelin 35 vuotta, kuolivat, jokaisesta jäi kuoppa todellisuuteen. "Höyry" etääntyi todellisuudesta hitaasti, Andersson ja Donner makasivat samassa sairaalahuoneessa. Donner palasi kotiin, Andersson kuoli. Donner oli kuollessaan yhtä järjissään ja terävä kuin aina. Korvaamattomia ystäviä, jotka kuolema korjasi. Oma vieraantuminen kuolemasta jatkuu, toistaiseksi. Mikäli töitä riittäisi, elokuvaohjaaja olisikin hyvä vaihtoehto vieraantua elämästä. Yhdessä elokuvassani tapettiin ihmisiä joukoittain ja yksilöitä teloittamalla. Meitä asutettiin hotelleissa, joissa oli liian ohut patja ja vain yksi tuhanteen kertaan nukuttu tyyny. Aikataulu hyppeli yöstä päivään, edes ja takaisin, jopa samalla viikolla. Olin jo liian kokenut nukahtamaan lapsen tavoin missä vain. Työrytmi vaikutti unirytmiiin. Kun en saanut unta, muistin että Aku Ankka hoitaa unettomuutta laskemalla lampaita. Sarjakuvassa se tarkoittaa, että ankan silmät ovat kiinni ja ajatuskuplassa lampaat hyppivät jonossa aidan yli. Muuta en lampaiden laskemisesta tiedä; kyse lienee anglosaksisesta kielikuvasta tai onomatopoeettisesta lorusta. Kun en tiennyt miten lampaita lasketaan, aloin laskea elokuvani tarinassa, siis kuvauksissa, yksin kappalein teloitettuja. Aamulla muistin päässeeni lukuun 28. Tarvitsin 28 laukausta sydämeeni päästäkseni uneen. En uskaltanut jakaa konstia tai kertoa kenellekään. Toisena yönä kokeilin uudelleen. Herättyäni muistin luvuksi 29. Siis noin kolmekymmentä teloitusta riittää unen voittoon. Ajatus johtuu Staliniin, jonka sanotaan tapattaneen 15 tai 20 miljoonaa ihmistä. En tiedä, käyttikö Stalinkin teloitettuja unilääkkeenä, enkä ole tunnollani kantanut taakkaa elokuva-ammutuista. He eivät kuolleet oikeasti. Isäni ampu lentokoneensa konekivääreillä venäläisiä, jotka kuolivat, eivätkä nousseet takaisin riviin toista ottoa varten, kuten elokuva-avustajat. Vaikka en koskaan lapsena herännyt isän öiseen omantunnonhuutoon, elokuva on kuitenkin monella tavalla julma työ.

410. Tuleva sietämätön keveys

Maana Suomi on rikas ja kansana kekseliäs. Toisin kuin naapurimme ruotsalaiset, me emme ole profiloituneet vanhana suurvaltana tai moraalialueena nettoviejänä, joka antaa esikuvat – Nobel, Hammarskjöld, Husqvarna, Abba. Suomalaisten keksinnöt näyttävät vaatimattomilta, vaikka niiden panos olemassaolon taistelussa on ollut merkityksellinen: puukko, kuivauskaappi, Väisälän radiosondi, viinatehtaan halvat Molotovin cocktailit, joilla oli fataali teho ylivoimaisen Neuvostoliiton panssareita vastaan ja Pohjois-Karjala -projekti, hanke väestötason ruokatottumusten muuttamiseksi ja eliniän pidentämiseksi. Tarinoiden – laulujen, kirjojen, näytelmien ja elokuvien – kertomukset kuvaavat asennetta, kansanluonnetta, jota sen käyttövoima, jästipäinen sisu, on tukenut.

Seitsemäs taide on uskaltanut kehittyä pienen oman kielialueen rajaamassa kulttuuriympäristössä kansallisella tavalla, ylikansallisista trendeistä välittämättä. Vaikka elokuva luottaa visuaaliseen voimaan, on kieli usein ollut rajoittava aspekti, johon on reagoitu turvaamalla elokuvatuotannon kansallisen reviirin vahvistaminen. Elokuvakoulutus Suomessa perustettiin ensimmäisten joukossa, varmistamaan pioneerihengellä aloitetun elokuvakulttuurin jatkuminen maailmansodan jälkeen avautuvassa maailmassa, jonka jakautuminen kahteen piiriin antoi meille vahvan roolin idän ja lännen porttina, joskus siltana. Henkisesti pirstaleisen sosialistisen blokin hajoaminen on luonut vaiheen, johon kansallisten kulttuurien ja taiteiden on sopeuduttava. Taloudellisesti ja demografisesti on taas kaikki edellytykset selvitä voittajana metodilla, jolla on selviydytty tuhat vuotta. Suomessa on oman kulttuurin ja laajan maan kattava korkeatasoinen koulutusjärjestelmä leikkikoulusta korkeakouluun. Taiteiden koulutukselle on konstruoitu aluepoliittisista syistä repaleinen, maakunnallinen koulujärjestelmä sen sijaan, että koulutus tähtäisi ylväisiin kansainvälisiin saavutuksiin. On vainoharhaista epäillä valtiovallan olevan rakenteellisen epäluuloinen taiteita kohtaan, ymmärtämätön sen suhteen, että pienen kielialueen on keskitettävä kulttuuriin suhteellisesti enemmän kuin suuren, jotta kulttuuri toimisi valtion voimana. Päähänpintymällä on syvät juuret. Itsenäisyyden ajan olemme pelänneet olemassaolon puolesta. Maantieteellisen aseman johdosta poliittiset intohimot ja koulukunnat ovat saaneet vahvempia muotoja kuin naapurissa, jossa maailmansodat välttänyt Ruotsi on omaksunut tuomarin roolin. Poliitikalle ja hallinnolle on turvallisempaa pitää kulttuuri hajallaan, anovassa roolissa. Jos ajattelee aikaa kulttuurista käsin, Kekkonen osasi ylistämällä alistaa ja hänen jälkeensä kukin hallitsija tavallaan, oman ymmärryksensä mukaan, mutta kulttuurin asema yhteiskunnassa on ollut välttämättömän pahan ja hauskan markkinapellen välissä. Vain yksilötaiteilijat ovat onnistuneet rikkomaan lasiseinän ja murtautumaan kansainväliseen maineeseen.

Elokuva siis on poikkeus, tai poikkeuksen poikkeus. Elokuva on taide, ja liiketoimintaa. De facto ei ole olemassa yhteen hiileen puhaltavaa entiteettiä, jota voisi kutsua Suomalaiseksi Elokuvaksi. Kun Claes Anderssonista tuli toinen opetusministeri, hän ilmoitti jakavansa ministeriön opetusministeriöksi ja kulttuuriministeriöksi. Kun myöhemmin kysyin asiasta, hän kertoi törmänneensä niin kovaan vastustukseen sekä

politiikassa että ministeriön sisällä, ettei hanke edennyt. Sen sijaan, että olisi perustettu kulttuuriministeriö, opetusministeriön nimi muutettiin Opetus- ja kulttuuriministeriöksi. Ministeriössä on kaksi ministeriä, joista kulttuuriministeri on jakojännös puolueiden välisiä määrällisiä nuppiarvoja punnittaessa. Kulttuuriministeriksi nimitetty tuntee syystä kiitollisuutta virasta, johon ei ole pätevä. Suomella on kaksi kieltä ja yksi kulttuuri. Itse asiassa – me suomenkieliset saamme olla kiitollisia ruotsinkielisille Suomesta, jossa elämme. Luulisi, että toinen kansalliskielistämme, suomi, jota koko ihmiskunnassa vain me ymmärrämme, oikeuttaisi, tai edellyttäisi, kulttuuriministeriön eriyttämisen opetusministeriöstä. Yksinkertaisella hallinnollisella päätöksellä kaksinkertaistettaisiin se maanpuolustusaspekti, joka oma kieli kuitenkin on. Ministeri Andersson ei sanonut, että uudistus olisi ollut poliittisesti vaarallinen, minä sanon. Peter von Baghin käyttämä ”älykkäimmät kissat ja koirat” ymmärtävät, että elokuvan ja elokuvaavastuksen, sekä taidekasvatuksen opetuksen pitäisi olla Taideyliopistossa, jossa opiskelevat muut taiteet ja niiden tutkimus. Esimerkkejä olisi eurooppalaisissa maissa, niitä voi käydä katsomassa. Jonkinlainen laadun takuu on sekin, että Hollywood on poiminut Euroopasta makeita marjoja.

Suomen Elokuvasäätiötä on pidetty liian pienessä laatikossa, kenties samantapaisista syistä kuin Yleisradion rahoitus ajettiin eduskunnan armoille. Vaikka säätiöllä vaatimattoman elokuva-alan päätukijana on tärkeä makuja ohjaava funktio, olisi epälojaalia ehdottaa sen lopettamista reliikkinä. Säästöä voi ansaita elokuvakoulutuksen lopettamisella vallitsevan tuotantosysteemin suhteen tarpeettomana, vaikkakin korvaamattoman tärkeänä menneen kansallisen tulevaisuuden funktiona. Valtiovalta ei, lupauksista huolimatta, ole ryhtynyt toimenpiteisiin, joilla elokuva olisi artikuloitu kansalliseksi taiteeksi. Edistyskellinen koulutusjärjestelmä, peruskoulu, takaa luku- ja laskutaidon ja auttavat kansalaistiedot, historian ja politiikan ymmärrykseen koska ”insinööriksi” itsensä identifioinut suomalaisuus tarkoittaa nopeaa keksintöjen käyttöönottoa. On vaadittu parempaa medialukutaitoa, jotta osaisimme erottaa totuuden valheesta, mutta se ei riitä. Ehdotan, että alamme opettaa parempaa mediakirjoitustaitoa, koska jokainen halukas voi ryhtyä elokuvaohjaajaksi ja fiktiossa valhekin on totta. Se tarkoittaa, että yhä raffinoitumpi tekninen valmius syrjäyttää sisällön. Ei ole estettä käyttää käyttöön otettua tuotantotapaa, jossa ilman mitattua pätevyyttä voi verovarjoilla subventoituna ohjata valkokankaalle fiktioelokuvan. Miksi ei?

411. Kerjäläisoppera

Jos teologinen tiedekunta selvittää raamattua tutkimalla kuinka kauan on kestänyt tulla tähän ja miten tästä päästään kunniallisesti edes taivaaseen, futurologia, (joka toivottavasti on eri tiedekunnassa kuin teologia), yrittää selvittää millainen on tulevaisuus. Siitä voi tietää varmasti, että kaikki mikä ihmiselle on tähän mennessä tapahtunut, on tulevaisuudessakin historiaa. Miten tulevaisuus keriytyy auki, osaako futurologi sen selvittää? Kaksi vuotta takaperin emme osanneet nähdä mitä tapahtui vuoden kuluttua. Tosielämän dramaturgiaa, sitä ainakin. Neuvostoliiton kommunistipuolueen pääsihteeri, joka nyt on Venäjän keisari Putin, aloitti sodan keskellä Eurooppaa. Se tuhosi luottamuksen, jonka luulimme rakentaneemme, joka sivistyneen

länsimaiseen tapaan uskoi sopimuksiin, jotka oli kirjoitettu sanoina paperille, kuten tämä väitös. Musteella ei ole vastuuta. Kun Putin vielä hymyili televisiokuvissa, hymy näytti vain huonolta näyttelijäsuoritukselta. Kaikki tiesivät hänen henkilöhistoriansa, vaikka se irrationaalisesti irrotettiin hänestä. Jompikumpi oli valhe, johon uskoivat pääministerit, liittokanslerit ja monet presidentit. Näytelmän kohtaukset, joita näki televisiosta, olivat yksinkertaisen irvokkaita.

412. Tässä seison, en muuta voi

Kun istun elokuvateatterin penkkiin, olen vuokranneet tuolin ja antanut sieluni esityksen ajaksi elokuvaohjaajan muovattavaksi. Odotan jotain, jolla jatkaa elämää, ymmärtää paremmin – oppia ihmisiltä, joita on vain valkealla kankaalla. He ovat elokuvaohjaajan luomia, hänellä on heistä vastuu. Hän soittaa sieluani sielun kielin, tuottaa tunteita, ajatuksia, elämyksiä. Elokuvaohtaja luulee, että hän ymmärtää paremmin elämää ja ihmisiä. Joskus niin on. Siksi elokuva taidemuotona on huima: pieni lukutaidoton lapsi ja vanha filosofi voivat nauttia samoista kuvista, samasta tarinasta, vierekkäin, pimeässä huoneessa. Jos elokuvaohjaaja vuokraa meidät ja me maksamme vuokran, voimme edellyttää, että hän on pätevä. Mutta jos teollisuus ja ala ovat muuttuneet koneistoiksi, joissa tärkeää ei ole mille katsoja nauraa, vaan se että hän nauraa, olemmeko jo päästäneet hengen pullosta?

Peruspalikoista, joiden tarkoitus oli suomalaisen elokuvan ammattimaisen koulutuksen ja oikein tehdyn elokuvan kilpailukyvyn kohottaminen pohjoismaisten naapureiden rinnalle, on luovuttu. Virheellisistä hallintopäätöksistä huolimatta parasta suomalaista elokuvaa tehdään tulevaisuudessakin Suomessa suomalaisille – missä, ellei täällä? – mutta ilman muilla taiteen aloilla relevanttia koulutusta. Kukaan ei astuisi lentokoneeseen ellemmme tietäisi, että olemme lentolipun hinnassa kouluttaneet lentäjän – tai suostuisimmeko sydänleikkaukseen, jos emme olisi varmoja, että meitä ei leikkaa valelääkäri? Miten elokuvan ohjaaminen on ainoa ammatti, johon ei tarvita spesifiä lahjakkuutta ja asiallista koulutusta? Että pätevyudeksi riittää into ja kadulta tai teatterikoulusta saatu taito näytellä elokuvaohjaajaa? Ellemmme nyt vaadi elokuvaohjaajalta ammattikoulutuksella verifioitua osaamista, olemme sitä mieltä, että koulutus kannattaa lopettaa. Ja miksi emme olisi?

413. Minä väitin

Opiskelun tarkoitus on kehittyä. Kun aloitin työn, kirjoitin (luku 109): ”Eurooppalaisella kansallisvaltiolla on kokonaisidentiteettinsä vuoksi velvollisuus järjestää elokuvatuotanto ja elokuvaohjaajien koulutus asiallisella tavalla. Väitän, että...

- ... elokuvaohjaaja on ammattiin koulutettu taiteilija
- ... elokuvaohjaaja on päätaiteilijana kokonaisvastuussa elokuvasta
- ... elokuvaohjaaja ymmärtää elokuvan teknisesti ja taiteellisesti
- ... elokuvaohjaajalla on aie tai pyrkimys, johon ja josta hän elokuvalla vastaa
- ... elokuvaohjaajan on tehtävä kaikki päätökset tietoisena niiden vaikutuksista

... elokuvaohjaajan työ on prosessi tekijän päätösten ja katsojan kokemusten välissä

... elokuva on olemassa vasta katsojan tajunnassa (... katsojan nukuttua yli yön)”.

Tutkimuksen edistyessä muutuin. Väitän muuta kuin aloittaessani luulin nyt väittäväni. Olen koulutususkovainen. Koulutettu elokuvaohjaaja on ammattitaitoisempi kuin hiuksista nostetut, mutta helppojen elokuvaavien kojeiden kehittyminen tuottamaan ammattilaatua muuttaa faktan: miksei koje voisi tuottaa elokuvaa? Maailma on muuttunut. Valtioneuvosto sulki pandemian vuoksi (kenties perusteettomasti) elokuvateatterit; koteihin suljetut ihmiset investoivat kotikatselumahdollisuuksiin ja kun sulkua poistettiin, esittämättömiä suomalaisia elokuvateatterielokuvia oli peräkkäin kuin tavarajunan vaunuja. En kadehdi esikoiselokuvan ohjaajaa, joka sydän kylmänä lähetti työnsä teatteriin, ainoan poikansa sotaan, varmaan sankarikuolemaan. Sitten alkoi oikea sota. Se on aiheuttanut poliittisia seurauksia ja mielialan painumista tavalla, jota on vielä vaikeaa arvioida. En ole menettänyt toivoa, mutta ellei Suomen Elokuvasäätiötä edes tässä tilanteessa päivitetä ja korjata kallista kansallista virhettä, joka tapahtui, kun koko Taideteollinen korkeakoulu huovattiin osaksi Aalto-yliopistoa, loppu on taas lähellä.

