



Transistori plays Toppilan tehdas
Dokumentin toteutus ja lopputuloksen pohdintaa ohjaajan näkökulmasta

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö
Äänen / ohjauksen
suuntautumisvaihtoehto
Syksy 2005
Ilmari Huttu-Hiltunen

OPINNÄYTETIIVISTELMÄ

Osasto Viestintä	Erikoistumisala Ääni / ohjaus
Tekijä Ilmari Huttu-Hiltunen	
Työn nimi Transistori plays Toppilan tehdas - Dokumentin toteutus ja lopputuloksen pohdintaa ohjaajan näkökulmasta	
Lopputyön laji mediateko	
Työn valmistumisaika 13.12.2005	Sivumäärä 40
<p>Tiivistelmä</p> <p>Transistori plays Toppilan tehdas on kolmekymmentä minuuttia pitkä dokumenttielokuva Transistori nimisestä perkussio-orkesterista, joka soittaa improvisoiden. Dokumentissa tutkitaan heidän improvisaatioitoaan. Dokumentti on kuvattu suljetussa Toppilan selluloosatehtaan voimalassa, joka sijaitsee Oulussa. Dokumentti on koostettu ääniraidan pohjalta.</p> <p>Tekstissä käydään ensin läpi projektin eri vaiheet ennakkosuunnittelusta lähtien ja esitellään ratkaisut, joihin päädyttiin teknisen toteutuksen puolesta. Lopuksi käsitellään Transistori plays Toppilan tehdas -dokumentin suhdetta muutamiin yleisesti tunnettuihin elokuvan genreihin.</p>	
Aineisto Kirjallisuus, elokuvat	
Asiasanat Dokumenttielokuvat, kokeelliset elokuvat, musiikkielokuvat, improvisointi	
Säilytyspaikka TAMK / Taide ja viestintä	

THESIS

SUMMARY

Department Media Programme	Area of specialisation Sound design / Directing
Author Ilmari Huttu-Hiltunen	
Title Transistori plays the Factory of Toppila – The documentary from directors point of view	
Sort of Final Thesis Project	
Date 13.12.2005	Number of pages 40
<p>Summary:</p> <p>Transistori plays the Factory of Toppila is a thirty minutes long documentary movie. Transistori is a percussion group from Oulu Finland. Their music is based on improvisation. In this documentary they are playing in an old factory building. Documentary explores their playing by visual means. Documentary is constructed mainly from the basis of the soundtrack.</p> <p>Thesis analyzes different stages of the project, from the beginning to the end. Also technical issues are considered. Last part is about the documentary's relationship to some generally known genres of cinema.</p>	
Material (e.g. audio / video tape, photographs, slides, paintings, statues...) literature, film	
Key words Documentary, music, improvisation	
Filing TAMK / Art and media	

SISÄLLYS

1	Johdanto	2
2	Projektin esittely	3
3	Transistorin soittimet	7
4	Ennakkosuunnittelu	9
4.1	Kuvauspaikka	10
4.2	Käsikirjoitus	13
4.3	Transistorin motivointi	14
5	Työryhmä	16
6	Tekniikka ja kalusto	18
6.1	Kuvaus	18
6.2	Äänitys ja äänisuunnittelu	20
7	Jälkityöt	22
7.1	Dokumentin rakenne	22
7.2	Leikkaus	23
7.3	Miksaus	24
7.4	Värimääritys ja grafiikka	24
8	Lopputuloksen pohdintaa	25
9	Genren pohdintaa	28
9.1	Dokumentti	30
9.2	Cinéma vérité ja suora elokuva	31
9.3	Kokeellinen dokumentti ja elokuva	34
9.4	Musiikkivideo	35
9.5	Dokumenttielokuva, jossa kamerat ovat näyttelijöitä	36
9	Yhteenveto	38
	Lähdeluettelo	40

1 JOHDANTO

“Sound should sometimes be a foreground player, not a late cosmetic applied to a stage play.”

(Rabiger 2003, 235)

Transistori plays Toppilan tehdas on kolmekymmentä minuuttia pitkä dokumenttielokuva Transistori nimisestä perkussio-orkesterista, joka soittaa improvisoiden. Dokumentissa keskityin tutkimaan juuri heidän improvisaatioitoaan. Tyyli oli yksi projektin tärkeimpiä asioita lopputuloksen kannalta. Tiesin jo dokumenttia ideoidessani toteutustavasta tulevan poikkeava. Valitsin tekotavan tarkoin tiettyjen periaatteideni mukaan, joita mietin ennakkosuunnitteluvaiheessa. Keskeistä oli dokumentin rakenteen määräytyminen musiikin kautta.

Käyn läpi projektin eri vaiheet ennakkosuunnittelusta lähtien. Esittelen ratkaisut, joihin päädyimme teknisen toteutuksen puolesta. Kaikki ratkaisut tehtiin projektiokohtaisesti. Ei ollut olemassa mitään valmista mallia, kuinka tämän tyylinen projekti tulisi toteuttaa.

Elokuvaani ei kuitenkaan saa sopimaan mihinkään yleisesti määriteltyyn genreen. Pohdin tekemäni dokumenttielokuvan suhdetta eräisiin yleisesti määriteltyihin elävän kuvan lajeihin. Näitä ovat muun muassa: dokumentti, cinéma vérité, suora elokuva, kokeellinen dokumentti ja musiikkivideo.

Huomasin tavoittaneeni toivomani asiat, kun jälkityöt saavuttivat pisteen, jossa pystyin hahmottamaan dokumentin lopullisen ulkomuodon. Tämä ei vielä tarkoita sitä, että dokumentti avautuisi yleisölle, niin kuin se avautui minulle. Tyyli on kuitenkin mielestäni toimiva ja siinä on selkeästi näkyvissä suunnitelmallisuus. Lopputulos on myös monilta osin niin mielenkiintoinen, että se ansaitsee pohdintaa juuri tekotapansa ja normaaleista genreistä poikkeavuutensa vuoksi. Samalla se antaa itselleni mahdollisuuden oppia omista työtavoistani tämän projektin suhteen.

2 PROJEKTIN ESITTELY

Transistori plays Toppilan tehdas -dokumentti lähti ideasta dokumentoida Transistori-yhtyeen improvisaatiosoitantoa. Halusin tehdä dokumentin tästä mielestäni poikkeuksellista perkussio-orkesterista. Heitä on verrattu esimerkiksi Cleaning Women -bändiin ja yhdysvaltalaiseen Stomp -ryhmään, mutta edellä mainittujen ryhmien soitanta perustuu kuitenkin tarkasti harjoiteltuihin kappaleisiin. Transistorin soitto on aina improvisaatiota, eli jokainen esitys on ainutlaatuinen suhteessa aiempiin soitettuihin versioihin kappaleesta.

Transistori on aloittanut tynnyreiden soittamisesta Oulussa vuonna 1999 ja jaloitunut vuosien saatossa monien erilaisten kierrätysmateriaalista rakennettujen soittimien soitantaan. Ensimmäinen live-esiintyminen oli vuonna 2000. Myöhempiä virstanpylväitä on muun muassa esiintyminen Pori Jazzeilla vuonna 2004. Transistorin ydinryhmä käsittää seitsemän henkeä, joskin soittajamäärä vaihtelee viidestä jopa kymmeneen. Mukaan on tullut myös erilaisia sähköakustisia soittimia, esimerkiksi sanelukone, ääniprosessoreita ja vahvistimia. Ainoa ”oikea” soitin on Pikaterän tilaustyönä valmistama terätön saha.

”Transistori on kollektiivinen improvisoiden tuotettu tunteiden purkaus, jonka lopputuotteena syntyy paikkaan, aikaan ja jäsenten henkiseen tilaan nojaavaa äänimaisemaa. Tavoitteena on synnyttää harmoninen äänikollaasi, joka syntyy kun jokainen jäsen muita kuunnellen lisää palapeliin oman kokonaisuutta täydentävän palasensa - äänen, jota kokonaisuus kaipaa, jotta se korviin kantautuessaan kuulostaisi mahdollisimman täydelliseltä kokonaisuudelta.”

(Heinonen 2005, henkilökohtainen tiedonanto)



Kuva 1: Transistori Pori Jazzeilla 2004. Kuva: Juha Haapakoski

Dokumenttiin en halunnut haastatteluja tai kertojaa ollenkaan, vaan pyrkimyksenä oli kuvata Transistorin soitantaa kolmena eri päivinä kuvattavina sessioina. Haastattelujen koin häiritsevän taiteellista kokonaisuutta, sillä ne olisivat katkaisseet musiikilla ja kuvalla luotavan tunnelman. En myöskään halunnut tehdä itseään selittävää dokumenttia, jossa kerrotaan miten asiat ovat, vaan halusin jättää kaiken kokemisen katsojan oman tulkinnan varaan. Jokainen osa oli tarkoitus kuvata keskittyen kuvallisesti eri asioihin tutkien visuaalisuuden kautta Transistorin kommunikaatiota improvisaatiossa. Suurin tavoite oli kuitenkin luoda eräänlainen *dokumentaarinen taideteos*; elokuva, joka olisi audiovisuaalinen taidekokemus, mutta tavallaan toteutettu dokumentin keinoin – todellisuutta käsiteltynä asettamieni rajojen sisällä.

“The eye sees, but the ear imagines”

-Robert Bresson

Dokumentti kuvattiin kuudella kameralla yhtäaikaisesti ja äänitettiin kahdeksankymmenellä mikrofoniolla. Kuva ja ääni synkronoitiin ottojen alussa yhteisklaffilla.

Kameramiesten välillä ei ollut reaaliaikaista monikameraohjausta tai komentolinjaa, vaan kuvaustapa ohjeistettiin kameramiehille ennen sessioiden alkamista.



