

Antti Sundberg

Osallistuvan dokumenttielokuvan tekoprosessi

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Insinööri (AMK)

Mediatekniikan koulutusohjelma

Insinööriytyö

16.2.2016

Tekijä Otsikko	Antti Sundberg Osallistuvan dokumenttielokuvan tekoprosessi
Sivumäärä Aika	50 sivua 16.2.2016
Tutkinto	Insinööri (AMK)
Koulutusohjelma	Mediatekniikka
Suuntautumisvaihtoehto	Digitaalinen media
Ohjaaja	Lehtori Jonna Eriksson
<p>Insinööriyössä tutkittiin dokumenttielokuvan tekoprosessia, ja tarkoituksena oli tuottaa noin 30-minuuttinen dokumenttielokuva rytmistä, vodousta ja transsista. Elokuvan tarkoitus oli tukea yliopisto-opiskelijan vodousta lopputyönä tehtyä tutkimusta. Elokuva oli myös osa isompaa kokonaisuutta, johon kuului kirja, äänite ja esityksiä.</p> <p>Elokuva tuotettiin ilman budjettia, kahden hengen ydintyöryhmässä, johon kuuluivat tutkija ja dokumentaristi. Elokuvan kuvaukset toteutettiin Beninissä Länsi-Afrikassa ja Suomessa. Materiaalista käsikirjoitettiin, kuvattiin ja leikattiin 35 minuuttia pitkä elokuva.</p> <p>Käsikirjoituksen ongelmallinen luonne havaittiin seurantadokumenttia tehdessä. Huomattiin, että vaikka suunniteltiin puhtaasti havainnollista dokumenttia, olosuhteet muuttivat ilmaisua osallistuvan dokumentin suuntaan. Tähän vaikutti aiheen tiedonhankinnan vaikeus ja se, että tietoa vastaan piti usein antaa itsestään jotain.</p> <p>Kuvauksissa suurimpia haasteita olivat kuvauspaikkojen ja henkilöiden ennalta tuntemattomuus. Kuvaussuunnitelma voitiin tehdä vasta saavuttaessa paikalle ensimmäistä kertaa, ja tapahtumat paikan päällä saattoivat myös yllättää. Tärkeintä olikin osata varautua kaikkeen ja sopeutua muutoksiin niitä kohdatessa.</p> <p>Valmiista dokumenttielokuvasta voitiin päätellä, että haastavankin aiheen dokumentointi on mahdollista käytössä olleilla henkilöstöllä ja resursseilla. Elokuvan päähenkilöiden kanssa vietetty aika ja osallistuminen tapahtumiin vaikuttivat suoraan positiivisesti onnistuneeseen lopputulokseen.</p> <p>Tuotannossa opittuja keinoja voidaan soveltaa muihin vastaaviin projekteihin.</p>	
Avainsanat	dokumenttielokuvat, elokuva, tuotanto

Author Title	Antti Sundberg Technical implementation of participatory documentary
Number of Pages Date	50 pages 16 February 2016
Degree	Bachelor of Engineering
Degree Programme	Media Technology
Specialisation option	Digital Media
Instructor	Jonna Eriksson, Laboratory Engineer, Media Laboratory
<p>The aim of this study was to investigate the process of documentary film production. The main purpose was to produce an approximately 30 minute long documentary film about rhythm, Vodou and trance. Furthermore, the aim of the movie was to contribute to the study of a University student about Vodou. The movie is also part of a bigger project which includes a book, a record, and live performances.</p> <p>The movie was produced without a budget by a main crew consisting of two persons, a researcher and a documentarist. The filming took place in Benin in West-Africa and in Finland. The process started with scriptwriting, and after filming and editing, concluded as a 35 minute long documentary.</p> <p>The problematic nature of scriptwriting was discovered during the production of what was going to be an observational documentary. Reality and circumstances molded the expression towards the participatory documentary. This was mainly due to the difficulties of the information gathering on the subject matter. One was often obliged to give something out of oneself in order to gain access to information and performances.</p> <p>The biggest challenges during the filming were presented by the sites and persons previously unknown to us. Filming could not be planned beforehand and was forced to be done on site when seeing places for the first time and there might also be surprises regarding what was happening. The most important part was to try to be prepared for everything and to be able to adapt to the situation at hand.</p> <p>Based on the finished documentary it can be concluded that even a difficult subject can be documented with a crew and resources as small as these. Spending time with the main actors and participating in the events had a direct influence on the successful outcome.</p> <p>The ways and methods learned in this production can be applied to other similar projects.</p>	
Keywords	documentary films, movie, production

Sisällys

Lyhenteet

1	Johdanto	1
2	Dokumenttielokuvan lajit ja dokumenttielokuvakerronnan menetelmiä	1
2.1	Dokumenttielokuvan lajit ja moodit	2
2.2	Dokumenttielokuvan kerronta	3
3	Mimesis-dokumenttielokuvan tuotannon työvaiheet	3
3.1	Ennakkotutkimus ja kehittäminen	4
3.1.1	Idea	5
3.1.2	Synopsis	5
3.1.3	Ennakkotutkimus	5
3.1.4	Käsikirjoitus	6
3.1.5	Budjetti, tuotantosuunnitelma ja rahoitusjärjestelyt	7
3.2	Esituotanto	7
3.2.1	Työryhmän kokoaminen	7
3.2.2	Kuvausformaatin ja kaluston valinta	8
3.2.3	Kuvauspaikat	9
3.2.4	Kuvausaikataulu	10
3.3	Varsinainen tuotanto	10
3.3.1	Kuvaus kentällä	11
3.3.2	Äänitys kentällä	30
3.4	Jälkituotanto	36
3.4.1	Leikkaus	36
3.4.2	Selostusteksti	42
3.4.3	Musiikki	42
3.4.4	Äänileikkaus ja miksaus	43
3.4.5	Värimäärittely	44
4	Julkaisu ja levitys	45
4.1	Julkaisu	46
4.2	Markkinointi ja levitys	46
4.3	Dokumenttielokuva osana isompaa kokonaisuutta	46

5 Päätelmiä

47

Lähteet

49

Lyhenteet

DV	Digital Video. Digitaalisen videon pakkausformaatti.
DSLR	Digital single-lens reflex. Digitaalinen järjestelmäkamera.
ENG	Electronic news-gathering camera. Alun perin uutiskäyttöön tarkoitettu olalla käytettävä kameratyyppi.
FPS	Frames per second. Kertoo, kuinka monta kuvaa kamera tallentaa sekunnissa.
HDV	High-definition Video. Teräväpiirtotekniikan siirtymävaiheen digitaalisen videon pakkausformaatti.
ISO	International Organization for Standardization. Asteikko, jolla merkitään filmien tai digitaalisen sensorin valoherkkyyttä.
NTSC	National Television System Committee. Analoginen televisiojärjestelmä, joka oli käytössä Amerikassa.
PAL	Phase Altering Line. Analoginen televisiojärjestelmä, joka oli käytössä Euroopassa.
POV	Point of View. Otos, joka kuvataan siten, että se näytetään jonkun ihmisen, eläimen tai esineen kuvakulmasta.
WAV	Waveform audio file format. Tiedostomuoto äänen tallentamiseen.

1 Johdanto

Insinööriyössä tutkitaan, miten toteutetaan dokumenttielokuva pienellä kuvausryhmällä ilman budjettia ennalta tuntemattomissa kuvauspaikoissa. Tavoitteena on tuottaa kestoltaan 25–30 minuuttia pitkä dokumenttielokuva vodoun tutkimuksesta Länsi-Afrikan Beninissä ja siitä opittujen elementtien sulauttamisesta suomalaisen Mustavuori-orkesterin esityksiin. Vodou, jonka muita mahdollisia kirjoitusasuja ovat vodun, vodoun ja voodoo, on Länsi-Afrikasta lähtöisin oleva animistinen uskomusperinne (Tarvainen 2007: 10–11).

Insinööriyöraportti käsittelee dokumenttielokuvan teknistä toteutusta ja dokumenttielokuvan tekijöiden vastuun vaikutusta valintoihin elokuvaa tehtäessä. Insinööriyöraportti perustuu dokumenttielokuvan kerrontaan ja lajityyppeihin ja keskittyy Mimesis-dokumenttielokuvan työvaiheisiin ja niiden analysointiin. Erityisesti kiinnitetään huomiota pienen kuvausryhmän, lähes nollabudjetin ja ennalta tuntemattomien kuvaustilanteiden aiheuttamiin haasteisiin. Insinööriyössä pohditaan myös, miten kuvaustilanteen arkaluontoisuus tulisi huomioida työskennellessä.

Insinööriyönä toteutetaan yhdessä Aalto-yliopiston opiskelija Tuukka Kankaan kanssa Mimesis-dokumenttielokuva. Dokumenttielokuva on osa kokonaisuutta, johon kuuluu myös kirja, äänite ja esityksiä. Mimesis on seurantadokumenttina alkava ja lopulta osallistuvaksi dokumentiksi muuntautuva kuvaus transsista, vodousta ja musiikista. Se on yritys tehdä näkymätön näkyväksi.

2 Dokumenttielokuvan lajit ja dokumenttielokuvakerronnan menetelmiä

Dokumenttielokuva on tekijän tulkinta todellisuudesta. Jouko Aaltonen kuvailee dokumenttielokuvan taidemuodoksi, joka jakaa tieteen kanssa tehtävän havainnoida ja ymmärtää maailmaa. Hyvä dokumenttielokuva herättää keskustelua elokuvan aiheesta enemmän kuin elokuvasta itsestään. Elokuva, kuten taide yleensä, on todellisuuden jäljitelyä. Jos dokumenttielokuvaa verrataan fiktiiviseen elokuvaan huomataan, että niiden keinot jäljitellä todellisuutta, elävä kuva ja ääni ovat samat, mutta jäljittelyn kohde on eri.

”Dokumenttielokuva jäljittelee todellista sosiaalishistoriallista maailmaa, fiktio taas sepitteellistä, mahdollista maailmaa”, tiivistää Aaltonen. (Aaltonen 2006: 30–33; Nichols 1991: 10.)

2.1 Dokumenttielokuvan lajit ja moodit

Insinööriyössä kyseessä on osallistuva dokumenttielokuva. Puhuttaessa dokumenttielokuvista nousee usein esiin amerikkalaisen elokuvakriitikon Bill Nicholsin kehittämä kategorisointi eli dokumenttielokuvan moodit. Jos niitä verrataan fiktiiviseen elokuvaan, voisi ajatella, että ne ovat dokumenttielokuvan genrejä. Näitä moodeja ovat poeettinen moodi, selittävä moodi, havainnoiva moodi, osallistuva moodi, refleksiivinen moodi ja performatiivinen moodi. Vaikka moodien rajat ovat enintään viitteelliset, sillä useimmista dokumenttielokuvista löytyy piirteitä useammasta moodista, ne ovat silti hyvä työkalu dokumentaristeille heidän hahmotellessaan muotoa elokuvilleen. (Aaltonen 2011: 25–29; Nichols 1991: 32–75.)

Kaikki dokumenttielokuvat ovat ei-fiktiivisiä, mutta kaikki ei-fiktiiviset ohjelmat tai elokuvat eivät ole dokumenttielokuvia kuvailee Aaltonen (2011: 20). Pois suljetaan esimerkiksi tv-reportaasit ja tosi-tv. Elina Saksala kiteyttää asian seuraavasti:

Dokumenttielokuva on taiteellinen luomus, jossa tekijän persoonallinen ilmaisu on aina etusijalla. Se on eräs taiteenmuoto, kun taas tv-dokumentti on aina sisältölähtöinen. Sillä on eri tarkoitus: tiedon välittäminen. (Saksala 2008: 18.)

Moodeja väljemmin dokumenttielokuvat voidaan jakaa myös eri lajityyppeihin. Näitä lajityyppejä ovat seurantadokumentit, tilannekuvaukset, henkilökuvat, henkilökohtaiset dokumenttielokuvat, historialliset dokumenttielokuvat ja elokuvalliset esseet.

Mimesis-elokuvan oli alkuperäisen suunnitelman mukaan tarkoitus olla seurantadokumentti eli havainnoivaa moodia, mutta kuvausten edetessä tarina ja olosuhteet muokkasivat ilmaisu osallistuvan moodin suuntaan. Osallistuvassa dokumenttielokuvassa dokumentaristi ei vain seuraa passiivisesti ympäristöään, vaan saattaa vaikuttaa tapahtumien kulkuun ja näkyä kuvassa ja kuulua ääniraidalla. Havainnoivassa seurantadokumentissa elokuvanteko pyritään pitää mahdollisimman näkymättömänä, mutta omaa yhä enemmän vuorovaikutteista tyyliämme lähellä on Jean Rouchin 1960-luvulla kehittämä cinéma vérité, osallistuvaa moodia, jossa kameran läsnäoloa ei yritetä peitellä. (Aaltonen 2011: 22; Nichols 1991: 44.)

Osallistuva havainnointi, joka parhaiten kuvaa dokumenttielokuvaamme, vaikutti luonnollisesti kameratyöskentelyyn ja muihin teknisiin ja taiteellisiin valintoihin. Näistä tarkemmin luvussa 3, jossa kuvataan työvaiheita yksityiskohtaisesti.

2.2 Dokumenttielokuvan kerronta

”Puhtainkin dokumentti on fiktiota, koska sillä on jokin rakenne ja dramaturgia eikä se saavuta todellisuutta sellaisenaan” – Jean-Luc Godard (Aaltonen 2011: 20).

Dokumenttielokuvan kerronnassa käytetään hyvin samanlaisia keinoja kuin fiktiossa: kasvatetaan jännitettä ja korostetaan draamallisia elementtejä kohti jonkinlaista ratkaisua, lopputulosta. Pohjimmiltaan dokumenttielokuvassa kerrotaan tarinaa todisteiden avulla argumentoiden, esittäen jokin väite maailmasta. Dokumenttielokuva eroaa fiktiosta siten, ettei se esitä illuusiota todellisuudesta, vaan nojaa siihen. Sitä ei pidetä enää objektiivisena totuutena kuten sen alkuaikoina, vaan dokumenttielokuva pikemminkin esittää subjektiivisen kokemuksen, yhden näkemyksen todellisuudesta. (Nichols 1991: 107; Rabiger 2009: 89.)

Mimesis-elokuva ammentaa vaikutteita matkaelokuvan ja poeettisemman kokeilevan elokuvan perinteestä kerronnassaan. Vaikka elokuvassa rikotaankin kronologinen eteneminen hyppimällä kahden aikatason välillä, siinä on tunnistettavissa elementtejä myös perinteisestä road-elokuvasta. Lisäksi johtuen elokuvan lähtöasetelmasta, jossa elokuvan kertojahahmot matkustavat vieraaseen ympäristöön eräänlaisina tutkijoina, on kerronnassa heijastuksia antropologisesta elokuvasta. Mimesis on myös musiikkidokumentti. Tekijöiden tärkeimpänä tutkimustyökaluna on elokuvassa vahvasti esillä oleva rytmimusiikki, joka toimii myös yhdistävänä linkkinä elokuvan eri tasojen välillä.

3 Mimesis-dokumenttielokuvan tuotannon työvaiheet

Dokumenttielokuvan teko on elävä prosessi, jossa kuvausvaiheen lopputulos poikkeaa aina käsikirjoituksen suunnitelmasta. Dokumenttielokuvan tekijän on oltava aina valmis mukautumaan ja uudelleen järjestäytymään elokuvan eri työvaiheissa. Olen jakanut dokumenttielokuvan työvaiheet Jouko Aaltosen Matka todellisuuteen -teoksen käyttämän

mallin mukaisesti. Vaikka malli perustuukin lähinnä suomalaiseseen rahoitusjärjestelmään ja tekemisen käytäntöihin, se soveltuu niin pieniin no budget -dokumentteihin kuin suuriin kansainvälisiin yhteistuotantoihin, koska prosessi on pohjimmiltaan samankaltainen. (Aaltonen 2011: 42.)

Kahden hengen työryhmässä roolit yksittäisillä osa-alueilla saattoivat vaihtua lennosta, mutta kuvausrutiinien hioutuessa löytyi hiljalleen pysyvämpi työnjako. Jälkituotantovaiheessa roolien merkitys muuttui vähäisemmäksi.

Suurin osa aineistosta taltioitiin Länsi-Afrikan Beninissä. Lähes kaikkialla oli mukana opas ja tulkki, joka tietysti vaikutti siihen, miten reaaliaikaiset kuvaustilanteet järjestettiin. Kielimuurin ja vieraan ympäristön lisäksi haasteina olivat joihinkin kuvauskohteista olennaisena osana kuuluva pimeys ja kuumuudesta ja ilmassa pölyävästä suolaisesta hiekasta aiheutuneet tekniset ongelmat.

Osassa Suomessa kuvattavasta materiaalista on mukana isompi työryhmä, jonka kanssa työskentelystä teen vertailua muun tuotannon suhteen.

3.1 Ennakkotutkimus ja kehittäminen

Idean synnyttyä ensimmäinen askel dokumenttielokuvan tekoprosessissa on aiheeseen perehtyminen ja teemojen hahmottaminen. Dokumenttielokuva tarvitsee usein syntyäkseen henkilökohtaisen motiivin, pelkkä hyvä aihe ei riitä. Katsojalle ei kuitenkaan tarvitse paljastaa, mikä elokuvassa on henkilökohtaista. Dokumenttielokuva eroaa fiktiivisestä elokuvasta siinä, että materiaali ei synny vain ohjaajan ja tuotantoryhmän käsikirjoituksesta kumpuavien visioiden aktualisoinnista, vaan syntyvä materiaali ruokkii käsikirjoitusta ja muokkaa tekijöiden visiota.