Mitä Suomessa oikein tapahtuu? Perustetaan kansallinen Taideyliopisto, mutta elokuvataide rajataan sen ulkopuolelle. Elokuva on taas tuomittu kansalliseksi, puuhastelevaksi aputaiteeksi, jolla voi olla loistavia mahdollisuuksia yksilöille, mutta joka ei toimi roolissaan osana kansallista kulttuuripalettia. Teatterilavastus ymmärsi lähteä Aalto-yliopistosta Taideyliopiston Teatterikorkeakouluun. Syntyi seuraava paradoksi: lavastus korkeakouluopetuksena halkaistiin, vaikka lavastaja on elokuvan ammattilainen se, joka työskentelee myös teatterissa. En tiedä puolittuiko taide vai kaksinkertaistuivatko kustannukset, mutta jokainen ymmärtää, että teatterilavastuksen opetus pelastautui sinne, mihin se kuuluu.

OKM:n selvitykseen 2007 kirjoittamani arvio, että eurooppalaisilla kansalliskielillä valmistettuja elokuvateatterielokuvia mahtuu systeemiin noin 2 – 2,5 kpl / miljoona asukasta vuodessa, näyttää yhä pätevän. Suomessa, niin olen ymmärtänyt, kuvataan nyt enemmän fiktioksi kutsuttavaa AV-tuotantoa kuin ennen. Etabloituneiden tuottajien rinnalle ilmestyy yhden elokuvan *pop up* -tuottajia, jotka kokeilevat ”kepillä jäätä”. Edes asiantuntijat eivät osaa vastata miten monta elokuvateatterielokuvaa jonotti esitysaikojia, kun Hollywoodin viivyttämät megahitit palasivat markkinoille. Suomalaisen independent-elokuvan tähdenlento on epätodennäköinen. Vahvat tuotantoyhtiöt kaivautuvat syvemmälle telaketjutuotannon poteroihin. Kotiin ostetaan isompia ruutuja, joiden äärelle kokoonnutaan katsomaan elokuva, joka saapuu verkkoa pitkin *on demand*. Levitys tapahtuu fuusioituneiden tv-verkkojen tai vastaavien alustojen päällä, usein sarjamuotoisena. Onko amerikkalainen tuotanto viimein saamassa kuristusotteen suomalaisesta elokuvateatterielokuvasta? Ei pitäisi olla yllätys, että jos omistaa elokuvateatterin, ostaa myytäväksi elokuvia, jotka käyvät kaupaksi. Todellisuudessa, jota elämme, elokuvaohjaajien koulutus ei enää kannata. Se on kallista ja vaikka hyvin koulutetut elokuvaohjaajat menestyisivät kansainvälisillä markkinoilla, tarjonnan ja kysynnän laki ei elokuvaohjaajan kohdalla toimi. Eikä laadun ja määrän kombinaatio, jota

tuotetaan, vaadi edes osaamista. Katsoja on opetettu, valitus ei tule häneltä: kotimaisen elokuvan rima on katsojalla alempana, jos hänet on ehdollistettu vain vauhdikkaalla kielellä. Julkisin varoin SES tukee liikevaihtoja, vaikka tarkoitus on auttaa elokuvan tekijä ja katsoja kohtaamaan toisensa pimeässä huoneessa. Elokuvan on oltava niin hyvä suhteessa lipun hintaan, että katsoja valitsee sen. Taiteista elokuva joutuu julmaan kilpailuun parhaiden ulkomaisten elokuvien kanssa. Joskus Helsinki oli Pariisin jälkeen Euroopan paras elokuvakaupunki, meille tarjottiin hyviä elokuvia eri ilmiansuunnista. Tilanne on muuttunut, kilpailu on polarisoitunut kotimaisen ja amerikkalaisen elokuvan taisteluksi esitysajoista. Elokuvakatsojien demografia on nuori ja usein valinta osuu trendin vuoksi amerikkalaiseen. Fakta kannattaa ottaa faktana. Funktiot ja resurssit, jotka ovat SES:n perustamisen aikaan vallinneet, eivät enää toimi. Keisarilla on uudet vaatteet. Kotimainen näytelmäelokuva elokuvateatterissa – tuotteena – on palannut taas lähemmäs teatteriesitystä tai konserttia, joiden lippuja yhteiskunta subventoi taidelajista riippuen korkeammilla osuuksilla. Mikäli kotimainen elokuva elämyksenä katsojalle halutaan säilyttää kilpailukyisenä, on selvitettävä, miten veronmaksajan tuki voidaan suunnata katsojalle, elokuvalipun ostajalle. Vain elokuvan levitystä ylläpitävät yleisöt elokuvateattereissa takaavat interaktiivisen keskusteluyhteyden yleisön, tekijöiden ja elokuvien välillä. Siksi tuki pitää tulevaisuudessa suunnata katsomiseen, saada yleisö kasvamaan, tekemällä suomalaisen elokuvan esittämisestä parempi bisnes. Filosofisesti asia on selvä. Juridisesti sen voi tehdä mahdolliseksi. Ei kapitalistisella periaatteella toimivan yhteiskunnan pidä subventoida kannattamattoman kulttuurin tuottamista, vaan mahdollistaa yleisön ja kulttuurin kohtaaminen samalla tavalla kuin Kansallisteatterissa tai Kansallisoopperassa. Elokuvaa ei ole kulttuurisektori, joka on rajattu kulttuurin ulkopuolelle. Taidetta ei voi leimata kaupalliseen erikoisasemaan, mikäli luonnollinen henkilö elokuvateatterin kassalla joutuu maksamaan veroina myös osan konsertti- tai teatterilipusta. Vai onko elokuva historiansa perinteen vuoksi taidemuotona työnnetty kulttuurin ulkopuolelle? On helppoa selvittää, miten taiteen muut muodot ovat vähitellen, uudistusten ja kasvaneen valtion vastuun avulla saaneet toimintapuitteet, jotka vallitsevat ja vahvistavat kansallista eksistenssiä. Uudistuksen tulee koskea valtionapujärjestelmiä ja tallennus- ja julkaisukanavia. Jos elokuvien levitysorganisaatiot valtameren takana ovat laatineet strategiset ehdot, joiden tarkoitus ei ole taata kotimaiselle elokuvatuotannolle edes kansallisia mahdollisuuksia, vaan pakottaa se kilpailuun katsojista ylikansallisten vaihtoehtojen kanssa, on tuotettu virhe, joka pitää korjata.

Elokuvateknikkana ja taiteena, on *de facto* eurooppalainen keksintö, jonka muut ovat ottaneet käyttöönsä ja kansainväliset megatuottajat haluavat monopolisoida. Mikäli kansallisesti tai Euroopan Unionissa on säädetty tuelle tai preferaatiolle rajoitteita, ne on voitava ottaa tarkasteluun ja purettava, jos elokuva kuitenkin on kulttuuria, kuten se monissa valtioissa on. Ellei EU-rajoituksia ole, virheen korjaaminen kansallisesti on helppoa. Kotimaisella elokuvalla on liian vähän suomalaisia katsojia. Siksi marginaalisellakin kohdistetulla kasvulla on merkitys. En esitä, että elokuvan julkisella tuella pidetään pystyssä elokuvateattereita. Esitän, että tukirahat kulkevat katsojasta tuottajaan, siis päinvastaiseen suuntaan kuin nyt. Nykyinen järjestelmä pakottaa tuottamaan kaupallisia menestyksiä, joka litistää tarjontaa. Esittämäni muutos tuottaa

kotimaisille elokuville uusia katsojia, jolloin heidän osuutensa elokuvaalipuista on nettotuloa suomalaiselle elokuva-alalle. Elokuvan katsojamäärän lisääntyminen tuo lisätuloa myös tuottajalle. Tämän pitäisi kiinnostaa. Yleisöpohjan monipuolistuminen vaikuttaa elokuvien aiheisiin ja laatuvaatimuksiin, vaikka esittämäni näyttääkin hölmöläissadulta, jossa luonnolliset henkilöt leikkaavat peittoa sen toisesta päästä ja ompelevat sen toiseen päähän.

Ehdotukseni ei tarkoita, että kajottaisi ravintoketjun minkään osan jo saavutettuihin etuihin, myöskään taloudellisiin, vaan että jos kotimaisen elokuvan hinta *box officessa* olisi 50% ulkomaisen elokuvan lipun hinnasta ja säätiö maksaisi toisen 50%, kotimainen elokuva houkuttelisi enemmän katsojia, joka toisi alalle lisää yleisöä ja nettotuloa. Prosenttiluku 50 on hatusta, koska se on helposti ymmärrettävä. Vertauksena voi todeta, että mikäli Kansallisteatteri tai Kansallisooppera eivät saisi toiminnalleen valtion tukea, joka myös kohdentuu lippujen hintoihin, yleisöt olisivat pienempiä, josta seuraisi loistavan toiminnan näivettyminen. Elokuvalipun hinta jakautuu moneen osaan, yksi osa on valtion 10 % ALV. Eettisesti ja periaatteessa yhtälö on ratkaistavissa niin, ettei mikään osapuoli menetä mitään, mikä sille nyt kuuluu ja lisäkatsojien maksama osuus elokuvaalipusta on puhdasta tuloa. Tutkimukseni tehtävä ei ole esittää vaihtoehdon teknistä järjestämistä kuin yleisluonteisesti, periaatteessa. Kansallisen jäykkyyden lisäksi olemme EU:n jäsen. Jäsenyyteen kuuluvat monet kilpailurajoitukset. Elleivät rajoitukset koske voimakkaasti tuettuja teatteria tai klassista musiikkia, miten ne – moraalisesti – voisivat koskea elokuvaa, jos elokuvakin on kansallista kulttuuria? Jos diversio johtuu elokuvan juridisesta statuksesta, on tehtävä uudistus, joka määrittää elokuvan kulttuuriksi. Mikäli elokuva on unionin säännöillä rajattu eri asemaan, luulisin että Euroopasta löytyisi vastakaikua yhteiseen päätökseen maanosassa kehitetyn ja jalostetun taidemuodon vahvistamiseksi ylikansallista tarjontaa vastaan. Yksinkertaisin tapa, jota olen aiemmin ehdottanut, olisi tietenkin lähettää nippu juristeja Pariisiin ottamaan selvää, miten Ranska, kielisyillä, kiertää yhteisiä sääntöjä.

Järjestelmä, jota ehdotan tutkittavaksi, palauttaa kotimaisen näytelmäelokuvan tuotteiden hyllyyn. Mikäli kohtuullisella yleisömenestyksellä voisi kohdata edes kohtuullisen yleisömenestyksen, se kannustaisi tekijöitä tekemään elokuvia, joita ihmiset haluavat nähdä. Tämä ei tarkoita riman alitusta. Se voi auttaa uuden elokuvaohjaajan ensikohtaamista katsojan kanssa tai suunnata painotettua tukea elokuvan aiheelle tai projektin hauraalalle alkuvaiheelle, hankkeiden kehittämiseksi, käsikirjoitukselle, joka on elokuvan ensimmäinen Akilleen kantapäähän. Suomi on, ehkä, positiivinen poikkeus siinä, että säätiön mankeliin päässyt käsikirjoitus, miten kehno hyvänsä, lähes automaattisesti päätyy filmattavaksi, yleensä huonoksi elokuvaksi. Niin kauan kuin luonnolliset henkilöt tekevät päätökset, on mahdollista tuottaa *de facto* 100% rahoitettuja elokuvia. Tuella poistetaan yrittäjäriski.

Suomi on maa, valtio, kulttuuri ja kaksi kieltä. Monella tavalla olemme poikkeus, maiden ja kansojen joukossa. Kielemme on erityislaatuinen, sitä ei puhu tai ymmärrä kukaan muu. Myös historiamme on poikkeuksellinen. Ei taida olla kenelläkään selvää miksi kukaan, tai juuri me olemme sattuneet tulemaan tänne ja jääneet. Kasvamaan kansaksi.

Maantieteellinen asema on uniikki. Historian pyörteissä naapureiksi on kasvanut kaksi vahvaa valtaa, jotka ovat taistelleet toisiaan vastaan täällä ja vuoron perään riistäneet kaiken, minkä meiltä voi viedä. Sisun, onnen ja poliittisten sattumien seurauksena kuulumme nyt vapaaseen ja vakaaseen Länsi-Eurooppaan, jossa on helppoa hengittää, mutta melkein kaikki muut valtiot ja kulttuurit ovat suurempia, me olemme niiden rajamaa. Kulttuuri on ala, jossa haluamme olla itseämme suurempi tekijä ja olemme. Kotimaisia elokuvia tuotamme kuin olisimme keskisuuri maa, joka puhuisi suurta kieltä. Emme huomaa, että tekniikan kehittyminen on muuttanut maailman niin, ettei enää ole suomalaisia sääntöjä. Kaukoputki on käännettävä toisin päin. Meitä on viisi miljoonaa. Miten monta elokuvissakäyntiä vuodessa se tarkoittaa? Miten suuri osuus on amerikkalaista elokuvaa? Analyysin toisessa päässä on fakta: miten monta elokuvaa Suomessa pitää vuodessa tehdä ja jakaa se ylimääräinen pääoma, joka elokuvalla on varattu, niiden kesken. Suuri osa ammattitaitoisesta väestä saisi, kuten ennenkin, tehdä elokuvia mutta paremmissa olosuhteissa, parempia elokuvia. Aika yksinkertaista? Niin on.

Summa summarum:

A.

Valtiovallan on artikuloitava seitsemäs taide, elokuva, kansallisen taiteen osaksi, jolloin dualismi elokuvan valmistamisen ja ylikansallisen kaupallisen levityksen välillä saa ymmärrettävän merkityksen.

B.

Elokvantekijöiden yliopistotasoinen koulutus on kansainvälisten mallien mukaan järjestettävä tavalla, joka antaa elokuvaohjaajalle mahdollisuuden opiskella yhteistyötä elokuvan rinnakkaisten ammattikuntien ja kulttuurien kanssa. Näyttelijä on yksi elokuvan tekijöistä. Hiljainen tieto, jota kertyy opiskelijoiden yhteistyöstä, on tärkeä osa taiteilijaksi kasvamista. Taideyliopisto tukee elokuvaohjaajan ammatin sisäistä kuvaa. Yliopistojen uudelleenjärjestelyssä tapahtunut irvokas virhe on korjattava; elokuvan kaikkien päänimikkeiden yliopistokoulutus on pikaisesti siirrettävä Taideyliopistoon, missä niiden luontainen oppimisympäristö jo on.

C.

Suomen Elokuvasäätiön määräys on vanhentunut ja antaa mahdollisuuden elokuvahankkeiden tulkinnanvaraiseen subventointiin ja liiketoiminnan piilotukeen. Primäärin päämäärän tulee olla, että suomalaiselle katsojalle luodaan optimaalinen mahdollisuus tutustua kotimaiseen elokuvakulttuuriin. Yksinkertaisimmin se tapahtuu tukemalla suomalaisten elokuvien katsomista. Pyrkimyksenä tulee olla elokuva-alan koheesion lisääminen. Elokuvasäätiön ja elokuvan tuottajien kiinteä yhteistyö elokuvakoulutuksen kanssa on toteutettava toiminnallisella tavalla, vaikka se edellyttäisi kompetenssiintiöiden käyttöä. Koska elämme markkinataloudessa, ekonomian dynamiikka, tarjonnan ja kysynnän laki, takaa, että muutoskitkan poistussa järjestelmä hakee järkevän muotonsa ja kokonsa.

D.

Taidekasvattajien (ent. kuvataideopettajat) koulutus on sysätty Aalto-yliopistoon, jossa sillä ei ole relevanttia viiteryhmää. Räikeämpää koulutuksen väärinarviota on vaikeaa löytää. Koululaitoksessa taidekasvattaja on taiteiden ja taiteentekijöiden maailman tulkki. Mikäli taidekasvattajat opiskelisivat Taideyliopistossa, he saisivat opiskeluunsa määrällisen ja laadullisen lisäarvon ilman taloudellisia lisäkustannuksia, koska taide on myös ilmapiiiri. Koulutuksen siirto oikeaan viiteympäristöön on välittömästi toteutettava.

