

Saana Viinikkala

GENREN JÄLJILLÄ

Mitä dokumenttielokuvan lajityyppiä *Varjo* edustaa?

GENREN JÄLJILLÄ

Mitä dokumenttielokuvan lajityyppiä *Varjo* edustaa?

Saana Viinikkala
Opinnäytetyö
Kevät 2021
Viestinnän tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Viestinnän tutkinto-ohjelma, journalismin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Saana Viinikkala

Opinnäytetyön nimi: Genren jäljillä – Mitä dokumenttielokuvan lajityyppiä *Varjo* edustaa?

Työn ohjaaja: Satu Koho

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2021

Sivumäärä: 36 + 5

Tutkielmani tarkoituksena oli selvittää, mitä dokumenttielokuvan lajityyppiä *Varjo* (2021) edustaa. Tämän lisäksi tutkin, mitä Bill Nicholsin moodeja siitä löytyy. Tein *Varjo*-dokumenttielokuvan yhdessä Anna Asplundin kanssa opinnäytetyöni produktio-osana.

Analysoin tutkimuksessani 12,5 minuutin pituista *Varjoa* käyttäen apunani sisällönanalyysiä, dramaturgista analyysiä sekä semioottista analyysiä. Analysoin *Varjosta* sen rakennetta, sisältöä, juonta, tematiikkaa, kerronnallisia ja kuvallisia merkityksiä, teknisiä ratkaisuja, toteutustapaa ja todellisuussuhdetta.

Peilasin löytämäni jo olemassa oleviin dokumenttielokuvan lajityyppeihin sekä Bill Nicholsin moodeihin. Tietoperustassani käsittelemäni dokumenttielokuvan lajityypit ovat seurantadokumentti, tilannekuvaus, henkilökuva, henkilökohtainen dokumenttiokuva, historiallinen dokumenttiokuva sekä elokuvallinen essee. Käsittelemäni kuusi moodia ovat selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen, performatiivinen ja poeettinen moodi.

Saamieni tutkimustulosten perusteella määrittelin *Varjo*-dokumenttielokuvan henkilökuvaksi tai toisin ilmaistuna ”elokuvalliseksi muotokuvaksi”, jossa on poeettisen ja performatiivisen moodin piirteitä. Tutkimustuloksista on konkreettista hyötyä esimerkiksi dokumenttielokuvan tarjoamisessa elokuvafestivaaleille tai muille esittäjille. Vastaavia tutkimuksia dokumenttielokuvan genremäärittelystä löytyi ennestään vain vähän, joten uskon tästä olevan apua myös muille alan tekijöille ja saman aihealueen tutkijoille.

Asiasanat: dokumenttiokuva, genre, lajityyppi, moodi, henkilökuva

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Communication, Option of Journalism

Author: Saana Viinikkala

Title of thesis: Tracing genre – Which documentary film genre does *Shadow* represent?

Supervisor: Satu Koho

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2021

Number of pages: 36 + 5

The aim of this study was to define the documentary film genre of *Shadow* (2021). In addition to that, I reflected *Shadow* to Bill Nichols' theory of documentary film modes to figure out whether the film holds elements of one or more modes in it. I made the 12,5-minute-long documentary film *Shadow* with Anna Asplund as the practical part of my thesis.

I used the methods of content analysis, dramaturgical analysis and semiotic analysis to examine *Shadow*. I reflected the results of the analysis to known documentary film genres and Nichols' six modes. As a result of the study, I was able to define *Shadow* as a portrait film, or in other words, "cinematic portrait", which holds elements of poetic and performative modes in it.

Keywords: documentary film, genre, mode, portrait film

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	DOKUMENTTIELOKUVA JA GENRE	7
2.1	Dokumenttielokuvalla ja elokuvalla on yhteiset juuret.....	7
2.2	Dokumenttielokuva Suomessa	9
2.3	Dokumenttielokuvan suhde todellisuuteen ja fiktion	10
2.3.1	Dokumenttielokuva on ei-fiktiivinen elokuva.....	10
2.3.2	Todellisuuden luova käsittely	11
2.4	Genre eli lajityyppi	13
2.5	Dokumenttielokuvan luokittelu alalajeihin	14
2.5.1	Dokumenttielokuvan lajityypit.....	15
2.5.2	Dokumenttielokuvan moodit.....	16
2.6	Aiheesta tehdyt tutkimukset.....	18
3	TUTKIMUSKOHTENA DOKUMENTTIELOKUVA VARJO	19
3.1	Tutkimusmenetelmien esittely	20
3.1.1	Sisällönanalyysi	20
3.1.2	Dramaturginen analyysi	21
3.1.3	Semioottinen analyysi	23
4	ANALYYSIN TULOKSET JA JOHTOPÄÄTÖKSET	24
4.1	Rakenne, tematiikka ja dramaturgia	24
4.2	Kerronnalliset ja kuvalliset merkitykset	26
4.3	Tekniset ratkaisut ja toteutustapa.....	28
4.4	Suhde todellisuuteen ja aikaan.....	29
4.5	Yhteenveto <i>Varjon</i> lajityypistä ja moodeista	29
5	POHDINTA	32
	LÄHTEET	34
	LIITTEET	37

1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyöni tutkielmaosassa tutkin, mitä dokumenttielokuvan lajityyppiä *Varjo* (2021) edustaa. Lajityypin määrittelyn ohella tarkastelen *Varjon* asettumista Bill Nicholisin moodeihin, jotka esittelen tarkemmin luvussa 2.5.2. *Varjo* on 12,5 minuuttia pitkä dokumenttielokuva, jonka olen tehnyt Anna Asplundin kanssa opinnäytetyön produktio-osana. Koska audiovisuaaliset tuotannot ovat kiinnostaneet minua koko opintojeni ajan, oman dokumenttielokuvan tekeminen osana opinnäytetyötäni oli minulle luontevaa. Kirjallisen tutkielmani aihe ja tutkimuskysymykseni kirkastuivat minulle vasta produktion loppupuolella. Perehtyessäni silloin dokumenttielokuvien genremäärittelyyn huomasin, että dokumenttielokuville on olemassa monia erilaisia lajityypimääritelmiä sekä moodeja, eikä dokumenttielokuvamme vaikuttanut asettuvan heti yksiselitteisesti mihinkään niistä.

Dokumenttielokuvan lajityypin määrittelemiseen käytän tutkimusmenetelminä sisällönanalyysiä, dramaturgista analyysiä ja semioottista analyysiä. Tutkin aineistostani eli *Varjo*-dokumenttielokuvasta sen rakennetta, sisältöä, juonta, tematiikkaa, kerronnallisia ja kuvallisia merkityksiä, teknisiä ratkaisuja, toteutustapaa ja todellisuussuhdetta. Peilaan aineistosta löytämiäni havaintoja jo olemassa oleviin genremääritelmiin ja pohdin, mitä lajityyppiä tai lajityyppejä *Varjo* edustaa. Tarkastelen havaintojeni pohjalta myös, mitä moodeja se pitää sisällään. Ennen varsinaista tutkimusta avaam keskeiset käsitteet, joita ovat dokumenttielokuva ja genre eli lajityyppi. Lisäksi luon katsauksen elokuvan ja dokumenttielokuvan väliseen suhteeseen sekä niiden historiaan. Esittelen myös jo olemassa olevat dokumenttielokuvan lajityypit ja moodit sekä menetelmät, joita analyysissäni käytän.

Konkreettisesti voin hyödyntää tutkimuksesta saamiani tuloksia esimerkiksi dokumenttielokuvan tarjoamisessa elokuvafestivaaleille tai muille esittäjille. Vastaavia tutkimuksia dokumenttielokuvan genremäärittelystä oli hankala löytää, joten uskon tästä olevan apua myös muille saman kysymyksen äärellä oleville alan tekijöille ja tutkijoille. Hypoteesini on, että dokumenttielokuva *Varjo* sopii useampaan kuin yhteen dokumenttielokuvan lajityyppiin. Yksi ennakolta todennäköisimmistä lajityypeistä on henkilökuva, mutta uskon, että sen lisäksi löytyy muitakin dokumenttielokuvaa määrittäviä lajityyppejä. Todennäköisesti *Varjo* ei asetu helposti yhteenkään Bill Nicholisin moodeista.