Aloittaessamme Mimesis-elokuvan kuvaukset meillä oli vain alustava käsitys rakenteesta ja käsikirjoituksesta. Tämä on hyvin tavallista dokumenttielokuviissa, sillä ennen kuvausvaihetta tehty käsikirjoitus on enemmänkin työhypoteesi, eräänlainen spekulatio tulevasta (Aaltonen 2011: 341).

3.1.1 Idea

Kaikki lähtee liikkeelle ideasta. Elokuvan aihe ja teema muokkautuvat ideaa jalostamalla. Kun elokuvan idea on syntynyt, sitä testillaan ja kehitellään mahdollisen tarinan suuntaan. Tässä on apuna kaiken mahdollisen aiheeseen liittyvän aineiston läpikäyminen ja henkilökohtaiset kokemukset elämästä. Yleistä on, että aiheet ovat aluksi liian laajoja toteuttaa, ja suunnitteluvaiheessa onkin tärkeää rajata ideat toteutuskelpoisiksi. (Rabiger 2009: 36–43.)

Mimesis-elokuvan idea oli tutkia transsia ja etsiä syitä sille, miksi se kiehtoo meitä. Mil-laista transsi on länsiafrikkalaisen vodou-uskonnon yhteydessä. Tarkoituksena oli ver-tailla eri kulttuurien suhdetta erilaisuuteen ihmisten heittäytymisen kautta. Elokuvassa sivutaan myös aikuistumisen vaikeuden teemaa tekijöiden näkökulmasta pääosin kerto-jaäänen avulla. Idea transsista tuli ensin kirjallisuudesta ja kehittyi eteenpäin keskuste-luissa elokuvassakin esiintyvän orkesterin jäsenten kanssa. Aiheeseen tarkemmin tutus-tuessa transsin kuvaaminen kristallisoitui juuri vodou-uskonnon yhteydessä käsiteltä-väksi.

3.1.2 Synopsis

Synopsis määritellään yleensä elokuvan sisällön tiivistelmäksi. Kaikkiin dokumenttielo-kuviin ei kirjoiteta synopsisista, joskus kirjoitetaan suoraan käsikirjoitus, joskus ei sitäkään. Dokumenttielokuvan tekijöille synopsis on usein lähinnä keino myydä ideaa eteenpäin, jotta järjestyisi rahoitusta ennakkotutkimusta ja käsikirjoituksen tekemistä varten. (Aalto-nen 2006: 117.)

Mimesikseen ei kirjoitettu missään vaiheessa synopsisista. Aihe ja alustavat teemat olivat lyhyenä lauselmanana ilman tarkempaa kuvausta rakenteesta tai sisällöstä. Tämä johtui pitkälti siitä, ettei työryhmällä ollut vielä elokuvassa esiintyviä henkilöitä selvillä. Työryh-mällä ei ollut myöskään käsitystä mahdollisista kuvauspaikoista.

3.1.3 Ennakkotutkimus

Ennakkotutkimus jaetaan yleensä viiteen osaan. Näitä osia ovat kirjalliseen aineistoon tutustuminen, arkistojen tutkiminen, taustahaastattelut ja henkilöiden ja kuvauspaikkojen etsiminen. (Aaltonen 2006: 119.)

Työryhmän oli ajan ja budjetin niukkuuden takia yhdistettävä ennakkotutkimuksen kaksi tärkeää osaa, kuvauspaikkoihin tutustuminen ja henkilöiden etsiminen, kaikkiin Beninissä tapahtuviin kuvauksiin. Tästä syystä ennakkotutkimuksen rooli oli hieman poikkeava, koska osaan kuvauspaikoista, joista ei ollut etukäteen juuri mitään tietoa, ei työryhmä päässyt kuin kerran ja kuvaussuunnitelma piti kehittää ja toteuttaa siinä ja silloin. Työryhmä kävi läpi laajalti kirjallista aineistoa, mutta yhtenä ongelmana nousi esiin se, että vodousta on kirjoitettu paljon virheellistä tietoa.

3.1.4 Käsikirjoitus

Dokumenttielokuvan käsikirjoituksesta ja sen tarpeellisuudesta esiintyy paljon eriäviä mielipiteitä. Samalla tavoin kuin synopsis, se on dokumenttielokuvan tekijälle keino viedä elokuvaa eteenpäin. Sillä vakuutetaan rahoittajat ja muut elokuvan tekoon osallistuvat tahot. Usein käsikirjoitus on kuitenkin myös hyödyllinen työkalu, jonka avulla dokumentaristi lähtee tutkimaan, rajaamaan ja jäsentämään elokuvansa maailmaa. (Aaltonen 2006: 126–129.) Käsikirjoituksen muoto saattaa vaihdella hyvinkin paljon. Pirjo Honkasalo kertoo, että hänen käsikirjoituksensa elokuvaan *Ito – kilvoittelijan päiväkirja* (2009) oli ennakkotutkimusmatkalla kuvattujen valokuvien vedokset. (Anderson 2014: 9.) Elokuvan aihe ja lajityyppi vaikuttaa tietysti siihen, mikä käsikirjoituksen rooli elokuvalla on. Elina Saksala kuvailee asiaa näin:

Jos dokumentin aiheena taas on jokin monimutkainen kausaalinen historiallinen ilmiö tai laajempi kronologinen tapahtuma, ilman hyvinkin yksityiskohtaista käsikirjoitusta ei tulla toimeen. Kun taas seurataan jotakin ihmistä tai pientä kollektiivia, käsikirjoitus voi vaikuttaa tuhoisasti, koska silloin lähdetäänkin tekemään fiktiota tai vähintään konstruoimaan todellisuutta. (Saksala 2008: 82.)

Mimesis-elokuvan käsikirjoitusta muokattiin useassa eri tuotantovaiheessa, ja lopullisen muotonsa se saikin vasta leikkauskäsikirjoituksen muodossa. Leikkauskäsikirjoituksiakin kirjoitettiin useita versioita, ja niistä vasta viides versio oli se, jonka pohjalta elokuva leikattiin. Henkilökohtaisesti juuri käsikirjoittaminen oli vaikein vaihe koko tuotannossa. Tietysti vieras aihe ja ennakkotutkimukseen jääneen ajan lyhyys vaikuttivat asiaan. Työryhmän käytyä kuvatun materiaalin läpi ja annettua sille aikaa sisäistyä alkoi elokuvankin fokus jo löytyä. Niin sanottu lappumenetelmä osoittautui työryhmälle tärkeimmäksi metodiksi käsikirjoitusta työstettäessä. Kunkin kohtauksen nimi ja siinä tapahtuvat asiat kirjoitettiin yksittäisille lapuille ja järjesteltiin sitten kokonaisuuksiksi. Rinnalle tehtiin vielä toiset laput, joihin kirjoitettiin aiheet ja teemat, joita haluttiin kussakin kohtauksessa käsiteltävän. Lopulta työryhmä teki leikkauskäsikirjoituksen, jossa olivat rinnakkain kaikki

eri kerronnan tasot, joihin kuuluivat kuva, ääni, kertojaääni, musiikki ja käsiteltävät teemat.

3.1.5 Budjetti, tuotantosuunnitelma ja rahoitusjärjestelyt

Tuottajan vastuulla on budjetin eli kustannusarvion laatiminen. Tavallisesti elokuvan käsikirjoitus jaetaan osiin ja tuotantoon tarvittavat resurssit lasketaan tarkasti eritellen pu-
retun käsikirjoituksen avulla. Kun elokuvan budjetti on selvillä, voidaan tehdä rahoitus-
suunnitelma, josta käy ilmi, kuinka tuotannolliset kulut olisi tarkoitus kattaa. Rahoitus-
suunnitelma taas on osa tuotantosuunnitelmaa, jossa on edellä mainitun lisäksi elokuvan
nimi, kesto, kuvaus- ja esitysformaatti, lista keskeisistä taiteellisista tekijöistä, tuotanto-
aikataulu ja levityssuunnitelma. (Aaltonen 2011: 140–141.)

Vaikka Mimesis toteutettiin niin sanottuna no budget -elokuvana, erinäisiä kuluja tietysti kertyi. Suurimpana kuluna oli tietysti oman ajan käyttäminen ja tauon pitäminen palkkatöistä. Tämän lisäksi rahaa meni matkustuskuluihin, ruokaan ja erilaisiin kuvauksissa tarvittaviin välineisiin. Kuvauskalusto saatiin onneksi lainattua, mutta jokainen laite piti vakuuttaa haavereiden varalta. Matka- ja majoituskustannuksiin saatiin apua Villa Karon stipendistä, joka mahdollisti koko Beninissä tehtyjen kuvausten tapahtumisen.

3.2 Esituotanto

Esituotanto on varsinaisen tuotannon valmistelua, ja sen voi jakaa karkeasti taiteelliseen, joka on pääosin ohjaajan vastuulla, ja tuotannolliseen, joka on puolestaan tuottajan kontolla (Aaltonen 2011: 197). Esituotannon aikana tehdään strategista suunnittelua kuvausten logistiikan ja työryhmän kehittämiseksi. Sen aikana kootaan myös tuotantoon tarvittavat työryhmä ja laitteisto (Rabiger 2009: 119).

3.2.1 Työryhmän kokoaminen

Toimivan työryhmän kokoaminen on yksi elokuvan onnistumisen kannalta olennaisimmista haasteista. Ammattitaitoisilla tekijöillä riittää kysyntää, ja dokumenttielokuvat ovat usein aikaa vieviä prosesseja. Helpottaa, jos työryhmän jäsenet tuntevat toisensa ja osaavat lukea toistensa signaaleja. Nopea reagointi ja toimiva yhteispeli mahdollistavat

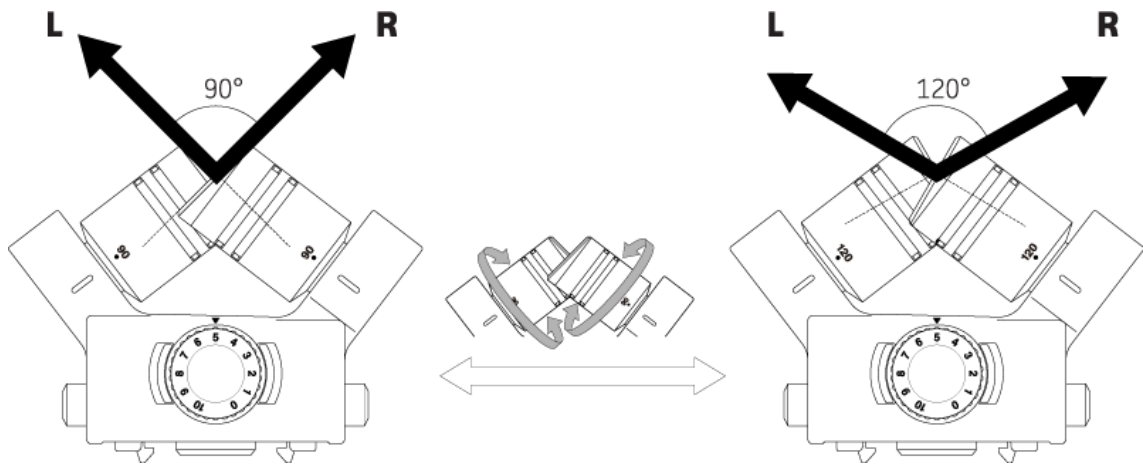
sen, että kuvaustilanteessa saadaan maagiset hetket taltioitua. (Aaltonen 2011: 197–199; Rabiger 2009: 131–132.)

Mimesis-elokuvan ydintyöryhmään kuului kaksi henkilöä, itseni lisäksi Aalto-yliopiston opiskelija Tuukka Kangas. Ohjaus, käsikirjoitus, kenttämateriaalien taltiointi ja jälkituotanto tehtiin tiiviissä yhteistyössä. Kaikki Beninissä ja suurin osa Suomessa kuvatusta materiaalista tuotettiin kahden tekijän voimin. Yhdessä kuvaustilanteessa Helsingissä oli mukana suurempi työryhmä, joka koostui päätyöryhmän lisäksi kolmesta muusta kuvaajasta.

3.2.2 Kuvausformaatin ja kaluston valinta

Tärkein kriteeri kuvausformaatin ja kaluston valinnassa on elokuvan tavoite, käyttötarkoitus. Luonnollisesti valintaan vaikuttavat myös käytettävissä olevat resurssit. Elokuva-teatterileivitykseen tarkoitetun dokumentin tekniset vaatimukset ovat korkeammat kuin verkkojulkaisuun ja pienemmille näytöille tähtäävän materiaalin. Tämän vuoksi olisi tässä vaiheessa hyvä olla selvillä mahdollinen julkaisuformaattikin. Dokumenttielokuvissa kuvanlaatu on materiaalin ainutkertaisuuden takia vapaammassa asemassa kuin fiktiossa. Sillä on osuutensa myös elokuvan todentuntuisuuden luomiseen visuaalisessa kerronnallisuudessa. Kalusto vaatii myös henkilöstöä raskautensa mukaan, joten kaluston valintaan vaikuttaa myös työryhmän koko. Mitä raskaampi kalusto, sitä enemmän apukäsiä tarvitaan ja sitä enemmän ryhmän liikkuvuus kärsii.

Mimesis kuvattiin käyttäen sekatekniikkaa. Materiaali kuvattiin pääosin käyttäen dokumenttielokuvissa yleisesti käytössä olevaa HDV-formaattia (Aaltonen 2011: 213). Tämän lisäksi osa kuvattiin SD- ja HD-kalustolla. Kuvasuhde kaikilla kameroilla oli 16:9. Äänet taltioitiin sekä kuvanauhan reunalle kameraan kiinnitetyn kondensaattorimikrofonin avulla että WAV-formaatissa digitaaliselle stereotallentimelle, jossa oli säädettävä X/Y-asemoitu stereokondensaattorimikrofonipari (kuva 1).



Kuva 1. Työryhmän käyttämän stereotallentimen integroitu mikrofoni pari (As adaptable as a chameleon 2013).

3.2.3 Kuvauspaikat

Mahdollisuuksien mukaan kuvauspaikat olisi hyvä käydä etukäteen läpi. Aina se ei ole tietenkään mahdollista, koska dokumenttielokuvissa usein tapahtumien kulku vaikuttaa kuvauspaikkoihin. Kuvauspaikkojen valinta on usein valaisun ja äänityksen mahdollisuuksien arviointia. Paikkoja valitessa pitää muistaa huomioida myös kuvausajankohdan vaikutus niin valon kuin melunkin kannalta.

Mimesis-elokuvan kuvauspaikat olivat paria poikkeusta lukuun ottamatta kuvaustilanteessa ensimmäistä kertaa työryhmän nähtävänä. Ongelmana oli, että paikat, joissa kuvattiin, olivat ulottumattomissa aiemmin, eikä mahdollisuuksia esimerkiksi rituaalien tallioimiseen ollut kuin tiettyinä ajankohtina. Tästä seurasi monenlaisia haasteita kuvausta suunniteltaessa. Koska rituaalit saattoivat kestää yhtäjaksoisesti useamman päivän, kuvausolosuhteet vaihtuivat samaa kohtausta taltioitaessa. Osa paikoista oli myös vaikeapääsyisiä, joten se oli otettava huomioon kalustoa kuljetettaessa. Työryhmä pyrki aina kokoamaan mahdollisimman mobiilin kuvauskaluston, koska aina ei voinut tietää, milloin piti hypätä moottoripyörän tarakalle, ahtautua puskataksiin tai kahlata pieneen jokiveeneeseen.

3.2.4 Kuvausaikataulu

Samoin kuin kuvauspaikkoihin, vaikuttaa tapahtumien kulku usein myös kuvausaikatauluun. Siitä huolimatta kuvausaikataulu on hyvä suunnitella mahdollisimman tarkasti etukäteen. Toisin kuin fiktiossa, jossa tuotanto on raskaampi ja työryhmä kuvaustilanteessa usein paljon suurempi, on dokumenttielokuvaa tehtäessä helpompi mukautua aikataulun muutoksiin. Yleisen kuvausaikataulun lisäksi saatetaan tehdä myös tarkempia päiväkohtaisia kuvausaikatauluja. (Aaltonen 2011: 223–224.)

Mimesistä kuvattaessa matka Beniniin oli tärkein yksittäinen kuvausaikatauluun vaikuttava tekijä. Työryhmällä oli mahdollisuus vain viiden viikon oleskeluun määränpäässä, joten se ajoitettiin vuotuista vodou-festivaalia ympäröivään aikaan tammikuuhun. Oli tietysti otettava huomioon, että kuvauspaikkojen ja sopivien henkilöiden etsiminen veisi oman aikansa, ennen kuin tarkempi kuvaussuunnitelma olisi mahdollista tehdä. Suomessa kuvattavan aineiston suunnittelu oli paljon helpompaa, koska tarkat kuvauspaikat ja tarvittavat henkilöt olivat ennalta tiedossa, eikä aikaa ollut niin rajatusti.

3.3 Varsinainen tuotanto

Kun elokuvan kehittäminen ja tuotannon suunnittelu on valmis, voi varsinainen kuvausvaihe alkaa. Tämän vaiheen aikana elokuvan idea ja teemat pyritään taltioimaan konkreettisin kuvin ja äänin. Dokumenttielokuvan teko on avoin, vuorovaikutuksellinen projekti, jossa tunkeudutaan ihmisten elämään. Tämän takia on tärkeää, että dokumentaristin ja dokumentoitavan välille syntyy luottamus. Käsikirjoitusta ei kannata kuvaustilanteessa turhan orjallisesti seurata, vaan antaa todellisuuden tapahtua. Pitää varoa tapahtumien pakottamista ennalta suunniteltuun muottiin; tämän katsoja usein aistii valmiista elokuvasta. (Aaltonen 2011: 228.)