XXXXI KLIPPI: Ruostumaton teräs

Lyhyimmillään pitkän näytelmäelokuvan tekeminen kestää raskauden ajan. Tuottaja Donner antoi Riisumisen teatterikäsitöiden luettavakseni kesäkuussa ja joulukuussa elokuva oli valmis. Tuottaja Kekäläiselle jäi samana vuonna neljä viikkoa kuvausryhmää, jonka TV2:n teatteritoimitus olisi menettänyt; toinen ohjaaja ei saanut valmiiksi edes käsikirjoitusta. Kekäläinen kysyi, olisiko minulla ideaa, jonka voisi filmata. Ei. Soitin Ilkka Kylävaaralle. Hänelläkään ei ollut, mutta hän lupasi keksiä. Oli perjantai. Maanantaina Kylävaara kirjoitti kymmenen liuskaa luonnosta, josta tiistaina kirjoitin puhtaaksi viisitoista liuskaa elokuvakäsikirjoitusta. Tiesin elokuvan alun, mutta kun kysyin miten se loppuisi, Kylävaara sanoi, ettei vielä tiennyt. Samalla systeemillä, kymmenen liuskaa päivässä, jotka puhtaaksikirjoitin, elokuvakäsikirjoitus oli valmis perjantaina. Elokuvan nimi oli Pano. Se viittasi pankkitransaktioon. Riisumisen ennakkovaiheet olivat värikkäämmät. Ongelma oli, että jo päätetty pitkän elokuvan kuvausaika ja Yleisradion kuvausryhmän varaus olivat kalenterissa päällekkäin. Sovittelun jälkeen kuvasin kaksi viikkoa Panoa, neljä viikkoa Riisumista ja kaksi viikkoa Panoa. Kaksi näytelmäelokuvaa kahdeksassa viikossa. Riisumisessa näyttelivät Eeva Eloranta ja Erkki Saarela. Jussi-plkintojen jaon jälkeen Filmiauran puheenjohtaja soitti ja kertoi, että Jussi olisi suorituksen perusteella kuulunut Elorannalle, mutta ”kun hän on viime aikoina saanut muita palkintoja, päätimme antaa Jussin toiselle näyttelijättärelle”. Tein loppuelämäni virheen, kun haistatin puhelimesta. Panossa näyttelivät pääosia raikas ja lahjakas Riitta Viiperi ja ikääntyvä Åke Lindman. Riisumisessa kumpikin päärooli oli puolet elokuvasta – joka on sisällöltään poliittinen – ilkiälästi. Pano on tehty tyylillä, joka kätkee epäsymmetrisen pariskunnan yksityisimmät hetket, jos niitä on. Åken näyttelemä rooli saa yön jälkeen sydänkohtauksen ajaessaan partaa meren rannalla, ja kuolee. Viiperin esittämä nuori nainen joutuu tunnistamaan ruumiin. Sitä säilytetään sairaalan kylmäosastolla suuressa laatikossa, joka on tehty ruostumattomasta teräksestä. Kuvasimme Töölön sairaalan kellarissa. Huoneessa oli viileää, tietenkin. Yhdellä seinällä oli yhdeksän ruumislaatikkoa, joiden päissä oli vahvat vetokahvat. Patologi kysyi, pitäisikö oikeat ruumiit poistaa ennen kuin Lindman asetettaisiin yhteen laatikkoon ja kuvauksissa vedettäisi esiin tunnistettavaksi. Kysyin Åkelta, haluaako hän, että oikeat ruumiit viedään muualle, ennen kuin asetuu laverille. ”Miksi?”, Lindman kysyi ja nauroi käheää nauruaan. Hän asettui laatikkoon, joka työnnettii kiinni. Kamera käynnistettiin. Käskin Åken olemaan hengittämättä, avustaja veti laatikon auki, Viiperi tunnisti ruumiin nyökkäämällä. Otimme muutaman oton lisää, eri kuvakulmista. Siistiä sisätyötä.

414. Pelin säännöt

On vähän pelejä, joiden säännöistä pelaaja itse päättää. Sodalla on helppo sääntö: pitää tappaa. Rakkaudella on yhtä yksinkertaiset, mutta toiset säännöt. Jos elokuvaa ajattelee pelinä, säännöt koskevat kaikkia, myös suomalaista elokuvaa: elokuva pitää tehdä katsojille, jotka ostavat viestin koska ymmärtävät sen, koska se on lähetetty heille. Ei ole olemassa suomalaisen elokuvan sääntöjä, on elokuvan säännöt. Ne tekijä ymmärtää tai ei ymmärrä; katsojaan ne, kuten myös elokuvakerronnan kielioppi, on ”tehdasasennettu”.

Ennen kuin ihminen oppi lentämään, keksittyään lentokoneen, hän yritti monella tavalla irtautua painovoiman vaikutuksesta. Linnut osasivat lentää, ihminen kopioi siivet, vaikka ei ymmärtänyt aerodynamiikan lakeja. Koska Einstein ei vielä ollut julkaissut maailmaa määrittävää kaavaansa $E = mc^2$, joka pitää sekä linnun että lentokoneen ilmassa, lentoyritykset päättyivät lento-onnettomuuteen. Puoli vuosituhatta aikaisemmin Leonardo da Vinci oli kehitellyt suunnitelmia lentolaitteesta, joka olisi ehkä irtautunut maasta, mikäli olisi ollut kone tuottamassa voimaa. Perhoset lentelivät neljillä siivillään 100 miljoonaa vuotta ennen kuin Homo Sapiens kehittyi lentäjäksi. Vaikka ihmiset näkivät perhosia, aerodynaamikot kiistelivät ylinopeuselokuvakameran keksimiseen asti, pystyykö perhonen lentämään, kun sillä ei ole siipiprofilia, vaan vain kaksi paria levyjä. Niillä perhonen kuitenkin nousi ilmaan ja lensi minne halusi. Elokuvalle ei samanlainen suomalaisuus ole menestyksen suuntaviitta. On tekosyy vetäytyä voivottelemaan kielen suojaan. Me elämme tässä, koska elämme tässä. Me olemme pärjänneet muiden säännöillä kestävyysjuoksussa, painissa ja keihäänheitossa niin kauan kuin lajeihin olympialaisissa osallistui valkoisia herrasmieskansoja. Pesäpallo on kansallinen laji, jota harrastetaan Suomessa. Jalkapallon eliittiin pääsyä on odotettu kauan. Emme olleet niin köyhiä, että jääkiekon maailmanmestaruus olisi ollut Ruotsin tai Neuvostoliiton etuoikeus, olimme vain jääneet yksilöurheilun kulttuuriin.

Iso-Britannian ja Irlannin valtionpyöveli Albert Pierrepoint, jonka isä ja eno myös olivat harjoittaneet pyövelinvirkkaa, teloitti neljännesvuosisadan aikana satoja ihmisiä ja opetti taiteensa sääntöjä muille. Erottuaan virasta hän kirjoitti piinalliset muistelmat, joissa hänet tarkasti ja yksityiskohtaisesti kuin elokuvaaja tai elokuvaleikkaaja opetetaan kunnialliseen ammattiinsa – tiedustelemaan teloitettavan paino, pituus ja mittaamaan kaulan paksuus, arvioimaan niiden mukaan hirttoköyden mitta ja suorittamaan rituaaliin kuuluvat yksityiskohdat, kuten viimeisenä ihmisenä katsomaan teloitettavaa silmiin ennen kuin asentaa armahtavan hupun. Viimeisen luvun lopussa Pierrepoint kääntää takkinsa:

”I now sincerely hope that no man is ever called upon to carry out another execution in my country. I have come to the conclusion that executions solve nothing, and are only an antiquated relic of a primitive desire for revenge which takes the easy way and hands over the responsibility for revenge to other people. It is said to be a deterrent. I cannot agree. There have been murders since the beginning of time, and we shall go on looking for deterrents until the end of time. If death were a deterrent, I might be expected to know.” (93.)

Albert Pierrepoint: EXECUTIONER: PIERREPOINT / Hodder & Stoughton Ltd 1980

Pesäpallo kehitettiin, jotta suomalaiset miehet oppivat heittämään käsikranaatteja. Hiihdetty on Kalevalasta asti ja Suomessa on hyppyrimäkiä, mutta kourallinen mäkihyppääjiä, jotka uskaltavat niistä hypätä. Sankarillinen urheilumenestys olympialaisissa saavutettiin lajeissa, joissa kilpailtiin jo muinaisen Kreikan olympialaisissa. Teatteri on ikuisuudesta säilynyt taidemuoto ja kirjallisuus vanha. Laajassa kuvassa olemme keskittyneet urheilussa ja kulttuurissa perinteisiin kielen ja maanpuolustuksen lajeihin. Niissä soi vanha virsi.

Elokuva on vasta keksitty ja kehitty. Se on muuttanut maailman ja ihmiset odottamaan ja hyväksymään tarinoita, joita ei ilman elokuvaa voi kertoa ja vienyt heidät paikkoihin, joihin ihmistä ei samalla naturalistisella tavalla voisi viedä kuin kirjallisuudessa, jolloin matka varaisi lukijan mielikuvitukseen. Elokuvaohjaaja lainaa oman mielikuvituksensa, kulutamme katsojan elämää ja hän välttyy lukemisen vaivalta. Siksi ei riitä, että elokuvaohjaajan titteliä käyttävällä ihmisellä on aie, elokuva pitää myös osata ohjata. Ilman oikein ohjaamista en löydä ihmistä, jota etsin. Elokuvassa voi olla mitä vain ja sen voi tehdä miten hyvänsä, mutta ihmiseen lajina luotuja sääntöjä ei saa rikkoa, koska ne ovat yhtä luonnolliset kuin painovoimalaki, gravitaatio.

”Gravity is the only law I feel compelled to obey” (94.)

Jääkaappimagneetin teksti

415. Juri Gagarin

7 Päivää, joka ei ole viikko, vaan viikkolehti, järjesti Kaapelitehtaan – kuin ihmeen kaupalla säästyneessä Suomen suurimmassa huoneessa – Merikaapelihallissa, juhlat tuhannelle jutunaiheelleen ja tarjosi juomat. Sinä vuonna liian tukeva enkeliksi, mutta enkelipukuun sovitettu julkisuushenkilö hyppäsi katonrajasta vaijerin varaan ja liiti juhlaväen ja estradin yli musiikin soidessa ja kansan hurratessa. Enkelin siipipinta-alan suhde kuivapainoon oli, silmämääräisesti, liian vaatimaton ja ellei kyseessä olisi ollut julkisuustemppu, seuraus olisi ollut lento-onnettomuus. Enkeli, joka liihotti esiintymislava yli, oli voimakkaasti ehostettu, tavallisessakin elämässä, mikäli sellaista oli. Ihailin lentoa! Minua ei saisi millään hinnalla liian pienet siivet selässä liittämään vaijerin varassa sen joukon yli. Enkeli pysähtyi roikkumaan vaijerissa sätkien, jalat ilmassa. Tarvittiin neljä vahvaa miestä nostamaan hänet lattialle. Muistaakseni lentonäytöstä säesti Pedro Hietasen soittama hanuri ja M. A. Nummisen laulama ”Minä soitan, harmonikkaa”, joka on neuvostoliittolainen lastenlaulu, jonka kuullessani minulle tulee kyynel silmiin, mutta muusta syystä.

Lentonäytöksen jälkeen estradille nousi oikea Matti Nykänen, onneksi ei liian pienessä enkeli- eikä liian suuressa mäkihyppyhaalarissa. Hän tarttui mikrofoniin. Hivuttauduin eturiviin, halusin elää lähikuvan voiman, joka konsertissa vaatii fyysisen lähestymisen. Paavo Nurmen rinnalla Matti Nykänen on Suomen menestynein urheilija, parempi kuin Lasse Viren tai Virpi Sarasvuo. Ämyreistä alkoi tulla toinen neuvostosävel: ”Lennä, Juri Gagarin, lennä!”, jonka Matti Nykänen lauloi muodossa ”Lennä, Matti Nykänen, lennä!”. Laulussa on, tietenkin, A ja B-osa. B-osassa kivutaan hyppytorniin,

alkuperäisessä Gagarinissa kiertoradalle maan ympäri. Sitten tapahtui jotain maagista, joka olisi vaatinut elokuvan lähikuvan: Matti Nykänen kohotti katseensa yleisön yli ja katsoi etäälle: hänen silmistään näki, että siinä, kaikkien edessä, hän kohtasi menneen itsensä Sarajevon suurmäen tornissa, tietäen, että mäkimontussa odotti olympialainen kultamitali, jos hän uskalsi uhmata sitä, mitä kukaan muu ei uskaltanut – suurmäen hyppäämistä umpisumuun. Katseessa oli terästä, kuten näyttelijän katseessa lähikuvassa pitää olla – sankarin! Nykänen otti lihasmuististaan, tai mistä minä tiedän mistä näyttelijä milloinkin minkäkin tunteensa noutaa, ei se elokuvaohjaajalle kuulu, hänelle kuuluu osata kommunikoida näyttelijän kanssa niin tarkasti, että näyttelijä osaa itse tehdä katseen, jonka pitää näkyä kasvoilla, ja joskus kasvoista näkee, että ilmeen takana on kipeä muisto, hylkääminen, hyväksikäyttö, hyväksyntä tai joku muu tuhansista tunteista, mutta se tunne ja sen tunteen ilme, on varattu intiimiin käyttöön, joka tuli Matti Nykäseen, kun hän lauloi Matti Nykäsestä hyppäämässä olympiakultaa. Nykäsen katseen suunta sattui olemaan niin päin, että sen päässä olisi aivan hyvin voinut olla silloin Jugoslavian sisällissodassa jo pahoin runneltu Sarajevon suurmäki, olympialaisessa loistossaan. Laulun jälkeen bussit veivät väen yökerhoon, jossa oli auki uusi piikki. Porstuassa, vessojen luona istui sohvalla enkeli silkkipitseissään, niin muistan, ja suuteli mäkikotkaa. Enkeli oli vastikään kihlannut kunnollisen suomalaisen miehen, joka ei välittänyt katsella suutelemista, vaan veti tuopillisella enkeliä päin näköä. Vaahto lensi, taisi muutama veripisarakin herahtaa kahisevalle vaatteelle... Hieno kohtaus!

416. Suuri illuusio

”Pelin säännöt” valmistui 1939, juuri ennen toista maailmansotaa. Sen ohjaajan, ranskalaisen Jean Renoirin isä oli impressionisti. Poika syntyi perheeseen, jossa oli oikeat normit. Oma isäni oli lentomestari ja äitini agronomi, joka ei selitä muuta kuin sen, että pelilläni nuorukaisena oli eri säännöt ja matka oli pitempi. Renoirin elokuva on toistuvasti rankattu maailman toiseksi parhaaksi elokuvaksi Orson Wellesin ”Citizen Kane” -elokuvan jälkeen. Minusta se on paras. Lista on kriitikoiden. ”Pelin säännöt” oli niin hyvä elokuva, että se joutui sensuurin hampaisiin ja lopulta negatiivikin poltettiin. Monistettavuusominaisuuden vuoksi elokuva sodan jälkeen kuitenkin pelastettiin. Hyvä tarina! Toinen Renoirin elokuva, 1937 valmistunut ”Suuri illuusio” kertoo ensimmäisestä maailmansodasta ja miehen kunniaista, joka on vahvempi kuin kansojen viha. Se on sukua vanhalle tarinalle, joka on niin legenda, ettei sen todenperäisyyttä tarvitse selvittää: ensimmäisen maailmansodan aikana länsirintamalla asemiinsa juuttuneet brittiläiset ja saksalaiset sotamiehet nousivat juoksuhaudoista pelaamaan ottelun jalkapalloa, linjojen välissä, joulurauhan kunniaksi. Ranska on kieli ja valtio, joka hysteerisellä vimmalla pitää kielen puolta maailmaa, siis englantia, vastaan. Niin entinen suurvalta toimii. Ranskassa alkoi elokuvan ”uusi aalto”. Renoirin jäljistä kasvoi nuoria elokuvaohjaajia, jotka tulivat elokuvakerhoista, tai olivat kriitikoita. Ei ollut elokuvakoulua, Pariisin koulu perustettiin neljännesvuosisata Helsingin jälkeen. Ajatelkaa, mikä menetetty mahdollisuus! Silti Françoise Truffaut teki unohtumattoman hienoja elokuvia ja tutki Alfred Hitchcockin työtä, josta myös kirjoitti. Kirjoissa Hitchcock salaa ja paljastaa sen, jolla tuli kuolemattomaksi, mikäli lukija ymmärtää mitä lukee.