2 DOKUMENTTIELOKUVA JA GENRE

Tässä luvussa kerron dokumenttielokuvasta, sen historiasta sekä sen suhteesta fiktiiviseen elokuvaan. Dokumenttielokuviiksi kutsutaan ei-fiktiivisiä elokuvia, joissa käytetään joko todellisesta elämästä autenttisesti kuvattua tai rekonstruoitua materiaalia (Juntunen 1997, 23). Elokuvakriitikko John Grierson käytti ensimmäisenä termiä ”dokumentaarinen” (documentary) kirjoittamassaan arviossa *Moana*-elokuvasta New York Sun -lehdessä vuonna 1926 (Juntunen 1997, 23). Dokumenttielokuvasta käytetään suomen kielessä usein myös termejä dokumentti, dokumentaarinen elokuva, dokumenttiohjelma tai dokumentaari (Helke 2006, 18). Itse käytän tässä tutkielmassani suomen kieleen vakiintunutta termiä dokumenttielokuva.

Dokumenttielokuvan historian avaaminen auttaa ymmärtämään paremmin nykypäivän dokumenttielokuvaa sekä dokumenttielokuvan ja fiktiivisen elokuvan välistä rajanvetoa. Avaan tässä luvussa lisäksi tutkielmaani liittyviä keskeisiä käsitteitä, joita ovat genre eli lajityyppi, fiktiivinen ja ei-fiktiivinen elokuva sekä faktuaalinen elokuva. Esittelen myös dokumenttielokuvan lajityypit sekä Bill Nicholsin moodit, ja syvennyn tarkemmin niiden määritelmiin ja kriteereihin. Kerron lisäksi lyhyesti aiheesta tehdyistä aiemmista tutkimuksista.

2.1 Dokumenttielokuvalla ja elokuvalla on yhteiset juuret

Peter von Bagh mainitsee ranskalaisen kriitikon ja teoreetikon André Bazinin todenneen, että elokuvan keksimisen taustalla on ollut ihmisten ikaikainen idea todellisuuden esittämisestä mahdollisimman kokonaisena – haave ajan pysäyttamisestä ja hetkien taltioimisesta. Ennen elokuvaa maalaustaide ja kirjallisuus olivat pyrkineet samaan. 1800-luvun lopulla kaupunkilaisille tarjolla olleet esittävän taiteen ja viihteen muodot, kuten sirkus, varietee, ooppera ja teatteri, eivät enää riittäneet. Teknologian kehittyminen mahdollisti ensin valokuvan ja sitten elokuvan keksimisen. Elokuva loi syntyhetkellään uudenlaisen esittämisen muodon, joka oli samaan aikaan sekä esteettinen että kaupallinen. (Von Bagh 1976, 15–17.)

1880-luvulla liikettä pystyttiin vangitsemaan valokuvasarjojen avulla. Elokuvateknologian mahdollistama liikkeen tallentaminen oli kuitenkin aivan erityistä. (Sedergren & Kippola 2009, 28–29.) Elo-

kuvakameran kehityksen takana oli pohjimmiltaan tarve päästä kuvaamaan ja havainnoimaan ilmiöitä, jotka olivat silmän havaittavaksi joko liian nopeita tai liian hitaita (Von Bagh 1976, 20–21). Kamera oli aluksi yksi tieteen apuväline muiden joukossa ja mahdollisti todellisuuden mittaamisen uudella tavalla. Pitkään ihmisten käsitys olikin se, että kamera ei valehtele. Elokuvakameraa käytettiin niin ikään tieteen apuna. Aluksi perusteita elokuvan hyödyllisyydelle haettiin pitkälti juuri tieteen, tutkimuksen ja opettamisen puolelta. Ei-fiktiivistä elokuvaa pidettiin fiktiivistä elokuvaa hyödyllisempänä, tärkeämpänä ja arvokkaampana. (Aaltonen 2006, 29.)

Koska elokuvakamerasta oli tieteen välineenä valtavasti hyötyä, tieteilijät kiinnostuivat ensisijaisesti sen kehittämisestä. Elokuvan esittämistä varten tarvittavan projektorin kehittämistä olivat puolestaan kiinnostuneita elokuvan viihdearvon ymmärtäneet bisnestoimijat. (Von Bagh 1976, 19.) Elokuvan luoma illuusio liikkuvasta kuvasta perustuu jälkikuvaan, jonka silmän hitaus aiheuttaa. Jälkikuvan ymmärtäminen on ollut edellytyksenä sekä elokuvakameran että projektorin kehittämislle. Suuri kunnia elokuvakameroiden ja -projektorien kehittämis- ja kokeilutyöstä kuuluu Lumièren veljeksille, jotka esittivät yleisölle ensimmäisen elokuvansa joulukuussa 1895. (Von Bagh 1976, 19, 22.) Maailman yksi tunnetuimmista elokuvista, Lumièren veljesten *Juna saapuu asemalle*, esitettiin Helsingissä Suomen ensimmäisessä elokuvaesityksessä vuonna 1896 (Sedergren & Kippola 2009, 29–30).

Lumièren veljekset itse kertoivat elokuviensa esittävän ”elämää itse teossa” (sur le vif). Veljesten elokuvissa saattoi nähdä arkipäiväisiä tapahtumia, dokumentaarisia välähdyksiä elävästä elämästä ja tuokiokuvia esimerkiksi lasten leikeistä tai tehtaan työntekijöistä. Veljekset nimittivät esittämänsä materiaalia ”näkyviksi” (vues) ja ”päiväntapahtumiksi” (actualités). Jälkikäteen Lumièren veljesten elokuvista on voitu erotella eräänlaisia lajityyppejä, joita ovat ”päivänkatsaus” tai ”uutisaihe” (actualités), ”dokumentaariset otokset” (documentaires), eräänlaiset ”laatukuvat” esimerkiksi perheestä (scènes du genre) ja ”koomiset pikkujutut” (comiques). Lumièren veljesten elokuvaa *Työläiset poistuvat Lumièren tehtaasta Lyonissa* (1885) voidaan pitää dokumentaarisena otokseksi. Katsoja ei vielä tuolloin osannut hahmottaa elokuvan lajityyppejä, fiktiivisen ja ei-fiktiivisen elokuvan rajaa tai edes kuvitella dokumenttielokuvaa puhumattakaan sen alagenreistä. (Sedergren & Kippola 2009, 30, 38.)

Amerikkalaista Robert Flahertyä pidetään ensimmäisenä, joka taltioi eri puolilla maailmaa asuvien ihmisten elämää sellaisenaan asettamatta itseään elokuvan päähenkilöksi. Hänen elokuvaansa *Nanook – pakkasen poika* (1922) on pidetty ensimmäisenä nykyaikaisena dokumenttielokuvana.

Muutamaa vuotta myöhemmin valmistui Flahertyn Tyynenmeren Samoalle sijoittuva elokuva *Moana* (1926). (Nummelin 2009, 68.) Elokuvakriitikkona toiminut skotlantilainen John Grierson kommentoi arviossaan *Moanasta*, että elokuvalla on ”dokumentaarista arvoa” (documentary value). Grierson ryhtyi samoihin aikoihin itse soveltamaan ajatuksiaan elokuvantekoon ja loi 1920-luvulla Englantiin dokumenttielokuvan koulukunnan. Hän loi myös raamit siihen aikaan poikkeukselliselle suuryritysten ja yhteiskunnan tahojen sponsoroimalle dokumenttielokuvatuotannolle. (Kinisjärvi 1990, 120–122.)