Kuvausvaihe on myös fyysisesti haastava koettelemus. Usein kuvauspäivät ovat pitkiä ja kaluston kuljetus ja käsittely raskasta. Olosuhteet kuvauspaikoilla voivat olla mitä tahansa tukahduttavan kuumien ja jääkylmien viimien välillä. Kuten François Truffaut sanoi:

Aina kun alan kuvaamaan uutta elokuvaa, ajattelen että se tulee olemaan paras. Mutta kun kuvaukset ovat edenneet puoliväliin asti, voi ajatella vain että selviää loppuun asti. (Rabiger 2009: 351.)

Mimesiksen kuvaukset jakaantuivat kolmeen osaan. Ensimmäin kuvattiin matkaan valmistautumista Suomessa ja muutamia rytmiharjoituksia treenikämpällä. Toinen osa kuvauksista tehtiin viiden viikon matkan aikana Beninissä, Grand Popossa ja sen lähikylissä. Kolmas kuvausvaihe eli keikka ja siihen valmistautuminen taas toteutettiin Suomessa. Työryhmällä oli tiedossa muutama yhteyshenkilö, mutta työryhmän itsensä lisäksi elokuvaan päätyneet henkilöt löydettiin vasta kuvausmatkan aikana Beninissä.

Lämpötila kuvauspaikoilla Beninissä oli lähes aina noin +30 °C ja keskipäivän auringonpaahteessa sitäkin enemmän. Kuvauspäivät saattoivat venähtää vuorokauden ympäri, koska työryhmän seuraamat rituaalit kestivät joskus useita päiviä yhteen jaksoon. Laitteisto oli pidettävä kunnossa, ja syödä ja nukkua piti yrittää aina, kun siihen tarjoutui mahdollisuus.

3.3.1 Kuvaus kentällä

Dokumentissa ei saa koskaan täsmälleen mitä haluaa. Valo ei tule koskaan täysin oikeasta suunnasta. Eivätkä ihmiset tee täsmälleen sitä mitä heidän toivoisi tekevän. – Pirjo Honkasalo (Anderson 2014: 36.)

Dokumenttielokuvan kuvaus on todellisuudessa kiinni olevan luonteensa takia haastavaa toteuttaa pelkästään kuvaussuunnitelmaa seuraten. Vaatii aikaa, että ihmiset tottuvat kameran ja kuvausryhmän läsnäoloon. Täytyy olla sekä tahdikas että joustava, kun menee mukaan ihmisten elämään. Monissa dokumentin lajeissa kameran läsnäolo pyritään häivyttämään tai rakentamaan tilanne siten, että kameran läsnäolo tuntuu tilanteesta luonteelta. Aika onkin yksi tärkeimmistä voimavaroista dokumenttielokuvaa kuvattaessa. Markku Lehmuskallio toteaa päiväkirjassaan elokuvan *Uhri* (1998) kuvausten aikaan: ”Päivä päivältä perhe avautuu ja kuvaaminen helpottuu. Vasta nyt pitäisi aloittaa kun tämä ensimmäinen osuus on lopussa.” (Toiviainen 2009: 158.)

Työryhmä oli hyvin tietoinen, että tiukan aikataulun takia voisi olla ongelmia saada toivottua materiaalia. Suurin pelko ennen saapumista Beniniin olikin, oliko työryhmällä mahdollisuuksia päästä tarpeeksi lähelle elokuvan aihetta vai jäisikö työ pintaraapaisuksi vailla todellista sisältöä. Pääsisikö työryhmä seuraamaan oikeita rituaaleja ja ymmärtäisikö työryhmä mitään näkemästään kielimuurin ja kulttuurierojen takia? Työryhmällä oli kuitenkin onnea matkassa ja löydettiin oikeat henkilöt, jotka antoivat mahdollisuuden osallistua elämäänsä ja jotka olivat valmiita selventämään kokemuksia.

Ohjauksen suunnittelu ja kommunikointi

Sen lisäksi, että kuvaustilanteeseen valmistaudutaan tekniikan ja estetiikan kautta, on hyvä varautua myös ohjaamaan tarvittaessa. Dokumenttielokuvan ohjaaminen eroaa hyvin paljon fiktion ohjaamisesta. Siinä missä fiktiossa kaikki järjestetään kameraa varten, dokumenttielokuvassa kamera on riippuvainen todellisuudesta ja sen rooli on enemmänkin tarkkaileva kuin dominoiva. (Aaltonen 2011: 230–231.)

Henkilöiden ohjaus rajoittui lähinnä haastattelutilanteiden yhteyteen. Kaikille osapuolille mukavan haastattelutilanteen luominen oli onnistuneen lopputuloksen saavuttamiseksi välttämätöntä. Käymällä haastateltavien kanssa haastattelut ja kuvaukseen liittyvät haasteet yhdessä läpi saatiin turhaa jännitystä purettua ja intiimi tunnelma tärkeiden haastattelujen ajaksi. Erityisenä haasteena oli yksi haastatteluista, jonka toteuttamiseen tarvittiin kaksi tulkkiä haastateltavan ja haastattelijan välille.

Keikkakohtaus taas, jossa työryhmän lisäksi oli mukana kolme ulkopuolista kuvaajaa, vaati erilaista ohjausta. Koska työryhmä oli itse lavalla, ei voitu puuttua kuvaukseen kesken keikan. Mukaan otettiin entuudestaan tuttu kuvaaja, jonka tyylistä työryhmä piti, ja keskusteltiin etukäteen, millaisia otoksia tarvittiin. Hän taas jakoi tehtävät oman kuvausryhmänsä kanssa.

Koska suurimmassa osassa kuvauksia työryhmä toimi kahdestaan ohjaamisen lisäksi kuvaajana ja äänittäjänä, hioutui työryhmän jäsenten välille nopeasti yhteisymmärrys työnjaosta ja kyky luottaa toistensa työskentelyyn kuvaustilanteessa. Siitä oli varmasti apua, että tunsimme toistemme ajattelutavan ja esteettiset mieltymykset etukäteen.

Tarinankertojan näkökulma

Kamera toimii myös protagonistina. Varsinkin silmän korkeudelta käsivaralta kuvattu materiaali henkii kameran olevan otoksessa tapahtumissa mukana. Puhtaasti havainnoivan moodin seurantadokumenteissa kameran läsnäolo pyritään häivyttämään mahdollisimman näkymättömäksi. Useimmiten kameran roolin voisi ajatella passiiviseksi tarkkailijaksi, joka seuraa tapahtumia niihin puuttumatta. Toisinaan taas kamera ja dokumentaristi saattavat olla jopa tapahtumien keskipisteenä.

Mimesistä kuvattaessa kameralla oli kolme eri roolia. Suurimman osan ajasta kamera toimii hiljaisen havaitsijan tavoin, mutta koska lähes koko elokuva kuvattiin käsivaralta lähietäisyydeltä, siinä on myös tilanteisiin osallistuva ulottuvuus. Osassa kohtauksista kamera taas pysyttelee etäämmällä ja on luonteeltaan staattisempi. Kolmas rooli on suora POV-kuvaus, jossa kameramies oli selkeästi aktiivisena toimijana.

Kuvausten ennakointi

Kun tutkitaan kuvauspaikkoja, yritetään arvioida paikan omien valojen ja luonnonvalon käyttökelpoisuus. Lisäksi arvioidaan, kuinka tilassa pystytään liikkumaan kaluston kanssa. Myös tilanteen luonteesta riippuen huomioidaan muut paikalla olevat ihmiset. Pitää olla tilannetajua ja ymmärtää, että kyse on ihmisten todellisista elämistä. Esimerkiksi ohikulkevan hautajaissaattueen edessä toikkarointi kamerakaluston kanssa voi osoittaa suurta kunnioituksen puutetta ja vaarantaa luottamuksen elokuvan päähenkilöiden kanssa.

Kuvausten ennakkoinnilla dokumenttielokuvan yhteydessä tarkoitetaan myös sitä, että varaudutaan kaikkeen, mitä voi tapahtua. On hyvä suunnitella, mitä halutaan taltioida ja miten halutaan taltioida, mutta koska ollaan todellisuuden kanssa tekemisissä, kyky muuttua muutoksiin mahdollisimman nopeasti ja luovasti on ennakkoinnin ja suunnittelun toinen päätavoite.

Mimesiksen kuvauksissa yllätyksellisyys oli usein läsnä. Esimerkiksi ensimmäisenä päivänä työryhmän saavuttua Grand Popoon tarjoutui sattuman kautta mahdollisuus päästä seuraamaan ensimmäistä rituaalia, ennen kuin edes laukkuja oli ehditty purkaa. Tässä vaiheessa oli vielä arvailun varassa, mitä rituaaleissa tapahtui ja miten lähelle tapahtumia oli mahdollista päästä. Paikat ja opas olivat työryhmälle myös entuudestaan tuntemattomia, joten mukaan pakattiin vain kevyempi varakalusto. Varauduttiin kuitenkin taltioimaan materiaalia, koska tiedettiin, että samaa rituaalia ei luultavasti pääsisi enää seuraamaan työryhmän paikallaoloaikana.

Ennen kuin aletaan kuvata kohtausta, on hyvä myös käydä läpi kohtauksen perusosat eli mitä teemoja kohtauksessa pyritään käymään läpi, mitä henkilöiltä odotetaan ja mihin kohtauksen tapahtumien oletetaan johtavan. Kuvausten edettyä pitemmälle pystyttiin kiinnittämään tähän enemmän huomiota, koska aihe ja henkilöt alkoivat käydä tutummaksi. Päähenkilöiden varmistuttua saatiin käsikirjoitustyötä vietyä taas pidemmälle ja

kuvauksista kaivatun materiaalin muoto alkoi selkiytyä. Tässä on taas hyvä muistaa dokumenttikuvauksen perusluonne eli ennalta-arvaamattomuus. Kuten Pirjo Honkasalo sanoo, useimmiten ei saa sitä, minkä on etukäteen suunnitellut (Anderson 2014: 35).

Logistiikka ja aikataulu

Mitä suuremman kaluston ja kuvausryhmän kanssa ollaan liikkeellä, sitä enemmän päänaivaa sujuvan liikkumisen järjestäminen ja tavaroiden kuljetus aiheuttavat. Lisäksi on hyvä oppia arvioimaan, kuinka kauan kuvauskaluston pystytys ja purku kestää. Useimmiten kaikissa muissa asioissa ollaan elokuvassa esiintyvien hahmojen armoilla. Ihmiset toimivat eri tilanteissa hyvin eri tavalla, ja aikaan suhtaudutaan vaihtelevalla tarkkuudella. Dokumentaristin onkin usein oltava kärsivällinen ja varmistettava, että on kuvausvalmiudessa, kun alkaa tapahtua.

Koska kuvausryhmässä oli vain kaksi henkilöä ja kalusto oli suhteellisen kevyt, kuvausvalmiuteen päästiin hyvin nopeasti. Osassa kuvauksia oli otettava huomioon myös opas ja tarvittaessa tulkki, jolloin oli mukauduttava myös heidän aikatauluihinsa. Liikkuminen vaikutti suurelta osin kaluston määrään. Useisiin kuvauspaikkoihin mentiin *zemidjanin* eli mopotaksin kyydillä, joten tavaraa sai olla sen verran, kuin sai itse helposti kannettua.

Luvat kuvata kuvauspaikoissa

Paikat, joissa saa kuvata vapaasti, vaihtelevat maittain. Yleensä on hyvä kertoa, mitä on tekemässä. Kun kuvauspaikkana toimii vaikkapa jonkun elokuvassa esiintyvän koti, on hyvä hienovaraisesti tiedustella, mitä kaikkea saa kuvata. Lisäksi monissa paikoissa tarvitaan erillinen lupa kiinteistön omistajalta tai siihen valtuutetulta henkilökunnan jäseneltä. Vaikka suullinen sopimus katsotaankin sitovaksi, kannattaa yksityishenkilöiltä pyytää kirjallinen lupa tai pyytää heiltä todistus kameralle.

Rituaaleja kuvaamaan halutessaan joutui työryhmä turvautumaan yhteyshenkilöiden apuun. He kävivät etukäteen neuvottelemassa yleensä kylän vodou-papin tai -papittaren kanssa, olisiko työryhmän läsnäolo ja kuvaaminen rituaaleissa mahdollista. Yhdessä tapauksessa päästäkseen seuraamaan erästä elokuvan kannalta tärkeää rituaalia piti työryhmän jäsenet initioida osallistumalla puhdistautumisriittiin (kuva 2). Vasta sen jälkeen läsnäolo rituaalissa sallittiin. Tästä syntyi kohtaوس lopulliseen elokuvaan, jossa elokuvan

luonne osallistuvana ja osittain refleksiivisenäkin dokumenttina viimein kiteytyy. Refleksiivisessä elokuvassa saatetaan tutkia itse elokuvan tekemistä ja sen vaikutusta ympäristöön.



Kuva 2. Tuukka Kangas initioitavana.

Kuvan ominaisuudet

On hyvä tietää, mistä osista liikkuva kuva rakentuu ja kuinka ihmisen havaintokyky toimii. Tärkeää on myös ymmärtää, miten ihmissilmä ja kameran silmä eroavat toisistaan. Esimerkiksi pakkauskoodekkien toiminta perustuu näkökyvyn vahvuuksiin ja heikkouksiin. Ihmissilmä erottaa paremmin valon kirkkauden vaihtelut kuin sävyerot, joten kuvaa pakataan tätä hyödyntäen. Videokamera taltioi still-kuvia, ja kun ne esitetään tarpeeksi tiheästi peräkkäin, kuvan sisältö vaikuttavaa liikkuvan. Tätä kutsutaan Beta-liikkeeksi. Ihmissilmä taas toimii eri tavalla. Silmät seuraavat näkemäänsä, ja silmän retina vastaanottaa tasaista fotonivirtaa kohteesta ja lähettää informaation kemiallisen reaktion avulla aivoille, jotka tulkitsevat sen liikkeeksi. (Stevens 2014.)

Kuvauskalusto

Kuvauskalusto kannattaa koota kunkin kohtauksen tarpeiden mukaan. Johdonmukaisuutta varsinkin tallennusformaattien osalta kannattaa noudattaa aina, kun se on mahdollista. Mitä vähemmän leikkausvaiheessa tarvitsee yhdenmukaistaa materiaalia jälkikäsittelyn avulla, sitä parempi. Koska työryhmällä oli käytössä lainakalusto, tallennusformaateissa jouduttiin tekemään kompromisseja useampaan otteeseen. Tavoitteena oli kuitenkin kuvata mahdollisimman paljon samalla formaatilla.

Kameran runko

Kamerarungon valinta on kuvan kannalta ensimmäinen kalustoon liittyvä ratkaisu. On otettava huomioon tuleva esitysformaatti, toivotut kuvausominaisuudet ja saatavilla olevat resurssit. Jos käytettävä laite ei ole kuvaajalle entuudestaan tuttu, sillä kannattaa tehdä koekuvauksia ennen varsinaisen tuotannon aloittamista.

Mimesis kuvattiin suureksi osaksi miniDV-nauhalle tallentavalla HDV-*camcorderilla* (camera + sound recorder). Lisäksi varakameroina olivat kiintolevyille tallentava HD-kamera ja SD-tason miniDV:lle tallentava kamera. Viimeinen osa kuvauksista Suomessa hoidettiin DSLR-kameroilla. Valintaan vaikuttivat tietysti resurssit tai oikeammin niiden puute. Ilman budjettia tai pienellä budjetilla kuvatessa joutuu joskus suoriutumaan niillä välineillä, mitä saatavilla on. Kompromissit kalustoa kootessa ovat arkipäivää isoissakin produktioissa.

Nauhalle tallentavat kamerat ovat turvallinen valinta epävarmoihin olosuhteisiin. Nauhojen hyvä saatavuus ja halpa hinta ovat myös niiden etuja. Nauhoille tallentaessa ei tarvinnut huolehtia materiaalin siirrosta erikseen muistikorteilta tai kameran sisäisiltä kiintolevyiltä ulkoisille kiintolevyille. Kiintolevyille tallentavat kamerat eivät myöskään kestä voimakkaita liikkeitä, vaan liikkeet saattavat aiheuttaa niille toimintahäiriöitä (Leponiemi 2010: 46). Jälkituotantoa ajatellen on myös tärkeä huomioida kameroiden tallennusformatit ja pakkauskoodekit. Ongelmia ilmenee siinä vaiheessa, kun kuvaa halutaan jälkikäteen käsitellä, esimerkiksi värinmäärittelyn yhteydessä. Mitä voimakkaammin pakattua materiaali on, sitä enemmän siitä on poistettu informaatiota. Käyttämässämme HDV-kameroissa käytetään h.262-koodekin pakkausta ja DSLR-kameroissa h.264:sta. Kamera

pienentää materiaalin tallennuskokoa *chroma subsamplingin* muodossa. Kamera pakkaa kuvia hylkäämällä osan tallennettavan aineiston väri-informaatiosta. Kerron tästä tarkemmin värimäärityksen yhteydessä luvussa 3.4.5.

