



MISTÄ KÄSIN KIRJOITTA A?

Marja-Riitta Koivumäki (2016) *Dramaturgical Approach in Cinema – Elements of Poetic Dramaturgy in A. Tarkovsky's Films*. Helsinki: Aalto-yliopisto, 155 s.

Elokuvien käsikirjoittamista käsitteleviä tutkimuksia on Suomessa tehty aiemminkin, varhaisena esimerkkinä Riina Hyytiän väitöskirja *Ennen kuin kamera käy* (2004). Tässä yhteydessä voi mainita myös Raija Talvion väitöskirjan *Filmikirjailijat. Elokuvakäsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941* (2015), jonka Tytti Soila arvioi *Lähikuva*-lehden edellisessä numerossa. Aalto-yliopiston Elokvataiteen laitoksen muissakin väitöskirjoissa (mm. Saara Cantell ja Pia Tikka) on sivuttu myös tällaista problematiikkaa. Marja-Riitta Koivumäen artikkeliväitöskirja on kuitenkin laitosyhteytensä perinteeseen nähden poikkeuksellinen jo siitä syystä, että – kuten tekijä työn johdannon lopussa toteaa – se ”taiteellisena tutkimuksena” (*practice-based research*) pyrkii tarkastelemaan aihettaan nimenomaisesti ”käsikirjoittajan ammatin näkökulmasta”. Ihanteellisimmillaan tavoitteena on siis tuottaa tutkimusta, jota paitsi tehdään ikään kuin käsikirjoittajan (ja käsikirjoitusta opettavan) silmin myös alalla harjaantumisen näkökulmasta.

Se, miten tutkimus onnistuu näissä tavoitteissaan, riippuu paljolti siitä, miten isoja harppauksia tuollaiselle harjaantumiselle asetetaan. Harppausten arviointi taas on opetustyön käytäntöjä tuntemattomalle liian iso haaste. Sen sijaan tutkimuksen toista, suuremmin sen otsikkoon kirjoitettua tavoitetta eli kysymystä poeettisesta dramaturgiasta Tarkovskin elokuvissa voi jo arvioida tarkemmin. Keskityn siis siihen.

Lähimmäksi omia näkemyksiään Koivumäki mainitsee australialaisen tutkijan Thomas

Redwoodin ”uusformalistisen” tutkimuksen *Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema* (2010). Erottava tekijä on kuitenkin siinä, että Redwoodin lähestymistavasta poiketen Koivumäelle henkilöahmo on ”kirjoittajan keskeisin narratiivinen työkalu, jonka keinoin hän välittää (*convey*) elokuvan tarinaa ja teemaa katsojalle” (s. 27). Yleisempi dramaturginen lähestymistapa (*approach*) muotoillaan ikään kuin kehyksiksi (*framework*) Tarkovskin elokuvien dramaturgista analyysia varten. Tähän näkökulmaan liittyvä huomio koskeekin tutkimuksen otsikkoa: dramaturginen tapa lähestyä elokuvaa yleisemmin tulee kyllä tavallaan kartoitetuksi, mutta missä määrin poeettisen dramaturgian voi kiinnittää Tarkovskin nimeen, jos ja kun lähemmässä tarkastelussa on vain kaksi hänen seitsemästä elokuvastaan?

Tältä osin väitöskirjan ydinaines koostuu kolmesta aiemmin *Journal of Screenwriting*-lehdessä julkaistusta artikkelista, huolimatta siitä, että väitöskirjan painettuun versioon ne on eroteltu ja merkitty termillä ”Appendix” (eli ”liite” tai ”täydennysosa”). Niistä ensimmäinen (”The aesthetic independence of the screenplay”, 2010) käsittelee elokuvan käsikirjoittamiseen ja käsikirjoitukseen liittyviä erilaisia tutkimuksellisia ulottuvuuksia. Lyhyesti, tekstin tavoitteena on pohtia käsikirjoituksen roolia itsenäisenä kokonaisuutena, eikä tässä artikkelissa Tarkovskin tuotantoon viitatakaan kuin ohimennen. Toinen artikkeli (”Poetic dramaturgy in Andrey Tarkovsky's *Ivan's Childhood* [1962]: Conflict and contrast, two types of narrative principles”, 2012) pureutuu yhteen

elokuvan yleiseen ilmaisulliseen tavoitteeseen elokuvaan sisältyvän kolmen jakson (*sequence*) lähemmässä tarkastelussa. Kolmas artikkeli ("Poetic dramaturgy in Andrey Tarkovsky's *Nostalgia* [1983]: A character without a goal?", 2014) puolestaan avaa "poettisen dramaturgian" rakenteelle keskeisiä periaatteita perinteisestä näkökulmasta eli henkilöihahmon kautta.