2.2 Dokumenttielokuva Suomessa

1930-luvulla Suomessa puhuttiin ”ns. dokumentäärisestä elokuvasta”. Jouko Aaltosen mukaan tuosta termistä on ajan myötä muotoutunut nykyinen ”dokumenttielokuva”, mutta käsite on vakiintunut suomen kieleen verrattain myöhään. (Aaltonen 2006, 48.) Suomalaisessa dokumenttielokuvassa on aina ollut nähtävissä kaksi eri tapaa katsoa maailmaa. Katseet ovat kääntyneet joko meihin itseemme kansakuntana tai muualle maailmaan. (Aaltonen 2011, 36.) Dokumenttielokuvan historia Suomessa voidaan jakaa kolmeen osaan sukupolvien mukaan. Pioneerien sukupolvi aloitti dokumenttielokuvien tekemisen ennen 1960-lukua, sitä seurasi yhteiskunnallisen elokuvan sukupolvi aina 1980-luvulle saakka, ja 1990-luvulla dokumenttielokuvan kentällä aloitti taiteilijoiden sukupolvi. (Aaltonen 2006, 16.)

1920-luvulla ei-fiktiivisestä elokuvasta tuli arvostettua Suomessa, sillä sen katsottiin sivistävän ja opettavan eikä vain olevan turhanpäiväistä viihdettä näytelmäelokuvien tapaan (Aaltonen 2006, 29). Ensimmäiset ei-fiktiiviset elokuvat keskittyivät Suomessa kansallisen identiteetin vahvistamiseen, ja näin ollen aiheiksi valikoituivat vaikkapa luonto, talous tai kansanperinne. Pioneerisukupolven tekijöistä esimerkiksi Heikki Aho ja Björn Soldan käsittelivät elokuvissaan suomalaista luontoa sekä teollisuutta. (Aaltonen 2011, 33–34.)

Toisen sukupolven dokumenttielokuvat Suomessa 1970-luvulla keskittyivät nostamaan esiin yhteiskunnallisia epäkohtia. Niiden aiheet käsittelivät muun muassa politiikkaa, historiaa ja yhteiskuntaa erityisesti vasemmistolaisesta näkökulmasta. Tuolle ajalle leimallinen Lasse Naukkarisen dokumenttielokuva *Solidaarisuus* (1970) oli poliittisesti kantaaottava. Myöhemmin vasemmistolaisuus dokumenttielokuvissa vaihtui laajemmaksi yhteiskunnan tarkasteluksi. Toisen sukupolven tekijöitä edustavat esimerkiksi Pirjo Honkasalo, Pekka Lehto, Jarmo Jääskeläinen, Markku Lehmuskallio ja

Antti Peippo. Suomessa kriisissä olevaa elokuva-alaa alettiin tukea 1960-luvulla elokuvalla myönnettävien valtionpalkintojen ja Suomen elokuvaseuran perustamisen avulla. Suomen elokuvakontakin ja Tampereen lyhytelokuvafestivaalin perustaminen vuonna 1970 edesauttoi niin ikään lyhytelokuvan ja dokumenttielokuvan nousua Suomessa. (Aaltonen 2011, 34–35.)

Kolmannen sukupolven tekijöillä taiteellinen ote korostui. Elokuvat syntyivät pitkälti henkilökohtaisista aiheista, ja niiden tekijänä oli yhä useammin nainen. Tekijälähtöinen ja luova dokumenttielokuva muotoutuivat. Kolmannen sukupolven tekijöitä ovat esimerkiksi Kiti Luostarinen, Kristina Schulgin ja Anu Kuivalainen, jotka kaikki ovat tehneet henkilökohtaisia dokumenttielokuvia. Heidän jäljijäljissään Markku Heikkinen, Jouni Hiltunen, Visa Koiso-Kanttila ja Pekka Uotila toivat omat näkemyksensä henkilökohtaiseen dokumenttielokuvaan. Kolmannen sukupolven tekijät ovat tuoneet dokumenttielokuvaan omaperäisen ja esteettisen ilmaisunsa. Tämän sukupolven etuna on ollut taloudellisesti hyvä asema, joka on syntynyt pitkälti kansallisen tukijärjestelmän sekä Yleisradion määrätietoisen toiminnan avulla. 2000- ja 2010-luvuilla suomalaisessa dokumenttielokuvassa on alkanut näkyä hiljalleen uuden sukupolven nousu. (Aaltonen 2011, 35–37.)

2.3 Dokumenttielokuvan suhde todellisuuteen ja fiktion

Ensimmäiset elokuvat olivat ei-fiktiivisiä, ja ne tallensivat ja esittivät todellisuutta. Pian todellisuuttakin alettiin järjestää kameran eteen ja muodostui jako näytelmäelokuvaan ja dokumenttielokuvaan. (Aaltonen 2011, 29.) Dokumenttielokuva on viime vuosina tullut lähemmäksi fiktiota ja toisaalta fiktio on lähestynyt dokumenttia. Vaikka dokumenttielokuvalla on käytössään lähes kaikki fiktion kerronnalliset keinot, on olennaista, että dokumenttielokuvassa niitä käytetään esittämään todellisuutta taikka kertomaan tarina tai väite ympäröivästä maailmasta. (Aaltonen 2011, 18, 20.)

2.3.1 Dokumenttielokuva on ei-fiktiivinen elokuva

Elokuvat voidaan jakaa karkeasti kahteen ryhmään: fiktiivisiin ja ei-fiktiivisiin elokuviin. Fiktiivisissä elokuvissa tarinat, hahmot tai paikat ovat sepitettyjä, vaikka fiktiivistenkin elokuvien pohjalla voivat olla todelliset ihmiset tai tapahtumat. Ei-fiktiiviset elokuvat näyttävät puolestaan todellisen maailman, joka on olemassa tai vähintäänkin joskus ollut olemassa. (Aaltonen 2011, 15.)

Elokuvahistorioitsija Richard Barsamin määritelmän mukaan kaikki dokumenttielokuvat ovat ei-fiktiivisiä, mutta ei-fiktiivinen elokuva ei ole automaattisesti dokumenttielokuva. Ei-fiktiivisessä elokuvassa dramatisoidaan faktaa fiktion sijaan. Ei-fiktiivisen elokuvan tekijä keskittyy oman visionsa ja kameransa taltioimaan todellisia henkilöitä ja tapahtumia ja pyrkii tuomaan ne luovasti esiin. Dokumenttielokuvan lisäksi toinen ei-fiktiivisen elokuvan muoto on faktuaalinen elokuva. (Barsam 1974, 1, 3–5.) Faktuaalisen elokuvan erottaa dokumenttielokuvasta sen materiaalin käsittelemättömyys. Faktuaalinen elokuva esittää taltioitun hetken sellaisenaan, kun taas dokumenttielokuvaa muovaavat tekijyys ja materiaalin luova jäsennys. (Sedergren & Kippola 2009, 18–19.)

Elokuvahistoriassa jako dokumenttaarisiiin ja fiktiivisiin elokuviin tapahtui jo aikaisessa vaiheessa, ennen varsinaisen dokumenttielokuvan käsitteen vakiintumista. Lumièren veljesten luoma realistinen elokuvaperinne edusti totuudenmukaista, dokumentaarista elokuvaa, kun taas Georges Mélièsin formatiivinen elokuvaperinne korosti enemmän elokuvaa tekijänsä luovan ilmaisun tuotoksena. Kuitenkin raja dokumenttaarisen ja fiktiivisen elokuvan välillä on häilyvä. Dokumenttielokuva ja fiktiivinen elokuva vaativat toistensa olemassaoloa. Dokumenttielokuva jäljittelee todellista maailmaa, kun taas fiktiivinen elokuva voi jäljitellä jotakin kuvitteellista maailmaa. Fiktioelokuvaa voidaan sanoa kaksinkertaiseksi representaatioksi: näyttelijöiden esittämän tilanteen lisäksi esittäminen tapahtuu välineen välityksellä. Dokumenttielokuvassa representaatio tapahtuu vain välineen kautta. (Aaltonen 2006, 31–33.)