Kuva 2: Ritiälattia mahdollisesti näkyvyyden ja kuuluvuuden kerrosten välillä. Kuva: Eveliina Pitkänen

Kuvauspaikka oli olennainen osa dokumenttia. Vuonna 1931 käyttöön vihityn Toppilan selluloosatehtaan voimalarakennus on ollut suljettuna yli kaksikymmentä vuotta ja ränsistynyt erittäin pahoin – tai toisesta näkökulmasta: *erittäin hyvin*. Visuaalisesti rakennuksen sisäpuoli muistuttaa Transistoria – paljon ruostunutta metallia, tekstuureja, yksityiskohtia, valoa ja etenkin varjoja. Transistorin musiikki perustuu harjoiteltuun improvisaatioon ja siihen mitä ryhmän yksilöt luovat esiin ja kuinka he siihen reagoivat. Dynamiikkaa luo äänenpainevaihtelun lisäksi hiljaisten, hentojen, lujien sekä jykevien äänten kanssakäyminen. Rautalangankätkä voi soida mukavaäänisen tynnyrin kanssa yhtä aikaa.

Akustiikka vaikutti soittamiseen sekä hyvässä että pahassa. Lavalla esiintymään tottuneen orkesterin oli välillä erittäin vaikeata kuulla toisiaan tarpeeksi tarkasti pysyäkseen rytmissä. Esiintymislavalle on yleensä rakennettu oma monitorointiäänentoisto, josta soittajat kuulevat tarvittavan määrän muita soittimia. Akustiikan positiiviset vaikutukset olivat niitä, joiden ajattelin toimivan luovina haasteina orkesterille: miten soittajien välinen etäisyysongelma ratkeaa, entä syntyykö siitä jotain uutta ja hienoa, vai mureneeko kokonaisuus kasaan? Dokumentin rauhallisimmassa osassa tämä maaginen tehdastila auttoi luomaan osaltaan todella dynaamista ja vaikuttavaa musiikkia.

Työryhmään kuuluivat:

Äänittäjät: Rauli Roininen ja Mikko Pohjola

Kuvaaja: Jaakko Slotte

Kameramiehet: Rami Honkimaa, Jouko Piipponen, Jarkko Järvinen ja Jan-Niclas Jansson

Tuotantopäällikkö: Eveliina Pitkänen

Ohjaaja: Ilmari Huttu-Hiltunen

Leikkaaja: Anniina Ojutkangas

Graafikko: Jouko Hautajärvi

Värimäärittelijä: Antti Hirsiaho



Kuva 3: Pekka Heinonen soittaa sähköputkitorvea Pori Jazzeilla 2004.

Kuva: Juha Haapakoski

3 TRANSISTORIN SOITTIMET

Erityisen kiinnostavaa Transistorissa on heidän soittimensa sekä tapa, jolla niitä käytetään. Määritelmä ”perkussioryhmä” ei tee oikeutta Transistorille, mutta toisaalta eivät hekään ole yhtyeelleen vielä parempaa nimitystä keksineet. Tynnyreitä ja perkussiosoitteita käyttäviä ryhmiä on Suomessa moniakin, mutta mielestäni Transistori erottuu kaikista näistä juuri musikaalisuudellaan.

Transistorin soundi perustuu 220 litran muovitynnyreihin, joiden äänialat vaihtelevat yksilökohtaisesti. Tynnyristä saa rajattoman määrän erilaisia napsahdusääniä. Muovitynnyreiden lisäksi peltitynnyri on ollut mukana jo ensimmäisestä harjoituskerrasta lähtien. Kaikenlaisia pienempiä tynnyreitä, ämpäreitä, muovipurkkeja, kurkkupurkkeja ja jopa viemäriputkia (puhtaita) käytetään lyömäsoittimina – yksittäisinä ja yhdisteltyinä.

Transistori käyttää lisäksi erilaisia puhaltimia rikastamaan äänimaailmaansa. *Pörinäputki* on polyeteenivesijohdosta ja imurin putkesta rakennettu puhallinsoitin, joka muistuttaa ääneltään digeridoota. Pörinäputkesta



Kuva 4: Jaakko Jokipii Transistorin treenikämpällä. Taustalla tynnyreitä ja muita soittimia. Kuva: Aki Latvamäki



Kuva 5: Lauri Sallamo sirkkelinterien takana. Kuva: Jan-Niclas Jansson

on olemassa myös isompi versio, jonka ääni on vielä matalampi. *Sähköputkitorven* ääni muodostetaan puhaltamalla voimakkaasti huulien läpi ja nimensä mukaisesti se on alun perin tarkoitettu sähköjohdoille rakennuksissa. Puhaltimiin voi myös puhua ja huutaa. Isot ja pienet sirkkelinterät ovat hyviä soittimia ja niitäkin voi soittaa monin tavoin.

Muita lyömäsoittimia ovat auton vanne, vaahtosammutin, *koivuklapiksylofoni*, u-raudat. Transistorin omin sanoin: kaikki kelpaa mistä lähtee ääntä. Sähköakustisia soittimia ovat erilaisten efektilaitteiden läpi soitetut vempaimet: sanelukone, saha ja *rutinakone*.



Kuva 6: Transistorin koivuklapiksylofoni, soittamassa Jouni Haapakoski, taustalla Aki Latvamäki.
Kuva: Juha Haapakoski



Kuva 7: Jaakko Jokipii ja vaahtosammutin.
Kuva: Jan-Niclas Jansson

4 ENNAKKOSUUNNITTELU

Halusin dokumentoida Transistorin soitantaa ja korostaa sen taiteellista olemusta audiovisuaalisin keinoin. En ollut kiinnostunut tekemään dokumenttia orkesterin sosiaalisista suhteista enkä tekemään henkilökuvia. Lähtökohtana oli tehdä dokumentti Transistorin soittotaiteesta, prosessista ja ilmaista nämä asiat taiteen ja dokumenttielokuvan keinoin. Ennakkosuunnittelussa paneuduin tarkasti toteutustapaan, jotta pystyisin saavuttamaan tavoitteeni mahdollisimman hyvin ja kompromissittomasti.

Erittäin olennainen osa dokumenttia oli kuvauspaikka, joka kiehtoi ja valloitti ränsistyneisyydellään. Pimennettynä ja valaistuna tehdas heräsi henkiin uudella tavalla luoden voimakkaan ja vangitsevan tunnelman dokumentille. Paikan tunnelmalla halusin myös inspiroida soittajia ja työryhmää.



Kuva 8: Sama kohta tehtaasta ennen ja jälkeen valaisun. Kuvat: Ilmari Huttu-Hiltunen, Jan-Niclas Jansson



Kuva 9: Tehdastila oli kolmen kerroksen korkuinen. Kuva: Ilmari Huttu-Hiltunen

4.1 KUVAPAIKKA

Toppilan vanha selluloosatehdas sijaitsee Oulun Toppilassa, sataman läheisyydessä, uudella asuinalueella. Se on aloittanut toimintansa vuonna 1931, mutta Oulun kaupunki osti alueen vuonna 1985 tehtaaseen lopetettua toimintansa. Kuvauspaikkana toiminutta rakennusta ei ollut purettu korkeiden kustannusten vuoksi ja se onkin saanut ränsistyä rauhassa nämä vuodet.

Kuvauslupa Toppilan vanhaan tehtaaseen saatiin keväällä 2005. Pelkkä lupa ei vielä riittänyt, koska omistaja ei voinut antaa takeita ettei tehdasta purettaisi ennen kuvauksiamme. Päätimme kuvausajankohdaksi touko-kesäkuun vaihteen, osittain aikataulujen puolesta ja osittain siksi, että ilmat lämpenisivät. Vasta noin kuukautta ennen ensimmäistä kuvauspäivää sain kuulla tehtaaseen omistajalta, ettei sitä pureta vielä. Muitakin vaihtoehtoja kartoitettiin, joskaan niitä ei edes käyty katsomassa, koska tahdoin pitää viimeiseen asti kiinni Toppilan tehtaasta.



Kuva 10: Toppilan tehdas päivänvalossa. Kuva: Ilmari Huttu-Hiltunen

Tehtaan pimentäminen oli yksi ongelmista. Kuvaustilan lattia oli toisen kerroksen korkeudella ja sen yläosassa oli isot ikkunat neljännen kerroksen korkeudella. Ikkunoiden piti ennakkotietojen mukaan olla lähes kokonaan peitossa, mutta ne eivät olleetkaan. Tehtaan länsipuolella oli kolme suurta ikkunaa peittämättä, mikä tarkoitti, että ilta-aurinko paistoi suoraan sisään. Auringonpaiste taas muodostui suureksi ongelmaksi valaisun kannalta, sillä tehtaan pimentäminen jo



Kuva 11: Peittämättömät ikkunat. Kuva: Ilmari Huttu-Hiltunen

tunnelman vuoksi oli ensiarvoisen tärkeää. Vanerilla peittäminen ei tullut hintansa vuoksi kysymykseenkään, koska lähes koko budjetti meni käytännössä kameroiden vuokraamiseen. Päädyimme hankkimaan mustaa työmaamuovia, josta leikkasin sopivan kokoiset palat ikkunoihin. Nämä sitten kiinnitettiin niittipysyllä ikkunanpieliin. Oulun VPK:lta saimme edullisen tarjouksen ikkunoiden peittämisestä ja he myös ottivat muovit pois viimeisenä kuvauspäivänä. Siten pääsimme kuvaamaan myös luonnonvalossa kuvituskuvaa tehtaasta. Ulkonäöllistä syistä muovia ei myöskään saanut jättää ikkunoihin.