Tutkimuksen kiinnostavin anti yleisemmin elokuvan- eikä vain käsikirjoitustutkimuksen kannalta sisältyy tarkasteluihin Tarkovskin kahdesta elokuvasta, joita lähestytään "dramaturgisina konstruktioina". *Ei paluuta* -elokuvan (alkuperäiseltä ja kansainvälisestikin tunnetummalta nimeltään *Ivanin lapsuus*, 1962) analyysi pyrkii osoittamaan, että vastakohtaisuuksien ja tilallisen metaforan käytön erityiset keinot tekevät kyseisen elokuvan dramaturgiasta poeettista pikemminkin kuin klassista. Johtopäätökset dramaturgian suhteen rakennetaan valmiin elokuvan näkökulmasta mutta palaten käsikirjoitukseen. Tässä suhteessa juonteet ulottuvat käsikirjoituksen eri vaiheisiin: Andrei Mihalkov-Kontshalovskin ja Tarkovskin yhdessä kirjoittamasta versiosta Mihail Papavan version kautta aina alkuperäiseen teokseen, Vladimir Bogomolovin romaanin *Ivan* (1957). Käsikirjoitusten osalta – niin tämän elokuvan kuin toisenkin lähemmässä tarkastelussa olevan Tarkovskin elokuvan kohdalla – lähteenä on Natasha Synessioksen toimittama englanninkielinen kokoelma *Andrey Tarkovsky, Collected Screenplays* (1999).

Ei paluuta -elokuvassa vastakohtaisuuksien (*contrast*) teemat kiteytyvät kerronnalliseen ilmaisukeinoon, ylös–alas-liikkeeseen. Tilallisen metaforan näkökulmasta tämä tarjoaa mahdollisuuksia tulkita tuollaisen, niin henkilöihahmoja kuin kameran toimintaa koskevan liikkeen vertauskuvallisuutta. Tässä tulkinnassa "ylhäällä" merkitsee monia myönteisiä ja vastaavasti "alhaalla" monia kielteisiä asioita. Dramaturgian analyysinä artikkeli pyrkii osoittamaan, että sekä tuollaisen liikkeen ja siihen sisältyvän vastakohta-asetelman että tilallisen metaforan kannalta keskeiset suuntaviivat ovat olemassa jo elokuvan käsikirjoituksessa. Sinänsä ne toki ovat klassisen, vastakohtaisuuksien kautta eteenpäin vievän kerronnan mukaisia, mutta tapaa, jolla tämä rakenne tulee kuvin ja äänin ilmaistuksi elokuvassa, voidaan Koivumäen mukaan pitää poeettisena.

Miten niin "poeettisena", kysyy kriittinen lukija ja ehdottaa tällaiselle ilmaisulle kuvaavampana käsitettä "dialektinen" viitaten vaikkapa Zachariah Rushin teokseen *Beyond the Screenplay; A Dialectical Approach to Dramaturgy* (2012, joka ei sisälly Koivumäen käyttämiin lähteisiin). No, poeettisen käsite tietysti tulee jo Tarkovskilta itseltään, nimeäähän hän tällä käsitteellä omat tavoitteensa esimerkiksi *Vangittu aika* -teoksessaan (suom. 1989). Dialektisen käsitettä ei Koivumäen tutkimuksesta löydy, mutta Tarkovski itse kyllä suhtautuu siihen edellä mainitussa kirjoituskokoelmassaan aika kriittisesti, ja se on ehkä keskeisin syy myös siihen, miksi Tarkovski ei oikein koskaan mieltynyt sen enempää Sergei Eisensteinin elokuvaan kuin teorioihinkaan.