Lopulta edes se, että dokumenttielokuva olisi koostettu vain käsittelemättömistä kameran ikuistamista hetkistä, ei takaisi dokumenttielokuvan todenmukaisuutta. Suhde todellisuuteen on vain dokumentintekijän rehellisyydestä kiinni. Dokumenttielokuva voi nimittäin myös huijata katsojaansa. Näin toimii esimerkiksi propagandaelokuva. Myös valedokumentit (mock documentaries) huijaavat katsojaansa, mutta näiden kohdalla lavastaminen paljastetaan katsojalle yleensä viimeistään lopussa. (Aaltonen 2011, 18.)

2.3.2 Todellisuuden luova käsittely

Dokumenttielokuvan tekoprosessissa on ollut pitkään tapana järjestää kameran edessä tapahtuvia asioita. Kuvaustekniikka vaatii toisinaan sitä, että dokumenttielokuvassa esiintyviä ihmisiä täytyy pyytää toimimaan tietyllä tavalla, näyttämään ohjeiden mukaan. Oman puolensa tähän tuo se, että dokumenttielokuvassa esiintyvät henkilöt harvoin ovat näyttelijöitä, joten näyttelyminen paistaa

helposti läpi. Järjestetyt tilanteet saattavat myös rikkoa ainutkertaisen hetken, jos dokumenttielokuvan henkilö on liian tietoinen kamerasta. Vasta sodan jälkeen autenttisuudesta tuli keskeinen vaatimus dokumenttielokuville, ja se vahvistui cinéma véritén ja suoran elokuvan (direct cinema) suosion noustessa. (Aaltonen 2006, 170–171.)

Dokumenttielokuvan tekijä, dokumentaristi, pääsääntöisesti kontrolloi vähemmän elokuvansa ilmaisua, tapahtumia, kohteita ja henkilöitä kameran edessä kuin fiktiivisen elokuvan ohjaaja. Siksi dokumenttielokuvan tekijä on ennemminkin todellisuuden taltioija, havaitsija, selittäjä ja välittäjä kuin varsinainen ohjaaja. (Helke 2006, 19.) Tavallisesti dokumenttielokuvan tekijällä on erityinen luottamussuhde elokuvansa päähenkilöön tai päähenkilöihin, ja dokumentaristin on oltava tietoinen työtään ohjaavasta etiikasta. Dokumenttielokuvan tekijällä on vapaus tehdä elokuvaansa koskevia päätöksiä itsenäisesti: vastuullinen tekijä kuitenkin pyrkii esittämään kohteensa kunnioittaen sen omia ehtoja. (Korhonen 2012, 41–42.)

Monelle dokumenttielokuvan päähenkilöksi suostumisen ehtona on se, että he hyväksyvät dokumenttielokuvan tekijän päämäärät. Dokumentaristin on voitava pitää päähenkilölle antamansa lupaukset, vaikka dokumenttielokuvan tekoprosessissa tekijän on itsekin vaikea ennakoida, millainen lopputuloksesta syntyy. Dokumenttielokuvan luonteeseen kuuluvat perustavanlaatuisena osana vapaus ja avoimuus todellisuuden mukana elämiselle sekä se, että päähenkilöiden on annettava elää elämäänsä mahdollisimman vapaasti. (Korhonen 2012, 43.) Elokuvantekijän suhdetta todellisuuteen havainnollistaa hyvin Brian Winstonin luoma rekonstruktio-jatkumo, jonka toisessa päässä on täysi puuttumattomuus kameran edessä tapahtuviin tilanteisiin ja toisessa päässä totaalinen interventio (Aaltonen 2006, 172).

REKONSTRUKTIO-JATKUMO

TÄYSI PUUTTUMATTOMUUS, TODISTAMINEN

Lupa kuvaamiseen

Tilanteen toisto tai viivyttäminen

Todistettavasti tapahtuneen uudelleen esittäminen

Historian uudelleen esittäminen

Tyypillisen tilanteen uudelleen esittäminen

Mahdollisen tilanteen esittäminen

Epätyypillisen tilanteen esittäminen

Todistettavan historian näytteleminen

Näytteleminen

TÄYSI INTERVENTIO, MIELIKUVITUS

Kuva 1. Brian Winstonin rekonstruktio-jatkumolla havainnollistetaan kuvaustilanteessa tapahtuvaa tilanteeseen puuttumisen määrää. Itseni laatima kaavio Jouko Aaltosen (2006, 172) esittelemän Brian Winstonin rekonstruktio-jatkumon pohjalta.

Dokumenttielokuvan pioneeri John Grierson kuvaili dokumenttielokuvaa ”todellisuuden luovaksi käsittelyksi” (Aaltonen 2011, 15–16). Tuon kuvauksen myötä syntyi myös ilmeinen ristiriita siitä, onko todellisuudesta jäljellä mitään todellista enää sen jälkeen, kun sitä on käsitelty luovasti (Winston 1995, 11). Mielestäni Griersonin määritelmä on edelleen osuva, sillä dokumenttielokuvan tekijä on aina tekemisissä sekä todellisuuden että luovuuden kanssa.

Kun ottaa huomioon teknologian, jolle elokuva perustuu, mielestäni on todettava, että elokuvien maailmassa ei ole olemassa autenttista todellisuutta: on vain olemassa jälkikuvia ja pysähtyneiden kuvien luomia illuusioita todellisuudesta ja elävästä elämästä. Sekä fiktiivinen että ei-fiktiivinen elokuva ovat joka tapauksessa käyneet läpi vähintään kameran mukanaan tuoman luovan käsittelyn. Väitän, että merkitsevää fiktion ja ei-fiktion välisen luokittelun kannalta on se, millainen elokuvan-tekoprosessi on ja millaisesta kuvamateriaalista lopullinen elokuva on rakennettu.

2.4 Genre eli lajityyppi

Genrellä tarkoitetaan lajityyppiä (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 189). Termillä genre viitataan yleensä tekstin tyyppiin, joita voivat olla kaikki runosta mainokseen tai kauhuelokuvaan. Sana genre tulee latinan sanasta ”genus”, joka voi tarkoittaa sukua, luokkaa, lajia, ryhmää tai syntyperää. (Lehtonen 2000, 183.) Aristoteleen (384–322 eaa.) *Runousoppia* voidaan pitää hyvin perustein koko länsimaisen kirjallisuuden ja sen tutkimuksen keskeisenä perusteoksena (Reitala & Heinonen

2003, 13). Aristoteles nimesi eri jäljittelyn lajeja eli taiteen lajeja ja tarkasteli sitä, mitkä tekijät erotavat toisistaan esimerkiksi komedian ja tragedian (Aristoteles 1967, 11–13).

Elokuvan lajityyppi on nippu tietyille elokuvalle tyypillisiä piirteitä, joita voivat olla esimerkiksi temaattikka, juoni, rakenne, tyyli, henkilöhahmot, kuvamaailmat, todellisuussuhde, ääni- ja musiikkiratkaisut tai tietty tapahtumapaikka ja -aika. Genren perusteella elokuvalla tulee tiettyjä ennako-oletuksia ulkoapäin muun muassa elokuvan levittäjiltä, esittäjiltä, vastaanottajilta ja kriitikoilta, ja näihin teoksen tekijät vastaavat. (Alanen 1994, 91.) Genre on ikään kuin sanatonta tietoa, jota sekä tekstin tuottaja että sen lukija käyttävät hyödykseen (Lehtonen 2000, 184).

Kertovan elokuvan lajityyppejä ovat esimerkiksi lännenelokuva, kauhuelokuva ja musikaali. Elokuvan maailmassa termi genre myös erottaa toisistaan elokuva-tyyppejä, joita ovat muun muassa animaatio, kokeellinen elokuva ja dokumenttielokuva. (Juntunen 1997, 59.) Genrerajoja voi myös rikkoa, sekoittaa ja yhdistellä. Moni uusi genre tai alagenre on saanut alkunsa näin. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 190.) Genreille tärkeää on säännönmukaisuuden lisäksi myös sen sääntöjä rikkova puoli (Lehtonen 2000, 184).