Kuva 12: Näkymä kuvaustilan kolmannesta kerroksesta. Kuva: Ilmari Huttu-Hiltunen

Kuvauspaikka oli käyttämättömyytensä vuoksi erittäin likainen ja pölyinen. Olettavasti pöly ei ole erikoisen terveellistä, joten hengityssuojaimia oli käytettävä. Tästä muodostui hienoinen ongelma suunnitellun kuvaustavan suhteen, sillä toisessa osassa kuvataan pääasiassa kasvoja ja kasvot ovat nyt enimmäkseen hengityssuojainten peitossa. Päätin, ettei tämä kuitenkaan muuta suunniteltua

tyyliä, vaan kuvaamme siitä huolimatta kasvoja. Silmät saavat nyt mielestäni suuremman roolin, koska ilmeet täytyy kuvitella niiden perusteella.

4.2 KÄSIKIRJOITUS

Projektin ensimmäinen kirjallinen vaihe oli synopsiksen kirjoittaminen, jossa myös selvennettiin dokumentin toteutustapaa:

Tässä projektissa on tarkoitus kuvata heidät soittamassa vanhan Toppilan tehtaan lämpövoimalassa. Tehdas on visuaalisesti todella vaikuttava paikka. Koneita on tarkoitus käyttää soittimina heidän omien soittimiensa ohella ja näin saada tehdas soimaan. Dokumentaarisella puolella pyrin visuaalisin keinon saamaan heidän kommunikointia soittaessa esille; kuinka reagoidaan toisten tuottamiin ääniin, miten siihen vastataan, kuinka he saavat tehtaan soimaan. Tärkeä osa on ilmeillä, reaktioilla ja teoilla.

Puhetta tai haastatteluja ei käytetä informaation lähteinä.

Valot ja kameraroolitukset suunnitellaan etukäteen mahdollisimman pitkälle.

Ennakkosuunnittelun yhteydessä kirjoitetaan käsikirjoitus, joka pääasiallisesti keskittyy tekniseen toteutukseen. Draaman ainekset täytyy löytää suurimmilta osin paikan päällä kuvatusta/ äänitetystä materiaalista (...).

Ensimmäisen version käsikirjoituksesta kirjoitin toukokuun 2005 alussa, eikä käsikirjoitus enää tästä oikeastaan muuttunut ennen kuvauksia. Tiedossa oli, että kuvaustilanne sanelee loppujen lopuksi asioiden tekotavan. Sitä helpompaa on löytää uusia ratkaisuja mahdollisille ongelmille, mitä enemmän on käytetty aikaa ennakkosuunnitteluun ja asioiden miettimiseen.

Dokumentissani on oikeastaan viisi kohtausta: alku, ensimmäinen, toinen ja kolmas osa sekä loppu. Näistä alku ja loppu rakennettiin leikattaessa. Käsikirjoi-

tuksessa nimesin osat kuvallisen painopisteen mukaan: kasvot, keskivartalo ja ryhmä. Pyysin äänittäjiä tekemään kuvauksissa myös live-miksauksen, jonka pohjalta voisin valita käytettävän materiaalin. Alkuperäisenä ajatuksena oli valita dokumenttiin sopivan mittaisia kappaleita, mutta tiesin tässä olevan riskinsä. Kuvauksissa sain ajatuksen koostaa eri osiot useista musiikin pätkistä. Täten sain tehtyä jokaiseen osaan myös enemmän dynaamista ja rytmillistä vaihtelua

Draaman kaaren, tai rakenteen, pyrin luomaan täysin musiikin pohjalta. Yllätyksenä tullut lyhyt dialogi sopi kuitenkin paikalleen niin hyvin, että päätin ottaa sen mukaan. Alkuperäisenä tavoitteena oli kuitenkin luoda yhtenäinen puoli tuntia kestävä musiikkiteos, jossa musiikki ja visuaalisuus loisivat kaaren intensiteettiensä vaihtelulla. Dokumentin rakenteen suunnittelin ainoastaan musiikin pohjalta. En katsonut ensimmäistäkään kuvanauhaa ennen kuin olin leikannut ääniraidan haluamakseni.

Päätelin, että dokumentista ei voi tulla tylsä, kun koostan sen musiikin ja äänen pohjalta. Jos tunnelmallinen kaari pysyy kasassa puoli tuntia ilman kuvaa, niin kuvan kanssa sen täytyy olla vielä parempi ja voimakkaampi.

4.3 TRANSISTORIN MOTIVOINTI

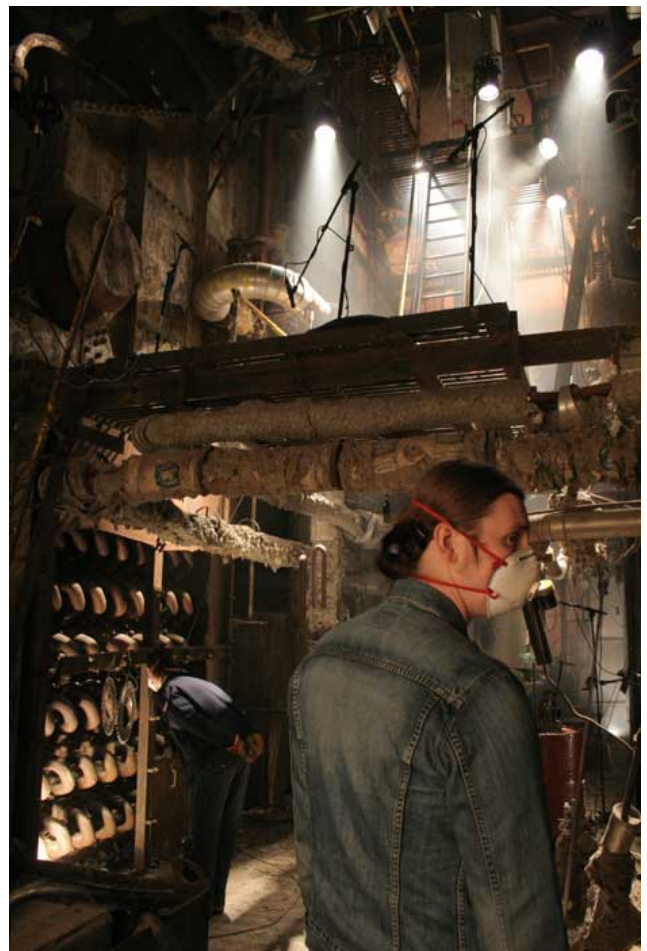
Yksi olennaisimmista asioista ennen kuvauksia oli saada soittajat motivoitua ja innostumaan aiheesta sekä kuvauksista. Muutaman soittajan tunsin hyvin jo etukäteen ja näiden kanssa puhuinkin aiheesta joulukuussa 2004. Transistorilla oli takanaan pidempi kausi, jolloin toiminta oli ollut hiljaisempaa ja hiukan nihkeää. Osa porukasta tosin innostui tämän dokumentin mahdollisuudesta antaa juuri sitä uutta potkua ryhmälle, mitä he tarvitsisivatkin. Toiset taas olivat hiukan skeptisiä koko projektin onnistumisen suhteen.

Kävin Oulussa seuraavan kerran työryhmän kanssa huhtikuun lopulla, jolloin tutustuimme Transistorin, kuvaajan, tuotantopäällikön ja äänittäjien kanssa kuvauspaikkaan. Kävimme katsomassa Transistorin live-keikan Trank-klubilla.

Ensimmäinen kerta tehtaassa bändin kanssa oli lähinnä tutkailua: kolisteltiin paikkoja ja kuunneltiin akustiikkaa. Tein myöhemmin uuden matkan Ouluun, jonka tarkoituksena oli viedä tehtaaseen Transistorin soittimia, kokeilla mahdollisia soittopaikkoja ja kartoittaa ongelmia. Suurimmat haasteet ilmenivät akustikassa vaikeutena kuulla toisten soittajien soittoa ja pysyä rytmissä. Tämä aiheutti stressiä osalle soittajista, koska ei kenenkään tee mieli kuunnella hapa-roivaa musiikkia.

Tilassakaan ei heti saatu syntymään sellaista tunnelmaa, että bändi olisi siitä innostunut. Jotkut soittajista pitivät jopa melkein mahdottomana tehtaassa soittamista niin, että se kuulostaisi hyvältä. Olin vakuuttunut soittamisen onnistumisesta, kunhan asioille annettaisiin aikaa kypsyä ja vaihtoehtoja kokeiltaisiin.

Tästä eteenpäin jatkoimme sähköpostikeskustelua käytännön asioista ja bändi kävi tehtaassa muutaman kerran harjoittelemassa ennen kuvauksia. Kuvausviikon ensimmäisenä päivänä kävimme Toppilassa vielä koko työryhmän kanssa katsomassa viimeiset harjoitukset. Silloin saatoimme todeta, että soittaminen ja kuvaaminen onnistuisivat ainakin teknisesti. Silti kaikki soittajat eivät olleet tyytyväisiä tilanteeseen, mutta teimme asian parantamiseksi kaiken mitä tehtävissä oli.



Kuva 13: Kameramiehet Jarkko Järvinen ja Rami Honkimaa toisena kuvauspäivänä. Kuva: Jan-Niclas Jansson

5 TYÖRYHMÄ

Työryhmä on erittäin tärkeä osa projektia. Haluan, että jokainen on tosissaan mukana ja heistä näkee sen, että he tekevät parhaansa. Ohjaaja on luottavaisin mielin nähdessään asioiden hoituvan niin kuin niiden pitääkin. Haluan valita ihmiset tarkoin sen perusteella mitä tiedän heidän tehneen, tai mitä minulle on heistä kerrottu. Persoonallisuuksilla on iso osa ryhmän toimivuudessa. Kuvaus-tilanteen tunnelma saa olla vapaa ja välitön, kunhan tietynasteinen vakavuus säilyy ja vitsailu osataan lopettaa oikeaan aikaan.



Kuva 14: Työryhmää ja soittajia aloittelemassa kolmatta kuvauspäivää. Kuva: Jan-Niclas Jansson

Halusin mukaan monta paikallista, koska kuvasimme Oulussa. Kuvausryhmästä oululaisia ovat lisäksi leikkaaja, tuotantopäällikkö ja äänittäjät. Ketään heistä en valinnut ryhmään kuitenkaan ainoastaan oululaisuuden perusteella, vaan kaikki olivat mukana omien taitojensa vuoksi.