Etsin ja monitorointi

Kuvattaessa etenkin kirkaassa auringonpaisteessa on tärkeää, että kamerassa on kääntyvän LCD-näytön lisäksi optinen etsin. Kääntyvä LCD-näyttö on kätevä hankalissa kuvakulmissa, mutta kirkaassa valossa sen kuva on liian himmeä yksityiskohtien tarkkailuun. Järeämpiin kamerajärjestelmiin voidaan lisätä myös ulkoisia monitoreita. Tilanteessa, jossa ei ole varmuutta, mitä ympärillä tapahtuu esimerkiksi väkijoukon keskellä, voi olla helpompi kuvata LCD-näytön avulla samalla seuraten, mitä kuvan ulkopuolella tapahtuu. Mutta etenkin yksityiskohtia kuvatessa huomattiin, että optinen etsin oli parempi vaihtoehto. Tarkennuksen varmistamisesta ja siitä, miltä senhetkinen kuva rajauksessa tuntuu, saa paremman käsityksen, kun sulkee ulkomaailman pois ja keskittyy vain etsimen näkymään.

Kuvausformaatti

Yleensä tuotantoon valitaan kaluston salliessa yksi kuvausformaatti. Kuvausformaattia valitessa on hyvä huomioida mahdolliset julkaisuformaatit. Kuvausformaatin ominaisuuksiin voidaan laskea kuvasuhde, resoluutio, kuvataajuus, pakkauskoodekit ja skannausmuoto. Pääkuvausformaatiksi valittiin eurooppalaisen PAL-järjestelmän mukaisesti 25 FPS:n kuvataajuus ja 16:9-laajakuva progressiivisella skannauksella. Tähän päädyttiin, koska haluttiin tutuntuntuista kuvaa tasapainottamaan vierasta aihetta. Kameroiden tallennusresoluutiot vaihtelivat 1080 x 1920:n, 720 x 1440:n ja 576 x 780 pikselin välillä. Tämä johtui täysin kullakin hetkellä käytettävissä olevasta kalustosta.

Kuvataajuus

Kuvataajuus tarkoittaa sitä, kuinka monta kertaa sekunnissa kennolle päästetään valoa ja kuva tallennetaan. Kuvataajuudella on myös yhteytensä televisiojärjestelmien näyttötaajuuksiin. Amerikkalaisessa NTSC-järjestelmässä se on ollut 29,97 ja eurooppalaisessa PAL-järjestelmässä 25 kertaa sekunnissa. Kuvataajuus merkitään näytöissä kilohertseinä (kHz) ja kameroissa FPS:nä. Nykykameroissa on eri kuvataajuuksia useimpien ainakin filmikameroissa tavallisesti käytetystä 24 FPS:stä ylöspäin.

Suljinaika

Jos pyritään neutraaliin kuvavirtaan, olisi suljinajaksi hyvä valita FPS:ää vastaava suljinaika kerrottuna kahdella. Toisin sanoen jos kuvataan 25 FPS:llä, olisi suljinajaksi hyvä valita 1/50 sekuntia. Tästä säännöstä poikkeavia suljinaikoja voi käyttää tyylikeinona, jos halutaan kuvaan lisää liike-epäterävyyttä tai ylikorostunutta erottelua. Myös hidastetuksi tarkoitetut kohtaukset olisi syytä kuvata suuremmalla kuvataajuudella ja täten myös nopeammalla suljinnopeudella.

Gain ja ISO

Gain-toiminto vahvistaa elektronisesti saapuvaa signaalia videokameroissa. Samoin DSLR-kameroissa oleva filmikameroista tuttu ISO-luvun arvo kuvastaa kennon valoherkkyyttä. Gain-arvo kuvataan desibeleinä (dB), jossa kuuden dB:n lisäys tarkoittaa valoherkkyyden kaksinkertaistamista. Vastaavasti ISO-arvon kaksinkertaistaminen esimerkiksi 100:sta 200:aan kaksinkertaistaa valoherkkyyden. Valitettavasti samalla tavoin kuin ISO-arvon nostaminen lisää kuvaan merkittävästi kohinaa, samoin tekee gainin nostaminenkin. Kohina kuvassa vaikeuttaa kuvan jälkikäsitteilyä, kuten värimäärittelyä. Tästä syystä tulisi kuvan puutteet korjata ensisijaisesti joko suurentamalla aukkoa tai lisäämällä valaistusta. Herkkyyden kaksinkertaistaminen vastaa yhden f-stopin eli aukkoarvon muutosta. Yhteenvetona: $-1 \text{ f-stop} = 2 \times \text{ISO} = +6 \text{ dB gain}$. (DeMaio 2010.)

Työryhmä teki alusta asti valinnan, että vaikka pyrittiinkin kuvaamaan mahdollisimman puhdasta jälkeä, kuvan sisältö menee aina kohinan välttämisen edelle. Monissa hämärässä kuvatuissa otoksissa kuvaan tuli paljonkin kohinaa, joka rajoitti jälkikäsitteilyn mahdollisuuksia. Dokumenttielokuvissa tämä on hyväksyttävämpää kuin fiktiossa, jossa kuvaolosuhteisiin vaikuttaminen kuvanlaadun takaamisen valossa on useimmiten mahdollista.

Kuvasuhde

Kuvasuhde valitaan yleensä julkaisuformaattia ajatellen, mutta se on otettava huomioon kuvausvaiheessa, filmiprinttaus- tai digitaalijulkaisuvaiheessa, projisoitaessa ja loppukäyttäjän päätelaitteen asetuksissa. Elokvateatterilevitykseen, televisioon tai verkkojulkaisuun on olemassa käytössä olevat standardit. Elokuvia on kuvattu moneen eri formaattiin, ja niitä on sitten mahdollisuuksien mukaan näytetty eri tekniikoilla. Elokuvan

syntyaikoina 1900-luvun alussa kuvasuhteeksi vakiintui 1,33:1 eli 4:3, joka oli vielä joitakin vuosia sitten yleinen formaatti televisiossa. Nykyään teattereissa on pääosin käytössä 1,85:1- ja 2,39:1-kuvasuhteet. Laajakuvatelevisiot ja nykyiset tietokonenäytöt ovat useimmiten kuvasuhteeltaan 1,78:1 eli 16:9. (Aaltonen 2011: 214.) Kuvasuhteeksi valittiin 16:9, koska elokuva on suunnattu pääosin kotikatsojille. Kuvasuhteen valinta voi olla myös tyyli- ja ilmaisukeino, tuoreena esimerkkinä Wes Andersonin *Grand Budapest Hotel* (2014), jossa eri aikatasojen vaihtumista korostetaan värimaailman lisäksi kuvasuhdetta vaihtamalla.

Väriämpötilan tai valkotasapainon säätäminen

Ihmissilmä mukautuu useimpiin valaistusolosuhteisiin tulkitsemalla valonlähteen värin vaikuttamaan valkoiselta. Kameran silmä ei luonnollisestikaan näin tee, vaan se lukee värejä ennalta asetettujen parametrien mukaan. Kameran kuva muodostuu additiivista RGB-järjestelmää käyttäen, jossa yhdistämällä punaista, vihreää ja sinistä valoa saadaan valkoista. Nyrkkisääntönä on saada kuvissa iho luonnollisen sävyiseksi, tai jos kuvassa on valkoista, saada se näyttämään valkoiselta. Tämän jälkeen muutkin sävyt kuvassa loksahavat kohdalleen. Tietysti on tilanteita, joissa kuvan värien ei kuulukaan olla luonnolliset, esimerkiksi voimakas keikkavalaistus, jossa käytetään erivärisiä valaisimia. Lisäksi samassa kuvassa saattaa olla sekavaloa, kuten sisällä hehkulampun valossa kuvattu kohta, jossa näkyy ikkunasta aurinkoinen ulkoilma.

Väriämpötilaa mitataan yleensä Kelvinin lämpöasteikolla, jossa 1700 kelviniä vastaa tultikun liekin väriämpötilaa ja 9500 kelviniä kesäistä auringonpaistetta ilman aurinkoa. Erot väriämpötilojen välillä ovat merkittävämmät matalammassa päässä asteikkoa. Väriämpötilan asettamista kutsutaan yleisesti valkotasapainon säätämiseksi. Kameroissa on yleensä ainakin kolme tapaa säätää valkotasapainoa. Niissä on automaattinen valkotasapaino, jossa kamera säätää asetuksia tilanteen mukaan kuvaa arvioimalla, tehdään esiasetukset, joissa on yleensä ainakin keskiverto auringonvalolle, hehkulampulle ja loisteputkelle sopivat asetukset, sekä manuaalinen, jossa valkotasapaino säädetään vallitsevan valonlähteen mukaan esimerkiksi valkoista pahvia apuna käyttäen. (Ascher & Pincus 2012: 109–113; Rabiger 2009: 144–136.)

Mimesistä kuvatessaan työryhmä pyrki aina vähintään kuvauspaikalle saapuessaan säätämään valkotasapainon manuaalisesti. Tapahtumien edetessä saatettiin joutua turvautumaan esiasetuksiin, kun siirryttiin kesken otoksen ulko- ja sisätilan välillä. Parissa

kohtauksessa, kuten keikkataltioinnin kohdalla, piti myös huomioida poikkeava värimalma.

Iriksen tai aukon säätäminen

Iristä tai aukkoa säätelemällä kontrolloidaan, kuinka paljon valoa tulee linssin läpi kennolle. Aukon avonaisuus kerrotaan f-arvoasteikon avulla. Mitä suurempi arvo, sitä vähemmän valoa pääsee läpi. Osassa kameroita aukkoa voidaan säätää mekaanisesti linssissä olevan renkaan avulla, ja osassa sitä kontrolloidaan elektronisesti kameran runkossa olevilla ohjaimilla. Aukon säätäminen vaikuttaa myös syväterävyyteen. Mitä suurempi on aukko, sitä lyhempi on syväterävyysalue. Juuri syväterävyyttä silmällä pitäen, laajoja yleiskuvia lukuun ottamatta, pyrittiin aukko pitämään mahdollisimman suurena. Täten pystyttiin ohjaamaan katsojan katsetta kuvien sisällä epäterävöittämällä taustaa tai etualaa.

Histogrammi

Histogrammi on hyvä apuväline oman silmän tueksi. Visuaalinen presentaatio valon saapumisesta kennolle paljastaa, litistyvätkö mustat tai palaako kuva puhki. Histogrammin avulla pystytään valvomaan, että kuvaan tulee mahdollisimman paljon dynamiikkaa. Työryhmä pyrki aina käyttämään histogrammia kuvatessa, kun vain oli mahdollista, koska se on varmin tapa tarkistaa, minkälainen dynamiikka kameran rajaamassa kuvassa on.

Zebra

Monista ammattilaiskameroissa on Zebra-indikaattori, joka osoittaa raitakuviolla, jos jokin osa kuvasta ylittää ennalta säädetyn kynnyksarvon ja on vaarassa "klipata" eli palaa puhki, ylivalottua. Puhki palanut alue on siitä ongelmallinen, että siltä alueelta katoaa kuvasta kaikki informaatio, joten sieltä ei jälkikäsitelyssä saada nostettua esiin kuin tuo puhki palanut valkoinen. Muuttuvissa olosuhteissa eivät aina mitkään keinot riitä, ja kompromisseja kuvan suhteen täytyy tehdä, kun linssin edessä tapahtuu. Vaikka *Zebraa* käytettiin aina kuvatessa, ei alati muuttuvaan valaistukseen tai rajauksen sisällä oleviin ääripäihin ehdi aina reagoida. Esimerkiksi elokuvan alkutekstien taustalla olevassa kohtauksessa, jossa on transsiin vajonnut nainen ja tanssijoita hiekalla kyläläisten ympäröimänä, osa kuvasta, joka on suorassa auringonvalossa, on ylivalottunutta ja osa taas

hämää varjon puolella. Kohtaus on kuvattu yhtenä pitkänä otoksena, jossa kaikki on tietysti tapahtunut odottamatta, ja teknisistä puutteista huolimatta hetken hektisyys ja energisyys on saatu taltioitua.

Optiikka

Objektiivit voidaan jaotella kolmeen pääryhmään: tele-, normaali- ja laajakulmaobjektiivit. Teleobjektiivit suurentavat kohteen ja tuovat kaiken lähemmäksi, mutta puristavat kuvan etualan ja taustan kiinni toisiinsa. Normaalit objektiivit vastaavat ihmissilmän perspektiiviä, joten tausta ja etuala ovat oikeassa suhteessa toisiinsa. Laajakulmalinssi pienentää kokoja loitontamalla, mutta saa etualan näyttämään valtavalt taustaan nähden. Ihmisen perspektiivi rakentuu asioiden suhteellisen koon hahmottamisen kautta. Kamerassa jokaisella filmi- tai sensorikoolla on suhteessa sopiva polttoväli, jolla saadaan kuvaan ihmissilmälle tuttu perspektiivi. Esimerkiksi 35 mm:n sensorikoolla sopiva polttoväli on 50 mm, objektiivien valovoimaisuudessa on myös paljon eroja. Yleensä kiinteät, pienen polttovälin objektiivit ovat valovoimaisimpia.

Välillä tulee tilanteita, jolloin objekti on parasta valita käytännön syistä. Esimerkiksi yhtä kohtausta työryhmä kuvasi auton sisällä matkan aikana, jolloin lyhyt etäisyys kameran ja kuvattavan välillä saatiin kompensoitua laajakulmalinssin avulla. Ahtaissa tiloissa laajakulmalinssi antaa rajaukselle tarvittavaa pelivaraa, samoin kuin etäällä olevat kohteet voidaan tuoda teleobjektiivilla lähemmäksi.

Harmaasuodin

Harmaasuodin auttaa, kun kuvataan kirkkaassa auringonvalossa. Se vähentää kennolle pääsevän valon määrää vaikuttamatta valon aallonpituuteen, jolloin värit pysyvät muuttumattomina. Täten on mahdollista olla muuttamatta aukkoa tai suljinaikaa, jos ne halutaan pitää muista syistä ennallaan. Syväterävyyden kontrolloimisen säilyttämiseksi työryhmä käytti apuna harmaasuodinta kuvatessaan runsaassa auringonvalossa. Camcor-dereissa harmaasuodin on yleensä sisäänrakennettuna kameran rungossa, kun taas DSLR-kameroihin se voidaan liittää optiikkaan kierrettävänä lisäosana.

Kuvattavan kohtauksen merkitys

Kun kalusto ja asetukset ovat kunnossa, voidaan keskittyä itse kuvaukseen. Kuvatessa kannattaa keskittyä aina täysin käsillä olevaan kohtaukseen, mutta on hyvä ajatella etukäteen, mikä sen rooli on koko elokuvaa tarkasteltaessa: mikä on kuvattavan kohtauksen merkitys, minkälainen tunnelma siitä pitäisi välittyä ja mitä teknisiä ratkaisuja voi tehdä tukeakseen haluttua lopputulosta. Tietysti dokumenttielokuvassa lähtökohdat ovat hie-man poikkeavat, vaikka ilmaisukeinot fiktion verrattuna ovat samansuuntaiset. Erityisesti seurantadokumenteissa kuvaajan on luotettava intuitioonsa ja poimittava kuvaan kokonaisuuden kannalta merkityksellisiä kuvia tilanteiden alati muuttuessa. Mimesiksen kuvausten alkupuolella, esitutkimuksen ollessa vielä käynnissä, kuvaukset olivat aika kokeilevia. Aihetta tiivistettiin, ja kun useasta tarinasta valikoituivat tärkeimmät, pystyttiin tarkemmin myös poimimaan tilanteista merkityksellisimmät kuvat.

Näkökulma ja kuvakulma

Kameran kuvakulmalla voidaan vahvistaa elokuvantekijän näkökulmaa aiheeseensa. Kuvakulma kertoo myös dokumentaristin suhteesta kuvattaviin. Se voi korostaa tarkkailijana olemista tai asemaa osana elokuvan henkilöitä. Tietysti osassa kohtauksia kuvakulma voidaan valita puhtaasti esteettisistä syistä, mutta etenkin dokumenttielokuvassa sommittelu, rajaaminen ja kuvakulmat vaikuttavat siihen, miten katsoja uskoo elokuvan todellisuuden. Esteettisillä valinnoilla kuvassa pyritään pitämään kiinni ”sopimuksesta”, joka katsojan kanssa on tehty elokuvan alussa. Sopimuksella tarkoitetaan, että kerrotaan katsojalle heti elokuvan alkupuolella, ilmaisun ja tyylin avulla, minkälaisesta elokuvasta on kysymys.

Huomionarvoista oli, että tarkoituksena ei ollut tehdä antropologista elokuvaa, vaan näkökulma oli enemmänkin subjektiivinen kokemuksen kuvaus toisen kulttuurin kohtaamisesta. Tämä selkeni työryhmälle vasta kuvausvaiheessa. Tätä tuotiin konkreettisesti esiin kuvakulmien valinnoilla, pyrkimällä olemaan samalla tasolla elokuvan henkilöiden kanssa, ja tuomaan esiin myös omia reaktioitamme.