Jouko Aaltonen mainitsee Michael Chananin päätelleen dokumenttielokuvan olevan oma genrensä sen perusteella, että sillä on oma erottuva suhteensa aikaan ja tilaan. Nykyinen dokumenttielokuva on vähitellen erottunut omaksi lajikseen lukuisista ei-fiktiivisen elokuvan lajeista, kuten uutiskuvista, matkailuelokuvista ja opetuselokuvista. Dokumenttielokuvaa yhä nykyäänkin määritellään sen kautta, mitä se ei ole: määritelmällä tehdään eroa fiktion, tv-journalismin, opetuselokuvaan ja propagandaan. Näiden sijaan dokumenttielokuva on tekijälähtöistä, luovaa ilmaisua, jonka kautta käsitellään todellista maailmaa. (Aaltonen 2006, 47–48.)

2.5 Dokumenttielokuvan luokittelu alalajeihin

Varsinaiset dokumenttielokuvat voidaan jaotella alalajeihin, joita ovat seurantadokumentti, tilannekuvaus, henkilökuva, henkilökohtainen dokumenttielokuva, historiallinen dokumenttielokuva sekä elokuvallinen essee. Näiden lisäksi dokumenttielokuvia luokitellaan myös moodeihin, jotka kehitti elokuvateoreetikko Bill Nichols. Moodeja on kuusi: selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen, performatiivinen ja poeettinen moodi. Useissa tämän hetken dokumenttielokuvissa näitä eri lajityyppien kerrontatyyliä, aiheita ja piirteitä yhdistellään keskenään. Dokumenttielokuva voi olla

esimerkiksi yhdistelmä henkilökohtaista, historiallista ja esseedokumenttia ja sisältää samaan aikaan sekä lavastettuja että autenttisesti kuvattuja kohtauksia. (Aaltonen 2011, 20–29.)

2.5.1 Dokumenttielokuvan lajityypit

Seurantadokumentiksi kutsutaan dokumenttielokuvia, jotka taltioivat tapahtumia pitkään ja seuraavat kohteitaan usein jopa kuukausia tai vuosia. Seurantadokumentin ominaispiirteitä ovat kertojajäänen välttäminen ja kerronnan mahdollisimman suora muoto. Tavoitteena on antaa kuvien puhua puolestaan. Seurantadokumentin lajityyppi kumpuaa 1960-luvulla syntyneistä elokuvatyyleistä, joita ovat **totuuselokuva** (cinéma vérité), **suora elokuva** (direct cinema) ja **havainnoiva elokuva** (observational cinema). Nämä käsitteet saattavat myös usein sekoittua keskenään. Sekä suora elokuva että havainnoiva elokuva pyrkivät tekemään itse elokuvanteon mahdollisimman huomaamattomaksi, kun taas totuuselokuva pyrki vuorovaikutteisuuteen ja tapahtumien järjestämiseen ja provosoimiseen kameran edessä. (Aaltonen 2011, 21–22.)

Tilannekuvauksessa elokuvan keskiössä on yksi tapahtuma, joka voi olla esimerkiksi konsertti tai valtiovierailu. Tilanne määrittää puitteet, johon henkilöt ja elokuvan teemat sijoittuvat. Elokuvantekijä voi halutessaan hyödyntää tilanteen määrittelemää dramaturgiaa ja tapahtumajärjestystä. (Aaltonen 2011, 22.)

Henkilökuvia voidaan kutsua elokuvallisiksi muotokuviksi. Henkilökuvan keskiössä on ihminen ja hänen tarinansa, persoonallisuutensa, historiansa tai työnsä. Henkilö itsessään sitoo elokuvan yhteen ja on usein paljon äänessä. Henkilökuvia voidaan tehdä sekä elävistä että jo edesmenneistä henkilöistä. Päähenkilönä voi olla yhtä hyvin kuuluisa henkilö, mutta myös tavallisista ihmisistä tehdään elokuvallisia muotokuvia. (Aaltonen 2011, 23.)

Henkilökohtainen dokumenttielokuva kertoo jostakin laajemmasta teemasta tekijän oman elämän kautta. Henkilökohtaisuus näkyy elokuvassa esimerkiksi niin, että tekijä puhuu elokuvassa myös itse tai näkyy kuvissa. Henkilökohtainen dokumenttielokuva voi olla esseemäinen, se voi kertoa valitusta aiheesta päiväkirjamaisesti tai olla omakuva. Tämä lajityyppi on usein tekijälle vaikea, sillä omaa itseään täytyy pystyä käsittelemään materiaalina. Kun dokumenttielokuva on muotoutunut enemmän tekijälähtöiseksi taiteenmuodoksi, myös henkilökohtaisuus on saanut dokumenttielokuvassa enemmän jalansijaa. (Aaltonen 2011, 23.)

Historiallinen dokumenttielokuva kertoo jostakin jo tapahtuneesta. Sen tarkoitus on rekonstruoida historian tapahtumia eri keinoin, kuten arkistomateriaalien, -kuvien ja -elokuvien avulla, todistajia haastattelemalla, kuvaamalla tapahtumapaikkoja nykyisessä tilassaan tai jopa lavastamalla menneitä tapahtumia uudelleen kameran eteen. Historiallisessa dokumenttielokuvassa tarinan lopputulos on usein tiedossa jo etukäteen, joten tämän lajityypin kohdalla jännitettä ei rakenneta lopun varaan. (Aaltonen 2011, 24.) Muista dokumenttielokuvan lajityypeistä historiallinen dokumenttielokuva eroaa ajan suhteen: se kertoo kuvauksen jostakin kohteesta olematta itse osa tuota todellisuutta. Nykyään jako sekä dokumentaarisuuden ja fiktiivisyyden välillä että menneisyyden ja nykyhetken välillä on haasteellista. Historia kun ei ole itsenäisesti olemassa missään muualla kuin nykyhetken käsityksissämme historiasta. Voidaan sanoa, että historialliset dokumenttielokuvatkin kertovat enemmän nykyhetken tietämyksestämme historiasta kuin varsinaisesti jostakin historian tapahtumasta. (Aaltonen 2006, 60–61.)

Elokuvallisen essen tarkoituksena on kirjallisen esse

en tapaan pohtia ja kyseenalaistaa, testata ajatuksia ja päätyä lopulta johonkin johtopäätökseen. Elokuvallisessa esseessä tekijä voi käyttää aineksinaan esimerkiksi yhteiskuntakritiikkiä, henkilökohtaisia kokemuksiaan, ideoita ja uusia näkökulmia. Elokuvallinen esse voi olla tekstiä ja puhetta, mutta yhtä hyvin se voi olla täysin kuvallinen, kokeellinen tai sen ote voi olla myös hyvin taiteellinen. (Aaltonen 2011, 24.)

2.5.2 Dokumenttielokuvan moodit

Bill Nichols luokittelee dokumenttielokuvia moodeihin sen mukaan, miten ne esittävät ja järjestävät todellisuutta. Siinä, missä fiktiivisen elokuvan genrejä voi ajatella keskenään rinnakkaisina kuvitteellisina maailmoina, moodit edustavat erilaisia historiallisen maailman esittämisen tapoja. Dokumenttielokuvista on löydettävissä yhtenäisiä käytäntöjä esittää tapahtumia ja paikkoja. Näistä yhdistävistä tekijöistä Nichols erotteli omiksi moodeikseen ensin selittävän, havainnoivan, osallistuvan ja refleksiivisen moodin. (Nichols 1991, 23, 32.) Myöhemmin Nichols loi jaottelumalliinsa näiden neljän moodin lisäksi myös performatiivisen sekä poeettisen moodin (Aaltonen 2006, 81).