Kuvauksissa työryhmään kuului kaksi äänittäjää, jotka hoitivat kaiken ääneen liittyvän, sekä pääkuvaaja, jonka johdolla rakennettiin valaisu ja säädettiin ka-

merat. Näiden lisäksi neljä kameramiestä, jotka rakensivat valot kameroiden operoinnin lisäksi. Itse toimin ohjaajana, joka koordinoi koko ryhmän toimintaa ja ohjasi esiintyjä. Toimin myös kameramiehenä, koska kuvaamisen aikana ei käytetty reaaliaikaista kommentia tai muuta ohjaamistapaa.

Kuvauspäivät aloitettiin aamulla valaisun rakentamisella. Päivän päätteeksi suunniteltiin seuraavan päivän valaisua. Samalla kalusto purettiin ja lastattiin autoihin, koska tehtaaseen ei voinut jättää mitään mahdollisen ilkvallan vuoksi. Sähköt saimme viereisestä erityiskoulusta Toppilan korjaamoluokasta. Valaisulle ja äänelle oli käytettävänä neljä kuudentoista ampeerin voimavirtalähtöä. Voimavirta muunnettiin työmaakeskusten ja himmentimen avulla maadoitetuksi 230V verkkovirraksi.



Kuva 15: Toppilan tehtaan voimalarakennus ja kalustoautot. Kuvassa näkyviä tikkaita pitkin kuljettiin tehtaaseen. Kuva: Jan-Niclas Jansson

6 TEKNIikka JA KALUSTO

6.1 KUVAUS

Kuvauksen suunnittelu aloitettiin ennen kuin pääkuvaaja oli nähnyt kuvauspaikkaa tai edes bändiä. Tehdas oli minulle tuttu paikka entuudestaan ja minulla oli sieltä muutamia valokuvia sekä vanhaa videomateriaalia. Kerroin kuvaajalle mitä olin suunnitellut etukäteen ja mitkä olivat omat näkemykseni projektista. Halusin häneltä paljon ideoita ja ehdotuksia kuvauksia varten. Annoin hänelle päävastuun kuvaukseen liittyvien asioiden hoitamisessa, jotta voisin keskittyä paremmin muuhun suunnittelemiseen. Kävimme kuitenkin jokaisen ehdotuksen yhdessä läpi.



Kuva 16: Jouko Piipponen säätää toisen kuvauspäivän valaisua. Kuva: Jan-Niclas Jansson

Kuvasimme noin tunnin videomateriaalia vieraillessamme tehtaassa ja sen pohjalta mietimme tilan valaisua, kuvakulmia ja soittajien sijoittelua. Päätin kirjoittaa käsikirjoitukseen kolme erillistä osiota, joissa keskityttäisiin kuvallisesti eri asioihin. Kuvallinen painopiste vaikutti luonnollisesti valaistuksen suunnitteluun. Valoilla ja efektisavulla halusimme syventää tehtaan tunnelmaa. Halusin, että kuvauksessa käytetään tilan kolmiulotteisuutta mahdollisimman paljon hyväksi.

Kameramiehiä pyydettiin hakemaan kuvakulmia, joissa voisi käyttää sekä etu-, että taka-alaa hyväksi. Tehdas pursuaa erilaisia tekstuureja ja yksityiskohtia, enkä halunnut korostaa näitä liikaa. Syväterävyys pidettiin koko kuvausten ajan lyhyenä, jotta katseella ei olisi liikaa kiintopisteitä. Suljinajan halusin nopeaksi, jotta liikkeet nä-

kyisivät mahdollisimman terävinä. Nopean suljimen lisäksi käytimme lomiteleematonta

(progressiivista)

kuvaa. Kaikki kamerat oli tar-

koitus pitää käsivaralla koko ajan, paitsi kuvit-

uksessa käytettävät glidecam -ajot (glidecam pehmentää kameran liikuttelusta aiheutuvat tä-
rähdykset ja luo leijuvan vaikutelman kuvaan).



Kuva 17: Jouko Piipponen ja glidecam, taustalla Rami Honkimaa sekä Jaakko Slotte. Kuva: Jan-Niclas Jansson

Valaisussa päädyttiin normaalista elokuvavalaisusta poiketen teatteri- ja rockklubimaisempaan valoon. Varjot haluttiin tehdä jyrkiksi ja selkeiksi. Päävalo oli jokaisessa osassa soittajien takana ja yläpuolella. Pääasiallisina valonlähteinä toimivat Par 64 -valaisimet ja eritehoiset floodit, joita pystyimme kontrolloimaan himmentimellä. Kuvauskäyttöön suunniteltuja HMI-valoja emme käyttäneet ollenkaan, koska ajattelimme lämpimän keinovalon tuovan hienommin ruosteen sävyjä esille. Par-valot sopivat mielestämme visuaaliseen ilmeeseen ja ne voisivat tarvittaessa myös näkyä kuvissa. Tehtaassa oli lisäksi paljon otollisia kiinnityspaikkoja kyseisille lampuille, joten emme tarvinneet valoille erillisiä jalustoja juuri ollenkaan.

6.2 ÄÄNITYS JA ÄÄNISUUNNITTELU

Äänittäjille oli luvas-
sa melkoinen haas-
te. Minulle oli erittäin
tärkeätä tämän
dokumentin äänityk-
sen ensiluokkaisuus.
Studio rakennettiin
Ford Transit -paket-
tiauton perälle, sillä
kuvauspaikalle ei
voinut jättää varkai-
den pelossa yöksi
mitään. Kaikki pitikin
purkaa aina kuvausten loputtua ja rakentaa seuraavana päivänä uudestaan.



Kuva 18: Äänittäjien studio rakennettuna Ford Transitin perälle.
Kuva: Eveliina Pitkänen



Kuva 19: Äänittäjät Rauli Roininen ja Mikko Pohjola työssään. Kuva: Jan-Niclas Jansson

Päädyimme ratkaisuun äänittää tila noin kahdellakymmenellä mikrofoniolla omille raidoilleen sekä tehdä vielä erikseen stereomiksaus kuvatessa. Stereomiksausta käyttäisin dokumentin koostamiseen. Äänittäjät aikoivat selviytyä hommasta kahdestaan, mikä oli kunnioitettava tavoite. Lupauduin silti olemaan heille apuna tarvittaessa.

Transistorin kaltaisen yhtyeen äänittäminen ei ole mitään helppoa puuhaa, koska heidän soittimensa ovat yleensä kaikkea muuta kuin soittimiksi tarkoitettuja. Toki esimerkiksi kitarravahvistimien kautta tulevat äänet saadaan hyvin talteen, mutta totutuista soittimista poik-

keavasti soivat purkit ja tynnyrit aiheuttavat ongelmallisia taajuuksia ja resonansseja.

Halusin Transistorin soittavan myös tehdasta, joten tilamikityskin oli erityisesti huomioitava. Tehtaan koneita lyömällä lähti jykeviä ääniä, joiden en halunnut hukkuvan muihin iskuääniin. Tehtaan soittamisella tarkoitan myös tilan akustii-kan hyödyntämistä. Erilaiset soittimet jäävät soimaan kaikujen voimalla eri tavoin riippuen niiden sijainnista tilassa. Tässä oli lisäksi yksi omista ideoistani dokumentin näytävyyteen; mitä tarkemmin soittajat joutuisivat kuuntelemaan tehtaan ääntä ja sointia, sitä enemmän se näkyisi heidän kasvoiltaan.

Äänittäjät tapasivat Oulussa suunnitteluissa Transistorin miksaajan, joka kertoi näkemyksiään siitä, miten nämä eriskummalliset soittimet saadaan kuulostamaan hyvältä. Äänityksessä päädyttiin suhteellisen tavanomaiseen ratkaisuun; kun äänitettävänä on kaksikymmentä raitaa ja erikoinen orkesteri isossa tilassa, ei välttämättä ole aikaa kokeiluihin erikoisilla mikrofoneilla.



Kuva 20: Mikrofoneja ja piuhoja ensimmäiseltä kuvauspäivältä.
Kuva: Jan-Niclas Jansson

7 JÄLKITYÖT

7.1 DOKUMENTIN RAKENNE

Kuvausten jälkeen odotin noin kaksi viikkoa, että saisin hiukan etäisyyttä ja uusia ideoita koostamista varten. Sitten aloitin työt kuuntelemalla kuvauksissa tehtyä stereomiksausta. Huomasin ettei alkuperäinen ideani valita noin kolme sopivan mittaista kappaletta ollut toimiva. Valikoin jokaiselta päivältä osia kappaleista, jotka sopisivat hyvin yhteen. Päädyin rakentamaan kokonaisuuden lähes kymmenestä eri palasesta. Aluksi minua harmitti, etten saanut kolmea kokonaista kappaletta dokumenttiin, kuten olin käsikirjoituksessa suunnitellut. Pian huomasin, että kuvauksissa syntynyt idea koostaa osat monesta palasesta toimii hyvin ja saan tehtyä kontrolloidumman ja monipuolisemman kokonaisuuden. Kolmen kappaleen sijasta saan dokumenttiin useita kappaleita. Olivathan yhden päivän aikana kuvatut kappaleet aina samankaltaisia, juuri tilan, sijoittelun ja soittimien vuoksi.

Olin ennakkosuunnitteluvaiheessa päättänyt, että dokumentin pituus voisi olla kolmekymmentä minuuttia, joten pyrin pitämään materiaalin tiiviissä paketissa. Varauduin siihen, että kokonaisuudesta tehtäisiin hiukan lyhempi, mutta mielestäni tähän ei ollut tarvetta. Päätin muuttaa järjestyksen erilaiseksi, kuin mitä olin käsikirjoituksessa suunnitellut. Alun perin rauhallisen osion piti olla ensimmäisenä, mutta huomasin, että se sopii paremmin keskelle. Kuvallisesti tämä osoitautui erittäin toimivaksi vaihtoehdoksi. Ensimmäisen osan kuvallinen painopiste ei ole kasvoissa ja dokumentti saa salaperäisemmän alun, kun soittajia ei paljasteta heti alussa.