Tietoverkko, jota ilman emme pian osaa mitään, alkoi ideasta, kuin elokuvakäsikirjoitus, jonka viimeistä näytöstä kirjoittaja ei aloittaessaan tiedä. Pyysimmekö verkkotietosanakirjaa käyttöömme? Tilasiko joku puhelimeen kameran, kuvataksaan pitkän näytelmäelokuvan? Insinööri pakkaa laitteisiin yhä pienempiä komponentteja, jotka pystyvät yhä suurempiin tekoihin ja toteuttavat sukupuolten välisen tasa-arvon asettamalla älyn ihmisen tärkeimmäksi ominaisuudeksi. Käsitteellisen ajattelun kuva, kirjoitustaito, on ehkä vain 5000 vuotta vanha. Gutenberg ja kumppanit ymmärsivät, että ajatus, ja teksti ja kirjaimet, ovat kaksi eri asiaa. Shakespeare oivalsi ihmisen tavalla, joka on oikeuttanut tutkimaan molempia puoli vuosituhatta. Leonardo da Vincillä oli piirrin, jolla hän – paradoksaalisesti – kirjoitti väärään suuntaan. Galileo Galileilla oli yksi ensimmäisistä kaukoputkista. Sillä hän erotti Jupiterin neljä suurinta kuuta, jotka muuttivat maan maailmankuvan. Pitkän kehityksen tuloksena ihmisen unelma, tulen voima, energia, pystyttiin valjastamaan koneisiin, jotka muuttivat maailmaa – väliaikaisesti. Nyt on opittu tuottamaan energiaa tavalla, joka on poistanut palamisen turhan välivaiheen. Meillä, elävillä, on kaksi vaihtoehtoa: olla osa edistystä, tai osa jarrua.

Elokuva keksittiin, heti kun se oli mahdollista. Sen jälkeen elokuva on kehittynyt, vaikka elokuvataiteen viestinnällinen perusominaisuus, joka noudattaa tasa-askelta havaintopsykologian lakien kanssa, on pysynyt samana. Rinnan teknisten mahdollisuuksien kehityksen kanssa ihmiskunnan materiaaliset olosuhteet ovat parantuneet. Elokuva on osallistunut henkiseen kasvuun, ei aina lajina, usein tekijöinä. Sveitsinranskalainen elokuvaohjaaja Jean-Luc Godard on ollut yksi elokuvataiteen suurista uudistajista, joka teoretisoinnin sijaan ja ohella on tehnyt hyviä elokuvia. Niiden aiheet ovat aina olleet poliittisia ja omalla tavallaan ja tyylillään Godard teki elokuvat myös elokuvakerronnan kielioppiin. Siis niin, että katsoja sekä ymmärsi elokuvan että saattoi poimia siitä hedelmät elämään.

Godard on oikea elokuvaohjaaja lainattavaksi tämän kertomuksen loppuun, koska hän ymmärsi, millainen maailma on, tai oli, ja mitä hän itse oli maailmasta ollut tekemässä, elokuvia ohjatessaan, elokuvaohjaajana:

”It’s over,” he told *The Guardian* in 2004. ”There was a time maybe when cinema could have improved society, but that time was missed.” (95.)

Ranskalainen elokuvaohjaaja Jean-Luc Godard / Mike Goodridge: *Directing* / ILEX 2012

THE END

[945329 kirjainpaikkaa, 111318 sanaa; keskim. 7,49 lyöntiä / sana]



Kamerataiteen osaston opintoseisausmateriaalia
(nimeni plansiin on kirjoitettu jonkun muun käsialalla).

Liitteet

Liite 1. Viitteet ja viitekirjallisuus

Liite 2. Taustakirjallisuus

Liite 3. Ohjaamani pitkät näytelmäelokuvat

Liite 1. Viitteet ja viittekirjallisuus

Viitteet numeroituina, huomautuksin, esiintymisjärjestyksessä. Sijoitin viitteet leipätekstiin ilman kommentteja, ne muodostavat lukukokemuksen orgaanisen osan. Lista on laadittu niin, että lihavoitettulla otsikolla sitaatti sijoittuu paikkaansa tekstissä. Selitys on kursivoitu ja liitetty vain lainattavan ensimmäiseen esiintymiseen.

101. Minä

”Of course I’m an egoist. Where do you get if you aren’t?” (1.)

Dominique Enright: *The Wicked Wit of Winston Churchill*, Michael O’Mara Books Limited 2001

Winston Churchill oli parlamentin jäsen 62 vuotta ja Englannin pääministeri toisen maailmansodan aikana. Hän sai Nobelin kirjallisuuspalkinnon 1953. (PS. Kirjan, josta lainaus on, ostin dublinilaisesta kirjakaupasta, joka oli myös public house, kun elokuvani esitettiin suomalais-irlantilaisen yhdistyksen juhlassa Suomen itsenäisyyspäivän kunniaksi).

”A lifetime in movies is the same as a lifetime in any profession: you are constantly a student. Every film is different and has different obstacles to overcome.” (2.)

Amerikkalainen näyttelijä ja elokuvaohjaaja Clint Eastwood / Mike Goodridge: *Directing / ILEX 2012*

Clint Eastwood oli neljällä Oscarilla palkittu filmitähti, joka siirtyi kameran edestä sen taakse ja teki uran myös elokuvaohjaajana Hollywoodissa.

”Kaikilla ihmisillä on kyky tuntea itsensä ja ajatella järkevästi.” (3.)

Herakleitos (n. 535 – 475 eaa.): *Yksi ja sama*, suom. Pentti Saarikoski, *Delfiinikirjat 1971*

Herakleitos oli antiikin kreikkalainen filosofi. Filosofia on materiaalistien ja henkisten arvojen kokoelma, joille kuvittelemme todellisuutemme, myös elokuvien viestien, perustuvan.

”Aivosi eivät ehkä sovi nykyaikaiseen elämään. Järkevien arvioiden mukaan viimeinen merkittävä muutos aivojen anatomiasa tapahtui yli 100.000 vuotta sitten. Toisin sanoen elämme nyky maailmassa, mutta käytämme suhteellisen vanhoja aivoja. Kiistanalaiseksi kysymykseksi jää, miten hyvin ihmisaivot ovat sopeutuneet nopeisiin autoihin, pikaruokaan ja krooniseen stressiin.” (4.)

Matthew MacDonald: *Aivot: käyttäjän käsikirja / Docendo 2009*

Aivot ovat käyttöliittymä todellisuuteen, aistien välityksellä. Mytologisesti sydän on saanut viran tunne-elämän tulkkina, vaikka myös tunteet ovat aivoissa. Aivot ovat tieteelle melko vaikea selitettävä, mikä antaa elokuvalla mahdollisuuden tulkita inhimillisiä tunteita ihmisille.

”Miksi sitten juuri ohjaajat? Eikö elokuva ole ryhmätyötä? Tietysti on – ja jos sanon tämän painokkaasti tässä, toivon ettei minun tarvitse toistella asiaa.” (5.)

Peter von Bagh, *Elokuvan historia*, Weilin+Göös 1975

Peter von Bagh (1944 – 2014) oli opettaja Kamerataiteen osastolla Ateneumissa ja myöhemmin elokuvahistorian professori. von Baghin kontribuutio elokuvahistorioitsijana oli poikkeuksellinen koko maailmassa. Tekijänä hänei tyylikseen muodostuivat kompilaatiotekniikalla tuotetut dokumenttielokuvat tyyleistä, ajanjaksoista ja tekijöistä. von Bagh ohjasi yhden näytelmäelokuvan teatterilevitykseen.

102. Uskon voima

”Olemme siirtymässä pois biologiasta kulttuurin valtapiiriin. Näiden edistysaskelten biologinen pohja on siinä, että metsästäjä-apinalla oli kehittynyt riittävän isot ja mutkikkaat aivot niiden toteuttamiseen, mutta niiden täsmällinen toteutusmuoto ei enää ole nimenomaisen geneettisen kontrollin alainen. Metsä-apinasta tuli maa-apina, tästä metsästäjä-apina, tästä alueellinen-apina ja tästä kulttuuriapina; ja meidän on pidettävä hengähdystauko. On syytä palauttaa mieleen, että tässä kirjassa meitä eivät kiinnosta ne valtavat kulttuurisaavutukset, jotka ovat olleet tämän kehityksen seurauksina ja joista alaston apina on nykyään niin ylpeä – se dramaattinen edistys, jonka ansioista hän on vain puolella miljoonassa vuodessa tullut tulentekijästä avaruuslaivantekijäksi.” (6.)

Desmond Morris: *Alaston apina*, Otava 1972

Alaston apina kohautti. Kirjan nimi provosoi ajattelemaan ihmistä uudella tavalla. Morris on eläintieteilijä, mutta häneltä puuttuu status, jolla hän olisi ollut kelvollinen osallistumaan keskusteluun ihmiseksi tulemisesta. Morrisin työllä on kuitenkin ollut vaikutus ns. länsimaiseen käsitykseen ihmisen juurista ja lajiksi kehittymisestä. Kun tiedemiehet ovat halunneet leimata Morrisin ”tieteen popularisoijaksi” tieteen tekijän sijaan, pidän sitä kunniallisena epiteettinä. Desmond Morris on myös taitelija, sekään ei paranna tieteellistä statusta.

”Kävisi liian pitkäksi esittää kaikkia niitä tiedon sirpaleita, joita viimeisen vuosisadan kuluessa on vaivalloisesti kerätty. Sen sijaan oletamme, että tämä työ on tehty, ja teemme vain yhteenvedon niistä päätelmistä, joihin fossiilinnälkäisten paleontologien työ yhdessä kärsivällisten apinoita tarkkailevien etologien löytämien tosiasioiden kanssa antaa aihetta.” (7.)

Desmond Morris: *Alaston apina*, Otava 1972

103. Se pyörii sittenkin

”Havainto on aivoissa tulkittu aistimus, jonka ulkoinen tai sisäinen ärsyke on aiheuttanut. Tulkintaan ovat vaikuttaneet havaitsijan aikaisemmat kokemukset ja ympäristö.” (8.)

Anne Vilkkö, Mirja Kalliopuska: *Uuden lukion psykologia*, WSOY 1982 <https://dictionary.apa.org/perception>

Uuden lukion psykologia on jo melko iäkäs oppikirja; psykologia on kehittynyt tieteenä ja ottanut tutkimuskäyttöön uutta havaintopsykologista tekniikkaa. Monet elokuvaohjaajat eivät ole opiskelleet edes vanhan lukion psykologiaa, vaan luottavat vaistoonsa, ja joskus onnistuvat. Käytän Vilkkö & Co sitaatteja, koska ne ovat ymmärrettävän havainnollisia ja riittävän tarkkoja elokuvan ohjaamisen selittämiseen, mikäli se on selitettävissä.

”Kanssakatselijoittemme reaktiot elokuvaan saattavat vaikuttaa meihin myönteisesti tai kielteisesti, ts. vaikutus, jonka elokuva meihin tekee, saattaa olla voimakkaampi tai heikompi riippuen myös siitä, ovatko salin yleisön reaktiot yhdensuuntaisia omien vaikutelmiemme kanssa tai päinvastaisia, jolloin (esimerkiksi jos yleisö nauraa mielestämme väärissä paikoissa) me lähinnä ärrymme.” (9.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

Modest Savtschenko (1918 – 1995) oli Kansan Uutisten elokuvakriitikko. Huomionarvoista on, että kaikilla valtakunnallisilla ja monilla maakuntalehdilläkin oli elokuvakriitikko. Viipurissa syntynyt Savtschenko käytti myös nimeä Matti Savo. Hän oli sukupolvea, joka uskoi elokuvan voimaan ja mahdollisuuksiin koko ihmiskunnan valaisemiseen, josta ei enää puhuta. Savtschenkon viiteryhmä oli sivistyneistö. Käyttämäni viittaukset ja lainaukset kirjasta ”Elokuva television aikakaudella” eivät ole nostalgiaa, vaan tarkoitus on muistuttaa, että edistyskin kehittyi. Savtschenkon teos vuodelta 1975 tekee rajan elokuvan ja television välille, tekniikkana ja kokemuksena: siis mustavalkea suttuputki vastaan laajakangasvärielokuva.

104. Aikamme kallis

”Yleensä oletetaan, että havainnot ovat ympäröivän maailman peilikuva. Ihmiset uskovat, että muut kokevat samalla tavalla kuin he itse.” (10.)

Anne Vilkkö, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

”Silmä nukkuu, kunnes järki herättää sen kysymyksellä (arabialainen sananlasku).” (11.)

Anne Vilkkö, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

106. Kuun takaa

”Ihmisen erottaa eläimestä hänen tietoisuutensa *itsestään ja ympäristöstään*. Ihminen kokee ajatuksensa omikseen, tietää, mitä äsken ajatteli, ja ennakoi sen, mitä aikoo kohta sanoa.” (12.)

Anne Vilkkö, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

107. Ajan kolmijako

”Kirjaa luetaan. Elokuva katsotaan ja kuunnellaan. Kirjaa voi lukea kuinka hitaasti tahansa. Voimme myös palata takaisin edellisille sivuille. Elokuva on pakko katsoa tekniikan määräämällä vauhdilla ja vaikka meille tarjottaisiin mahdollisuus katsoa elokuvan joitakin kohtia uudelleen (aivan kuin selailla kirjan edellisiä sivuja), elokuva kadottaisi rytminsä ja me menettäisimme samalla jotain.” (13.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

108. Haaste

”Kielellinen ja sanaton viestintä (ilmeet, eleet, asennot, liikehdintä, kosketukset, pukeutuminen, esineiden käyttötapa jne.) saattavat olla keskenään ristiriidassa: ilme voi olla välinpitämätön, vaikka sanat imartelevat.” (14.)

Anne Vilkkonen, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

113. Me, ihmiset

”Se, että voit seurata nyt näitä rivejä ja ymmärrät sanojen merkityksen, on havaintojen, ajattelun, oppimisen ja muistin tulos. Ratkaistessasi erilaisia ongelmia ajattelit. Käytät aikaisemmin oppimaasi tietoa hyväksesi, ja kokemustesi varassa punnitset ratkaisumahdollisuuksien etuja ja haittoja. Aistien avulla otit vastaan tietoa, ja ajattelun, oppimisen ja muistin avulla käsittelet sitä. Tunnekokemuksesi ja sosiaalinen ympäristösi vaikuttavat siihen, miten opit ja toimit. Ajattelun avulla järjestämme tietoa ja kokemuksiamme. Pystymme käsittelemään sellaista, mikä ei ole välittömästi läsnä. Suunnittelemme tulevaisuutta ja muistelemme menneisyyttä. Havaintoihin, ajatteluun, oppimiseen ja muistiin liittyviä tiedollisia toimintoja nimitetään *kognitiiviksi* toiminnoiksi.” (15.)

Anne Vilkkonen, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

”Advice to young film-makers: It may sound like a really stupid thing to say, but the best thing for filmmakers is to have life. I think I am a bit wary of people who have been crazy about movies since the age of eight and live in the movie world. Of course there are exceptions, but in general the movies I enjoy have some relationship to life. I feel that for a director to convey life is worthwhile to have some experience in it.” (16.)

Tanskalainen elokuvaohjaaja Susanne Bier / Mike Goodridge: Directing / ILEX 2012

”Ihmisten välisessä viestinnässä välitetään kielen avulla *tietoja, tunteita ja asenteita*. Suurin osa viestinnästä tapahtuu ilmeiden, eleiden sekä asentojen avulla. Kielen avulla voidaan kuitenkin *välittää tietoa* tarkemmin kuin elekielellä. Kielen – etenkin kirjallisuuden – avulla voidaan *kokea enemmän*, kuin ihmiselämän aikana muuten ehdittäisiin koskaan kokea. (17.)

Anne Vilkkonen, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

114. Kuvan alkuaine

”Without tradition art is a flock of sheep without a shepherd. Without innovation it is a corpse.” (18.)

Dominique Enright: The Wicked Wit of Winston Churchill, Michael O'Mara Books Limited 2001

115. Valo kuvaa

”Photography, invented by French scientist Nicéphore Niépce (1765 – 1833), has had a profound effect on art, education, history and science.” (19.)

Jack Challoner: *Genius Inventions*, Science Museum 2019

116. Esihistorian historia

”Elokuva on idealistinen ilmiö. Ihmisillä on aikojen alusta ollut idea siitä mielessään. Lyhyesti ilmaistuna tämä idea on *todellisuuden mahdollisimman kokonainen, totaalinen esittäminen*. Halutaan tallentaa elämän kokonaisuus, pysäyttää aika, estää kuoleman sinnikäs työskentely.” (20.)