Selittävä moodi nojaa informaatioon ja argumentaatioon. Kuvat tukevat tai kuvittavat tekstiä, joka on tässä moodissa pääosassa. Katsojaa puhutellaan suoraan, joko sanallisten kommenttien tai selostustekstien kautta. Näkökulma kerrotaan suoraan ja se pyritään perustelemaan. (Aaltonen

2006, 81–82.) Selittävän moodin elokuvat edustavat perinteistä, kaikkitietävää ja opettavaista tyyliä tehdä dokumenttielokuvia. Selittävän moodin elokuvista tutuksi tullutta selostajaa kutsutaan yhä ”Jumalan ääneksi” (voice of God). (Aaltonen 2011, 26.)

Havainnova moodi pyrkii suoran elokuvan ja havainnoivan elokuvan tapaan havainnoimaan elokuvan henkilöiden elämää kuin kärpäsenä katossa. Tekijät pyrkivät siihen, että mitään ei lavasteta ja että kuvattavat henkilöt unohtaisivat kameran läsnäolon. (Aaltonen 2006, 82.)

Osallistuva moodi korostaa dokumenttielokuvantekijän sekä päähenkilön välistä vuorovaikutusta. Tekijä provosoi tapahtumia, haastattelee tai osallistuu muilla tavoin kuvaustilanteeseen. (Aaltonen 2006, 82.) Osallistuvassa moodissa elokuvan tekoprosessikin on osa elokuvaa. Cinéma vérité edustaa osallistuvaa moodia. (Aaltonen 2011, 27–28.)

Refleksiivinen moodi korostaa puolestaan elokuvantekijän ja katsojan välistä suhdetta. Refleksiivinen moodi on itsetietoinen ja pyrkii myös lisäämään katsojan tietämystä elokuvassa esitettyjen tapahtumien mahdollisesta keinoitekoisuudesta. (Aaltonen 2006, 82.) Refleksiivisen moodin elokuvissa ote on kriittinen ja rehellinen. Pyrkimyksenä on näyttää, että todellisuuden taltioiminen synnyttää samalla myös taltioitavaa todellisuutta. Refleksiivisyyden voi tuoda ilmi esimerkiksi näyttämällä tekijän ja esiintyjien välistä vuorovaikutusta tai tekijää kuvissa, kunhan se muistuttaa katsojaa siitä, että dokumenttielokuva on jonkun tekemä teos. (Aaltonen 2011, 28.)

Performatiivisessa moodissa dokumenttielokuva ei enää vain toimi ikkunana todellisuuteen, vaan se muistuttaa ajoittain fiktiivistä elokuvaa. Todellisuuden referoinnin sijaan sen esittäminen on performatiivisessa moodissa keskeistä. Performatiivinen moodi ei pyri olemaan objektiivinen, vaan se pyrkii herättämään tunnetta. (Aaltonen 2006, 82–83.) Performatiivinen moodi esittää maailman yksiselitteisen sijaan monien eri näkökulmien ja kokemusten kohtaamisena. Performatiivista moodia voidaan pitää erottautumisena perinteisestä heteronormatiivisesta ja patriarkalisesta mediahistoriasta. Jouko Aaltonen mainitsee Bill Nicholsin keksineen performatiivisen moodin, sillä vanhat moodit eivät tämän mukaan enää onnistuneet kuvaamaan uutta dokumenttielokuvaa. Aaltonen itse käyttäisi tämän moodin elokuvista väljempää käsitettä **postmodernit** tai **uudet dokumenttielokuvat**. (Aaltonen 2011, 28–29.)

Poettinen moodi keskittyy visuaalisiin, rytmisiin sekä tonaalisiin ominaisuuksiin ja assosiaatioihin. Monet kokeelliset elokuvat ovat poeettisia. (Aaltonen 2006, 81.) Poeettisen moodin elokuvat

ovat kuin kuvin esitettyjä runoja. Useat tämän moodin elokuvat ammentavat myös muista taiteenaloista, kuten kuvataiteesta, kokeellisesta musiikista tai tanssitaiteesta. Raja video- ja kuvataiteeseen on häilyvä, ja monet poeettisen moodin elokuvien tekijöistä ovatkin enemmän taiteilijoita kuin varsinaisesti dokumentaristeja. (Aaltonen 2011, 25–26.)

2.6 Aiheesta tehdyt tutkimukset

Susanna Helke tutkii 2006 julkaistussa väitöskirjassaan *Nanookin jälki - Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla* syväluotaavasti dokumentaarisuuden ja fiktiivisyyden rajaa. Tutkimuksessaan hän liikkuu näiden kahden maailman välillä ja taustoittaa kattavasti koko dokumentaarista elokuvaa, sen historiaa ja syvintä olemusta. Helke lähtee liikkeelle Robert Flahertyn klassikkoteoksesta *Nanookin jälki* ja avaa lopulta tutkimuksessaan lähes kaikki eri näkökulmat, joiden avulla dokumentaarista elokuvaa voi lähestyä. (Helke 2006.) Tutkimukseeni löysin tästä väitöskirjasta inspiraatiota ja näkökulmia etenkin todellisuuden ja fiktion välisestä suhteesta.

Johanna Jalonen pohtii dokumenttielokuvan lajityyppejä pro gradu -tutkielmassaan *Lajityypistä riippumaton totuus - Journalismin, dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan todellisuussuhteet* (Jalonen 2002). Ville Mäkilä puolestaan analysoi dokumenttielokuvan tyyliä pro gradu -tutkielmassaan *Dokumentaarisien elokuvan jäljillä - Abbas Kiarostamin dokumentaarinen tyyli elokuvassa Close-up* (Mäkilä 2016). Näiden lisäksi Jenny Huttunen ja Tommi Kilpiö ovat tehneet omasta dokumenttielokuvastaan genremäärittelyn tutkielmassaan *Seurantadokumenttia tavoittelemassa: Omalla naamalla - Dokumenttielokuvan genre-määrittely* (Huttunen & Kilpiö 2012).

3 TUTKIMUSKOHTENA DOKUMENTTIELOKUVA VARJO

Aineistoni koostuu 12,5 minuutin mittaisesta dokumenttielokuvasta nimeltä *Varjo*, jonka toteutin alusta loppuun Anna Asplundin kanssa osana opinnäytetyötäni. Keväällä 2021 valmistuneen *Varjon* päähenkilö on taiteilija Antti Asplund, jonka haastattelun ympärille koko elokuva rakentuu. Haastattelu on äänitetty erikseen kuvauspäiviä edeltävänä päivänä. Elokuvasa kuultavalla ääniraidalla päähenkilö avaa ajatuksiaan ja päänsisäisiä kamppailujaan kertomatta kuitenkaan kokonaista elämäntarinaa. Dokumenttielokuvan kuvamaailma on syksyistä, saarella kuvattua materiaalia, jossa päähenkilö esiintyy. Elokuvasa ei esiinny muita henkilöitä eikä muiden henkilöiden kommentteja.

Elokuva alkaa kohtauksella, jossa päähenkilö soutaa saareen. Saarella ollessaan hän kertoo jo lapsuudesta saakka häntä seuranneesta ”tyypistä” ja suhteestaan tähän. Elokuvan rytmi on rauhallinen ja hieman unenomainen. Elokuvan edetessä käy ilmi, että ”tyyppi” ei jätä päähenkilöä rauhaan, vaan puhuu tälle ikävästi aiheuttaen häpeää. Päähenkilö kertoo lapsuudestaan, epävarmuuksistaan ja peloistaan. Elokuvan puolivälissä hän siirtyy puhumaan hetkistä, joina hän on pysynyt vaimentamaan tämän ”tyypin” kriittisen äänen. Päähenkilö kuvailee tuntevansa olevansa näinä hetkinä osa jotakin suurempaa. Lopulta hän kertoo vauhdin aina loppuvan ennen pitkää seiniin. Tämä euforinen kohtaus katkeaa kuvallisestikin soihtujen sammussa rantaveteen näyttävästi rätisten.