Tarkovskin oma iskulause kuuluu suunnilleen näin: "On olemassa vain yksi tapa ajatella elokuvallisesti: poeettinen". Mutta mitä Tarkovski oikeastaan tarkoittaa elokuvallisella tavalla ajatella? Viitaten Tarkovskin ajatuksiin ajattelun poeettisuudesta Koivumäki hahmottaa poeettisen merkitsevän tietynlaista "taiteilijoiden asennetta suhteessa todellisuuden objektiin, jonka nämä sitten aikovat kääntää (*convey*) taiteeksi" (s. 24). Tarkovskin oman näkemyksen mukaan "elokuvallisen kuvan poetiikka" on nimenomaan siinä, ettei kuvaus sisällä mitään symboliikkaa tai kätkeytyjä merkityksiä. "Kirjallisuus käyttää sanoja kuvataksaan maailmaa, kun taas elokuvan ei tarvitse käyttää sanoja, se manifestoi itsensä meille suoraan", toteaa Tarkovski edelleen. Eikö tämä asenne aseta "reunaehtoja" myös sanoilla operoivalle käsikirjoitukselle – ja tätä kautta pikemminkin väittämälle, jonka mukaan käsikirjoitus ja elokuva ovat kaksi aika erilaista asiaa?

Entä mitä Tarkovski itse kirjoittaa käsikirjoituksen roolista? Tätä Koivumäen tutkimuksessa – jälleen sen otsikkoon nähden – käsitellään kovin vähän, vaikka *Vangittu aika* -kokoelmassa on siitä oikein alalukukin. Tärkeintä Tarkovskille tuntuu olevan se, ettei alkuperäinen idea tärvelly matkalla lopulliseen elokuvaan. Jos ja kun näin käy, ohjaaja huomaa hyvin nopeasti tullessaan vain kanssamatkustajaksi tai sivustaseuraajaksi, havainnoijaksi. "Minun on sanottava heti, etten pidä käsikirjoitusta kirjallisuuden lajina", ja parhaimmillaankin käsikirjoittaja Tarkovskin mukaan on ohjaajan

kumppani. Poeettinen dramaturgia on tässä mielessä sidoksissa nimenomaan ohjaajan näkemykseen, jolle käsikirjoitus on sitten alisteinen.

Eikö tässä mielessä pyrkimys nostaa käsikirjoituksen ja käsikirjoittajan roolia, merkitystä ja työtä ole lähtökohtaisesti ristiriidassa sen kanssa, että kysymyksenasettelua tutkitaan juuri Tarkovskin omien ohjaustöiden kautta? Eikö jokin sellainen kuin ”Tarkovskin poeettinen tyyli” ole lähtökohtaisesti arveluttava vaihtoehto yrittää kohottaa juuri *käsikirjoituksen* arvoa, sillä hänelle sen (kuten näyttelijäntyön, kuvauksen, leikkauksen jne.) on oltava tyystin ohjaajan ”näkemyskelle” alistettu? Ei kai myös käsikirjoittamisen opetus pedagogiassaan tähtää tällaiseen ”alistu ohjaajan näkemykseen” -asenteeseen? Kysymykset ovat tässä tahallisen kärjistäviä ja pyrkivät väittämään, jonka mukaan luova kumppanuus tai tahdoton alistuminen saattavat usein olla (ja Tarkovskin tapauksessa varmaan olivatkin) näkemysristiriitoja vailla neutraalia ja objektiivista ”keskitietä”.

Tapa, jolla Tarkovski *Vangittu aika* -teoksesseen kertoo esimerkiksi *Peili*-elokuvan (1975) syntyhistoriaa on tässä suhteessa varsin kuvaava: oikeastaan mitään elokuvan keskeisistä avainkohtauksista (esim. Syväš- eli Mätämeren ylitystä kuvaava dokumenttijakso) tai edes henkilöhahmoista (kertojan vaimo) ei alkuaan ollut käsikirjoituksessa, vaan ne ”lisättiin” siihen tässä tapauksessa yhdessä Tarkovskin ja Aleksander Misharinin toimesta varsin myöhään tuotannon loppuvaiheessa. Tarkovski kirjoittaa: ”*Peili* osoittaa, että käsikirjoitus on hauras, elävä, alati muuttuva rakenne, ja että elokuva tulee tehdyksi vasta sinä hetkenä, kun sitä varten tehty työ lopulta päättyy”. Toki hän myös toteaa, että *Peili* on tässä suhteessa käännekohta pois aiemmin hänelle ominaisesta tiukemmasta sitoutumisesta käsikirjoituksen viitoittamaan tuotantoprosessiin.