Huomiopiste

Ihminen yrittää havaita elävästä kuvasta vaistomaisesti alueita, jotka ovat merkittäviä, joissa on jotakin olennaista. Näitä alueita kutsutaan huomiopisteiksi. Ihmisen katse hakee yleensä voimakkaita kontrasteja ja keskittyy lähes automaattisesti liikkeeseen. Liikkeellä voidaan ohjata katsoja keskittymään eri asioihin kuvassa. Huomiopistettä kontrolloimalla vaikutetaan myös siihen, että materiaali voidaan leikata jouhevaksi kokonaisuudeksi. Ihmisen kasvoilla ja erityisesti silmillä on erityinen asema kuvassa. Yleensä katsoja seuraa tilanteita kuvassa esiintyvien henkilöiden katseiden kautta ja odottaa niiden perusteella kuvan siirtyvän siihen, mitä hahmot katsovat. (Kivi & Pirilä 2005: 125–127.) Tästä on useita esimerkkejä myös tässä elokuvassa. Huomiopistettä ohjataan henkilöiden katseiden kautta ja kuvassa esiintyvän liikkeen avulla. Leikkausvaiheessa huomiopisteen rooli korostuu entisestään, koska sen avulla viedään huomiota pois itse leikkaukskohdista.

Otoksen rytmi

Ihmiselle on luontaista rytmin kokemisen halu. Rytmisiä löytyy kaikkialta ympäristöstä, ja se voi olla visuaalista, auditiivista tai abstraktia.

Rytmi on ajan, liikkeen ja toiminnan jaksottaisuutta, jonka vaikutuksesta metrinen aika muuttuu elämykselliseksi ajaksi. Erilaiset riitti- ja rituaalimenot, syntymä, kuolema ja itse elämä eri muodoissaan sisältävät rytmin perimmäisen olemuksen. (Kivi & Pirilä 2005: 33.)

Elokuvassa on rytmi niin koko elokuvan pituudelta kuin kohtauksen sisälläkin. Kohtaus voidaan jakaa vielä otoksiin, joissa kussakin on oma rytmensä, ja ne pitää sovittaa toimivaksi kokonaisuudeksi. Dokumenttielokuvaa kuvatessa on tärkeää, että tunnistetaan käsillä oleva tilanteen rytmiset elementit ja taltiointi tapahtuu kohteen rytmilää tukien. Kerroksen rytmi nousee usein tilanteesta itsestään.

Myös kameran liike voi ilmaista rytmiä, ja sillä voidaan jaksottaa otosta. Rytmillä ei tarkoiteta tässä yhteydessä takovaa toistoa, vaan pikemminkin soljuvaa elämysten ja liikkeen poljentoa. Kaksi toisilleen vastakkaista rytmilää, staattinen ja dynaaminen, vuorottelevat ja luovat jännitettä. Mimesiksessä rytmi on keskiössä, myös ilmaisullisen osuuden takia. Kameratyöskentelyssä rytmilöjen erot näkyvät selvästi esimerkiksi keikkataltioinnin ak-

tiivisesti liikkeessä olevan ja haastattelutilanteissa staattisemman kuvauksen välillä. Kuvakulmalla ja rajauksella voidaan vaikuttaa siihen, miten taltioidun tilanteen rytmi korostuu.

Rajaus

Rajaus on valintaa. Rajauksella päätetään, mitä kuvassa näytetään ja mitä jätetään näytämättä. Kuvakulma, kuvan sisäinen sommittelu ja kuvakoon valitseminen ovat kaikki rajauksen osa-alueita. Kuva ja kuvan ulkopuolinen maailma ovat myös dialogissa keskenään, ja rajauksella vaikutetaan siihen. Yleisesti pyritään kuvaan rajaamaan kerronnan kannalta olennainen ja jättämään epäolennainen kuvan ulkopuolelle. Rajaaminen on myös moraalinen valinta, koska dokumentaristi päättää, mikä osa todellisuudesta näytetään.

Tehtävät rajaukset manipuloivat todellisuutta tekijän visioksi. Näin tapahtuu aina – halusi tekijä sitä tai ei. Rajaus ei ole pelkkää kuvan ja äänen teknistä rajaamista, vaan kysymys on laajasta ja monisyisestä journalistisesta ja dramaturgisesta ratkaisusta. (Kivi & Pirilä 2005: 103.)

Rajauksella hallitaan kohtauksen tunnelmaa, ja sillä voidaan ohjata katsoja tunnistamaan haluttuja elementtejä. Esimerkiksi kuvaan saatetaan rajata jokin siinä kohtauksessa epäolennainen asia, jonka merkitys paljastetaan vasta myöhemmin.

Rajaus oli henkilökohtaisesti haastava tekijä. Teknisestä näkökulmasta yritettiin rajata esteettisesti kauniita kuvia, kuitenkin tekemättä sitä sisällön kustannuksella. Jälkikäteen leikkausvaiheessa huomattiin, että jäätiin kaipaamaan lisää lähikuvia. Tämä johtui varmasti pitkälti siitä, että monissa kuvauspaikoissa ei tiedetty etukäteen, mitä tulee tapahtumaan, ja yritettiin varmistaa, ettei mitään olennaista jäisi kuvan ulkopuolelle. Paineena oli myös etenkin virheellisen vanhan tiedon korjaamiseksi antaa vodousta mahdollisimman todenmukainen kuva.

Plastinen tila

Plastisella sommittelulla tarkoitetaan kuvassa näkyvien kohteiden pelkistettyjen geometristen muotojen asettelua ja ilmaisua. Nämä kuvan peruselementit ovat tilassa, jota kutsutaan plastiseksi tilaksi. Elokuvasssa plastinen sommittelu pitää sisällään liikettä ja muutosta, eri kohteiden keskinäisiä suhteita ja otoksen rytmin. Objektiivilla hallittava tilan etäisyyksien suhde on plastista suunnittelua. Plastiset elementit täytyy huomioida myös

jatkuvuuden kannalta, koska otosten on sovittava peräkkäin keskenään. (Kivi & Piri 2005: 108–110.) Plastisen sommittelun avulla voidaan myös rajata asioita kuvan sisällä. Ikkunat, oviaukot ja valaistut alueet pimeiden alueen ympäröiminä toimivat kehyksinä kehysten sisällä. Kuvauksessa käytettiin edellä mainittuja ja muita staattisia selkeitä elementtejä nostamaan kuvassa näkyviä henkilöitä esiin taustasta. Hahmoja rajattiin kuvan sisällä tai taustaa pelkistettiin korostamaan kuvassa tapahtuvaa liikettä tai henkilöitä (kuva 3).



Kuva 3. Tuukka Kangas rajattuna kuvakentässä.

Tarkentaminen

Syväterävyysalueen hallinta on yksi elokuvan tärkeimmistä ilmaisukeinoista. Syväterävyysalueen laajuus on sidoksissa kameran optiikkaan ja sensorin tai filmin kokoon. Mitä suurempi aukko tai iris ja pitempi polttoväli, sitä kapeampi syväterävyysalue. Häilyttämällä kuvan tausta tai muita elementtejä epäterävöittämällä saadaan korostettua kuvassa haluttuja elementtejä ja kuljetettua katsojan katsetta eri alueiden välillä. Tästä esimerkkinä on elokuvassa loppupään kohtausta treenikämpältä, jossa pienessä tilassa on paljon yksityiskohtia. Taustaa epäterävöittämällä saatiin halutut asiat nostettua esiin muuten turhan sekavasta ympäristöstä. Vastavuoroisesti taas laajat yleiskuvat, joissa oli nähtävää monessa eri tasossa, pyrittiin saamaan koko kuvan alueelta tarkaksi.

Kameran liike

Kameran liikkeellä on kuvattavan kohteen kuvassa pitämisen lisäksi ilmaisullisia tasoja. Kuten aiemmin mainitsin, kameran liikkeellä saatetaan emuloida ihmishahmoa ja sen katsetta tai sillä voidaan välittää tunnetiloja. Esimerkiksi hidas zoomaus tai dolly-ajo lähemmäksi kuvauskohdetta heijastaa usein jännitteen kasvattamista. Levottomasti kääntyilevä kamera tapahtumien tuoksinassa kuvastaa kuvaajan osallistumista tapahtumiin. Työryhmä pyrki pitämään otoksen sisäiset zoomaukset minimissään ja siirtymään lähemmäksi tai kauemmaksi leikkauksilla. Kamera itsessään saatettiin viedä lähemmäksi tapahtumia seurattaessa. Kameran liikkeellä olikin merkittävä osuus elokuvan ilmeen luomisessa.

Kuvaus jalustalta vai käsivaralta

Dokumenttielokuvissa käsivaralta kuvaus on huomattavasti yleisempää kuin fiktiossa. Tämä johtuu kuvaustilanteen tapahtumien ennalta-arvaamattomuudesta. Käsivaralta kuvaaminen voi joskus olla ainoa vaihtoehto, kun kuvattavien toimintaa ja tilanteiden kehittymistä on mahdotonta ennakoida. Ilman jalustaa kuvatessa onkin hyvä käyttää ympäristöään ja kehoaan hyväksi aina, kun mahdollista. Kyynärpäät kannattaa tukea keskivartaloa vasten, seiniin ja pöytiin voi nojata tarvittaessa. Sen lisäksi, että osa kameroista, kuten raskaat ENG-kamerat, on suunniteltu olalla käytettäväksi, on pienempiin kameroihin myös vastaavaan tarkoitukseen tehtyjä rigejä, kameraan kiinnitettäviä telineitä. Käsivarakuvaus antaa elokuvalla myös erilaisen *äänen*. Se on lähempänä ihmisen tavanomaista havainnointia kuin kiinteästä kuvauspisteestä tehty kuvaus jalustalta.

Mimesis kuvattiin lähes kokonaan käsivaralta. Tähän päädyttiin pääosin käytännöllisistä syistä. Koska käsivaralta kuvaaminen tarjosi ylivoimaisen liikkumisen vapauden, se oli tilanteeseen paras vaihtoehto. Lisäksi kuvaustavassa miellytti elokuvan tyyliin sopiva vahva *presenssi* eli läsnäolon tuntu. Vaikeuksia kuvaustapa aiheutti lähinnä fyysisen rasautensa vuoksi. Esimerkiksi rituaaleja kuvatessa saattoivat otot venyä yli kymmenminuuttisiksi, jolloin kuvaajan kätet ja selkä olivat kovalla koetuksella.

Valotus

Valotusta säädettäessä pyritään yleensä neutraaliin, ihmissilmän näkemää vastaavaan kuvaan. Valotusta voidaan käyttää myös ilmaisullisena tehokeinona, esimerkiksi jättämällä hahmot tummiksi silueteiksi kirkkaampaa taustaa vasten. Valottaessa pyritään säilyttämään kuvassa mahdollisimman paljon informaatiota, joten ylivalotuksen välttäminen on tärkeää. Kuten aikaisemmin mainitsin, valotusta kontrolloidaan sensorin herkkyyden, suljinajan ja aukon avulla. Työryhmä pyrki valottamaan kuvan mahdollisimman luonnollisen oloiseksi. Kun kuvattiin hämärässä, haluttiin, että hämärän tunne välittyy myös katsojalle samalla tavoin, kuin kirkkaassa kuvattu materiaali vaikuttaisi lähes häikäisevältä. Tällöin kuvassa säilyi raaka, dokumentaarinen ilme. Paikoittain kameran dynaamisen alueen rajat tulivat vastaan ja osa kuvasta piti jättää hämärään, jotta liian iso alue kuvasta ei palaisi puhki. Tätä pystyttiin korjaamaan jälkituotannossa.

Valaisu

Koska valo on se, jolla kuvia piirretään, on valaisu merkittävä osa elokuvan estetiikkaa. Keinovalojen lisäksi kuvauspaikkojen luonnollisen valon käyttö on valaisua (Kivi & Pirilä 2010: 87). Kuvakulmien valinta onkin komposition rakentamisen lisäksi usein sopivan valaisun etsimistä. Työryhmä toteutti Mimesiksen kuvaukset keikkataltiointia lukuun ottamatta kuvauspaikkojen omilla valoilla. Paljon pystyy vaikuttamaan sulkemalla tai avaamalla sisätiloissa verhoja, kuvaamalla eri kellonaikaan tai siirtelemällä heijastavia pintoja sopiviin paikkoihin. Tämän ansiosta saatiin kannettava kalusto pidettyä kevyenä ja työryhmän läsnäolo kuvauspaikoilla huomaamattomampana. Kompromissina hämärässä kuvatessa piti hyväksyä kuvan rakeisuuden lievä kasvu. Pahempia ongelmia tuli vastaan paikoissa, joissa valoa ei ollut juuri lainkaan.

Nightshot

Tilanteessa, jossa valoa ei juuri ole, voidaan ylimääräisen kuvausvalon sijaan kuvata nightshot-tilassa. Sitä käytetään esimerkiksi luontokuvauksessa, jolloin kuvausvalo saattaisi karkottaa kuvattavan kohteen. Nightshot-tilassa kamera ei estä tavallisesti poisuodatettuja infrapunasäteitä valottamasta sensoria, vaan niiden avulla saadaan taltioitua kuvaa pimeässäkin, sen lisäksi osa kameroista lähettää infrapunavaloa kirkastaakseen kuvaa entisestään. Yhdessä kuvauspaikassa turvauduttiin käyttämään sitä, sillä

sen lisäksi, että se mahdollisti kuvauksen, välittyi kohtauksesta haluttu tunnelma tilanteen todellisesta pimeydestä (kuva 4).



Kuva 4. Nightshot-moodilla kuvattua kuvaa Gambara-rituaalista.

Mitä kuvataan

Se, mitä kannattaa kuvata, riippuu pitkälti dokumenttielokuvan aiheesta ja tyylistä. Perinteisessä seurantadokumentissa pysytään yleensä tiukasti elokuvan päähahmoissa. Haastatteludokumenteissa pääpaino on luonnollisesti haastatteluissa, ja historiallisissa elokuvissa saatetaan rekonstruoida näyteltyjä kohtauksia aiheesta.

Arki

Päähenkilöiden arjen kuvaaminen on dokumenttielokuvissa yleinen työkalu. Päästäkseen sisälle henkilöidensä elämään dokumentaristi saattaa viettää pitkiäkin aikoja kameroineen heidän kanssaan. Vaikka kameran läsnäoloon totutaankin, ei sen läsnäoloa välttämättä unohdeta, vaan siitä tulee luonnollinen osa arkea. Dokumentaristin tehtävä onkin erityinen valppaus ja kyky poimia merkityksellisiä kuvia arjesta. Työryhmä aloitti kuvaamaan omaa arkeaan hyvissä ajoin jo projektin alkuvaiheilla. Muutama näistäkin otoksista päätyi valmiiseen elokuvaan. Beniniin päästyään ja elokuvassa esiintyvien henkilöiden löydyttyä pyrki työryhmä viettämään aikaa heidän kanssaan ja kuvaamaan aina myös arkista puuhastelua heidän luonaan. Elokuvan inhimillinen ote nouseekin juuri

näistä pienistä hetkistä arjen keskellä. Yksi elokuvan teemoista, vodou, on myös olennainen osa haastateltavien arkea, joten siihen liittyvien yksityiskohtien esiin nostaminen oli myös tästä syystä perusteltua.

Haastattelut

Haastatteluihin on hyvä varautua jo ennakkotutkimuksen aikaan. Mahdollisia haastateltavia voi jo tässä vaiheessa haastatella, jotta tietää, kuinka he soveltuisivat elokuvaan. Paikka vaikuttaa aina haastateltavaan, ja sillä on kontekstuaalista merkitystä, koska katsoja yhdistää näkemäänsä haastateltavan vastauksiin. Haastattelutilannetta voi yrittää helpottaa mahdollisimman paljon haastateltavan kannalta. On hyvä kertoa, miten haastattelutilanne etenee teknisesti. Esimerkiksi voi kertoa, että saattaa keskeyttää haastateltavan ja ohjata haastattelun edetessä ja tauoista eikä takeltelemisistä tarvitse välittää, sillä kaikki korjataan sujuvaksi leikkausvaiheessa. Työryhmä kuvasi muutamia haastatteluja, joista yhden ympärille rakentui yksi elokuvan aikatasoista. Tämä avainhaastattelu tehtiin työryhmän tutustuttua tarpeeksi henkilöön ja vietettyään tarpeeksi aikaa hänen kanssaan. Oli lopputuloksen kannalta tärkeää, että hän pystyi luottamaan työryhmään. Ennen haastattelua käytiin pitkä alustava keskustelu, jotta itse haastattelutilannetta ei tarvitsisi jännittää ja kaikki osapuolet tietäisivät, missä mennään.

Välikuvat

Välikuvalla tarkoitetaan kuvaa, jolla voidaan leikata tilanteesta pois tai lyhentäessä väliin. Yleensä niillä korjataan jatkuvuuteen liittyviä ongelmia. Välikuvien merkitystä ei voi koskaan korostaa liikaa. Leikkausvaiheessa ne usein osoittautuvat korvaamattomaksi materiaaliksi. Välikuvia kannattaa taltioida jokaisesta kuvauspaikasta. Kannattaa tutkia ympäristöä ja kuvata aiheeseen suoraan tai symbolisesti liittyviä asioita. Edellä mainittuun haastatteluun kuvattiin välikuvia haastateltavan kotoa, kuten valokuvia menneisyydestä, vodou-hengille omistetun alttarin ja muita haastattelun sisältöön liittyviä asioita.

Mimesiksessä pääkuvauskohteena olivat rituaaleihin osallistuneet ihmiset. Sen lisäksi, että seurattiin rituaaleja, haastateltiin muutamaa henkilöä heidän kotonaan ja kuvattiin myös työryhmän omaa toimintaa tapahtumien keskellä. Suomessa kuvattujen materiaalien keskiössä taas oli Mustavuori-orkesteri.