Loppua kohti siirryttäessä on jo selvää, että päähenkilö on tehnyt kaikkensa päästäkseen eroon tuosta piinaavasta ”tyypistä”. Epätoivoisen kuuloinen päähenkilö kertoo, että on kamalaa, että se ”tyyppi” on hän itse. Viimeisessä kohtauksessa päähenkilö kertoo, millä sanoin tämä ikävä ”tyyppi” häntä kuvailisi. Kuvissa näkyy, että päähenkilö kävelee rantavedessä aina vain syvemmälle veteen. Samalla hän kertoo ääniraidalla, että ei anna tälle ikävälle äänelle enää sananvaltaa, vaan päättää itse, millä adjektiiveilla itseään kuvailee. Elokuva päättyy ylhäältä päin kuvattuun ottoon, jossa päähenkilö ui ulos kuvaruudun yläreunasta.

3.1 Tutkimusmenetelmien esittely

Audiovisuaalisen aineiston erittelyä, tulkitsemista, tarkentamista sekä jäsentelyä voidaan pitää sen analysoimisena. Elävän kuvan ja äänen analysoiminen on haasteellista siksi, että itsenäisiä tai toisistaan erottuvia analyysimetodeja ei juuri ole olemassa, vaan menetelmät ovat limittäisiä ja tarkimmillaankin epätäsmällisiä. Metodien sijasta voisi olla järkevää puhua pikemminkin lähestymistavoista ja näkökulmista. (Kinisjärvi, Malmberg & Sihvonen 1994, 7.)

Pyrin analyysissäni selvittämään, mitä dokumenttielokuvan lajityyppiä *Varjo* edustaa. Lisäksi selvitän, miten se istuu Bill Nicholsin luomiin dokumenttielokuvan moodeihin. Pystyäkseen määrittelemään dokumenttielokuvalla genren ja moodin tutkin siitä sen rakennetta, sisältöä, juonta, tematiikkaa, kerronnallisia ja kuvallisia merkityksiä, teknisiä ratkaisuja, toteutustapaa sekä sen suhdetta todellisuuteen ja aikaan. Käytän tutkimusmenetelminäni sisällönanalyysiä, dramaturgista analyysiä sekä semioottista analyysiä.

3.1.1 Sisällönanalyysi

Sisällönanalyysi on laadullisessa tutkimuksessa käytettävä perusmenetelmä. Se on yksittäisen tutkimusmetodin lisäksi myös väljempi teoreettinen kehys, jonka avulla on mahdollista tehdä monenlaista tutkimusta. Monien laadullisen tutkimuksen analyysimenetelmien voidaan sanoa perustuvan sisällönanalyysiin, sillä sisällönanalyysillä voidaan tarkoittaa kirjoitettujen, nähtyjen ja kuultujen sisältöjen analyysiä yleisenä teoreettisena kehyksenä. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91.)

Sisällönanalyysi käsitteenä voi tarkoittaa sekä sisällönanalyysiä että sisällön erittelyä. Sisällönanalyysin ja sisällön erittelyn suurimpana erona voisi pitää sitä, että sisällön erittelyssä kuvataan tutkitavan dokumentin sisältöä kvantitatiivisesti eli määrällisesti, kun taas sisällönanalyysi pyrkii sanallistamaan tutkimuksen kohteen sisällön kvalitatiivisesti eli laadullisesti. Analyysillä pyritään luomaan selkeä ja sanallinen kuvaus tutkimuksen kohteena olevasta ilmiöstä, jota tutkimusaineisto edustaa. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 106–108.)

Sisällönanalyysi toimii välineenä saattaa aineisto tiiviiseen ja ymmärrettävään muotoon ilman, että sen sisältämä informaatio katoaa. Aineisto pilkotaan aluksi osiin, käsitteellistetään ja järjestellään lopuksi uudeksi, loogiseksi kokonaisuudeksi. Tällainen laadullinen analyysi ja aineiston käsittely

perustuu loogiseen päättelyyn ja tulkintaan. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 108.) Käytän sisällönanalyysiä pilkkoakseni dokumenttielokuvan osiin ja tarkastellakseni näitä yksittäisiä palasia, jotta näen, millaiset tekijät muodostavat kokonaisuuden. Teen näiden havaintojen pohjalta johtopäätöksiä siitä, mitä dokumenttielokuvan lajityyppiä ja moodia tutkimuskohteeni edustaa.

3.1.2 Dramaturginen analyysi

Aristoteleen *Runousopin* merkitys kirjallisuuden ja draamateorian tutkimuksen kehitykseen on kiistaton (Reitala & Heinonen 2003, 13). Dramaturgisen analyysin keskiössä on kysymys teoksen ja siihen liitettävien tulkintojen välisestä suhteesta. Draamateksti on representaatiota, mutta sitä on toisaalta myös kuvailtu mahdollisten tulkintojen suunnattomaksi avaruudeksi. Dramaturgiaa puolestaan on kuvailtu muun muassa yhteenkutomiseksi. (Reitala & Heinonen 2003, 22–23.)

Barthesilaisen käsityksen mukaan ei ole olemassa autenttista teosta alkuperäisine tarkoituksiperiinen, eikä ”oikeaa tulkintaa” ole mielekästä väkisin yrittää jäljittää. Vaikka tekijä on aina osa teostaan, tekijällä ei silti ole mitään erityisoikeutta päättää, miten teosta tulkitaan, vaan tekijän on pääsettävä teos vapaasti vastaanottajien tulkittavaksi. Näin ollen voisi sanoa, että tulkinta on aina jokoisen vastaanottajan oma, alkuperäisestä teoksesta johdettu näkemys. (Reitala & Heinonen 2003, 22–23.) Oli tulkittavana sitten teksti, elokuva tai musiikkikappale, mielestäni tämä on hyvä perusajatus. Laulaja-lauluntekijä Vesta sanoittaa hyvin tätä teoksen ja sen vastaanottajan välistä suhdetta kappaleessaan *Lohtulauseita*.

*Ja se ei oo sarkasmia / oon sitä mieltä todella
Et biisi on poikkeuksetta / aina kuulijan oma
Ku jokainen kuulee sen / mistä tietää parhaiten
Ja sen eloon herättää / omalla tarinallaan*

(Vesta, san. Vesta Burman, 2018.)

Se, että olen itse samaan aikaan teoksen tekijä sekä sen analysoija, saattaa asettaa pieniä haasteita tulkitsemiseen. Pyrin kuitenkin löytämään dramaturgiaa analysoidessani ne asiat, jotka ulkopuolinen katsojakin voisi löytää.

Dramaturgisessa analyysissä analysoitava teos voidaan jakaa kahteen osaan: tarinaan ja juoneen. Näiden kahden osan avulla voidaan analysoida sekä teoksen rakennetta että sisällöllisiä teemoja. Tiivistetysti tarinalla tarkoitetaan kokonaista kronologista tarinaa kaiken takana – todellista tarinaa, jonka teoksen vastaanottaja joutuu osin itse kuvittelemaan. Juoni on ne osat tarinasta, jotka on

valittu näytettäväksi tietyssä järjestyksessä. Vain harvoin tarina ja juoni ovat täysin samat. Dramaturgisesti on olennaista, mitä näytetään ja mitä ei, sekä se, missä järjestyksessä tapahtumat esitetään. (Reitala & Heinonen 2003, 24–26.)

Jännitettä voidaan luoda sillä, että ratkaisevia tapahtumia pohjustetaan mutta niiden loppuratkaisua ei heti näytetä. Vastaanottajan mielenkiintoa pidetään yllä alusta loppuun saakka. Viivyttämisen lisäksi jännitettä ja erilaisia lopputuloksia voidaan synnyttää myös esimerkiksi rytmin ja toiston avulla. Vaihtelu toiminnan kiihdyttämisen ja hillitsemisen välillä, koomisten ja traagisten kohtausten välillä, monologin ja joukkokohtausten välillä tai vaikkapa kohtausten ajallisen keston välillä ovat esimerkkejä rytmin vaikutuksesta dramaturgiaan. (Reitala & Heinonen 2003, 26–27.)