Kullervo Kukkasjärvi, *Elokuvan historia* / Peter Von Bagh, Weilin+Göös 1975

Diplomi-insinööri Kullervo Kukkasjärvi oli diplomi-insinööri Risto Jarvan tuottaja. He edustivat rationaalisuutta värikkäässä työyhteisössä, Filminor oli Jarvan työkalu. Hänen kuolemansa jälkeen osa jäsenistä rohkaistui ohjaamaan oman elokuvan. Ilman Jarvaa Filminorin saaga edistyksellisenä suomalaisena tuotantoyhtiönä loppui. Peter von Bagh ei ollut tekniikkaorientoitunut, hän ulkoisti Kukkasjärvelle elokuvahistoriassa välttämättömän teknisen kehityksen.

”Kyse oli pohjimmiltaan kahden keksinnön yhteen saattamisesta. Plateau kokeili tieteellisesti näköön liittyviä lainalaisuuksia ja totesi sen ratkaisevan seikan, jolle elokuvien projisointi perustuu: silmän verkkokalvolle jää viesti, viivähtäväksi, mutta riittäväksi hetkeksi senkin jälkeen, kun virikkeen aiheuttama esine on poistunut näkökentästä.” (21.)

Kullervo Kukkasjärvi, *Elokuvan historia* / Peter Von Bagh, Weilin+Göös 1975

”Elokuvan keksimisen esihistoria katoaa ajan myyttien yöhön. Tapahtui monien tunnettujen tekniikkojen ja esityksperinteiden voimakkaiden yhdistymisen ja siitä seuraava ikälisä. Kyse on myös sarjasta etsintöjä, ketjusta, jossa kaikki yhtäkkiä kasvaa yhteen: tekniset valmiudet, jotka itse asiassa olivat olemassa jo puolisen vuosisataa aikaisemmin (molemmat elokuvaan keskeisesti vaikuttaneet keksinnöt syntyivät 1820 -luvulla) viimeistellään kiireesti.” (22.)

Kullervo Kukkasjärvi, *Elokuvan historia* / Peter Von Bagh, Weilin+Göös 1975

”Elokuva perustuu ilmiöön, jota kutsutaan *jälkikuvaksi*, silmän hitauteen; jälkikuvan tuntemus on ollut edellytyksenä sekä elokuvakameran että projektorin rakentamisessa. Ensimmäisen muistiinmerkinnän jälkikuvasta on tehnyt kreikkalainen matemaatikko Ptolemaios: hän maalasi ympyrälevylle punaisen sektorin ja pannessaan ympyrän pyörimään hän havaitsi, että punainen väri näytti ”leviävän” koko täyden ympyrän alueelle. Hän ei löytänyt ilmiölle selitystä.” (23.)

Kullervo Kukkasjärvi, *Elokuvan historia* / Peter Von Bagh, Weilin+Göös 1975

”George Eastman began making and selling dry plates in 1881, and soon realized that glass could be replaced by a flexible material. In 1884, he had the idea of making the flexible plate into a roll. Several were experimenting with a material called nitrocellulose, also known as celluloid. Eastman began selling celluloid film in 1889.” (24.)

Jack Challoner: *Genius Inventions*, Science Museum 2019

Lontoo on englannintaitoisen aarrearkku. Monen vanhanaikaisen ilmiön takaa löytyy historia, joka on jatkunut roomalaisten ajoista, tai kauempaa menneisyydestä. Siellä on joukko museoita, muitakin kuin British Museum, jossa kaikki käyvät. Science Museum julkaisee kirjoja, joiden tarkoitus on tehdä keksinnöt ymmärrettäviksi, mikä on harvinaista instituutiolle, jonka nimen suora käännös olisi tieteen tai tutkimuksen museo.

”Elokuvan teknologista esihistoriaa kirjoitettaessa on aina syytä tehdä ero kameran kehittämisen ja projektorin kehittämisen välillä, vaikka molemmat edellyttävätkin jälkikuvailmiön tuntemusta. Karkeasti ottaen on oikeutettua sanoa, että *tiedemiesten kiinnostuksen ja työn painopiste on ollut elokuvakameran kehittämisessä*, sillä kameraa voidaan käyttää tutkimusvälineenä. *Ei-tiedemiesten, showmiesten, liikemiesten kiinnostus on keskittynyt elokuvan esityslaitteeseen*, koska sen avulla on mahdollista tuottaa ajanvietettä.” (25.)

Kullervo Kukkasjärvi, *Elokuvan historia* / Peter Von Bagh, Weilin+Göös 1975

119. Kehityksen kehitys

”Kun elokuvien ainoat taustaäännet ovat yleisön yskintä ja rykiminen sekä konehuoneesta kantautuvat äännet – projektorin pyörittävä moottorin hurina ja filmin kohina, kun se purkautuu ylemmästä kelasta, kulkee valon alle ja kiertyy alemmalle kelalle hiemaan käheämmin kohisten – silloin paljastuu, kuinka hiljaisia elokuvat tosiasiassa ovat.” (26.)

Sjön: *Poika nimeltä kuukivi*, Like Kustannus Oy 2014

Tätä kirjoittaessani, koronan suljettua Suomen, kuulin radiosta jutun, jossa kerrottiin espanjantaudin (johon toinen isoisistäni kuoli) vaikutuksista Reykjavikin elämään, i elokuviin mykkäelokuvan aikana. Radiosta löysin puuttuvan lenkin. Äänittäjät sanovat, että suoriin tie katsojaan kulkee korvan kautta, mutta mykkä elokuva on mykkä. Ääni tekee maailmasta kokonaisen, se vangitsee tajunnasta osan, joka ilman ääntä viettelisi katsojan hengen elokuvasta. Kirjailijan kuvaus elokuvaesityksen ”runkoäänistä” on – taiteellista vapautta ainakin. En tiedä, että äänen merkityksestä elokuvalla olisi paremmin kirjoitettu: kaikki elokuvateattereiden pianistit olivat kuolleet espanjantautiin.

”Näyttelijöiden liikkeet vaikuttavat haparoivilta, kohtaukset ovat hitaita verrattuna jännittävään juoneen ja leikkaukset kohtausten välillä ovat sekavia.” (27.)

Sjön: *Poika nimeltä kuukivi*, Like Kustannus Oy 2014

120. Myöhempi kehitys

”Varmana voitaneen kuitenkin pitää, että kun ja jos hajuelokuvan tekniset ongelmat ratkaistaan, tulevat hajuelokuvat tarjoamaan katsojilleen (vai pitäisikö sanoa haistajilleen?) luonnon hajuja monin verroin intensiivisempiä elämyksiä.” (28.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

123. Kuvan ääni

”Vuonna 1928 mykkäelokuva oli huipussaan. On ymmärrettävää, joskaan ei oikeutettua, että monet parhaat ohjaajat surivat joutuessaan todistamaan tämän täydellisen kuvamaailman häviötä. Heistä näytti, että elokuvasta oli silloisella esteettisellä linjallaan tullut taidelaji, johon äännettömyyden ”verraton poikkeustila” parhaiten sopi ja jonka äänirealismi johtaisi väistämättä kaaokseen.” (29.)

Andre Bazin: Elokuvan ilmaisukielen kehitys (Uuteen elokuvaan, toim. Peter von Bagh, WSOY 1969)

Bazin oli elokuvakriitikko ja -teoreetikko, joka vaikutti ranskalaisen elokuvan uuteen aaltoon.

”Nyt kun on riittävän selvästi osoitettu, että äänen käyttö ei suinkaan merkinnyt elokuvan Vanhan testamentin mitätöimistä vaan sen lupauksen täyttämistä, voidaan syystä kysyä, eikö ääninauha aiheuttanut paitsi teknistä myös esteettisen vallankumouksen. Toisin sanoen, eivätkö vuodet 1928 – 1930 todellakin merkitse uuden elokuvan syntyä.” (30.)

Andre Bazin: Elokuvan ilmaisukielen kehitys (Uuteen elokuvaan, toim. Peter von Bagh, WSOY 1969)

”Suurimman mullistuksen elokuvataiteen historiassa aiheutti aikoinaan äänielokuvan tulo, ja elokuvan historiaa tutkittaessa voi hyvin käsittää, miksi monet mykän kauden taiteilijoista silloin masentuivat. Vaikeampaa on sen sijaan käsittää niitä elokuvateoreetikoita, jotka väen väkisin haluavat rinnastaa teknisen kehityksen taiteelliseen kehitykseen.” (31.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

126. Kaukokatse

”Toivottavasti meillä ei koskaan yritetä toteuttaa mitään Peyton Placen kaltaista loppumatonta sarjaa keinotekoisesti loihditussa ympäristössä. Mutta se vakava ammatillinen suhtautuminen työhönsä, jota Peyton Placen tekijät osoittivat, ansaitsi kyllä huomiota. Vastaava ammattitaito ja halu yrittää parastaan saattaisivat pelastaa monia meikäläisiä epäonnistumisista niin elokuvan kuin tv-tuotannonkin piirissä.” (32.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

”... televisio on perinyt kotimaiselta elokuvaltamme myös sen vajavaisen itsekritiikin. Elokuvatuotannossamme itsekritiikin puute, ”kyllä tämän täytyy kelvata” -mentaliteetti, teknisen tason ja taiteellisten suoritusten suhteen johtui – ainakin osittain – köyhyydestä, aineellisesta ja henkisestä. Samankaltainen köyhyys paistaa usein myös televisiotuotannostamme.” (33.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

131. Seitsemäs taide

”It was in 1793 that Niépce first had the idea of producing permanent images. Niépce couldn’t draw, so he decided to try and project an image onto the plate, instead, hoping to find a way to make the image permanent.” (34.)

Jack Challoner: *Genius Inventions*, Science Museum 2019

132. Klassinen kirjallisuus – elokuvakäsikirjoittaja

”Psykoanalyysilla tarkoitetaan Freudin perustamaa *oppisuuntaa*, joka yrittää selvittää tiedostamattoman sielunelämän, alitajunnan, merkitystä ihmisen toimintoja ohjaavana voimana.” (35.)

Anne Vilkkö, Mirja Kalliopuska: *Uuden lukion psykologia*, WSOY 1982

134. Klassinen taide – elokuvanäyttelijä

”The one ability required to be a good director of actors is a good instinctive or intellectual awareness of one’s own emotions and what triggers them.” (36.)

Gil Bettman: *First Time Director / Michael Wise Productions* 2003

They’re gonna put me in the movies

They’re gonna make a big star out of me

We’ll make a film about a man that’s sad and lonely

And all I gotta do is act naturally (37.)

The Beatles: *Act Naturally / Help* 1965, George Martin

Rumpali Ringo Starr lauloi kaksi The Beatlesin levyttämää kappaletta, joista tämä näyttää laulajaltaan ja hyvin yksinkertaisella tavalla kertoo, mistä elokuvanäyttelemisessä on kyse.

135. Ylinäyttelijän alitus

”Eepokset ovat suuria kertomuksia esikuvallisista henkilöistä ja tapahtumista, joissa eeposta ylläpitävä yhteisö näkee oman historiansa ja identiteettinsä juuret. Siis eepokset ovat eräänlaisia superkertomuksia, jotka erottuvat muusta kertomusperinteestä pituutensa, runollisen ilmaisuvoimansa ja sisältönsä painavuuden vuoksi. Ja vielä voidaan lisätä, että eepoksia esittävät yleensä niihin erikoistuneet laulajat, toisin sanoen eepokset eivät ole jokamiehen perinnettä.” (38.)

Turun yliopiston Kalevala-instituutin johtaja, professori Lauri Honko (1932 – 2002)
Yleisradion haastattelussa

Nämä professori Lauri Hongon radiohaastattelusta litteroidut otteet asettavat mielestäni kansalliseksi mielletyt yhteisöt oman tai kuvitellun historiansa yhteyksiin; toisaalta todellisuuden ja tarinan rajaa oli siirrelty ennenkin, kunnes keksittiin elokuva.

”viittaa eepoksen omistajayhteisön arvoihin; on laulaja, joka luo eepoksen esityksessään, mutta siitä ei tule eeposta, ellei ole yhteisöä, joka tervehtii eeposta omanaan ja näkee siinä arvoja, jotka tekevät siitä esikuvallisen. Nämä voivat olla uskonnollisia, avarammin yhteiskunnallisia, myös yksilön päämääriin liittyviä.” (39.)

**Turun yliopiston Kalevala-instituutin johtaja, professori Lauri Honko (1932 – 2002)
Yleisradion haastattelussa**

”Eepoksia usein tutkimuksessa sanotaankin totuuden lauluiksi; tämä tarkoittaa sitä, että niiden tapahtumia pidetään kerran todella sattuneina ja todellisina, mutta nyt on huomattava, että tämän ehdon täyttävät sekä historialliset että myyttiset tapahtumat. Ei ole jyrkkää eroa kriittisen historiallisuuden ja toisaalta uskonnollisen mytologian välillä.” (40.)

**Turun yliopiston Kalevala-instituutin johtaja, professori Lauri Honko (1932 – 2002)
Yleisradion haastattelussa**

137. Ohjaajan instrumentti

”Elokuva ei näyttele, vaan esittää.” (41.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

”Very often the first take is the best because an actor is looking for their feelings, so they are really spontaneous. If you do it too often, they get tired and it takes a long time before they can be spontaneous again.” (42.)

Saksalais-itävaltalainen elokuvaohjaaja Michael Haneke / Mike Goodridge: Directing / ILEX 2012

139. Kuka on kuka?

”Teatteri on kollektiivista taidetta siinä missä elokuvakin. Elokuvan tekijöiden kannettavana on vain vieläkin monimutkaisempi ja usein raskaampi koneisto kuin konsanaan teatterin. Tämä johtuu siitä, että elokuva on samalla myös teollisuutta ja yksityisyritteliäisyyden maissa lisäksi vielä liiketoimintaa ja nimenomaan liiketaloudelliset näkökannat ovat elokuvan kohdalla usein hallitsevia.” (43.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

”Sillä vaikka romaanilla ja filmillä olisikin sama juoni, niiden mahdollisuuksien perustavanlaatuinen erilaisuus tekee niistä aivan erilaiset.” (44.)

Kirjailija Susan Sontag: Tuhon fantasiat (Uuteen elokuvaan, toim. Peter von Bagh, WSOY 1969)

”Havaintoesimerkkeinä sanotusta esittää Obrastsov mm: Jos valkokankaalla nähdään palava talo, niin olette vakuuttuneita siitä, että näette todellisen tulipalon ja todelliset liekit. Mutta kun teatterissa esitetään näytelmä, jonka mukaan tapahtuu tulipalo, niin jos sekunniksikaan kuvittelette, että tuli ja savu ovat oikeita, lähdette yksinkertaisesti juoksemaan pakoon.” (45.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

139. Roolin ehdoilla

”You probably feel that there is something rather shameful about the habit of pretending, and it is quite true that it’s usually embarrassing for an adult to be exposed as a pretender. ”Because pretending is often associated with either wickedness or childishness, it isn’t something we care to be caught doing. I believe these feelings are misguided, because they stem from an incomplete review of the circumstances in which we pretend. ”What is more, make believe can function as an effective defense mechanism to ward off anxiety, and it can also be a potent medium for changing other people’s views.” (46.)

John Nicholson: Habits, why you do what you do, Pan Books 1978

Näyttelijä on ihmeellinen ammatti. Periaatteessa näyttelemme aina kun olemme tekemisissä muiden kanssa, ja ankarasti tulkiten, peiliin katsoessamme. John Nicholsonin kirjan alaotsikko on Why you do what you do. Lainauksen viesti on, että hyvät tavat vähentävät luontaisia mahdollisuuksia kommunikoida. Elokuva perustuu siihen, että elokuvaohjaaja saa näyttelijän tekemään jotain, joka vie katsojaan sanattoman viestin.

144. Koolla on väliä

”Statuksen ulkoisia tunnusmerkkejä ovat ansiomerkit, pukeutuminen ym. symbolit. Kädenliike, asento ja vastaamistyylit voivat ilmaista statusta.” (47.)