3.3.2 Äänitys kentällä

Toimivan äänen taltioiminen on yhtä tärkeää kuin kuvankin. Pienimmillään kuvausryhmä voi olla vain yksi henkilö, joka taltioi äänen ja kuvan yhtäaikaaisesti. Siinä on hyvän lopputuloksen kannalta paljon haasteita. Kuvan ja äänen yhtäaikainen monitorointi sekä sijoittelun ja kohdistamisen rajallisuus pitävät ilmaisun keinot minimissään. Tämän vuoksi onkin hyvä, jos on mukana yksi henkilö, joka keskittyy kokonaan ääneen. Äänittäjä suunnittelee kohtauksen samalla tavoin kuin kuvaaja. Hän kokoaa tarkoitukseen soveltuvan kaluston, suunnittelee mikrofoniin sijoittelun ja liikkumisen. Äänittäjän rooli on työryhmän hierarkiassa hieman epäkiitollinen. Äänittäjän täytyy pitää huolta, että mikrofonit, puomit tai äänittäjä itse eivät näy kuvassa, pyrkien samalla olemaan mahdollisimman lähellä optimaalisen äänen saavuttamiseksi. Tämä kaikki samalla, kun mukaudutaan tapahtumien ja kameran liikkeisiin. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta Mimesistä kuvattaessa oli kuvauspaikalla kuvaajan lisäksi äänittäjä. Kuvausten alkuvaiheessa työryhmän roolit vaihtelivat, mutta niiden edetessä roolit vakiintuivat ja Tuukka Kangas hoiti äänityksen ja itse toimin kuvaajana taltioiden kuitenkin kakkosäänen kameralla.

Mitä ääni on

Ääni, jonka kuulemme, on sarja äänilähteen värähtelyn synnyttämiä paineaaltoja. Ilmanpaineen muutokset saavat korvan tärykalvon oskilloimaan, liikkumaan edestakaisin, ja tämän aivot tulkitsevat ääniksi (Laaksonen 2013: 4). Mikrofonit taltioivat ääntä ilmanpaineesta liikkuvan kalvon avulla. Kalvon liike muutetaan ilmanpaineen värähtelyä vastaavaksi sähkövärähtelyksi, joka taas voidaan muuttaa kaiuttimessa takaisin kuuluvaksi ääniksi. (Kenttämies & Korpinen 2006.) Havaitseminen on aina kokonaisvaltaista. Ihminen käyttää kaikkia aistejaan yhdessä samanaikaisesti ja lähettää aivoille tietoa tulkittavaksi. Aivot valitsevat ja yhdistelevät havaintoja ja jäsentelevät saapuvaa informaatiota. Koska aivojen vastaanottokapasiteetti on rajallinen, havaintoja valitaan merkityksellisyyden mukaan. Noin neljä viidesosaa vastaanotetusta informaatiosta ihminen saa näön kautta, ja kuulon tarkkaavaisuus kohdistetaan usein näön avulla. (Aro 2006: 22.)

Ääniympäristö ja äänen käyttäytyminen

Ääniympäristö voidaan jakaa äänilähteisiin ja ääntä heijastaviin pintoihin. Äänilähde voi olla joko pistemäinen, kuten esimerkiksi puhuva ihminen, tai laaja, kuten tyrskyävä aallokko. Ääntä heijastavia pintoja ovat rakennusten lattiat, seinät ja ulkona esimerkiksi kalliot. Äänilähteen suhteellinen leveys eli ääniperspektiivi riippuu äänilähteen koosta ja

etäisyydestä. Äänilähde säteilee värähdellessään eri suuntiin, ja sisätiloissa kuulijan korviin kantautuu äänilähteestä lähtevän suoran äänen lisäksi äänen heijastuksia eli epäsuoria ääniä. Ulkona avarassa tilassa kuulija kuulee useimmiten vain suoran äänen. Heijastus syntyy, kun ääniaalto kohtaa kovan pinnan. Osa aaltoliikkeen energiasta heijastuu takaisin ja osa jatkaa toisessa väliaineessa tai muuttuu lämmöksi. Akustiset heijastukset kertovat, millainen tila on kyseessä, ja auttavat muodostamaan käsityksen äänilähteen etäisyydestä. (Angus & Howard 2009: 44–47; Aro 2006: 13–16.)

Osa äänilähteen energiasta vaimentuu ilman vaikutuksesta ja imeytyy tilan seinä- ja kattopintoihin sekä kalusteisiin ja osa heijastuu tilaan takaisin. Osa heijastuksista heijastuu vielä monta kertaa uudelleen eri pinnoista, jolloin heijastuksista syntyy monimutkainen äänikenttä, joka on juuri kyseiselle tilalle ominainen. (Aro 2006: 15–16.)

Äänen voimakkuutta mitataan desibeleinä (dB). Ihmisen kuulokynnys on 0 dB ja kipukynnys 120–130 dB. Desibeliasteikko on logaritminen, joten äänenpaineen kymmenkertaistuminen tuntuu aina samalta. Kun äänenvoimakkuutta lisätään 10 dB, korva kuulee äänen kaksinkertaistuvan. Kuulon herkkyys myös vaihtelee taajuualueittain. Ihmisen kuuloalue on noin 20 ja 20000 hertsin välillä. Ihminen kuulee heikoiten matalia sekä erittäin korkeita taajuuksia. Herkimmillään kuulo on 2 000 ja 5 000 hertsin välisellä alueella. (Ascher & Pincus 2012: 402–404.)

Äänisuunnittelu

Äänisuunnittelija vastaa elokuvan äänen taiteellisesta ja teknisestä kokonaisuudesta, toisin sanoen kaikesta, mitä näytöltä tai valkokankaalta kuuluu. Äänisuunnitteluun kuuluu elokuvan äänimaiseman luominen. Siihen voidaan laskea dialogi, äänitehosteet ja musiikki. Fiktiossa äänitöiden pääpaino on vasta kuvausten jälkeen, dokumenttielokuvissa kenttä-äänen merkitys taas on paljon suurempi. Yllätykselliset, kontrolloimattomat kuvauspaikat asettavat lukuisia haasteita äänitöiden tuotantoon. Aina kuvauspaikalle saapuessaan työryhmä pani merkille, mitä paikan äänimaisemasta erottuu. Keskityttiin siihen, miten mahdollinen dialogi saadaan taltioitua paikan ominaisen tilaäänien lisäksi. Rituaaleissa kuuluva jatkuva musiikki aiheutti paljon päänvaivaa suunniteltaessa otoksia. Pelkästään rummutuksen voimakas volyyymi oli omiaan sotkemaan muut äänet. Monesti jouduttiinkin leikkaamaan ristiin eri otoksia ja yhdistelemään ja rakentamaan tilaäänestä luuppeja miksausvaiheessa.

Äänen roolit

Kuvan lisäksi myös äänellä voidaan ohjata katsojan huomiota. Äänellä voidaan kertoa kuvan ulkopuolelta lähestyvistä hahmoista tai ajan kulusta korostamalla kellon viisareiden nakutusta. Ääni on suuressa osassa elokuvan jatkuvuuden tunnun vahvistamisessa. Ääneen kuuluu myös tietysti kaikki dialogi ja elokuvassa kuuluva musiikki. Puhetta voi olla elokuvan hahmojen dialogin lisäksi myös kertojaäänien muodossa. Ääntä ei kannata käyttää selittämään kuvia puhki vaan tuomaan kerrontaan jotain lisää. Esimerkiksi Mimesiksessä käytettiin lamppuihin törmäilevien hyönteisten ääniä kuvaamaan elokuvan katarsiksen eli kriisin kulminoitumisen lähestymistä.

Äänityskalusto

Äänityskalusto kannattaa koota samaan tapaan kuvattavan kohtauksen tarpeita ajatellen kuin kuvauskalustokin. Minimissään äänityskalusto on kameran integroitu tai siihen kiinnitetty mikrofoni, joka tallentaa äänen kuvan yhteydessä. Aina on kuitenkin parempi, jos äänen taltioinnin hoitaa asiansa osaava äänittäjä. Äänittäjä kokoaa tilanteeseen sopivan laitteiston, hoitaa mikkien asemoinnin ja monitoroi sisään tulevan äänen.

Tallentimet ja mikrofonit

Koska kuvausryhmässä oli vain kaksi henkilöä ja kuvan ja äänen taltioimisen lisäksi tehtiin vielä kirjallisia muistiinpanoja, pyrittiin mahdollisimman kevyeen ja helppokäyttöiseen tallentimeen. Työryhmä käytti Zoomin kannettavaa H4n-tallenninta ja sen sisäänrakennettua stereomikrofoniparia yleisääneen ja kameraan kiinnitettyä suuntaavaa herttakuvioista kondensaattorimikrofonia toisena äänenä. Kondensaattorimikrofonit ovat hyviä elokuvaäänityksissä tasaisen taajuusvasteensa, erottelevuutensa ja herkkyytensä ansiosta. Tallentimessa oli lisäksi kaksi ulkoista mikrofoniliitäntää ja selkeät kontrollit sisään-tulotason säätämiseen ja monitorointiin. Ääni tallennettiin 48 kHz:n näytetaajuudella 16-bittisenä PCM WAV -formaattissa. Tämä oli tallennuskapasiteetin ja laitteiden ominaisuuksien puitteissa työryhmälle riittävä laatu. Jälkikäteen ajateltuna olisi ollut hyvä, jos mukana olisi ollut myös pieni kaulukseen kiinnitettävä *lavalier*-mikrofoni, mutta se jäi budjettisyistä hankkimatta.

Suuntakuvio ja taajuusvaste

Mikrofoneja on kahta eri perustyyppiä, dynaamiset ja kondensaattorimikrofonit. Dynaamiset mikrofonit eivät ole yhtä herkkiä kuin kondensaattorimikrofonit, mutta kestävät kovaakin käsittelyä. Kondensaattorimikrofonit taas ovat tarkempia, mutta vaativat virtaa ja ovat herkempiä runkoäänille. Tämän lisäksi mikrofoneilla on eri suuntakuviot ja taajuusvasteet. Suuntakuvio kertoo, mistä suunnasta mikrofoni taltioi ääntä herkimmin ja mistä heikoiten. Taajuusvaste taas kuvaa, miten mikrofoni taltioi eri taajuuksia.

Äänen monitorointi

Äänen tallennustaso pitäisi säätää manuaalisesti aina, kun on mahdollista. Varsinkin digitaalisella laitteistolla taltioitaessa äänen yliohjautuessa eli ylittäessä 0 dB rajan se vääristyy usein käyttökelvottomaksi. Tästä syystä kannattaa tallennustaso säätää niin, että se jää 6–12 dB nollatason alapuolelle. Tämä oli erityisen tärkeää rituaaleissa, joissa soitetuissa rummuista tuli huomattavia piikkejä äänenvoimakkuuteen.

Limiteri

Vaikka kenttä-ääntä taltioidessa onkin tavoitteena saada mahdollisimman puhdasta prosessoimatonta ääntä, joskus limiterin käyttö voi olla avuksi. Limitteri vaimentaa tietyn kynnysarvon ylittävät signaalihiiput tallennettaessa. Pitämällä limitoinnin lievänä saa vaihtelevissa olosuhteissa rajattua yllättävät kovat äänet muuttamatta kuitenkaan esimerkiksi puheen dynamiikkaa. Juuri rituaaleja taltioitaessa turvaututtiin käyttämään limitteriä enemmänkin.

Tuulisuoja

Tuulisuoja on ehdoton lisävaruste studion ulkopuolella äänittäessä. Tuulen osuminen mikrofoniin aiheuttaa häiritsevää meteliä äänittäessä ja on riesana myös sisätiloissa. Tuulisuoja minimoi myös puheesta aiheutuvan ilmanvirtauksen aiheuttamia häiriöääniä. Mikrofonia voi yrittää suojella ilman liikkeeltä myös ympäristön tai oman kehon avulla. (Ascher & Pincus 2012: 424–425.) Työryhmällä oli tuulisuojat kaikissa mikrofoneissa käytännössä aina, kun kuvattiin.

Äänen tulosuunta ja ääniperspektiivi

Kuuleminen on kolmiulotteista. Tulosuunnan lisäksi äänillä on perspektiivi, eli ne luovat etäisyysvaikutelman. Koska visuaaliset ärsykkeet ohjaavat katsojan kuuntelua, pitää äänen ja kuvan maailma pitää yhdenmukaisena. Jos ne ovat ristiriidassa keskenään, vaikutelma todellisuudesta vääristyy. Tietysti tätä voi käyttää tehokeinona, mutta kokonaisuus kannattaa pitää hallinnassa. (Kivi 2012: 72, 248.) Ääniperspektiivi aiheuttaa haasteita myös leikkausvaiheessa, kun ääntä leikataan eri otoksista lomittain yli kuvan leikkauskohtien. Tästä syystä oli hyvä, että työryhmä taltioi äänen myös kameras näkökulmasta. Jälkikäteen, kun ääniä yhdisteltiin eri otoksista pääoton yleiskuvan kanssa, kameras kuvakulmasta taltioitu ääni sitoi äänimaailman yhtenäiseksi kuvan kanssa.

Mikrofonien asemointi ja suuntaus

Dokumenttielokuvassa hyvä lähtökohta yleisäänen taltioinnille on katsojan näkökulmasta koettu äänimaisema. Puhetta äänittäessä taas olisi tärkeää päästä mahdollisimman lähelle puhujaa. Kuvaspaikan perusakustiikka sekä kameras sijainti ja liikkuminen vaikuttavat oleellisesti myös mikrofonien asemointiin. Useimmiten tarkoituksena on kuitenkin tallentaa mahdollisimman puhdasta ääntä, jota pystytään miksausvaiheessa muokkaamaan haluttuun muotoon. Koska työryhmällä ei ollut puomimikkiä, jolla viedä äänitystä henkilöiden lähelle, liikuttiin itse tilassa tarvittaessa lähemmäksi, koska tekeillä olevan elokuvan luonteeseen sopi, että dokumentaristi tai laitteet näkyvät kuvassa.

Äänen rajaaminen

Koska ihmisen kuulo on selektiivinen, mutta äänityslaitteet eivät, pyritään äänitystilanteessa erilaisilla akustisilla valinnoilla ja käytännön järjestelyillä aikaansaamaan haluttu äänikuva. Yleisäänestä voidaan korostaa kuvaan liittyviä merkityksellisiä ääniä esimerkiksi suuntaavilla mikrofoneilla, mutta myös laajentaa kerrontaa kuvan ulkopuolisilla äänillä. Monissa paikoissa, joissa kuvattiin, ei ollut mahdollisuutta sulkea ulkomaailmaa pois. Asunnoissa oli avonaisia oviaukkoja ja naapurin televisio tai itkevä lapsi saattoi kuulua selvästi pihakeittiön kautta haastattelupaikalle. Jos oli mahdollisuus, yritettiin kuvaukset ajoittaa päivän hiljaisimpiin hetkiin.

Mitä äänittää

Kenttä-ääni kannattaa äänittää kaikesta, mitä kuvataan, keskittyen erityisesti dialogin selkeyteen. Tämän lisäksi kannattaa äänittää kuvauspaikoista niin sanottuja *wild trackejä* eli taustääniä kuvauksen ulkopuolelta, jotka synkronoidaan kuvaan myöhemmin. Selkeiden äänien lisäksi tulisi jokaisesta kuvauspaikasta taltioida tilalle ominainen *ambient-raita*

Ambiensi

Ambiensi eli lievä taustakohina, jonka pitäisi kuulua taustalla koko elokuvan ajan, on yksi äänimaailman peruselementeistä. Ihmiskorva on tottunut kuulemaan sitä luonnollisessa ympäristössä, joten se odottaa sitä myös elokuvassa. Jokaisella ympäristöllä on oma tilaäänensä, ja ne kaikki pitäisi muistaa taltioida kuvauspaikalla. Taustäänet saattavat vaikeuttaa ambient-raidan äänitystä. Joskus pitääkin rakentaa jälkituotantovaiheessa luuppeja lyhemmistä pätkistä taustakohinaa. Tämä oli tavanomainen ongelma monilla kuvauspaikoilla Beninissä. Rituaaleissa rummutus ja laulu saattoivat jatkaa tunteja taukoamatta, ja Grand Popossa rantaan iskevien aaltojen jylinä kuului joka paikassa kellon ympäri.

Taustäänet

Taustäänet ovat olennainen osa äänimaisemaa. Fiktiossa, jossa useimmiten myös dialogi jälkiäänitetään, rakennetaan taustäänet äänisuunnittelijan suunnitelman mukaisesti. Foley-artisti tuottaa erilaiset äänet, joita ääniraidalle halutaan, ja ne koostetaan miksausessa toimivaksi kokonaisuudeksi. Myös dokumenttielokuvissa käytetään paikoin samaa metodologiaa. Musiikki on hankala taustääni kentältä, koska se muodostaa jatkumon. Sen leikkaaminen on rajoitetumpaa, koska jatkumo pitää luoda uudestaan leikatuista osista. Kuten aiemmin mainitsin, hiljaisia kuvauspaikkoja ei juuri ollut ja etenkin rituaaleissa soitettavat rytmit kuuluivat myös kauempana tilanteesta. Leikatessa pitikin kiinnittää erityistä huomiota, että ne toimivat keskenään, kun eri otoksia yhdisteltiin.

Milloin kuvaukset ovat valmiit

On aivan erityinen taito tietää, milloin elokuva on kuvattuna. Dokumenttielokuvassa se on harvoin itsestäänselvyys, vaan se pitää elokuvantekijänä tunnistaa. Fiktiivisessä elokuvassa on käsikirjoitus. Dokumenttielokuvassa ei ole ilmiselvää syytä lopettaa kuvaamista. Mimesiksen kohdalla se tapahtui, kun päätettiin, miten elokuva loppuisi. Tämä tapahtui noin 18 kuukautta pääkuvausten jälkeen. Työryhmä kirjoitti käsikirjoitusta yhä uudelleen käytyään läpi Beninissä kuvatun materiaalin ja päädyttiin kuvaamaan vielä pari kohtausta lisää Suomessa.