Edellä käsitellystä näkökulmasta voinee pitää ymmärrettävänä sitä, että Tarkovskin elokuvien lähempi käsittely julkaistujen artikkelien muodossa on sitten itse väitöskirjaa ajatellen vain sen ”liite”. Tietysti tutkimuksen otsikointia katsoen tämä ei poista arvelua sen epätarkkuudesta. Tutkimuksen rakenteesta avautuvat tavoitteet viittaavat lopulta – ellei peräti kahteen erilaiseen tutkimukseen niin

ainakin kahteen suuntaan: ”dramaturgisen lähestymistavan” yleisten periaatteiden pohdintaan (jota käydään kautta työn alkuosan) ja Tarkovskin ”poeettisen dramaturgian” pohdintaan (jota käydään tarkemmin kahdessa artikkelissa). Tässä työssä nämä puolet on ikään kuin pakotettu koskettamaan toisiaan. Missä määrin tuollaisen montaasin on valmis hyväksymään? Siitä paljolti riippuu, missä määrin tekijän voi mieltää lopulta onnistuneen pyrkimyksissään esittää väittämiä tutkimusaiheensa tiimoilta.

Parhaimmillaan tuollaiset väittämät ovat rajatumpien ”yksityiskohtien” erittelyssä, esimerkkinä *Ei paluuta* -elokuvan ylös-alas-jännevälin analyysi. Vastaavasti hauraimmillaan ne ovat yleistävissä pelkistyksissä, jotka koskevat rakenteiden toiminnallisia periaatteita, esimerkkinä lähtökohtainen määritelmä elokuvallisen dramaturgian struktuurille. Yhtäältä (kuten ”liiteosan” ensimmäisessä artikkelissa) dramaturgian käsite voi tarkoittaa kaikkia niitä *valintoja*, joiden lopputulos valmis elokuva on. Toisaalta se viittaa rakenteeseen, jossa käsikirjoitus on joukko sanomia ja ohjeita, jotka ohjaaja sitten voi työryhmineen muuttaa valmiiksi elokuvaksi ja jotka katsoja voi viimein uudelleen kokea. Niinpä lopputulema on väittämän osalta helposti ennakoitavissa: kukin elokuva muotoutuu dramaturgiansa kannalta omanlaisekseen.

Tulkinta dramaturgian yleisestä rakenteesta muuten tuo mieleen Claude Shannonin ja Warren Weaverin luonnosteleman ”viestinnän matemaattisen teorian”, jossa lähettäjä laittaa lähettimen kautta sanoman jotakin kanavaa pitkin vastaanottimeen, jonka kautta vastaanottaja sen sitten omaksuu. Käsikirjoittaja on tässä lähettäjä, ”lähettimeen laittaminen” on elokuvan valmistumisprosessi ja kanava on levitysjärjestelmä, jonka puitteissa elokuva päättyy esimerkiksi elokuvateatteriin, jossa katsoja sen sitten näkee, kuulee ja kokee, ja pääsee tällä tavalla kosketuksiin käsikirjoittajan alkuperäisen sanoman kanssa. Tällainen rakenne on abstraktin ideaali ja sellaisenaan varmasti aivan OK, mutta arvella voi, missä määrin sillä on annettavaa nimenomaan käytäntölähtöiselle elokuvien käsikirjoittamista koskevalle tutkimukselle tai opetukselle. Mieleen tulee tuo klassinen sanonta, joka on

paikannettu monien Hollywood-nimien (kuten Samuel Goldwyn, Humphrey Bogart ja Moss Hart) suuhun: ”Kun haluat sanoman, käytä lennätintä, älä elokuvaa.”

Edellä esitettyjen näkemysten mahdollinen kriittisyys tähtää pikemmin teoreettiseen keskusteluun kuin tutkimuksen heikkouksia osoittavaan yksinpuheluun. Väitöskirja on sujuvasti kirjoitettu, lähtökohtansa avoimesti (ja usein) julki lausuva (ja taulukoiva) esitys,

joka sisältää viittauksia myös tutkimukseen, jossa Koivumäen omiakin näkemyksiä on kommentoitu. Tutkimus siis ottaa aktiivisesti osaa keskusteluun dramaturgian problematiikasta elokuvatutkimuksessa – ja sellaisena sitä voi pitää tervetulleena puheenvuorona.

Jukka Sihvonen

FT, elokuvantutkimuksen professori, Mediatutkimus, Turun yliopisto