Alussa oli tarkoitus esitellä tehdasta glidecam-ajoilla, mutta käytimme myös grafiikkaa varten kuvattua kuvituskuvaa hyödyksi. Näin saimme suunniteltua enemmän tehdasta esille ja viivästettyä soittajien näyttämistä. Esittelyjakso kestää kokonaisuudessaan noin neljä minuuttia ja luo mielestäni hienon tunnelman koko dokumentille. Tekstit toimivat hyvin rauhallisen alun kanssa.

Lopputekstien taustalle halusin lisäksi musiikkia ja kuvaa. Käsikirjoitukseen olin kirjoittanut Jouni Haapakosken sahallä soittaman soolon, jota ei ajan puutteen

vuoksi kuvattu ollenkaan. Valitsin sen sijaan sopivan kappaleen tekstien taustaksi, se mielestäni toimi kokonaisuuden kanssa paremmin kuin alkuperäinen ideani. Käytimme äänen kanssa synkronoidun kuvan lisäksi otteita dokumentin jokaisesta osasta ja lisäsimme soittajista otetut kasvokuvat heidän esittelyihinsä.

7.2 LEIKKAUS

Leikkaajalle annoin koostamani ääniraidan, jossa jokaisen osan kappaleet olivat omina tiedostoinaan. Kirjoitin paperille mahdollisimman tarkat ohjeet, miltä kuvanauhalla osat löytyisivät. Koska käyttämässämme mini dv -formaattissa ei ole mahdollisuutta saada samaa aikakoodia jokaiselle kameralle, synkronoitiin kaikki kuusi kameraa äänen kanssa yhteisklaffilla.

Ensimmäiset ohjeet leikkaajalle olivat lähinnä suuntaa-antavia. Mielestäni oli parempi aluksi katsoa mitä materiaalissa on, kuin että leikkaaja lähtisi väkisin vääntämään materiaalia johonkin muottiin. Hyvin nopeasti huomasimme, että materiaalissa on juuri se, mikä pitikin. Pystyimme keskittymään kuvallisesti selkeästi eri yksityiskohtiin jokaisessa osassa.

Aluksi jokainen kappale raakaleikattiin erikseen. Kun jokaisen osan kappaleista oli raakaversiot valmiina, ne yhdistettiin peräkkäin, jolloin pituus oli hiukan yli kolmekymmentä minuuttia. Tämä oli ensimmäinen kerta, jolloin saatoin todeta että dokumentti saa sellaisen muodon, joka toimii ja tyydyttää minua. Tässä vaiheessa ei ollut vielä tarkasti päätetty kuinka alku ja loppu leikattaisiin. Olin käsikirjoituksessa suunnitellut eräänlaiset otsikkoruudut jakamaan dokumentin osiin. Vasta loppuvaiheilla luovuin tästä ajatuksesta, koska sain mielestäni paremman idean ja graafikko sekä leikkaaja olivat samaa mieltä kanssani. Käsikirjoituksessa olin nimennyt osat kuvauksen perusteella: kasvot, keskivartalo ja ryhmä. Nämä olivat nimiä, joiden tiesin muuttuvan. En kuitenkaan keksinyt parempia nimiä osille ja päätin nimetä ne ainoastaan numeerisesti: ensimmäinen, toinen ja kolmas osa.

7.3 MIKSAUS

Äänittäjät alkoivat miksata monikanavaversiota valitsemistani kappaleista. Kuvauksissa tehtyä live-miksausta ei käytetty referenssinä aluksi ollenkaan, vaan miksaaminen aloitettiin puhtaalta pöydältä. Halusin, että musiikista tehdään sen kuuloista kuin Transistori sen haluaisi kuulostavan. Tähän oli hyvät edellytykset, koska minulla oli tarpeeksi läheiset suhteet soittajiin ja tiesin mistä he pitivät. Kävin paljon keskusteluja soundeista niiden yhtyeen jäsenten kanssa, joilla oli siitä selkein näkemys. Ääniopiskelijana ja muusikkona minulla oli hyvät lähtökohdat ohjeistaa äänittäjiä, koska pystyin antamaan käytännöllisiä neuvoja, jotka auttoivat heitä eteenpäin miksaamisen ongelmakohdissa.

Mielestäni ei ollut tarkoituksenmukaista tehdä musiikista korostetun käsittelemättömän kuuloista, koska jos aikomuksena on dokumentoida musiikkia, sen mielestäni tulee kuulostaa mahdollisimman hyvältä. Taustani puolesta pystyin erittelemään konkreettisesti mikä on mielestäni hyvää ja mikä ei. Dokumentissa on hetkiä jolloin on vaikea uskoa äänen lähtevän niistä soittimista, joita kuvassa näkyy soitettavan. Ne hetket ovat mielestäni yksi osoitus projektin onnistumisesta.

Ensimmäiset versiot olivat vielä liian klinisiä kuulostaakseen riittävän orgaanisilta ja eläviltä. Oma haaveeni oli saada musiikkiin vähintään sama henki, kuin kuvauksissa oli ollut. Olin varma, että kovalla työllä musiikin saisi kuulostamaan huomattavasti paremmalta kuin livenä tehdyn stereomiksauksen. Elävyyttä musiikkiin saatiin käyttämällä huomattavan paljon tilääntä miksausessa. Jos kappale kuulosti elottomalta, kuuntelimme silloin live-miksausta, koska siihen oli tarttunut mielestäni hyvin soittamisen henki kuvaushetkellä. Sen avulla kappaleet saavuttivat lopullisen soundinsa.

7.4 VÄRIMÄÄRITTELY JA GRAFIIKKA

Värimaailman vaihdoksella halusin korostaa osien erottuvuutta, vaikka jokainen osa onkin jo valaisultaan erilainen. Värimäärittelyssä haettiin kuvaan myös lisää rosoisuutta, jolla päästäisiin kauemmaksi videomaisuudesta. Etukäteen oli jo

tiedossa, että värimäärittelyä käytettäisiin hyväksi tunnelman luomisessa ja tämä otettiin huomioon kuvaustekniikassa. Grafiikan halusin tuovan lisämaustetta ja elävyyttä dokumenttiin. Alussa on merkittävä informatiivinen osuus grafiikoilla ja teksteillä, mutta samalla ne voivat lisätä visuaalisuutta ja tukea tunnelmaa. Tärkeintä on kuitenkin tekstin luettavuus ja ymmärrettävyys. Alkutekstit pyrin pitämään mahdollisimman ytimekkäinä.

8 LOPPUTULOKSEN POHDINTAA



Kuva 21: Otto Byström valmistelee soittimiaan toiselle kuvauspäivälle. Kuva: Jan-Niclas Jansson

Teknisesti koen onnistuneeni dokumentissa. Tarkoitan omalla onnistumisellani myös kokonaisuuden toimivuutta ja jokaisen työryhmäläisen henkilökohtaista panosta. Kuva on erittäin tasokkaan näköistä ja ilmaisuvoimaista. Ääni tempaa mukaansa ja saa kuuntelijan kietoutumaan tehtaan visuaaliseen maisemaan. Kokonaisuudessaan jälki on mielestäni täysin ammattimaista eikä elokuvaa katsoessa ajattele katsojansa opiskelijatyötä.

Ongelmat eivät saaneet yliotetta projektista, vaikka jossain vaiheessa siltä tuntuikin. Osa Transistorin jäsenistä oli liittymässä Teostoon muiden bändiensä takia, eivätkä he heti halunneet luopua oikeuksistaan. Teosto-maksut olisivat kuitenkin koituneet kohtalokkaaksi tälle dokumentille. Koulu ei olisi voinut maksaa puolesta tunnista Teoston vaatimaa korvausta. Onneksi asia saatiin kuitenkin sovittua, ja soittajat suostuvat kirjoittamaan Teoston itsehallinnointisopimukset.

Sopimuksista koituikin suurimmat ongelmat jo kuvauksissa. Koulun politiikan mukaan kaikki oikeudet käytännössä luovutetaan pois ja tämä harmitti soittajien verran, että siitä aiheutui jopa haittaa kuvauksiin. Transistorin jäsenet eivät olleet lukeneet sopimuksia etukäteen, vaikka ne oli heille toimitettu. Sopimusten lukeminen olisi pitänyt varmistaa hyvissä ajoin ennen kuvausten aloittamista. Erimielisyydet sopimusten suhteen ilmenivät motivaation puutteena. Viisainta olisikin ollut antaa ne allekirjoitettaviksi jo paljon ennen itse kuvauksia.

Dokumentaarisuus toimii mielestäni yllättävän hyvin. Kolmannessa osassa ensimmäisen ja toisen osan kuvaustapojen yhdistyessä katsojalla on mahdollisuus kokea tunne siitä kuinka Transistorin musiikki syntyy. Lyhyt keskustelu, josta olen tekstittänyt olennaisen osan, kertoo ytimekkäästi, kuinka hienovaraista Transistorin musiikillinen yhteistyö on. Kaavamaisuuteen pyrkiminen ei johda mihinkään, eikä mitään kunnollista saada aikaiseksi – täytyy ainoastaan soittaa ja kuunnella mitä muut soittavat.