Anne Vilkkonen, Mirja Kalliopuska: Uuden lukion psykologia, WSOY 1982

146. Kuva taiteessa

”Leonardo da Vinci (1452 – 1519) kept detailed notebooks. There were an estimated 13.000 pages in all, containing his observations, thoughts, sketches and inventions. Around 5.000 pages survive today. They reveal how Leonardo followed the scientific method – based on careful observation, scepticism and experiment – well before the likes of Galileo Galilei (1564 – 1642) and Isaac Newton (1643 – 1727). Leonardo’s grasp of optics, geology, hydrodynamics, astronomy, and the principles behind gears, levers, cantilevers and force and motion was far ahead of his time.” (48.)

Jack Challoner: Genius Inventions, Science Museum 2019

”A pioneer of perspective, he used anatomical studies to improve life drawing, found new ways to paint light and shade and used new materials and composition techniques.” (49.)

Jack Challoner: *Genius Inventions*, Science Museum 2019

147. Näön ehdoilla

”*Kognitiivisilla* toiminnoilla tarkoitetaan lähinnä tiedollisia toimintoja: aisti-informaation käsittelyä ts. havaitsemista, oppimista, muistia, ajattelua ja kieltä. Viestintä ja asenteenmuokkaus käyttävät usein hyväkseen kognitiivisen ja emotionaalisen aineksen, ”järjen ja tunteen”, ristiriitaa. Saatetaan vedota sääliin, itsehlostustarpeisiin, seksuaalimotiiveihin. Joskus voi esimerkiksi joukkotiedotuksessa olla tarkoituksenmukaista lisätä asiatietoja, vaikuttaa kognitiivisiin osatekijöihin. Vaistotoimintoja ja refleksejä lukuun ottamatta lähes kaikkeen inhimilliseen käyttäytymiseen sisältyy kognitiivisia toimintoja. Kokonaisuuden ymmärtäminen edellyttää tiedon lisäksi myös sosiaalisten tekijöiden, kulttuurin, sen käsitteistön ja arvojen tuntemusta. Pelkkä merkityksen ymmärtäminen ei aina riitä.” (50.)

Anne Vilkkö, Mirja Kalliopuska: *Uuden lukion psykologia*, WSOY 1982

149. Katsoja opettaa

”For camera movement to be invisible, it has to be externally or internally generated by whatever is on the screen – preferably the person or thing which, at that point, is driving the story.” (51.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

Ystäväni ja esikuvani, uusiseelantilainen professori Dick Ross (1918 – 2009), joka BBC:n uutisten toimituspäällikön jälkeen toimi kaikkien elokuvakoulujen esikuvan, National Film Schoolin varajohtajana, kirjoittaa Bettmanin teoksen liepeeseen: ”Bettman’s book is packed with information from cover to cover, no fat or easy fillers, very little anecdotes – just solid points of reference about the craft and art of directing. It takes the director firmly by the hand and guides him or her through the minefield of potential disasters. It makes no promises of enduring success, but it certainly lightens the deep shadows in what can often appear a vale of tears. In short, the book is the rocket engine that can help launch the career of any aspiring director. Of the endless books analyzing films already made, this is one of the precious few that deal with the reality of directing. This is the ‘survival guide’ for directors, a textbook which should be required reading for every film student.” Avainsanat, joita olen itsekin noudattanut, vaikka ne eivät ole olleet kovin suosittuja, ovat ”craft and art of directing”.

”To say a camera move is internally generated is to say that the camera is moving to keep up with whatever is being seen or felt by someone or something on screen.” (52.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

”You should move the camera whenever possible to add visual energy to the film, but only in a manner which enhances the story or at least does not detract from it. Stated simply, all good camera movement is invisible.” (54.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

150. Klassinen kuvanveisto - elokuvaleikkaaja

"This property consisted in the fact *that two film pieces of any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality, arising out of that juxtaposition.*" (54.)

Sergei Eisenstein: *The Film Sense*, Faber 1943 (1970)

Eisenstein ja hänen varhaisen Neuvostoliiton kumppaninsa tutkivat elokuvan keinoja ja vaikutuksia katsojaan tavalla, joka ei kiinnostanut Hollywoodia, mutta elokuvaa oli helpompi käyttää propagandan levittämiseen, jos tiesi miten se vaikutti.

"This is all the more necessary since our films are faced with the task of presenting not only a narrative that is *logically connected*, but one that contains a *maximum of emotion and stimulating power*. Montage is a mighty aid in the resolution of this task." (55.)

Sergei Eisenstein: *The Film Sense*, Faber 1943 (1970)

157. Seitsemäs taide – elokuvaohjaaja

"The first time director must understand and take to heart the fundamental truth that, if the audience is transported into the drama of the film, they will sit there happily for the entire two hours with their eyes riveted on the screen, even if the look of the film is decidedly low-tech." (56.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

"On your breakthrough project, you will inevitably end up having to work with some actors who cannot consistently deliver a credible performance. Unless the director can help the actor make his mediocre performance believable, then he might as well not run film through the camera." (57.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

158. Astua johtoon

"The director should never be heard laying blame or making excuses. It is not his place. He should have anticipated everything and made all the right decisions. Even if disaster befalls him, he should have had a back-up plan that saves the day." (58.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

"I would advice every first time director who is at loggerheads with his producer over script changes or casting decisions to have a very sober conversation with himself about whether his ultimate goals as director are going to be met by directing a film that is inherently flawed." (59.)

Gil Bettman: *First time director* / Michael Wiese Productions 2003

161. Ohjaus on kuva

"Monien tutkimusten mukaan noin 65 prosenttia ihmisten välisestä viestinnästä tapahtuu nonverbaalisesti, sanattomana: ilmein, elein, liikkein ja muin sanattomin viestein. Silti kieli on keskeinen ihmisten viestinnän muoto." (60.)

Anne Vilkkö, Mirja Kalliopuska: *Uuden lukion psykologia*, WSOY 1982

207. Elokuvan taju

“Lintujen kemiallinen kompassi todettiin tutkimuksissa jo 1970-luvulla. Se perustuu niin sanotulle radikaaliparien mekanismeille, jossa valonsäteiden tuottamat fotonit irrottavat elektroneja linnun silmän verkkokalvon kryptokromiproteiini-nimisestä reseptorimolekyylistä. Tällöin syntyy Maan magneettikentän suunnalle herkkiä vapaaradikaalipareja eli yhdisteitä, joissa on pariton elektroni tai vapaa valenssi. Verkkokalvon kryptokromiproteiinin absorboidessa valoa sen flaviiniadeniiniidinukleotidissa syntyy vapaa radikaalipari, jonka toinen elektroni siirtyy 1,5 nanometrin päässä sijaitsevaan aminohappoon. Radikaalin parin elektronit muodostavat lomittuneine elektroneineen koherentin kvanttitilan, jonka aikana linnun aivot vertaavat vapaan radikaaliparin elektronien välistä suuntaa Maan magneettikentän kenttäviivojen suunnan kanssa. Kyseinen suuntakulma vaikuttaa siihen, kuinka nopeasti vapaa radikaalipari palaa neutraaliksi kryptokromiproteiiniksi lähettäen signaalin linnun hermojärjestelmään. Linnut kykenevät määrittämään myös magneettikentän voimakkuuden hyödyntämällä nokassaan ja korvissaan sijaitsevia nanokokoisia magnetiittipalloja ja -kiteitä.” (61.)

Kemia-lehti 3 / 2015

Lainaus Kemia-lehdestä on tutun ilmiön selitys, joka on tarkoitettu kemisteille. Pitäisikö tieteellisellä tekstillä olla samat ominaisuudet kuin elokuvallakin, pikkutarkkuuden vaatimus, mutta ymmärrettävyyden edellytys?

210. Pyhä viiva

”Otto Preminger lausui Movie-aikakauslehdessä: ”Ihanteellinen elokuva on se, jossa ette huomaa ohjaajaa, jossa ette koskaan tunne, että ohjaaja on tehnyt jotain tahallaan. Tietenkin hän on tehnyt kaiken tahallaan – tämä on ohjausta. Mutta jos pystyisin joskus tekemään elokuvan, joka on ohjattu niin yksinkertaisesti, ettette missään huomaa leikkausta tai kameran liikettä, niin se olisi mielestäni todella onnistunut ohjaustyö.” (62.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfinikirjat / Otava 1975

218 Kulešovin koe

”Lev Kulešov on tullut kuuluisaksi teoreetikkona ja montaasi-käsitteen isänä. Mitä tuo taikasana tarkoittaa? Yksinkertaisesti leikkausta ranskalaisessa muodossa montage. Vihiä siitä, mitä mahdollisuuksia neuvostotaiteilijat alkoivat nähdä tuossa yleensä teknisessä rutiinissa, saa ns. Kulešovin kokeesta. Vuonna 1918 Kulešov käsitteli kuvia ajan kuuluisimman näyttelijän Mozzuhinin vakavista kasvoista. Hän liitti yhden otoksen kuvaan lapsesta, toisen kuvaan ruumisarkusta ja kolmannen kuvaan lautasesta. Katsojat ylistivät kilvan Mozzuhinin näyttelemisen ilmeikkyyttä: kuinka hän osaa olla hellä! kuinka järkyttävästi hän ilmentääkään surua! mikä ruuanhimo ilmeneekään hänen tummista silmistään! Tässä tavattoman kuuluisassa kokeessa ilmentyy muuan elokuvantekemisen perusseikka: kahden kuvan yhdistäminen ei anna tulokseksi yksinkertaista summaa, vaan enemmän.” (63.)

Peter von Bagh, Elokuvan historia, Weilin+Göös 1975

"P.O.V. Point of View. A camera angle which shows what someone in the film is seeing." (64.)

Cut! Print! / Tony Miller & Patricia George Miller / Ohara Publications 1972

"Point-of-view shots, or POVs, show us what things look like from the perspective of someone or something in the scene. POV shots show us the scene not as an objective event watched from outside by a dispassionate camera but from the inside as part of the action. Point-of-view shots put us in the picture." (65.)

Jon Boorstin, *Making Movies Work*, Silman-James Press 1995

"The vicarious eye puts our heart in the actor's body: we feel what the actor feels, but we judge it for ourselves. The voyeuristic experience may be grand or clever, but the vicarious experience can be profoundly moving. The vicarious experience is not bound by iron bands of logic but by silken cords of emotional truth." (66.)

Jon Boorstin, *Making Movies Work*, Silman-James Press 1995

"In a famous experiment, the pioneer Russian filmmaker Lev Kulešhov intercut a shot of a Russian Buster Keaton – Mosjukine, an actor renowned for his expressive but deadpan face – into situations which trigger emotion: scenes with a crying baby, a bowl of soup, a coffin. Afterward the audience praised the actor's performance, remarking how well he displayed paternal love, hunger, mourning. The actor hadn't expressed anything different from shot to shot – it was the identical, tantalizing neutral look in every case – but Kulešhov proved that in context it took on appropriate meaning. The audience read into the actor what it would have felt in his place. Kulešhov's point was that in film, editing is all: context determines meaning. But underneath, Kulešhov's experiment illustrates a yet more fundamental truth about the psychology of vision: people have an innate emphatic instinct. If we see a face we have a natural, automatic impulse to divine what a person behind the face is feeling, to test that emotion inwardly to see if it is suitable and, if it is, to taste it as our own. If it's not there, as in the Russian experiment, we will even try to fill in what's missing." (67.)

Jon Boorstin, *Making Movies Work*, Silman-James Press 1995

"Charles Darwin theorized that some emotions are innate and universal and they are linked to specific facial expressions which evolved as a way for the helpless infant to convey his needs. Recently, specialists in child development have proved him correct and codified an internationally recognized list of eight fundamental expressions that emerge in early childhood and send the same message from child to mother the world over (joy, interest, surprise, sadness, anger, disgust, distress, fear). Our response to human emotion is as automatic as the physiological responses to shapes and patterns Arnheim described in his innovative work on art perception. Just as the human eye seeks pattern and balance in an image automatically, as a function of our human face. And we are not passive observers of those emotions. The emotions of others create a matching urge on our part - to comfort them, to protect ourselves, to respond to their smile with a smile of our own. We are wired that way. But Kuleshov's actor was impassive. Viewers weren't reacting to his emotion, they were reading onto his blank face what they thought he should be feeling, that is, what they would have been feeling in his place. After all, unlike life the relationship with the screen is one-sided – the viewer responds to the actor, but the actor flickers along oblivious of the resection. So the viewer

must supply his own explanations for the actor's behavior. The viewer performs a dual role, empathy, yes, but something more, he projects his own feelings into the characters. And it seems the special power of film, of those enormous faces twenty feet high, lit for meaning, to open channels of vicarious experience untapped by books or theatre. The vicarious eye sees with the heart." (68.)

Jon Boorstin, *Making Movies Work*, Silman-James Press 1995

219. Näkökulma todellisuudessa

"Visceral kicks are more purely cinematic than the sedate rewards of the voyeur or the vicarious eye. Theater cannot put you up on the stage; novels can only produce indirectly through words what films mainline straight into the subconscious as images. While film catches only the shadow of a great literary character, a Raskolnikov, it makes a bloodthirsty, insect-bodied alien more terrifying evocative than anything on the page." (69.)

Making Movies Work / Jon Boorstin / Silman-James Press 1995

224. Kehityksen kehitys

"Film is so difficult to explain because it is so easy to understand." (70.)

Christian Metz (1931 – 1993)

Christian Metz oli tunnettu ja tunnustettu elokuvateoreetikko, jonka tiivistys elokuvasta on paras, minkä tiedän.

226. Epäyhtälön voima

"While playing with pieces of film, they discovered a certain property in the toy, which kept them astonished for a number of years. This property consisted in the fact that two film pieces of any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality, arising out of that juxtaposition." (71.)

Sergei Eisenstein: *THE FILM SENSE*, Faber and Faber Ltd, 1943 / 1968

"This is not in the least a circumstance peculiar to the cinema, but is a phenomenon invariably met with in all cases where we have to deal with juxtaposition of two facts, two phenomena, two objects. We are accustomed to make, almost automatically, a definite and obvious deductive generalization when any separate objects are placed before us side by side. For example, take a grave, juxtaposed with a woman in mourning weeping beside it, and scarcely anybody will fail to jump to the conclusion: a widow. It is precisely on this feature of our perception that the following miniature story by Ambrose Bierce bases its effect. It is from his *Fantastic Fables* and is entitled "The Inconsolable Widow": A Woman in widow's weeds was weeping upon a grave. "Console yourself, madam," said a Sympathetic Stranger. "Heaven's mercies are infinite. There is another man somewhere, besides your husband, with whom you can still be happy." "There was," she sobbed – "there was, but this is his grave." (72.)

Sergei Eisenstein: *THE FILM SENSE*, Faber and Faber Ltd, 1943 / 1968

232. Pitkä oppimäärä

"Voitaisiin ajatella, että evoluutio olisi suosinut yksinkertaisempaa suuntaa ja tehnyt näistä apinoista enemmän kissojen ja koirien kaltaisia saalistajia vain suurentamalla

niiden kynsiä ja hampaita piikkimäisiksi ja koukkumaisiksi aseiksi. Mutta silloin muinainen maa-apina olisi joutunut suoraan kilpailuun pitkälle kehittyneiden kissa- ja koirapetojen kanssa. Se olisi joutunut kilpailemaan niiden kanssa niiden omilla aseilla, ja tulos olisi ollut kädellisille tuhoisa. Sen sijaan syntyi aivan uusi menetelmä, keinotekoiset aseet luontaisten sijasta, ja tämä menetelmä toimi.” (73.)

Desmond Morris: Alaston apina, Otava 1972, suomennos Antto Leikola

”Seuraava askel vei välineiden käytöstä niiden valmistamiseen, ja samaan aikaan metsästyskeinot paranivat, ei vain aseistuksen vaan myös yhteistoiminnan ansiosta. Metsästäjäapinat saalistivat laumoina, ja sitä mukaa kuin niiden surmaamistekniikka kehittyi, myös niiden sosiaalinen organisaatio edistyi. Susilaumakin levittäytyi, mutta metsästäjä-apinalla oli jo paljon paremmat aivot kuin sudella, ja se saattoi ryhtyä ratkomaan ryhmän sisäisen viestinnän ja yhteistyön ongelmia. Yhä mutkikkaammat sotaliikkeet kävivät mahdollisiksi. Ja aivot kasvoivat kuin hyökyaalto.” (74.)