3.4 Jälkituotanto

Jälkituotannossa dokumenttielokuvan eri palaset yhdistetään kokonaisuudeksi. Kuvan ja äänen kautta katsoja hahmottaa elokuvan luovan maailman. Kuvan ja äänen tehtävät ovat hyvin erilaisia niiden poikkeavien ominaisuuksien vuoksi. Aivot prosessoivat kuvia yleensä järjen ja älyllisen aivotoiminnan puolella, kun taas ääniä emotionaalisen ja intuitiivisen aivotoiminnan alueella. (Sonnenschein 2001: 151.) Elokuva on ennen muuta näiden kahden, kuvan ja äänen, soljuva yhdistelmä.

3.4.1 Leikkaus

Stephen Mirrionen mukaan yleinen harhakuva on, että elokuvan leikkaaminen on kuin muokkasi esseitä tai sanomalehteä, että leikkauksen päätarkoitus olisi määrittää sisältö. Tosiasiassa elokuvan leikkaus on aivan oma lajinsa. Leikkaukseen vaikuttavat tietenkin vahvasti musiikki, rytmi, liike kuvan sisällä ja tunne. (Chang 2012: 48.)

Leikkaus digitaalisilla editointijärjestelmillä on helppoa, mutta elokuvailmaisun sisimmän kannalta vaarallista. Vaihtoehtojen rajattomuus voi tyypistää luovuuden. Pirjo Honkasalo kertoo:

Sille on rajansa, miten monta kertaa johonkin kuvaan voi eläytyä. Niin minulle kävi *Tulennielijässä*, ja se tapahtui leikkaukspöydässä. Minä leikkasin Tukholmassa, enkä tiennyt miksi. Mutta tajusin että en vaistoa enää mitään, että kuvat voisi leikata miten tahansa. (Anderson 2014: 132.)

Kuvaamaansa materiaaliin on helppo kiintyä. On vaikeaa päästää irti lempiotoksistaan. Tästä syystä mukana on usein ulkopuolinen leikkaaja, jonka on helpompi nähdä materiaali kokonaisuuden vaatimassa valossa.

Yksi tärkeä asia leikkauksen yhteydessä on oikeus *Final cut*in eli elokuvan lopulliseen versioon. Yhdysvalloissa on tavallisesti kaikki oikeudet tuottajalla, kun taas Euroopassa se on useimmiten ohjaajalla. Dokumenttielokuvissa Final cut -oikeudella on vielä erityinen rooli, koska elokuvissa esiintyvät ovat todellisia ihmisiä, joiden suostumus perustuu elokuvan ohjaajan ja heidän itsensä väliseen luottamukseen. He ovat luovuttaneet ohjaajan käsiin sen, miten ja missä heidän elämänsä näytetään. Kyse ei ole pelkästään taiteellisista oikeuksista, vaan eettisen toiminnan varmistamisesta. (Anderson 2014: 136–137.)

Työryhmä oli onnellisessa asemassa siinä, että sillä ei ollut ulkopuolista rahoittajaa, jonka toiveet olisi pitänyt huomioida. Elokuvan muotoa ei myöskään rajoitettu minkään ulkoisen tekijän toimesta. Työryhmä oli itse asettanut tavoitteet elokuvan laajuudelle ja sille, mihin käyttötarkoitukseen sen pitäisi sopia.

Materiaalin läpikäyminen

Varsinkin seurantadokumenteissa materiaalin läpikäyminen on työläs urakka. Materiaalia saattaa kertyä helposti yli kolmikymmenkertainen määrä elokuvan lopulliseen pituuteen nähden. (Aaltonen 2011: 337.) Yleensä tässä vaiheessa näkee vain ongelmia. Perusteellisten muistiinpanojen tekeminen auttaa, kun käy materiaalia läpi ja yrittää hahmottaa kokonaisuutta. Mimesikseen materiaalia kertyi noin 37 tuntia, joista dv-nauhoilta kaapattavaa oli 25 tuntia ja loput tiedostoina kiintolevyllä. Aineistoa läpikäydessään työryhmä kirjoitti kustakin otoksesta lyhyen kuvauksen, josta selvisi toiminta, henkilöt ja miljö. Lisäksi kirjoitettiin muistiin, mitä teemoja otoksessa sivuttiin ja minkäläaatuista kuva ja ääni olivat teknisesti. Työryhmän karsittua käyttökeltottoman materiaalin pois alettiin leikkauskäsikirjoitusta kirjoittaa käyttökelpoisten otosten pohjalta.

Leikkauskäsikirjoituksen tekeminen

Ennen kuin elokuvaa ryhtyy leikkaamaan editointiyksikössä, kannattaa se miettiä mahdollisimman pitkälle valmiiksi paperilla. Paperilla eri rakenteiden kokeileminen ja koko-

naiskaaren hahmottelu on paljon nopeampaa ja kevyempää kuin leikkauspöydällä. Mimesistä koottaessa käytettiin paljon niin kutsuttua *lappumetodia*. Siinä jokainen kohtaus kirjoitetaan erillisille lapulle ja laput identifioidaan teemojen tai sisällön mukaan. Tämän jälkeen laput voidaan levittää ikään kuin aikajanelle ja kokeilla, miten kohtaukset toimivat kokonaisuudessa ja toisiinsa nähden. Rinnakkaiset tarinalinjat voivat olla omilla tasoillaan, ja siirtymistä niiden välillä voi hahmotella yhdistelemällä niitä keskenään. (Aaltonen 2011: 122.)

Ensimmäinen kokoaminen

Ensimmäisessä kokoamisessa kootaan elokuva teemojen ja juonen mukaan. Kerronnan keinoja on monia, mutta karkeasti ne voidaan jakaa kohtaus- ja fragmenttikerrontaan. Kohtauskerronta on vahvasti kiinni ajassa ja paikassa, kun taas fragmenttikerronnassa on tärkeämpää pysyä tiukasti teemoissa tai ajatuksen jatkuvuudessa. Ensimmäisen kokoamisen yhteydessä tutkitaan elokuvan rytmiä ja pyritään hahmottamaan kokonaisuuden ja eri kohtausten kesto. Tavanomaisia ongelmia tässä vaiheessa on, että alkuja ja loppuja on liikaa, hahmot eivät ehkä toimi. Kehitystä ei tapahdu. Elokuvan pituus voi myös kasvaa moninkertaiseksi tavoitteeseen nähden.

Kun Mimesistä koottiin ensimmäisen kerran, elokuvan kesto paisui yli nelituntiseksi. Tiedettiin, että käsikirjoitusta ja rakennetta piti vielä muokata perusteellisesti. Aluksi vahvasti kohtauskerrontaan painottunut leikkaus kääntyi työn edetessä osassa kohtauksia enemmän fragmenttikerronnan suuntaan.

Raakaleikkaus

Leikatessa materiaalin saattaminen muotoon, joka imitoi ihmisen tapaa prosessoida havaintoja ja tapahtumia hänen ympärillään, on hyvä lähtökohta. Riippuen siitä, mitä leikkaaja päättää näyttää, katsoja samaistuu joko johonkin elokuvan hahmoista tai enemmän tilanteesta irrallaan olevaan *tarkkailijaan* eli kameraan.

Klaffivirheet eli epäjohdonmukaisuudet jatkuvuudessa on syytä huomioida ja minimoida leikkauksessa. Jos haastateltavan paita vaihtuu tai kuvaan ilmestyy muuta selittämättömyyttä leikkauksen jälkeen, se vähentää todellisuuden tuntua ja vääristää toivottua ajan kulumisen esitystä, koska se paljastaa tapahtuman kuvien välillä. Siitä huolimatta

joskus on parempi valita sisällöltään paras otos ja tehdä kompromissi klaffivirheiden suhteen. Liian pieni kuvakulman tai kuvakoon muutos aiheuttaa saman ongelman. Liian suuri muutos taas aiheuttaa epäorientoitumista ja hajottaa täten kohtauksen rytmin.

Työryhmä käytti raakaleikkaukseen paljon aikaa, sillä eri elementtien toimivuutta keskenään testailtiin. Tarinaa työstettiin vielä eteenpäin, ja jos jokin kohta ei tuntunut toimivan, palattiin käsikirjoitukseen ja mietittiin, oliko ongelma kokonaisuudessa vai kohtauksen sisällä ja miten sen voisi korjata. Leikkauksessa käytettiin Adoben Premiere Pro-, After Effects-, Audition- ja Speedgrade-ohjelmistoja. Parasta niissä oli niiden yhteensopivuus, se miten työstettävää materiaalia pystyi siirtämään ja käsittelemään eri ohjelmien välillä.

Hienoleikkaus

Hienoleikkauksessa kohtausten rytmi hiotaan loppuunsa ja yksittäiset leikkaukset viimeistellään. Kuva sovitetaan tarkasti yhteen spiikin ja musiikin kanssa, ja kohtausten väliset siirtymät muotoillaan tarkoitukseensa sopiviksi. Leikkauksenvaiheessa muokattujen video- ja äänitiedostojen määrä saattaa kasvaa suureksi, joten on hyvä kehittää itselleen järjestelmä, jossa tietyt asiat ovat aina omilla raidoillaan (kuva 5).



Kuva 5. Mimesis-elokuva hienoleikattuna Premiere Pro -ohjelmiston aikajanalla.

Perussääntö leikatessa on riittävän suuri kuvakoon tai kuvakulman muutos. Kun halutaan sulavaa huomaamatonta leikkausta, on paras leikata liikkeestä liikkeeseen. Katsojan huomio kiinnittyy automaattisesti liikkeeseen ja vie huomion itse leikkauksesta. Liike on yksi merkittävistä huomiopisteen luojista. Kuvassa näkyvän hahmon katse on toinen yleinen huomiopisteenä toimiva asia. Huomiopisteellä tarkoitetaan aluetta, jota katsoja ensisijaisesti kuvassa seuraa. Huomiopiste täytyy ottaa leikatessa huomioon, ja yleensä

pyritäänkin siihen, että huomiopiste on samassa paikassa leikkauksen jälkeen, ellei sen siirtämistä käytetä tahallisenä tehokeinona.

Oma lukunsa on myös haastattelutilanteiden leikkaus. Jos pitempi haastattelu on kuvattu vain yhdestä kuvakulmasta, leikkauskohtiin voi käyttää sopivaa välikuvaa. Hyvä leikkaaja välttää merkityksettömiä välikuvia ja valitsee leikkauskohtiin kohtaukseen lisäarvoa tuovia kuvia. (Aaltonen 2011: 359–362.)

Hienoleikkauksessa myös viimeistellään elokuvan rytmi ja jatkuvuus. Mimesistä leikattaessa juuri oikeanlaisen *flow'n* eli kohtausten sujuvan etenemisen löytäminen oli tärkeää. Kun elokuvassa on näinkin paljon rytmiä, on rytmien yhteensovittaminen elokuvan jatkuvuuden kannalta ratkaisevaa.

Tekstit

Alku- ja lopputekstien lisäksi elokuvissa voidaan selventää esimerkiksi paikkaa tai aikaa koskevia kysymyksiä informaatiopitoisten tekstien avulla. Tekstien pitäisi olla keskenään yhtenevät, sopusoinnussa elokuvan muun visuaalisen ilmeen kanssa ja toimia useimmiten liikkuvan kuvan kanssa (kuva 6). Fonttia ja kokoa kannattaa harkita tarkkaan, koska lukukelvottomat tekstit murentavat elokuvan otetta katsojasta.



Kuva 6. Mimesiksen alkutekstejä.

Mimesiksen nimikkoteksti tehtiin käsin ja animoitiin, koska haluttiin rosoinen ja elävä *title* kuvaamaan rituaalien ja rytmien hektisyyttä ja viittaamaan myös kuvissa näkyviin kuvioihin, joita tehtiin valkoisella jauholla maahan. Animaation vastapainoksi muut tekstit tehtiin funktionaalisella selkeällä fontilla käyttäen kapiteeleja.

Taukojen tarpeellisuus

On hyvä pitää taukoja. Varsinkin pitempiä elokuvia leikatessa on hyvä jättää ratkaisut välillä hautumaan. Parin päivän tai vaikka vain yönienkin jälkeen saattaa ongelmat nähdä eri valossa ja elokuva löytää taas punaisen lankansa. Pitempään samaa materiaalia työstäessä tulee helposti tilanne, jossa elokuvalla tulee sokeaksi ja kaikki vaihtoehdot tuntuvat yhtä hyviltä tai huonoilta. Vaikka välillä pitääkin miettiä koko rakenne uusiksi, useimmiten pysymällä hetken erossa leikkausyksiköstä sen ääreen taas palatessa asiat näyttävät eri valossa. Niin suuren materiaalmäärän edessä, kuin työryhmälläkin oli, tulee välillä seinä vastaan. Tiivistäminen tuntui kaikista vaikeimmalta, ja usein tilanne vaati aikaa, että näki tiivistämisen tarpeellisuuden.

Koekatselut

Elokuva olisi hyvä näyttää pariin otteeseen ulkopuolisille leikkauksen edetessä. Koeyleisö tarjoaa tarvittavat tuoreet silmät, kun elokuva on saatu muotoonsa. Heidän avulleen voi saada selville ongelmia, joille on itse tullut sokeaksi, koska on liian lähellä prosessia. Elokuva ei ehkä aukea yleisölle. Hahmot tai tapahtumat kaipaavat selitystä. Elokuva voi olla liian pitkä tai liian lyhyt, useimmiten liian pitkä. Tässä vaiheessa voi elokuvan rakenteeseen ja isompiin osiin, kuten kohtausjärjestykseen, vielä puuttua. Työryhmä järjesti kaksi koekatselua ihmisille, joiden mielipiteisiin luotettiin. Kritiikki oli rakentavaa ja koski pääosin elokuvan pituutta ja kohtausten järjestystä.

Palaute ja sen hyödyntäminen

Joskus voi käydä niin, että katsoja ei näe, mitä dokumentaristi on tahtonut kohtauksella kertoa. Tämä johtuu useimmiten siitä, että katsojalla ei ole samaa taustatietoa kuin tekijällä, joka nähtyään materiaalin useaan kertaan näkee sen eri tavalla. Leikatessa tätä voi korjata tuomalla katsojalle aikaisemmin elokuvassa tietoa tai visuaalisia vihjeitä kyseiseen kohtaukseen.

Tämä oli erityisen hyödyllistä Mimesiksen kaltaisessa dokumentissa, jonka aihe oli suuremmalle osalle katsojia tuntematon. Kun on kaksi vuotta uppoutunut aiheeseen, voi olla haastavaa itse erottaa, mitä yksityiskohtia tarvitsee avata ja miten henkilöt, jotka ovat tulleet itselle tutuiksi, välittyvät katsojille. Parissa kohdassa auttoi pelkästään muutaman sanan lisääminen selostustekstiin.

3.4.2 Selostusteksti

Kertojan ja selostustekstin tuominen mukaan elokuvaan voi ratkaista kerronnallisia ongelmia, mutta myös haitata elokuvaa. Jos selostusteksti ei tule elokuvantekijältä tai joltakin elokuvan henkilöltä, katsojat ovat alttiita olettamaan, että kertojan ääni on itse elokuvan ääni (Rabiger 2009: 492–493). Sopivan kertojaaänen löytäminen on ensiarvoisen tärkeää. Äänen pitää toimia saumattomasti sisällön ja elokuvan tyylin kanssa. Kertojaaäni on parhaimmillaan, kun pitää ripeästi esitellä uusia hahmoja tai sopivalla hetkellä paljastaa huolellisesti tutkittuja faktoja. Pahimmillaan elokuvaan sopimaton ääni selittää kuvia puhki tai moralisoi elokuvan katsojaa.

Mimesiksessä selostusteksti on myös elokuvantekijöiden ääni. Työryhmä mietti aluksi paria ulkopuolista henkilöä hoitamaan spiikkauksen, mutta päätyi sittenkin tekemään sen itse. Ääneen kaivattiin oikeanlaista monotonisuutta ja etenkin välimatkaa vahvasti näytettyyn spiikkiin. Spiikkiä äänittäessä pitikin puuttua juuri lähinnä liian voimakkaisiin intonaatioihin ja ohjata puhetta sopivaan rytmiin. Selostustekstin sisältö oli paikoin syventävää informaatiota kuvan tapahtumiin ja paikoin protagonistin tunnetilojen kuvailua. Sen päätarkoitus oli valottaa katsojalle asioita, jotka muuten jäisivät pimentoon.

3.4.3 Musiikki

Kuten fiktiossa, myös dokumenttielokuvissa käytetään musiikkia rakentamaan jännitettä, kuvaamaan hahmojen sisäistä maailmaa tai helpottamaan siirtymiä. Valitettavasti hyvin usein musiikkia myös ylikäytetään herättämään tunteita, joiden pitäisi nousta jo elokuvan sisällöstä. Musiikilla voidaan myös korostaa elokuvan rakenteita. Eri henkilöillä tai käsiteltävillä aiheilla voi olla omat teemansa, jotka kulkevat kerronnan mukana eteenpäin.