Taiteelliset arvot eivät elokuvassa liity mielestäni pelkästään visuaalisuuteen tai äänen laadukkuuteen. Taiteellisuus syntyy pyrkimyksestä näyttää tai paljastaa jotain näkymättömiä asioita kokonaisuuden avulla. Pyrin käsittelemään jokaista dokumenttielokuvani osa-aluetta taiteelliseen kokonaisuuteen vaikuttavana tekijänä. Tähän liittyy voimakkaasti viestivä kuva, tunteita herättävä musiikki sekä luihin ja ytimiin asti painuvat soundit. Toppilan tehtaan tunnelma sopii Transistorille täydellisesti ja kuvaustilanteessa syntyikin erittäin hieno ja voimakas tunnelma. Dynamiikan vaihtelut kuvassa, äänessä ja rytmisissä tekevät kolmekym-

menminuuttisesta dokumentista kevyesti katsottavan kokemuksen. Lyhyt syväterävyys keskittää katsetta sopivasti, eikä katsoja puudu yksityiskohtien määrään. Varmasti on ihmisiä, joita tämän tyylinen elokuva ei liikuta, mutta en missään vaiheessa pyrkinytkään tekemään varmaa perusdokumenttia.

Mitä useammin katson dokumenttia, sen enemmän löydän uutta kritisoitavaa. Jossain vaiheessa on kuitenkin tervettä päättää teoksen olevan valmis. Epäkohdat, jotka huomaan vasta yli kymmenen katsomiskerran jälkeen eivät ole todennäköisesti kovin vakavia. Eniten minua häiritsee kourallinen kuvia dokumentissa (yhteensä kuvia on satoja), joiden olen huomannut olevan epäsynkronissa musiikin kanssa. Tämä ei todennäköisesti häiritse juuri ketään, koska kyseisissä kuvissa ei ole mitään selkeää asiaa, josta synkroniongelman huomaa. Itse olen katsonut dokumentin sen verran monesti, että osaan ne poimia. Kokonaisuuden kannalta tästä ei koidu mitään haittaa.

Seuraavaksi pohdin *Transistori plays Toppilan tehdas* -dokumentin lajityyppiä ja viestintätapoja.



Kuva 22: Toisen kuvauspäivän rakennusta, pääkuvaaja Jaakko Slotte. Kuva: Jan-Niclas Jansson

On vaikeaa itse määritellä mitä on tehnyt, koska toteutus on ollut hyvin pitkälle intuitiooni perustuvaa. Nyt jälkeinpäin olen ymmärtänyt pohdiskelun ja tutkimisen merkityksen. Olen saanut selvitettyä monia seikkoja tekotavoistani, joita en varsinaisesti tiedostanut ja huomannut. Tästä koen olevan eniten hyötyä tulevaisissa projekteissani. Pohdinnan järkevyyttä itselleni tukee myös, että *Transistori plays Toppilan tehdas* on pohjimmiltaan dokumentti, eikä fiktio.

Kriitikot ovat tavallisesti turvautuneet kahteen toisiaan täydentävään keinoon löytääkseen sopivaa aineistoa (...) genretutkimukseen. Ensinnäkin he ovat jättäneet huomiotta sellaiset elokuvat, jotka eivät onnistu täyttämään selkeitä lajivaatimuksia. Toiseksi, he ovat määritelleet kaikki perusgenret suhteessa sellaiseen elokuvien ydinjoukkoon, joka toteuttaa kyseisen teorian neljä oletusta:

- Kukin elokuva on tuotettu tunnistettavan geneerisen sinikopion mukaan.

- *Kussakin elokuvassa tulevat esiin ne perusrakenteet, jotka tavallisesti liitetään kyseiseen genreen.*

- *esityksen aikana kukin elokuva tunnustetaan sen genrenimilapusta*

- *Yleisöt yhdistävät järjestelmällisesti jokaisen elokuvan tiettyyn genreen ja tulkitsevat sitä sen mukaisesti*

(Altman 1999, 29-30)

Pitäisikö minunkin sitten pakottaa tekemäni dokumentti johonkin tiettyyn genreen, tai saada se sopimaan edellä mainittujen oletusten alle? Käytännössä olen sitä mieltä, että minun täytyy nimetä jokin genre, joko yleisesti tunnettu, tai itseni määrittelemä, joka antaa suuntaa katsojalle tämän mennessä katsomaan dokumenttiani. Jo pelkästään dokumentiksi nimeäminen antaa katsojalle oletusarvoja. Musiikkidokumentti kertoo jo enemmän. Mutta entä jos nimitänkin teostani *dokumentaariseksi taideteokseksi, joka kertoo improvisaatioyhtyeestä?* Tätä ei voisi enää kutsua genreksi, vaan pikemminkin määritelmäksi. Kokeellinen dokumentti olisi houkutteleva nimitys, mutta kuten myöhemmin totean: kokeellisen dokumentin määritelmät ovat ehkä liian kaukana siitä, mitä itse tavoittelen.

Useimpien kriitikkojen mielestä genret tarjoavat kaavoja, jotka painavat tuotannon liikkeelle; genret muodostavat niitä rakenteita, jotka määrittävät yksittäisiä teoksia; ohjelmistoja koskevat päätökset tehdään ensisijaisesti lajikriteerien perusteella; genre-elokuvien tulkinta on suoraan riippuvainen yleisön geneerisistä odotuksista. Genren käsite kattaa siis kaikki nämä näkökohdat.

(Altman 1999, 25)

Transistori plays Toppilan tehdas ei tottele edellä mainittuja geneerisiä perusvaatimuksia niin, että sitä voisi tutkia tarkasti jonkin yksittäisen genren alaisena.

LUOVA DOKUMENTTI, CREATIVE DOCUMENTARY: viime aikoina levinnyt käsite, jolla pyritään hahmottamaan taiteelliseen ilmaisuun pyrkivää dokumenttielokuvaa. Käsitteen ulkopuolelle jäävät standardoidut ja rutiininomaiset televisiodokumentit ja reportaasit.

(Kohtamäki 2001, 7)

Luova dokumentti on niin laaja käsite, ettei se vielä mielestäni anna riittävää informaatiota dokumentin sisällöstä. Tavoitteenani on löytää jokin tarkempi määritelmä tekemälleni dokumenttielokuvalle. Käsittelen seuraavaksi esimerkein dokumenttini suhdetta muutamiin yleisesti määriteltyihin genreihin ja elävän kuvan lajeihin.

9.1 DOKUMENTTI

Dokumentti: John Griersonin antama nimitys ei-fiktiiviselle elokuvalle, joka kootaan elävästä elämästä kuvatusta autenttisesta tai rekonstruoidusta materiaalista (draamadokumentti) ja jossa usein on sosiologinen teema tai lähestymistapa.

Dokumenttia käytetään usein laajassa merkityksessä fiktiivisen, sepitteisen, elokuvan vastakohtana. Sen tarkoituksena on tavallisesti valistaa, tiedottaa, kasvattaa, vakuuttaa ja luoda näkemystä maailmasta, jossa elämme. Dokumenttia luonnehtii tekijän näkemys materiaalista toisin kuin reportaasissa, johon itse aihe on määräävänä tekijänä.

(Juntunen 1997, 24)

Omaa työtäni en pitänyt fiktiivisen tai sepitteisen elokuvan vastakohtana. Halusin luoda tilanteen, jossa pystyin hallitsemaan tiettyjä muuttujia tekemällä valintoja etukäteen. Tiesin tekeväni dokumentin Transistorista, sitten valitsin kuvauspaikan – johon vaikuttivat erittäin paljon myös sen akustiset ominaisuudet ja visuaaliset yksityiskohdat. Halusin luoda orkesterille mieleiseni harmonian ja taustan, jota vasten he soittaisivat. Ajatuksena oli upottaa dokumentissa esiin-tyvät hahmot, soittajat, tilaan jossa taltiointi tapahtuisi. En halunnut luoda visuaalista, akustista tai tunnelmallista kontrastia, vaan audiovisuaalisen tasapainon, josta katsoja voi itse nähdä sen, mikä on olennaista. Tavallaan se tarkoittaa, että loin tilanteen, jossa kylläisyys ja yksityiskohtaisuus toimivat tehokeinoina olemalla tasapainossa kameroiden kuvissa. Mietin myös, miten inspiroida soittajia, jotka eivät olleet koskaan aiemmin soittaneet tämänkaltaisessa tilanteessa. Toivoin uuden tilanteen antavan heille näkökulmaa ja toimintaa jo aiemmin koettuun. Samalla tiesin, että onnistuessani saisin taltioitua jotain todella

ainutkertaista. Toki samankaltaisen tilanteen voi toistaa, mutta toisiko se enää riittävästi uutta ja mielenkiintoista esille?

Kuten tästä kappaleesta voi päätellä, Transistori plays Toppilan tehdas ei sovi perinteiseen geneeriseen ajatteluun. Mielestäni pelkkä dokumentiksi nimeäminen ei kuitenkaan riitä määrittelemään tyyliäni tässä elokuvassa. Pohdin seuraavaksi yhtymäkohtia muutamiin tunnettuihin genreihin, jotka mielestäni sopivat vertailukohdiksi tekemääni dokumenttiin.

9.2 CINÉMA VÉRITÉ JA SUORA ELOKUVA

Cinéma vérité: "totuuselokuva", 1950–60 -luvulla kehittynyt dokumentaarinen tyyli, joka pyrki kuvaamaan todellisen elämän tapahtumia joustavalla tavalla. Siinä ei pyritty hyödyntämään tuotannon tarjoamia teknisiä tai formaalisia keinoja (käsikirjoitusta, erikoisvalaistusta, leikkausta jne.) viimeistellyn lopputuloksen aikaansaamiseksi, vaan painotettiin kohtausten aitoja olosuhteita, "tarinan" kehittymistä samalla kun sitä katsellaan.

Cinéma vérité käytti kevyttä kalustoa kahden hengen kuvausryhmää (...) sekä joustavaa haastattelutekniikkaa. Cinéma véritén käyttämiä keinoja olivat muun muassa luonnollinen ääni, olemassa oleva valaistus ja joustava kameran käyttö (esimerkiksi käsivarakuvaus, pitkät otokset, zoomaus – koska joustavuus oli tärkeämpää kuin tekninen täydellisyys).