Desmond Morris: Alaston apina, Otava 1972, suomennos Antto Leikola

”Tämä metsästäjäjoukko oli ennen kaikkea koiraiden joukko. Naarailla oli liian paljon puuhaa poikasten hoitamisessa, jotta ne olisivat voineet tehokkaasti osallistua saaliin ajamiseen ja tavoittamiseen. Sitä mukaa kuin metsästys tuli yhä vivahteikkaammaksi ja saalistusretket yhä pitemmiksi, metsästäjä-apinan alkoi olla pakko luopua esi-isiensä vaeltavasta elämästä. Kotipesä, paikka jonne koiraat saattoivat palata saaliin kanssa ja jossa naaraat ja poikaset saattoivat odottaa osaansa tuliaisista, kävi välttämättömäksi.” (75.)

Desmond Morris: Alaston apina, Otava 1972, suomennos Antto Leikola

”Kuten myöhemmissä luvuissa näemme, tällä kehitysaskeleella on ollut syviä vaikutuksia nykyajan sivistyneimpienkin alastomien apinoiden moniin käyttäytymispiirteisiin.” (76.)

Desmond Morris: Alaston apina, Otava 1972, suomennos Antto Leikola

240. Ingmar Bergman

”Jag var som förgiftad, trasig av ångest och förakt inför min bedrövelse. Jag insåg att jag aldrig mer skulle göra någon film, att kroppen vägrade samarbeta och att den oavbrutna spänning som hör till filmarbetet var ett otänkbart och passerat stadium.” (77.)

Ingmar Bergman: Laterna magica, Norstedts 1987

Ingmar Bergman (1918 – 2007) oli ruotsalainen elokuvaohjaaja.

”Klockan nio precis började dagens inspelning. Det är viktigt att vår gemensamma start är punktlig. Diskussioner och osäkerheter måste förläggas utanför denna koncentrationens innersta cirkel. Från detta ögonblick är vi en komplicerad men enhetligt fungerande maskin, som har till ändamål att framställa levande bilder.” (78.)

Ingmar Bergman: Laterna magica, Norstedts 1987

”Det ligger en sinnlig tillfredsställelse i att arbeta i nära förbund med starka, självständiga och kreativa människor: skådespelare, passare, elektriker, produktionsledare, rekvisitörer, sminkpersonal, kostymskapare, alla dessa personligheter som befolkar dagen och gör den genomkomlig.” (79.)

Ingmar Bergman: Laterna magica, Norstedts 1987

”Ibland är det en särskild lycka att vara filmregissör. Ett orepererat uttryck föds i ögonblicket och kameran registrerar detta uttryck. Just detta hände idag. Oförberet och orepererat blir Alexander mycket blek, ren smärta tecknar sig i hans ansikte. Kameran registrerar ögonblicket. Smärtan, den ogripbara, fanns där några sekunder och kom aldrig tillbaka, den fanns där inte heller tidigare, men filmremsan fångade ögonblicket. Då tycker jag att dagar och månader av förutsäggar ordentlighet har lönat sig. Möjligen lever jag för dessa korta moment. Som en pärlfiskare.” (80.)

Ingmar Bergman: *Laterna magica*, Norstedts 1987

242. Ollako vai eikö olla

”As always, the richest source of experience is Man himself. The study of his behavior and, particularly in this case, of his methodes of perceiving reality and of forming images of reality will always be our determinant.” (81.)

Sergei Eisenstein: *The Film Sense*, Faber 1943 (1970)

305. Ajan henki

”*Elokuvateoreettisen ajattelun* alueella me taas olemme näihin päiviin saakka olleet maailmassa melkein yksin, sillä meidän lisäksi missään ei ole tehty yrityksiä taiteentutkimuksen keinoin analysoida tätä taiteista ihmeellisintä. Eikä näin ole sattuma, että *elokuvasta taiteena yleensä* – ja vieläpä ei vain tasavertaisena taiteena vaan sellaisena, joka monessa suhteessa ylittää veljestaiteet – on alettu puhua vakavasti vasta juuri sosialistisen elokuvataiteen synnystä lähtien. Jos ihmiskunnan suurimmat ajattelijat meidän maassamme jo kauan ennen elokuvataiteemme täyteen kukkaansa puhkeamista nimesivät elokuvan taiteista tärkeimmäksi ja joukkoluonteisimmaksi, niin kuitenkin tarvittiin neuvostoelokuvien loistavan tähdistön ilmestyminen, jotta myös lännessä lopulta alettiin puhua elokuvasta yhtä vakavana ja huomionarvoisena taiteenlajina kuin teatterista, kirjallisuudesta ja maalaustaiteesta. Korkea yhteiskunnallinen aatteellisuus, joka on meidän elokuviemme taiteellisesti määräävä ominaisuus, hankki elokuvalle tuon tunnustuksen. Sillä ainoastaan meillä elokuva pystyi loppuun asti paljastamaan kaikki ne sisäiset mahdollisuutensa, mihin kaikki muut taiteet ovat läpi vuosisatojen pyrkineet. Elokuva on oikeastaan jokaisen taiteenlajin mahdollisuuksien ja pyrkimysten korkein ilmenemismuoto. Lisäksi elokuva on kaikkien taideilmausten todellinen, aito ja lopullinen synteesi, joka hajosi kreikkalaisen kulttuurin huippukauden jälkeen ja jota turhaan etsivät Diderot oopperasta, Wagner musiikkidraamasta, Skrjabin värikonserteistaan jne.” (82.)

Sergei Eisenstein: *Elokuvan muoto*, suomeksi Love Kirjat 1978

”Joskus me unohdamme, että meillä on käsissämme aito ihme, teknisten ja taiteellisten kykyjen ihme, jonka mahdollisuuksista osaamme käyttää hyväksemme vasta mitätöntä murto-osaa. Tämä on hyvä muistaa meidän, jotka olemme oppineet, ettei luovalle toiminnalle ole olemassa rajoja eikä ylitsepääsemättömiä esteitä.” (83.)

Sergei Eisenstein: *Elokuvan muoto*, suomeksi Love Kirjat 1978

”Mutta vielä selkeämmin elokuvan kaikki edut tulevat esiin, jos kuvittelemme panevamme kaikki taiteet järjestykseen taiteiden pääasiallisen tehtävän mukaan, joka on *todellisuuden ja tämän todellisuuden hallitsijan, ihmisen kuvaaminen.*” (84.)

Sergei Eisenstein: *Elokuvan muoto*, suomeksi Love Kirjat 1978

318. Jäävuoren varjo

”Elokvien tekijät ovat taiteilijoita, ja taiteilijoina heidän pitää (ainakin pitäisi) aina tietää *miksi, mitä ja miten* he haluavat tehdä. Kaikki pohdiskelut taiteen rajoista ja kehitysmahdollisuuksista, vuorovaikutuksista ja eroavuuksista ovat hedelmällisiä teoreettisen selkeyden saavuttamiseksi, mutta taiteilijoille pitäisi suoda vapaus myös rikkoa säännöt ja toteuttaa taidetta sekä itseään taiteessa ilman ulkopuolisten sekaantumista ja ilman taloudellista, poliittista, siveellistä, uskonnollista tai mitä tahansa muuta painostusta.” (85.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfiinikirjat / Otava 1975

320. Kansallinen velvoite

”Vuonna 1958 Suomessa oli 620 elokuvateatteria, vuoden 1974 alussa vain 308.” (86.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfiinikirjat / Otava 1975

321. Vino elämä

”Menetettyään tv:lle joukkotiedotustehtävänsä sai elokuva tavallaan entistä suuremmat mahdollisuudet kehittyä itsenäisenä taiteena. Eikä tätä tosiasiaa haittaa se, että monia elokuvia voidaan katsoa niin teattereissa kuin tv-ruuduissakin.” (87.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfiinikirjat / Otava 1975

”Elokuvasta tuli taidetta, kun se muuttui kannattamattomaksi!” (88.)

Jouko Tyyri Elokuvasäätiön perustamisen aikaan Matti Kassilan mukaan.

Jouko Tyyri oli maalaisliittolainen kirjailija, päätoimittaja ja savolaisen sanavalmis 2. opetusministeri.

332. Tippa vaaraa

”Mainittakoon tässä vain Stanley Kubrickin elokuva ”2001– A Space Odyssey” (”2001 – Avaruusseikkailu”, 1968), jonka vaikuttavuus ei pääse kunnolla oikeuksiinsa edes tavallisella Cinemascopekankaalla, koska elokuva on toteutettu todellakin tavallaan kosmisessa mittakaavassa, 70 mm:n filmillä ja tarkoitettu esitettäväksi hyvin suurella kankaalla.” (89.)

Modest Savtschenko: Elokuva television aikakaudella, Delfiinikirjat / Otava 1975

”George Eastman’s last two years were painful as he was suffering from a degenerative bone disease and he took his own life in 1932 by shooting himself in the heart. His suicide note read: My work is done; why wait?” (90.)

Jack Challoner: Genius Inventions, Science Museum 2019

George Eastman oli amerikkalainen keksijä ja Kodakin perustaja. Hänen keksintönsä tekivät mahdolliseksi miljoonille ottaa valokuvia perheestä.

334. Koiran kohtalo

”Now we live in a day and age where, unlike when I first started out in the film business, digital technology enables you to make films even if you don’t have the money, even if you don’t have hundreds of people working on your film. So no longer can you use the excuse that you have talent, but don’t have the resources. Now we live in an age where you can shoot a film with your iPhone and upload it to YouTube and see what you’ve done. So that old excuse doesn’t apply to the new generation anymore.” (91.)

Eteläkorealainen elokuvaohjaaja Park Chan-wook / Mike Goodridge: *Directing* / ILEX 2012

403. Vaihtoehtoinen elämys

”Diktatoristen valtioiden johtajat valjastivat toisessa maailmansodassa kaikki uudenaikaiset tiedotusvälineet informaatiotaisteluun joukkojensa ja siviiliväestön mielialojen nostattamiseksi. Läntisistä demokratioista varsinkin Englanti kehitti tunnettua propaganda-asettaan sodan vaatimusten mukaan. Winston Churchill lupasi kansalleen realistisesti ”verta, hikeä ja kyneleitä” Saksan täydellisessä kukistamisessa. Sodan päämäärä muodostui tältä osin liittoutuneille yksiselitteiseksi. Saksan sotilaallisen ja poliittisen propagandan – Goebbelsin johtama ministeriö ei pyrkinyt peittelemään todellisia tarkoituksiaan puhumalla suomalaisten tavoin tiedotus ja valistustoiminnasta – tärkein tavoite oli niin kotimaassa kuin myös ulkomailla luoda ja säilyttää sodan loppuun asti luja usko akselivaltojen voittoon. Samalla haluttiin saada saksalaiset elämään innostuneesti sotatapahtumien mukana ja tuntemaan taistelevien joukkojen päämäärät omikseen. Lisäksi pyrittiin vaikuttamaan lamauttavasti viholliskansojen mielialoihin.” (92.)

Esko Salminen: *Propaganda rintamajoukoissa 1941 – 1944*, Otava 1976

Professori Esko Salminen (1937 – 2013) oli lehdistöhistorian tutkija, joka 1976 julkaisi Propaganda rintamajoukoissa 1941 – 1944 -kirjan. Sen alaotsikko ”Suomen armeijan valistustoiminta ja mielialojen ohjaus jatkosodan aikana” kertoo saman, minkä vanha hokema, että sodan ensimmäinen uhri on totuus. Salmisella oli toimittajatausta, josta ei ollut haittaa tutkia, miten sana vaikuttaa, kuten kertoo kirjan väliotsikko: Ratkaisun vuosi 1944 – valistustyö tulikokeessa. Palvelin sotaväessä puoli vuotta upseerikokelaana Pääesikunnan tiedotusosastolla, jossa jouduin rintamavastuuseen siitä, miten monta totuutta on.

414. Pelin säännöt

”I now sincerely hope that no man is ever called upon to carry out another execution in my country. I have come to the conclusion that executions solve nothing, and are only an antiquated relic of a primitive desire for revenge which takes the easy way and hands over the responsibility for revenge to other people. It is said to be a deterrent. I cannot agree. There have been murders since the beginning of time, and we shall go on looking for deterrents until the end of time. If death were a deterrent, I might be expected to know.” (93.)

Albert Pierrepoint: *EXECUTIONER: PIERREPOINT* / Hodder & Stoughton Ltd 1980

Brittiläisen pyövelisuvun jälkeläinen Albert Pierrepoint hirtti satoja tuomittuja, jäi eläkkeelle ja kirjoitti omaelämäkerran, jossa kertoo hellästä suhteesta vaimoonsa ja lopulta nimeää kaikki kuolemantuomionsa hyödyttömiksi kostoiksi.

”Gravity is the only law I feel compelled to obey”.

(94.)

Jääkaappimagneetin teksti

416. Suuri illuusio

”It’s over,” he told *The Guardian* in 2004. ”There was a time maybe when cinema could have improved society, but that time was missed.”

(95.)

Ranskalainen elokuvaohjaaja Jean-Luc Godard / Mike Goodridge: Directing / ILEX 2012

Ranskan uudeksi aalloksi kutsuttiin 1950-luvun lopussa ja 1960-luvulla ilmestyneitä ranskalaisten ohjaajien elokuvia. Uusi aalto ei ollut tyylisuunta, vaan ajattelutapa, elokuvakapinallisuus. Uusi aalto henkilöityi Godardiin, joka oli ikuinen kapinallinen. Godard valitsi tavakseen vieraannuttamisen, joka on elokuvan vastainen keino lähestyä katsojaa; toinen uuden aallon kantajista, Truffaut, valitsi sitouttamisen, jolla vangitsi yleisön.

Liite 2. Taustakirjallisuus

- Aisopoksen tarinoita, Otava 1975
- Matkaopas keskiajan Suomeen, Ilari Aalto & Elina Helkala, Atena Kustannus 2020
- Ihminen, sielunsa kaltainen, Claes Andersson, WSOY 1983
- Grammar of the Film Language, Daniel Arijon, Focal Press 1976
- Elokuvaan estetiikka, Jaques Aumont & Co, Edita 1996
- Gestures, Roger E. Axell, John Wiley & Sons 1998
- Elokuvan historia, Peter von Bagh, Otava 1969
- Laterna magica, Ingmar Bergman, Norstedts 1999
- First Time Director, Gil Bettman, Michael Wiese Productions 2003
- The Facts about a Future Film, Marjorie Billow, Whizzard Publications 1978
- Rembrandt, Substance and Shadow, Pascal Bonafoux, Thames & Hudson 2018
- Socialist Realisms, Matthew Bown, Zelfira Tregulova & Evgenia Petrova, Skira 2012
- Gyermekjátékok, Pieter Brueghel, Kass & Lukácsy & Weöres 1981
- Connections, James Burke, Little, Brown and Company 1978
- Sellaista oli elämä keisarien Roomassa, Jérôme Carcopino, WSOY 1971
- Aivot, Rita Carter, DK / readme.fi 2016
- Genius Inventions, Jack Challoner, Science Museum 2019
- Profiles of the Future, Arthur C. Clarke, Pan Books 1974
- The Art Of The Actor, C. Coquelin, George Allen & Unwin Ltd 1932
- The Brain is the Screen, Gilles Deleuze, University of Minnesota Press 2000
- The Film Sense, Serge Eisenstein, Faber 1970
- Elokuvan muoto, Sergei Eisenstein, Love Kustannus 1978
- Piirustusoppi, Edvard Elenius, Kansanvalistusseuran käsiteollisuuskirjasto No22 1917
- The Wicked Wit of Winston Churchill, Dominique Enright, Michael O'Mara Books 2001
- The Screenwriter's Workbook, Syd Field, Dell Publishing 1984
- The Screenwriter's Problem Solver, Syd Field, Dell Trade 1998
- A Bout de Souffle, Jean-Luc Godard, Balland 1974
- Directing, Mike Goodridge, ILEX, 2012
- Pohjoisten kansojen historia, Olaus Magnus Gothus, Delfiinikirjat 1977
- How The Brain Works, John Gribbin, Dorling Kindersley Limited 2002
- What Great Paintings Say, Rose-Marie & Rainer Hagen, Taschen 2003
- What Paintings Say, 100 Masterpieces in Detail, Rose-Marie & Rainer Hagen, Taschen 2016
- Näyttelijäidentiteetti, Pia Houni, Teatterikorkeakoulu 2000
- Muurahaiset, Bert Hölldobler & Edward O. Wilson, Art House 1996