Musiikista, joka on osa elokuvan hahmojen maailmaa (*diegetic*), ja musiikista, jota elokuvan hahmot eivät voi kuulla (*nondiegetic*), joka on toisin sanoen tarkoitettu elokuvan

yleisölle, rakentuu elokuvan musiikillinen kokonaisuus. Säveltäessä tulee ottaa huomioon kenttä-äänien musiikin sävellajit ja rytmit, jotta ne toimivat rinnakkain keskenään. (Rabiger 2009: 510–511.)

Koska musiikki oli yksi Mimesiksen teemoista, oli sen rooli elokuvassa varsin merkittävä. Sen lisäksi, että elokuvassa on paljon live-musiikkia kuvauspaikoilta, sävellettiin elokuvaa varten myös uutta musiikkia. Eri musiikit sävellettiin linkittämään elokuvan eri osia alueita. Minimalistiset kumistimella ja sormipianolla soitetut kappaleet sävellettiin kuvaamaan Mustavuori-orkesterin rituaaleja ja elokuvantekijöiden matkaa Beniniin. Beninissä tapahtuvissa kohtauksissa taas käytettiin pääosin kuvaustilanteissa taltioitua musiikkia. Musiikit linkittyvät toisiinsa myös sävellysten kautta, sillä kaikki Mustavuori-orkesterin kappaleet oli sävelletty vodou-rituaaleista opittujen rytmien mukaan.

3.4.4 Äänileikkaus ja miksaus

Äänellä luodaan elokuvaan tunnelmia ja laajennetaan kerrontaa kuvan ulkopuolelle. Äänellä voidaan vihjata tulevasta, muistuttaa menneestä ja identifioida henkilöitä tai teemoja. Äänen avulla elokuva rytmitetään ja yhtenäistään toimivaksi kokonaisuudeksi. Äänellä kuvat voidaan sitoa aikaan ja tilaan, kuten Jouko Aaltonen kertoo:

Äänet voivat alkaa ennen kuin näemme kuvassa äänen lähteen ja ne voivat jatkua taustalla vaikka läpi koko kohtauksen. Siksi ääni on hyvä työkalu tilallisen, ajallisen ja kerronnallisen jatkuvuuden rakentamiseksi. (Aaltonen 2011: 398.)

Koska äänellä on suuri vaikutus tilan ja ajan hahmottamiseen, sen virheet ja epätasaisuudet vaikuttavat vahvasti elokuvan todentuntuuteen. Epäjohdonmukainen taustaääni tai puhe voi pilata koko kohtauksen. Ääniperspektiivi tai tilaäänien muutokset ovat myös huomioitava.

Toisin kuin fiktiossa, dokumenttielokuvissa harvemmin uudelleen äänitetään dialogia ja synkronoidaan sitä kuvan kanssa. Jos puhe on jäänyt epäselväksi ja vaikeasti ymmärrettäväksi, lisätään kuvaan tekstitys.

Miksausvaiheessa pitäisi leikkauksen olla valmis ja dialogin, musiikin, äänitehosteiden ja kertojäänen paikallaan. Miksausessa säädetään äänen tasot toisiinsa nähden ja perspektiivisesti kuvan tapahtumien mukaisesti. Erilliset ääniraidat ekvalisoidaan eli sää-

detään taajuuksittain kohdalleen. Ekvalisoinnin avulla voidaan esimerkiksi nostaa pu-
hetta selkeämmin esiin taustahälystä hiljentämällä puheäänien ulkopuolisia taajuuksia.
Tämän lisäksi ääntä voidaan käsitellä lisäämällä siihen kaikua tai muita tehosteita ja vai-
mentamalla häiriöääniä.

Limitoinnin ja kompressoinnin avulla prosessoidaan ääni mahdollisimman kovalle perus-
tasolle. Tämä kaventaa äänen dynaamista aluetta, joten tasapainoilua äänen voimak-
kuuden ja dynamiikan välillä on tehtävä.

Työryhmä käytti paljon äänen ristiinleikkauksia ja yhdisteli koko kohtauksen läpi kuulu-
vaan ääniraitaan pätkiä muilta raidoilta. Joissain kohdissa puhe rajoitti muiden äänten
käyttöä ja asetti haasteita jatkuvuuden ylläpitämiseen. Äänen tasojen kanssa oli eniten
vaikeuksia, koska taustahäly peitti puheääntä varsinkin ulkokuvauksissa. Ekvalisoinnilla
saatiin korjattua suurin osa ongelmista ja osassa korjattiin ongelma selostusäänen
avulla.

3.4.5 Värimäärittely

Yleensä värimäärittelyssä pääasia on jatkuvuuden voimistamisessa. Saman kohtauksen
otokset ja elokuvan kokonaisilme muokataan yhteneväksi. Värimäärittelyn aikana voi-
daan myös kirkastaa liian tummia kuvia, lisätä kontrastia tai sävyttää kuvan eri alueita
haluttuun suuntaan. Kylmiltä näyttäviä kuvia voidaan muokata lämpimämmiksi ja päin-
vastoin. Värimäärittelyssä voidaan tehdä viimeiset silaukset elokuvan tyyliin ja korjata
mahdolliset virheet.

Työryhmän käyttämien kameroiden sisäinen pakkaus aiheutti rajoituksia kuvan jälkikä-
sittelyyn. Koska CCD- ja CMOS-sensorit pystyvät mittaamaan vain valon voimakkuutta,
ne tallentavat värit kiertoteitse. Kameroissa, joissa on kolme sensoria, linssin läpi saa-
puva valo jaetaan prisman kautta kullekin sensorille vihreänä, punaisena ja sinisenä.
Yksisensorisissa kameroissa taas yksittäisten pikseleiden päällä on suotimet, jotka
päästävät läpi vain yhden edellä mainituista väreistä. (Ascher & Pincus 2012: 16–18.)
Tämän jälkeen kuvalle tapahtuu kamerassa vielä *chroma sub sampling*, joka kamerasta
riippuen tuottaa eritasoisen kuvan tallennettavaksi. Käyttämässämme kameroissa oli
4:2:0 chroma sub sampling -järjestelmä, mikä tarkoittaa sitä, että vain joka neljännen
pikselin väriarvo säilytetään. (Ascher & Pincus 2012: 209–211.) Koska luminanssi eli
kirkkausinformaatio säilyy joka pikseliltä, tätä ei valmiista kuvasta välttämättä huomaa,

koska ihmisen silmä havaitsee herkemmin valon kuin värisävyn muutoksen. Tämä aiheuttaa hankaluuksia jälkikäsitelyssä, koska jälkikäsitelyohjelmat toimivat puhtaasti matematiikalla ja kaikki kuvan informaatio ei ole enää käytettävissä.

Tämä tuli vastaan esimerkiksi liian hämärien tai laajan dynamiikan sisältävien kuvien värikorjauksessa. Suurikontrastisten alueiden reunoille ilmestyi *artefakteja*, virheitä, joita ei näkynyt alkuperäisessä kuvassa. Pyrittiin kuitenkin yhtenäistämään kuvien värimaailma ja laskettiin saturaatiota ja kontrastia, jotta kompressoitu kuva olisi hieman pehmeämpi.

4 Julkaisu ja levitys

Elokuvan saaminen yleisön nähtäväksi voi olla haastavaa ilman tuotantoyhtiön kontakteja tai jakelijaa. Nykyään on kuitenkin mahdollista saada sosiaalisen median avulla myös yksityishenkilönä tieto elokuvasta yleisön tietoisuuteen. Elokuvan traileria, tekijöiden haastatteluja ja kuvia tuotannosta voi käyttää markkinointiin erilaisten ilmaisten kanavien, kuten Facebookin ja Twitterin kautta. Elokuvalle on hyvä olla omat kotisivut ja tilit eri sovelluksissa. Kotisivujen pitää olla riittävän selkeät, jotta esimerkiksi Press Kit ja painokelpoiset kuvat löytyvät nopeasti. (Honkonen ym. 2012: 106–125.)

Press Kit

Press Kit on paketti, jota voi jakaa medialle. Elokuvan *Press Kit*istä pitäisi löytyä ainakin logline eli yhteen tai kahteen lauseeseen tiivistettynä, mistä elokuvassa on kyse, lyhyt ja pitkä versio synopsiksesta, tekijätiedot, elokuvan tekniset tiedot, painolaatuisia kuvia, elokuvan juliste, muutama lyhyt klippi elokuvasta ja tietysti yhteystiedot.

Työryhmä teki elokuvalla Facebook-sivut ja Vimeo-tilille promooversion elokuvasta. Koottiin myös DVD:itä, joita osassa paikoista, joihin elokuvaa aiottiin tarjota, pyydettiin. Tekeillä on myös elokuvan kotisivut, josta voidaan jakaa Press Kitiä ja uutisia elokuvasta ja siihen liittyvästä aineistosta.

4.1 Julkaisu

Elokuvan julkaisu riippuu paljon siitä, mille yleisölle elokuva on suunnattu. Mimesiksen tapauksessa elokuva oli osa Tuukka Kankaan Aalto-yliopiston kuvataidekasvatuksen lopputyötä. Tämän lisäksi elokuva lähetetään erilaisille festivaaleille ja tarjotaan yleisradion Uusi kino-ohjelmapaikalle. Elokuvasta järjestetään myöhemmin näytöksiä myös orkesterin esiintymisen yhteydessä. Ensi-ilta orkesterin kanssa on tarkoitus järjestää maaliskuussa 2016.

4.2 Markkinointi ja levitys

Mimesis-elokuvan markkinointi toteutetaan ruohonjuuritason toimintana sosiaalista mediaa apuna käyttäen. Kun elokuvan ensi-iltapäivä varmistuu, julkaistaan elokuvan teaser ja trailer. Teaser on suppeampi ja trailer laajempi mainosvideo elokuvasta. Riippuen festivaalien ja Yleisradion kiinnostuksesta, laitetaan elokuva jakoon määrääjäksi myös elokuvan omalta Vimeo-tililtä.

4.3 Dokumenttielokuva osana isompaa kokonaisuutta

Mimesis-dokumenttielokuva on osa kokonaisuutta, johon kuuluu kirja, äänite ja musiikkiesityksiä. Samalla tavoin kuin markkinointia suunniteltaessa, yhtenäinen visuaalinen ilme auttaa ihmisiä muistamaan ja tunnistamaan elokuvan. Mimesiksen tapauksessa myös sisällöissä on paljon yhtymäkohtia. Elokuvassa kuullaan musiikkia, jota esitetään esityksissä. Esityksissä on elokuvan materiaalista työstettyjä lavavisuaaleja, taustakan-kaalle projisoituja videoita. Kirjassa syvennetään elokuvassa esiin nousevia teemoja, ja osana kirjan kuvitusta on still-kuvia elokuvasta. Myös pakkausten ja kansitaiteen graafinen linja on yhdenmukainen. Myöhemmin elokuvasta kootaan fyysisen tallenne, jonka yhteydessä on levy, joka sisältää elokuvaan liittyvää musiikkia, ja pieni kirja elokuvan tekoprosessista.

5 Päätelmiä

Dokumenttielokuvan tekoprosessi on eräänlainen kehä, jossa toisin kuin fiktiivisessä elokuvassa, jonka prosessi on useimmiten lineaarinen, palataan aiempiin työvaiheisiin tuotannon edetessä. Esimerkiksi leikkausvaihetta pidetään usein toisena käsikirjoitusvaiheena ja elokuva saattaa käydä läpi suuriakin muutoksia hakiessaan lopullista muotoaan. Juuri epävarmuuden sietäminen ja kyky muokata elokuvaa tapahtumien ja olosuhteiden muuttuessa ovat dokumenttielokuvan tekijän tärkeimpiä ominaisuuksia.

Mimesis-projektin tavoitteissa onnistuttiin, ja sen tekemisen aikana kertyi paljon uutta tietoa elokuvatuotannon eri vaiheista. Valmis elokuva toimii itsenäisenä teoksena, mutta tukee myös kirjallista tuotosta, jonka syventäväksi osaksi se oli tarkoitettu. Optimaalisessa tilanteessa olisin ennen varsinaisia kuvaksia tehnyt ennakkotutkimusmatkan kuvauspaikoille ja varmistanut elokuvan henkilöt etukäteen. Tästä olisi ollut paljon apua käsikirjoitusta tehdessä. Myös kriittisen kirjallisen taustatyön tekeminen osoittautui tärkeäksi, ja yksi mielenkiintoisimmista seikoista kuvausten yhteydessä olikin selvittää, mikä piti paikkansa ja mikä ei.

Kuvauskaluston kanssa ongelmat olivat usein kierrettävissä. Lähes kaiken, mitä yritin saada taltioitua, sainkin. Esimerkiksi käsivaralta kuvaamista pystyi tasapainottamaan ympäristöä hyödyntäen. Tietysti monesti olisin kaivannut valovoimaisempaa kameraa tai jossain tilanteissa useampaa kuvaajaa. Pienessä kuvausryhmässä oli kuitenkin etunsa, ja kuvaustilanteet pysyivät intiimeinä ja ihmiset pääsivät lähelleen ja olivat avoimia tarinoineen. Eniten rajoitti ajan niukkuus, ja jotkin tarinat jäivät tällä kertaa kertomatta, koska niihin ei ollut mahdollista ajan käydessä vähiin palata.

Tämänkaltaisessa projektissa, jossa materiaalia kertyy runsaasti, kannattaa varata paljon aikaa jälkituotantoon. Myös kuvausten intensiivisyys vaikutti asiaan, sillä tarvittiin aikaa työryhmän sulattaakseen kaiken kokemansa. Monet käsikirjoitukseen liittyvät ongelmat ratkesivatkin vasta työryhmän käytyä materiaalin läpi ja purettuaan kaiken mahdollisimman pieniin osiin ja saatuaan tarpeeksi etäisyyttä kuvauksiin. Leikkausvaiheessa käsikirjoitusta vietiin vielä pidemmälle, ja kokeilun ja erehdyksen kautta löytyi monia ratkaisuja ongelmallisiin kohtauksiin.

Valmiista elokuvasta ja sen tekoprosessia analysoidessa oppi itse dokumenttielokuvan luonteesta jotain olennaista. Dokumenttielokuva ei ole vain todistus tietystä aiheesta tietynä ajanjaksona, vaan sen tehtävä on olla vertauskuviltaan ja teemoiltaan universaali ja kestävä, niin että se voi koskettaa kaikkia. Hyvä dokumenttielokuva kertoo esittämänsä tarinan avulla jostain suuremmasta, jostain perustavanlaatuisesta.

Lähteet

Aaltonen, Jouko. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like.

Aaltonen, Jouko. 2011. Seikkailu todellisuuteen – Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like.

Anderson, John. 2014. Armoton kauneus – Pirjo Honkasalon elokuvataide. Helsinki: Siltala.

Angus, Jamie & Howard David. 2009. Acoustics and Psychoacoustics. Great Britain: Focal Press.

As adaptable as a chameleon. 2013. Verkkodokumentti. Zoom. <<https://www.zoom-na.com/products/field-video-recording/field-recording/h6-handly-recorder/capsules>> Luettu 20.5.2015.

Ascher, Steven & Pincus, Edward. 2012. The Filmmaker's handbook – A Comprehensive guide for the digital age. United States of America: Plume.

Aro, Eero. 2006. Tilaääni. Helsinki: Riffi-julkaisut.

Chang, Justin. 2012. Editing. London: Ilex Press.

DeMaio, John. 2010. Production apprentice. Verkkodokumentti. <<http://www.productionapprentice.com/featured/the-truth-about-video-gain-and-how-to-use-it-properly/>>. Luettu 20.4.2015.

Honkonen, Janos, Kaukoma, Tero, Ollula, Pekka, Puskala, Jarno, Torssonen, Samuli & Vuorensola, Timo. 2012. Näin tehtiin Iron Sky eli kuin lakkasin olemasta huolissani ja opin rakastamaan internetiä. Jyväskylä: Docendo.

Kivi, Erkki. 2012. Kuinka kuvat puhuvat – elokuvaäänien pidempi oppimäärä. Nordestedt: Books on Demand.

Kivi, Erkki & Pirilä, Kari. 2005. Elävä kuva – elävä ääni: Ensimmäinen osa: Otos. Helsinki: Like.

Kivi, Erkki & Pirilä, Kari. 2010. Elävä kuva – elävä ääni: Kolmas osa: Teos. Helsinki: Like.

Kenttämies, Jouni & Korpinen, Pertti. 2006. Mikrofonityyppien jaottelua. Verkkodokumentti. <http://www.aanipaa.tamk.fi/analog_2.htm>. Luettu 20.5.2015.

Laaksonen, Jukka. 2013. Äänityön kivijalka. Helsinki: Riffi-julkaisut.

Leponiemi, Kari. 2010. Videokuvaus: taitoa ja tekniikkaa. Jyväskylä: Docendo.

Nichols, Bill. 1991. Representing reality: Issues and concepts in Documentary. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Rabiger, Michael. 2009. Directing – the Documentary. United States of America: Focal Press.

Saksala, Elina. 2008. Asiaa ruudussa: Tv-dokumentin anatomia. Helsinki: Like.

Sonnenschein, David. 2001. Sound Design. California: Michael Wiese Productions.

Stevens, Michael. 2014. Do human eyes 'see' like cameras? A look at the resolution & frame rate of vision. Verkkodokumentti. <<http://nofilmschool.com/2014/03/do-human-eyes-see-like-cameras-resolution-frame-rate-of-vision>>. Luettu 20.5.2015.

Tarvainen, Sinikka. 2007. Ennen syntiinlankeemusta: Vodoun maailma. Helsinki: Teos.

Toiviainen, Sakari. 2009. Kadonnutta paratiisia etsimässä: Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin elokuvat. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.