(Juntunen 1997, 20)

Yhtäläisyyksiä cinéma vérité:een ei löydy äkkiseltään, mutta esimerkiksi pitkät otokset, käsivarakuvaus ja zoomaus olivat keinoja, joita hyödynsin. Dokumentini keskimäinen osio, toinen osa, on kuvattu yhdellä noin viidenkymmenen minuutin otolla (kuudella kameralla yhtä aikaa). Tästä olen valinnut dokumenttiin leikattavaksi sopivat kohdat. Kameroiden täytyi siis olla tarpeeksi keveitä, jotta pystyimme kuvaamaan tunninkin ajan yhtämittaista ottoa. Pidin tärkeämpänä joustavuutta, eli tässä tapauksessa liikkuvuutta ja hallittavuutta, kuin teknistä täydellisyyttä.

Tässä täytyy myöntää, että olin valmis tinkimään teknisestä laadusta, jos siitä muodostuisi este dokumentin kuvaamiselle. Lähinnä siksi, että laatu maksaa. Onneksi pystyimme kuvaamaan dokumentin juuri kuten halusimmekin. Pyrimme kuitenkin alusta alkaen, budjettimme rajoissa, tekemään myös teknisesti niin hyvää jälkeä kuin mahdollista. Kameravalintamme olikin käsiteltävyydeltään ja tekniseltä tasoltaan niin hyvä, ettei mielestäni voida puhua minkään asteisesta kompromissista.

Suurin yhtäläisyys *cinéma vérité*:een tulee dokumentin kolmannessa osassa; Soittajat alkavat keskustella keskenään välittämättä ja/tai tietämättä, että se päätyisi lopulta nauhalle. En puuttunut heidän keskusteluunsa, vaikka he esittivätkin minulle kysymyksen: ”Pitäisikö lopettaa?”. Annoimme kameroiden sekä äänen käydä ja saimme taltioitua tilanteen, jossa tiivistyy muutamaksi lauseeksi yksi Transistorin kantavista periaatteista; jos yritetään soittaa jotain tietyn kaavan mukaan, siitä todennäköisesti ei tule mitään. Tilanne syntyi yllättäen, mutta koska minulla oli mahdollisuus antaa ”tarinan kehittyä samalla kun sitä katsellaan”, näin tehtiin. Ainoa ongelma tässä tilanteessa oli, etten pääkuvaajan kanssa ollut ohjeistanut muita kameramiehiä tällaisten yllätysten varalta. Se näkyy hiukan kömpelönä kuvauksena lopputuloksessa, joskaan ei häiritsevästi.

SUORA ELOKUVA, DIRECT CINEMA: hallitseva dokumentaristinen tyyli Yhdysvalloissa 1960-luvun alusta lähtien, joka cinéma vérité:n tavoin käyttää kevyttä liikkuvaa välineistöä. Termin keksijän, Albert Mayslesin mukaan erottavana tekijänä cinéma vérité:een verrattuna on kuitenkin se, että suorassa elokuvassa elokuvaaja ei osallistu toimintaan. Yleensäkin siinä pyritään välttämään kertovia elementtejä.

(Juntunen 1997, 94)

Enemmän yhtymäkohtia löydän suoraan elokuvaan. Esimerkiksi kertovien elementtien välttäminen oli yksi ensimmäisistä teeseistä projektissani. Käsikirjoituksessa jaoin dokumentin kolmeen osaan, joista jokainen kuvattaisiin erilaisin lähtökohdin. Yhden kuvauspäivän oli tarkoitus kattaa aina yksi osa dokumentista. Ohjeistimme kuvaajan kanssa kameramiehet jokaiselle päivälle erikseen. Esimerkiksi ensimmäisen osan lähtökohdista olivat lähikuvat soittajien käsistä,

niistä siirrytään laajoihin puolikuviin, ja mausteeksi otetaan lähikuvaa kasvoista. Toisessa osassa keskitytään kuvaamaan lähikuvaa kasvoista, kun kuvaa laajennetaan, pidetään kasvot mukana ja tätä maustetaan laajoilla kuvilla. Kolmannessa osiossa kuvakokoja ei rajoitettu, mutta kameramiesten rooleista keskusteltiin ennen ottoa, etteivät kaikki kuvaisi samaa.

Kuvakokojen valinnalla halusin kiinnittää katsojan huomion jokaisessa osassa eri asioihin, mitenkään muuten en tahtonut vaikuttaa dokumentin kokemiseen. Leikatessa asian voisi ehkä muuttaa toisin, mutta leikkaajalle ohjeet kuvakokojen suhteen olivat samat ja kuvallinen painopiste pysyi suunnitellussa luonnostaan kuvatun materiaalin pohjalta.

Jo ennakkosuunnitteluvaiheessa tiesin liikkuvani heikoilla jäillä. Käytössäni oli kuusi kameraa ja kameramiestä, joista yksi olin itse. Ottojen arvelin olevan noin kymmenestä minuutista mahdollisesti jopa tunnin mittaisiin yhtäjaksoisiin ottoihin. Kuvaustilanteessa ei vielä voinut olla varma, mikä otto tai mikä osa kuvatasta materiaalista tulisi lopulliseen versioon. Minun täytyi luottaa, että kun kuusi kameraa kuvaa koko ajan, niin aina on jotain tarkoituksenmukaista jota käyttää leikkauksivaiheessa. Samalla mietin kuinka ohjeistaa kameramiehiä, jotka toimisivat täysin itsenäisesti ottojen ajan niin, että tyyli, rajaus, liike, ynnä muut kuvaan vaikuttavat asiat pysyisivät kasassa ja lopputuloksesta tulisi riittävän hallittu.

Kuvakokojen rajoittamisella sain mielestäni sopivan vaihtelun dokumentin rakenteeseen. Mietin myös miten voisin luonnollisin keinoin vaikuttaa Transistorin soittamaan musiikkiin, joka siis perustuu improvisaatioon. Halusin jokaiseen osaan tyyliään ja rytmiltään erilaisen kappaleen. Mielestäni oli mahdotonta käsitkirjoittaa Transistorin soittoa. Samaan tulokseen tulimme myös bändin kanssa käydyissä palaverissa. Heidän soittoonsa vaikutettiin muilla tavoilla; rytmikkäämpää musiikkia tavoitellessa heidät täytyi sijoittaa lähemmäs ja vastaavasti rauhallisempaan musiikkiin heitä ajoivat normaalia pidemmät etäisyydet. Bändi valikoi soittimiansa myös sen perusteella, tavoiteltiin rytmikästä vai maalailevaa lopputulosta.

Kokeellisen dokumentin määritelmiä:

Tärkein kokeellisen ja dokumenttielokuvan varhaisista yhtymäkohdista olivat kaupunkisinfoniat, jotka tulivat muotiin 1920- ja 1930-luvuilla. Kaupunkisinfonioilla tarkoitetaan elokuvia, joissa ei välttämättä ole minkäänlaista selostustekstiä ja jotka kuvaavat suurkaupungin elämää, usein ilman sosiaalista kommentaaria. (...) mutta joissa leikkauksen ja vastakkainasettelujen avulla analysoidaan kaupunkielämän vieraantuneisuutta, turhautuvuutta ja epäinhimillisyyttä.

Kokeellinen dokumentti oli yksi varhaisen Neuvostoliiton vahvoista elokuvan alueista. Ohjaaja Sergei Eisensteinin montaaiteoria oli oikeastaan kokeellisen elokuvan piiriin kuulunut ajatus. Eisenstein pyrki siihen, että hänen elokuvansa herättäisivät myös älyllisiä assosiaatioita, jotka usein liitettiin dokumenttiin.

(Nummelin 2005, 269-271)

Transistori plays Toppilan tehdas -dokumentin vertaaminen kaupunkisinfoniaan tai kokeellisen dokumentin genreen on hiukan hapuilevaa, mutta yhtymäkohtia ja samoja periaatteita löytyy. Dokumentissani kuvattiin tavallaan tehtaan elämää, mutta tilanteessa, jossa tätä elämää ei aiemmin ole ollut. Kuvassa näkyvä ränsistynyt tehdas varmasti herättää ajatuksia, mutta jos olisin halunnut korostaa jotain yhteiskunnallista pohdintaa olisin voinut vaikkapa näyttää, kuinka tämä rakennus sijaitsee keskellä uutta asuinlähiötä. Jos bändi olisi kuvattu vaikka esiintymislavalla, olisi tilanteesta ja sen visuaalisuudesta tullut aivan toisenlainen viesti dokumenttiin. Toki kuvallisesti olisi ollut mahdollista pyrkiä samoihin tavoitteisiin kuin tehtaassa, mutta silti kokonaisuuden kannalta oli erittäin olennaista asettaa bändi soittamaan – ei esiintymään. Ja alkuperäinen ajatuksenihan oli laittaa Transistori *soittamaan tehdasta*, samalla kuvaten kuinka he sen tekevät.

Kokeellisen elokuvan määritelmiä:

Kokeellinen elokuva ei kerro selkeästi määriteltävää tarinaa tai ainakin se kertoo sen hyvin peitellysti, rikkonaisesti tai totutusta järjestyksestä poikkeavasti.

Kokeellinen elokuva käyttää sellaisia kuvaus-, leikkaus- ja näyttelimenetelmiä, jotka ovat vieraita draamaelokuvalla. Elokuvantekijät pyrkivät eroon klassisen elokuvan tavoista saada katsoja samaistumaan henkilöihin tai näyttelijöihin. Kokeelliset elokuvat lyövät kiilan todellisen maailman ja kuvatun maailman väliin ja korostavat epäjatkuvuutta.