How to Read a Photograph, Ian Jeffrey, Thames & Hudson 2019
Alemmat taiteet, Markku Koski, Odessa 1985
Fanny och Alexander, Maaret Koskinen & Mats Rohdin, Wahlström & Widstrand 2005
Leikkaus, Jan Kucera, Yleisradion Offsetpaino 1970
What They Don't Teach You at Film School, Camille Landau & Tiare White, Hyperion 2000
Ihmisen synty, Richard Leakey, Kirjayhtymä 1978
Elämä maapallolla, Kirsi Lehto, Harry Lehto & Pekka Janhunen, Ursa 2021
Incredible Eye Tricks, Gene Levine & Gary W. Priester, Arcturus 2012
Film and the Director, Don Livingston, The Macmillan Company 1960
The Magic of M.C. Escher, J.L. Locher, Thames & Hudson 2013
The Growth of Personality, Gordon R. Lowe, Penguin Books 1979
Filmi Design, Terence St. John Marner, Screen Textbooks 1974
Directing Motion Pictures, Terence St. John Marner, The Tantivy Press 1974
Elokuvan kieli, Marcel Martin, Otava 1971
Aivot, käyttäjän käsikirja, Matthew MacDonald, Docendo 2009
Ihmisen uudet ulottuvuudet, Marshall McLuhan, WSOY 1969
Cut! Print!, Tony Miller & Patricia George Miller, Ohara Publications 1972
North by Northwest, James Naremore, Rutgers University Press 1993
Habits, Why You Do What You Do, John Nicholson, Pan 1977
Kädenlukija, Käsikirja ajatukselukijoille, Ina Oxenford, Kirjapainoyhtiö Valo 1907
Kymmentuhatta vuotta, Arto Paasilinna, Uusi Suomi 1986
Buildings, A Traveller's Guide, Rickhard Reid, Michael Joseph 2000
La Grande Illusion, Jean Renoir, Balland 1974
Elämäni ja elokuvani, Jean Renoir, Love-kirjat 1979
Modern Film Scripts: The Seven Samurai, Donald Richie, Simon and Schuster 1970
Lyhyt Onni, Markku Rönnkö, Mainostajien liitto 1997
Propaganda rintamajoukoissa, Esko Salminen, Otava 1976
Elokuva television aikakaudella, Modest Savtschenko, Otava 1975
Maailmanhistoria muutamassa minuutissa, Alexander von Schönburg, Atena 2017
Optical Illusions, Al Seckel, Carlton Books 2000
The Director's Event, Eric Sherman & Martin Rubin, Atheneum 1970
Movie-made America, Robert Sklar, Vintage 1975
Gorky Park, Martin Cruz Smith, Pan Books 1982
Lentävä ihminen, Matti Sorsa & Co, Valtion painatuskeskus 1992
Uusi suomalainen elokuva, Sakari Toiviainen, Otava 1975
Petos ja itsepetos ihmiselämässä, Robert Trivers, Terra Cognita 2011

La Leçon de Cinema, Francois Truffaut, Éditions Denoël 2020
Pukeutumisen kuva, Minna Uotilan väitöskirja, Yliopistopaino 1994
Kotona maailmankaikkeudessa, Esko Valtaoja, Ursa 2001
Directing Actors, Judith Weston, Judith Weston 1996
Modern Film Scripts: Pierrot Le Fou, Peter Whitehead, Simon and Schuster 1969
Dorian Grayn muotokuva, Oscar Wilde, Kustannus Oy Mantere 1947
Signs and Meaning in the Cinema, Peter Wollen, British Film Institute 1972:
The Drawings of Rembrandt, Getty Publications 2019
Leonardo's Machines, David & Charles Limited 2006
The Last Whole Earth Catalog, access to tools, 1968

Liite 3. Ohjaamani pitkät näytelmäelokuvat

Väitöskirjani taustalla on ohjaamieni elokuvien tuotannollinen ja taiteellinen työ. Olen ohjannut 12 pitkää näytelmäelokuvaa, sekä 10 pitkää TV-näytelmäelokuvaa 1970-luvulta 2010-luvulle. Esittelen ne pääpiirteittäin kronologisessa järjestyksessä. Lisäksi olen kirjoittanut teoksia, jotka ovat osa väitöskirjatyöni dokumentaarista aineistoa. Kokemukset apulaisohjaajana vuosina 1979-1983 vaikuttavat ymmärrykseeni ohjaamisesta työssä.

Pitkät näytelmäelokuvat (12 elokuvaa)

“*VARES – Pimeyden tango*” 2012, käsikirjoitus Reijo Mäen romaanin pohjalta Mika Karttunen & Lauri Törhönen, tuotanto Solar Films, Markus Selin, n: Antti Reini, Ilkka Heiskanen, Mikko Leppilampi, Anna-Leena Härkönen, Jussi Lampi, Antti Virnavirta. Reijo Mäen Vares -salapoliisiromaanin filmatisointi Turussa, raaka ja epätodellinen hyväksikäyttörikoselokuva

“*VARES – Ukkapelimerkki*” 2012, käsikirjoitus Reijo Mäen romaanin pohjalta Mika Karttunen, tuotanto Solar Films, Markus Selin, n: Antti Reini, Ilkka Heiskanen, Minna Haapkylä, Kaarina Hazard, Kristo Salminen. Reijo Mäen Vares -salapoliisiromaanin filmatisointi Turussa, jossa julma ja vahva nainen kiduttaa ja murhaa murhaajan ja pakkaa hänet kissanruokapurkkeihin.

“*VARES – Sukkanauhakäärme*” 2011, käsikirjoitus Reijo Mäen romaanin pohjalta Mika Karttunen, tuotanto Solar Films, Markus Selin, n: Antti Reini, Ilkka Heiskanen, Markku Toikka, Katja Kiuru, Jasper Pääkkönen, Carl-Kristian Rundman. Reijo Mäen Vares -salapoliisiromaanin filmatisointi Turussa ja saaristossa, jossa turkulainen mafia kuitenkin lopulta tekee kohtalokkaan virheen.

“*VARES – Huhtikuun tytöt*” 2011, käsikirjoitus Reijo Mäen romaanin pohjalta Katariina Souri, tuotanto Solar Films, Markus Selin, n: Antti Reini, Ilkka Heiskanen, Ismo Kallio, Taisto Oksanen, Marjaana Maijala. Reijo Mäen Vares -salapoliisiromaanin filmatisointi. Hienostunut, mutta häikäilemätön ja raaka nuorten naisten ja miesten hyväksikäyttötarina, turkulaiseen malliin.

“*RAJA 1918*” 2007, käsikirjoitus Aleksi Bardy, Lauri Törhönen ja Jörn Donner, tuotanto Border Productions, tuottajat Jarkko Hentula ja Jörn Donner, n: Martin Bahne, Minna Haapkylä, Hannu-Pekka Björkman, Tommi Korpela, Leonid Mozgovoy, Roman Schatz. Kertomus naisen rakkauden ja miehen velvollisuudentunnon välisestä ristiriidasta, sisällissodan lopusta ja tuoreen Neuvostoliiton ja uuden Suomen rajan vetämisestä maahan, jossa rajaa ei ollut 600 vuoteen. Elokuva kuvattiin osittain perinteisillä Lenfilmin studioilla Pietarissa.

“*Hylätyt talot, autiot pihat*” 2000, myös käsikirjoitus, Laila Hietamiehen romaanin, ja Laila Hietamiehen ja Pekka Parikan laatiman käsikirjoituksen pohjalta, tuotanto Jörn Donner Productions, n: Jonna Järnefelt, Sari Puumalainen, Carl-Kristian Rundman, Mats Långbacka. Kuvaus naisten rohkeudesta sodan jaloissa, Viipurin menettämisestä kesäkuussa 1944 ja karjalaisten evakkojen paosta Suomeen. Osittain kuvattu Viipurissa. ”Hylätyt talot, autiot pihat” voitti OCIC (l’Organisation Catholique Internationale du Cinema et de l’Audiovisuel) Grand Prixin Mar del Platan kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla Argentiinassa 2001.

“*Mannen utan ansikte*” (Kasvoton mies) 1995, käsikirjoitus yhdessä Pertti Takatalon kanssa, tuotanto Jörn Donner Productions, n: Tom Pöysti, Jonna Järnefelt, Stina Rautelin. Dokumentaarinen draama ns. Jakomäki – Mikkeli –tapahtumasarjasta – pankkiryöstöstä ja pakomatkasta autolla, mutta myös symbolinen tarina kahdesta rohkeasta naisesta haulikon ja dynamiitin välissä. Tuolloin vallinneista poliittisista syistä elokuva oli mahdollista tehdä vain ruotsiksi.

”Ameriikan raitti” 1990, elokuvakäsikirjoitus Antti Tuurin romaanin pohjalta, tuotanto Jörn Donner Productions, n: Kari Sorvali, Mari Rantasila, Åke Lindman. Satiirinen ja koominen kuvaus surkeista suomalaisista miehistä, jotka muuttivat ja pakottivat naisensakin muuttamaan “Liikasta ja veroja pakoon ihanaan Floridaan”. Elokuvasa suomalaisen naisten järki kuitenkin voittaa viinahöyryisten miesten todellisuuspaan.

”Insiders” 1988, myös elokuvakäsikirjoitus tuottaja Asko Apajalahden alkuperäisaiheen perusteella, työryhmässä, tuotanto FantasiaFilmi Oy, n: Mikko Reitala, Ilkka Heiskanen, Sari Puumalainen, Katja Kiuru, Markku Huhtamo. Syvästi ironinen kertomus ajasta vain hetki sitten, jota leimasi ns. juppius; itse asiassa liian rahan avulla vieraantumisen, kylmästä naisten esineellistämisestä, yleisestä turhautumisesta ja lopulta vakavan talousrikoksen selvittämisestä.

”Tropic of Ice - Jään kääntöpiiri” 1987, käsikirjoitus Juha Vakkurin kanssa hänen samannimisen romaaninsa pohjalta, tuotanto Skandia Filmi Oy, n: Tor Planting, Raimo Hallama, Soli Labbart, Sarah Lam, Vladimir von Witte, Johanna Raunio, Neil Hardwick. Tuolloin ajankohtainen kuvaus vahvan isän kasvattaman suomalaisen, hyväuskoisen liikemiehen traagisesta jauhautumisesta USA:n presidentti Jimmy Carterin Neuvostoliiton kauppasaarron ja Suomen YVA-sopimuksen välissä.

”Riisuminen” 1986, myös elokuvakäsikirjoitus Raija Orasen samannimisen näytelmän pohjalta, tuotanto Jörn Donner Productions, n: Erkki Saarela, Eeva Eloranta. Kvasiromanttinen satiiri 1980-luvun poliittisesta Suomesta muuttuu vahvan poliitikon naista alistavaksi, raastavaksi ihmissuhdedraamaksi ja lopulta tragediaksi.

”Palava enkeli” 1984, myös käsikirjoitus yhdessä Claes Anderssonin ja Hannele Törrösen kanssa, tuotanto Skandia Filmi Oy, n: Riitta Viiperi, Tom Wenzel, Ritva Arvelo. Juuri valmistuneen nuoren sairaanhoitajan ensimmäinen työpaikka maalaismielisairaalassa, jossa lääkärin härski vallankäyttö ihmissuhteissa lopulta johtaa mielen sairastumiseen, mutta lopulta parantumiseen.

Pitkät TV-näytelmäelokuvat (10 elokuvaa)

”Requiem” 1991, käsikirjoitus yhdessä Juha Siltasen ja Michael Baranin kanssa Siltasen alkuperäisen tekstin perusteella, tuotanto YLE TV2-Teatteritoimitus / Reima Kekäläinen, n: Pauli Poranen, Kalle Holmberg, Ilkka Kylävaara, Johanna Raunio, Pauli Poranen. Elokuvasa on useita aikatasoja: Porkkala menetetään Neuvostoliitolle, kotiaan ikävöivä maaninen päähenkilö ajaa junan alarakenteissa vuokra-alueelle kohdatakseen vain Kuoleman. Lopulta Porkkala palautetaan – ja kaikesta tästä valtaakäyttävä teatterinohjaaja ohjaa aivan liian monimutkaista elokuvaa elokuvassa, jossa on takautumia ja symboliikkaa.

”Pullahiiri” 1989, käsikirjoitus yhdessä Anna-Leena Härkösen kanssa, Härkösen luonnoksista, tuotanto YLE TV2-Teatteritoimitus / Reima Kekäläinen, n: Sari Puumalainen. Tarina kertoo ympäristön tuottamissa stereotyyppisissä ulkonäköpaineissa elävän syömähäiriöisen nuoren tytön raskaasta vuodesta. Bulimiaeokuva, joka toimi terapeutisena teoksena syndroomasta itse kärsiville.

”Pano” 1986, käsikirjoitus yhdessä Ilkka Kylävaaran kanssa, tuotanto YLE TV2- Teatteritoimitus / Reima Kekäläinen, n: Åke Lindman, Riitta Viiperi. Epätodennäköinen, outo kohtaaminen ja rakastuminen, jossa lopulta olikin kyse vain käteisestä rahasta.

”Lumilinna” 1985, käsikirjoitus yhdessä Juha Siltasen kanssa Siltasen aiheesta, tuotanto YLE TV2-Teatteritoimitus / Reima Kekäläinen, n: Ilkka Kylävaara, Taneli Mäkelä, AnnaMaija Ollikainen, Jari Järvinen. Kertomus siitä, mitä kunnollisille pariskunnille tapahtuu kun kokonaan tatuoitu vanki

vapautuu ja asettuu asumaan toimittajan taloon lehtijutun aiheeksi: kohtaaus kohtaukselta syvenevä monisärmäisen ihmissuhdesotkun kuvaus.

”Suomeen tai kämpille” (tv-näytelmä) 1978, käsikirjoitus Pentti Haanpään novellista yhdessä Jussi Niilekselän kanssa, tuotanto YLE TV1-Teatteritoimitus, n: Hannu Kahakorpi, Oiva Lohtander. Monikameratuotantona toteutettu TV-näytelmä hyvin suomalaisesta Pentti Haanpään lännen lokaritarinasta, studiotuotantona.

”Päivä ennen” 1978, käsikirjoitus omasta ideasta yhdessä Jussi Niilekselän kanssa, tuotanto YLE TV2-Teatteritoimitus / Reima Kekäläinen, n: Kari Sorvali, Matti Pellonpää, Veikko Aaltonen. Tragikoominen kertomus nuorten miesten säälittävästä machoilusta ja sekoilusta, Sorvalin esittämän henkilön viimeisestä päivästä ennen astumista armeijan harmaisiin ja kruisailusta oikean Tabe Sliorin entisellä autolla hämäläisessä maalaiskylässä.

”16. kevät!” 1977, käsikirjoitus omasta ideasta Kristiina Pelto-Timperin kanssa, tuotanto YLE TV2-Teatteritoimitus / Reima Kekäläinen, n: Anne Konttila, Kari Sorvali. Viattoman, mutta rohkean, elokuvassa itsenäistyvän mopotyön kehityskertomus hänen asettuessaan tamperelaista moottoripyöräjengiä vastaan.

”Debyytti” 1977, (työnimi: “Viulu ja turvavyö”), käsikirjoitus ja ohjaus. Puolipitkä fiktio, tuotanto Reppufilmi Oy, n. Mikko Kivinen, Marko Ylönen. Iso humalainen mies ja hauras viulu valitettavasti kohtaavat raitiovaunun istuimella. Puolipitkä työnäyte ennen ensimmäisen pitkän näytelmäelokuvan ohjausta.

”Epävalta” 1976, käsikirjoitus Outi Nyytäjän kanssa Elmer Diktoniuksen kahdesta novellista, ohjaus Taideteollisen korkeakoulun lopputyönä, tuotanto Taideteollinen korkeakoulu & YLE TV1-Teatteritoimitus, n: Paavo Pentikäinen, Oiva Lohtander, Matti Oravisto. Elokuvan tarina perustuu ns. Tattarisuon murhiin ja kertoo ihmissuhteiden pienoiskoossa miten poliittinen joukkopsykoosi voi syntyä.

”Helsinkiäsrakkautta” 1974, myös käsikirjoitus. Oppilastyö 50 min., tuotanto Taideteollisen korkeakoulun elokuvataiteen osasto. N. Tiina Markkanen, Seppo Kulmala ym. Teatterikorkeakoulun kurssilaisia. Nuoren rakastuneen maalta tulleen parin kamppailu Helsingin musertavia taloudellisia realiteetteja vastaan. Mustavalkea elokuva, ensimmäinen yritys hallita pitkän näytelmäelokuvan kaltainen monimutkainen taloudellis – teknis – taiteellinen tuotantokokonaisuus elokuvaohjaajana.