Kokeellinen elokuva pyrkii tekemään näkyväksi oman luonteensa elokuvana ja kiinnittämään katsojan huomion siihen, kun draama-elokuva pyrkii siihen, että katsoja uppoutuisi elokuvaan. Kokeellinen elokuva on materialistista, koska se ei yritä peitellä niitä aineksia, joista se on koottu, kuten klassinen elokuva tekee.

(Nummelin 2005, 122-123)

Transistori plays Toppilan tehdas kertoo tarinan, mutta peiteltysti. Järjestys ja tapa, jolla se tuodaan esille on poikkeavaa. Kuvaus- ja leikkausmenetelmät taas eivät mielestäni eroa mistään totutusta. Katsojan toivotaan uppoutuvan elokuvaan, muttei mielestäni samaistumaan soittajiin; ehkä mieluummin samaistumaan kameroihin, koska *kamerat ovat näyttelijöitä*. Kuvaustyyli antaa mahdollisuuden tutkiskeluun, subjektiiviseen mielipiteen muodostamiseen. Toteustavassa ei ole mitään normaalista periaatteista poikkeavaa, mutta ideat niiden takana ovat ehkä erilaisia. Mielestäni tämä dokumentti haluaa näyttää yleisölle oman luonteensa ja ne ainekset, mistä se on tehty.

9.4 MUSIIKKIVIDEO

Videotekniseen toistamiseen tarkoitettu audiovisuaalinen teos, joka sisältää yleensä yhden tai useampia musiikkikappaleita ja joka on valmistettu ensisijaisesti kyseisen kappaleen ja sen esittäjän kaupallisen markkinoinnin edistämiseksi.

Historiallisesti musiikkivideon voidaan nähdä syntyneen toisaalta taidehistorian vaihtoehtoisen suuntausten (avantgarde, dada, surrealisismi, ekspressionismi), toisaalta elokuvan ja kuvataiteen historian formatiivisen perinteen (montaasi, animaatio, fantastique, elokuvamusaikaali, underground, poptaide jne.) ja toisaalta äänilevyn perinteestä.

Musiikkivideo voi olla musiikkitaltiointi, visuaalisesti kuvitettu tarina, kuvitukseltaan abstrakti animaatio- tai muu esitys.

(Juntunen 1997, 149-150)

Ensimmäinen merkittävä ero musiikkivideoon nähden on, ettei dokumenttiani tehty kaupallisista lähtökohdista. Lopputuloksella ei ole pyritty musiikkivideoomaiseen kerrontaan, vaikka dokumentin kolmas osio on tietoisesti toteutettu *soittovideoomaiseen* tyyliin. Soittovideolla tarkoitetaan musiikkivideota, jossa ei välttämättä ole tarinaa, vaan yhtyeen soittaminen on pääosassa. Toisaalta soittovideoomaisuus oli motivoitua sillä perusteella, mitä aiemmissa osissa oli näytetty. Se toimi omalla tavallaan visuaalisena yhteenvetona dokumentin ensimmäisestä ja toisesta osasta, eli nyt kuvaukselle ja leikkaukselle ei asetettu niin selkeitä rajoja kuin oli aiemmin tehty.

Soittovideosta *Transistori plays Toppilan tehdas* erottuu muun muassa pituudellaan. Pelkäsi taltiointiksi nimeäminen loukkaisi omia lähtökohtiani dokumentin tekemiseen. Taltiointia tehdessä tuskin olisi asetettu koko projektia vaaraan tekemällä sitä poikkeuksellisen haastavaksi. Kuitenkin lopputuloksessa on paljon esillä piirteitä soittovideosta ja taltiointista. Minulla oli selkeä ajatus antaa dokumentin kertoa itsestään ja soittajista katsojalle jotain, jota ei erityisesti korostettaisi selittämällä, vaan pyrkien ohjaamaan katsetta sekä katsojaa enemmän kuin pelkässä taltiointissa. Näillä lähtökohdilla saavutettiin mielestäni ainutlaatuinen lopputulos.

9.5 DOKUMENTTIELOKUVA, JOSSA KAMERAT OVAT NÄYTTELIJÖITÄ

”Tämä on dokumentti, jossa kamerat ovat näyttelijöitä” -lause syntyi käsikirjoitusta kirjoittaessa ja ilman suurempaa pohdiskelua. Aluksi pidin sitä vain sanaleikkinä vailla syvempää merkitystä, mutta pian huomasin, että siinä kiteytyy oivallisesti tapa, jolla halusin *Transistori plays Toppilan tehdas* -projektin toteuttaa.

Kuinka kamerat voivat olla näyttelijöitä? Oletetaan, että näyttelijöillä on oma ”kokemuskartta”, jota he käyttävät materiaalina näytellessään. Siihen voisi sisältyä esimerkiksi muistot lapsuuden kauniista hetkistä, muistot ikävistä tapahtumista ja elämän varjopuolista. Näitä kokemuksia he ovat verestäneet niin, että saavat kyseisen tunnelman palautettua näyteltävään hetkeen.

Tiesin, että katsoja saattaa harhautua varsinaisesta dokumentaarisesta annista, koska lähdin tutkimaan esiintyvää kohdetta visuaalisin keinoin; visuaalinen näyttävyyttä ja musiikki mahdollisesti tempaisivat katsojan mukaansa. Tästä johtuen tavoitteenani oli nostaa elokuvan taiteelliset arvot ja pyrkimykset korkeammalle kuin dokumentaariset tai tutkimukselliset arvot. En myöskään pidä haitallisena kuvan ja musiikin yhdessä luomaa voimakasta tunnetta, koska onhan dokumenttini yksi tavoite näyttää, kuinka ”sattumanvaraisesti romua paukuttamalla” voi tuottaa näinkin vaikuttavaa, kaunista musiikkia ja ääntä. Katsojan osaksi jää tehdä oma tulkintansa, sillä minä halusin vain näyttää.

Tästä lähti ajatus, että minulla ohjaajana on käytössäni tiettyä materiaalia: idea, tehdastila, valaistus, esiintyjät ja musiikki. Kuvausryhmäni saa materiaalin elämään myös ajassa. Ajassa elämisellä tarkoitan materiaalin taltiointia, jotta siitä tulee toistettavaa aikaan perustuvaa taidetta.

Kamerat taltioivat maailmaa ja tapahtumia sen perusteella, kuinka kameramiehet niitä operoivat. Rajaus, liike ja tiivistykset ovat kaikki toimiessaan motivoitua materiaalin esittämistä. Dokumentissani on kuusi kameraa, joilla kaikilla on kuvattavanaan sama materiaali, mutta eri kuvakulmat.

Transistori plays Toppilan tehdas on siis erittäin moniaineellinen ja -genreinen. Lopputuloksesta voin sanoa, että ainakin itse löydän sieltä kaikki edellä käsittelemäni asiat. Olen mielestäni onnistunut projektissani niin hyvin kuin uskalsin odottaa. Olivathan lähtökohdat kuitenkin suhteellisen kokeellisia ja omalaatuisia. Epäonnistumisen vaara oli suuri ja pelkäsin, että lopputulos toimisi ainoastaan taltiointina.

Luova dokumentti on riittävän laava käsite, jotta tekemäni dokumentti sopii sen alle. Tavoitteenani oli kuitenkin pyrkiä määrittelemään vielä selkeämmin, mistä tekemisessäni oli kyse. Musiikkidokumentista ei löydy juurikaan kirjoitettua materiaalia. Ei varsinkaan sellaista, joka olisi vakiinnuttanut sen asemaa genrenä. Halusin käsitellä Transistori -yhtyeen musiikki-improvisaatiota dokumentaarisesti. Kuitenkin tavoitteenani oli saada aikaan taideteos. Ytimekäs ”genreistäminen” tai määrittelemineen on lähes mahdotonta, koska geneerinen ajattelu pohjautuu tiettyihin valmiiksi luokiteltuihin luokkiin. Esimerkiksi määritelmä ”*kokeellinen musiikkidokumenttitaideteos*” mielestäni vain hämmentäisi katsojaa tai lukijaa. Sen sijaan, jos kerron projektini olevan *dokumentaarinen taideteos*, se ilmaisee mielestäni hyvin pyrkimyksen, joka minulla ohjaajana oli. Tästä määritelmästä pidän myös siksi, että uskon sen sopivan hyvin muistakin aiheista tehtäviin samanhenkisiin dokumenttielokuviin.

Olen vahvasti sitä mieltä, että tämän projektin onnistumiseen vaikutti tietämykseni jokaiselta tekniseltä osa-alueelta, jota dokumentin tekemiseen vaadittiin. Tästä johtuen osasin kontrolloida teknistä toteutusta ja lisäksi valita oikeat ihmiset työryhmääni. Olisi henkisesti huomattavan raskasta työskennellä näin vaikeassa projektissa, jos en ohjaajana pystyisi luottamaan jokaiseen yksilöön työryhmässäni. Olen vahvasti sitä mieltä, että saan paremman lopputuloksen aikaiseksi antamalla muille luovaa työtä tekeville mahdollisuuden toteuttaa itseään. Mielenkiinto työskentelemiseen pysyy yllä, kun jokainen käyttää omaa luovuuttaan ja näkemystään mahdollisimman pitkälle. Näin jokainen saa oman panoksensa näkyviin, tai kuuluviin, lopputuloksessa.

Lopputulos on kuitenkin itseni näköinen ja kaikessa säilyy oma otteeni, kun projekti toteutetaan valvonnassani ja mielipiteideni mukaisesti.

LÄHDELUETTELO

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

Altman, Rick 1999. Elokuva ja genre. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Heinonen, Pekka 2005. Henkilökohtainen tiedonanto sähköpostilla 9.9.2005

Juntunen, Max 1997. Elävän kuvan sanasto. Helsinki: Oy Edita Ab.

Nummelin, Juri 2005: Valkoinen hehku. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Rabiger, Michael 1998. Directing the Documentary. 3. painos. Focal Press.

Rabiger, Michael 2003. Directing film techniques and aesthetics. 3. painos. Focal Press.