Myös juoneen olennaisesti liittyvät ”peripeteia” (käänte kohta) ja ”anagnorisis” (totuuden valkeneminen) rytmittävät draaman kaarta. Peripeteia on se kohta, joka kääntää toiminnan suunnan, mutta ei vielä pura jännitettä. Anagnorisis on puolestaan se muutoksen hetki, jossa henkilölle valkenee totuus, mikä johtaa tarinan luonteesta riippuen joko onnelliseen tai onnettomaan lopputulokseen. (Reitala & Heinonen 2003, 34.) Aristoteleen mukaan tragedian yhteydessä ”katharsis” puolestaan tarkoittaa konfliktista tai kliimaksista seuraavaa puhdistautumisen tunnetta. Jännitys purkautuu, ja sitä seuraa harmoninen olotila. (Tieteen termipankki 2021.)

Aristoteles luettelee *Runousopissaan* kuusi tragedialle tyypillistä tekijää, jotka ovat juoni, luonteet, ajatus, tyyli, lyyrinen runous ja esitys. Ne jakautuvat jäljittelyn kohteisiin (juoni, luonteet, ajatus), välineisiin (tyyli, lyyrinen runous) sekä tapoihin (esityksen toteutus). Luonteilla tarkoitetaan sitä, miten henkilöhahmo näyttäytyy tekojensa kautta. Ajatuksella tarkoitetaan puolestaan sitä, miten tilanteen edellyttämät asiat tulevat ilmaistuksi sanoin. Myös tyyli liittyy siihen, millä tavalla ajatus ilmaistaan sanoin. Lyyrinen runous on tyylin lisäksi toinen, keskeisin väline, jonka avulla teos välittyy vastaanottajalle. Eesityksen toteutustapa eli näyttämötoteutus on Aristoteleen mielestä vähiten tärkeä elementti sen kannalta, miten hyvin tragedian ”perimmäinen voima” välittyy katsojan sieluun. (Reitala & Heinonen 2003, 33.) Näitä samoja elementtejä ja osatekijöitä on löydettävissä varmasti myös tutkimuskohteenani olevasta dokumenttielokuvasta. Dramaturgisen analyysin avulla on helpompi selvittää, minkä lajityypin ja moodin piirteitä tutkittavasta dokumenttielokuvasta eniten löytyy.

3.1.3 Semioottinen analyysi

Semioottista analyysiä käytetään merkkien ja merkitysten tulkitsemisessa, oli tutkimuskohteena sitten yhteiskunta, arvot, käytänteet tai jokin kulttuurinen esitys, kuten kuva tai teksti. Semiotiikkaa käytetään paljon viestinnän ja kulttuurin tutkimuksessa. (Bauters 2021.) Ferdinand de Saussure vaikutti sekä modernin kielitieteen kehittymiseen että semiotiikan syntyyn. Hän itse kuvaili semiotiikan tutkivan ”merkkien elämää yhteiskunnassa”. Nämä merkit Saussure jakoi merkitsijään ja merkittyyntään. Merkitsijä tarkoittaa merkin olomuotoa, kuten äännettä tai kirjoitusasua. Merkitty tarkoittaa sitä asiaa tai käsitettä, mihin tällä kyseisellä merkitsijällä viitataan. Tämä merkitsijän ja merkityksen välinen koodistomainen yhteys pohjautuu sopimukselle. Nykyään voidaan ajatella, että merkityksiä sisältyy sanojen ja visuaalisten symbolien lisäksi laajemminkin ympäröivään maailmaan: esimerkiksi pukeutuminen, musiikki tai mainonta voivat välittää viestejä. Tämän päivän kulttuurintutkija voi tutkia semiotiikan avulla sanallisten esitysten lisäksi esimerkiksi kuvallisia ja audiovisuaalisia viestinnän muotoja tai jopa eleitä. (Väliverronen 2003, 23–24.)

Kun tutkitaan merkkisysteemin pienimpiä osia, sisältöä ja muotoa, niitä voidaan jaotella denotaatioon ja konnotaatioon. Denotaatiolla tarkoitetaan yksiselitteistä merkitystä, kuten sanakirjasta löytyvää muuttumatonta merkitystä. Konnotaatio sen sijaan elää kulttuurin antamien merkitysten mukana ja on monitulkintainen. Konnotaatioista muodostuu myös ketjuja, joissa edellinen merkitys antaa pohjan seuraavalle merkitykselle. Myös esimerkiksi metaforan (vertauskuva ilman kuin-sanaa) käsite liittyy konnotaatioon. (Bauters 2021.)

Konnotaatio on vuorovaikutusta, reagoimista ympärillä viliseviin merkkeihin jokaisen omasta, subjektiivisesta todellisuudesta käsin. Koska konnotaatioita tapahtuu jatkuvasti, eikä niistä olla usein tietoisia, konnotaatiot tulkitaan usein virheellisesti denotatiivisiksi faktoiksi. (Fiske 2005, 113–115.) Analyysimenetelmänä semioottinen analyysi on melko tulkinnanvarainen ja riippuvainen tulkitsijan maailmankuvasta. Koen kuitenkin, että koska olen tässä tapauksessa samaan aikaan sekä dokumenttielokuvan tekijä että analysoija, saatan pystyä löytämään aineistosta helpommin sen molemmat puolet: mekaanisen denotatiivisen puolen ja merkitysten kautta avautuvat konnotaatiot.

4 ANALYYSIN TULOKSET JA JOHTOPÄÄTÖKSET

Analyysin tarkoituksena oli löytää, mitä dokumenttielokuvan lajityyppiä tai lajityyppejä *Varjo* (2021) edustaa sekä mitä Bill Nicholsin moodeja siitä löytyy. Olen jakanut *Varjo*-dokumenttielokuvan tutkimuksessani kahdeksaan kohtaukseen, joihin viitataan kohtausten numeroilla. Olen purkanut tutkimuskohteeni osiin ja analysoinut sen rakennetta, sisältöä, juonta, tematiikkaa, kerronnallisia ja kuvallisia merkityksiä, teknisiä ratkaisuja, toteutustapaa ja todellisuussuhdetta.

Käsittelen tekemiäni havaintoja neljässä alaluvussa. Viidennessä alaluvussa teen löytämistäni tuloksista yhteenvedon.

4.1 Rakenne, tematiikka ja dramaturgia

Varjo on kokonaisuudessaan lopputekstit mukaan luettuna 12 minuutin ja 40 sekunnin pituinen dokumenttielokuva. Sen visuaalinen sisältö koostuu syksyiseen saareen sijoittuvasta videomateriaalista. Visuaalisen materiaalin yhteydessä kuuluva ääniraita koostuu päähenkilön Antti Asplundin rauhallisella äänellä kertomista ajatuksista sekä pääosin kuvauspaikalla äänitetyistä luonnonäänistä. Lisäksi sekä alku- että lopputekstien aikana kuullaan musiikkia. Kuvissa ei päähenkilön Antin lisäksi esiinny muita ihmisiä.

Ensimmäisessä kohtauksessa (ks. liite 1, kohtaus 1) Antti mainitsee ”tyypin”, joka saa toisinaan hänestä kokonaan vallan. Hän myös mainitsee ”tyypin” vakuuttelevan hänelle, ettei hänen elämänsä ole elämisen arvoista. Visuaalisella puolella nähdään, miten mustaan pukeutunut päähenkilö soutaa syksyisellä järvellä. Tunnelma jää uhkaavaksi, taustalla kuuluu vain airojen narinaa ja sitten tulevat alkutekstit ja melko dramaattinen musiikki. Toisessa kohtauksessa (ks. liite 1, kohtaus 2) Antti jatkaa tämän ”tyypin” kuvailemista. Tällä kertaa Antti käyttää termiä ”mystinen hahmo” ja kertoo, että se on ollut hänelle turva lapsesta asti. Kuvissa näkyvät ensin pitkäkärkiset mustat saapikkaat, sitten Antti kokonaisuudessaan istumassa puun oksalla polttamassa tupakkaa.

Kolmannessa kohtauksessa (ks. liite 1, kohtaus 3) Antti pureutuu siihen, millaisissa tilanteissa tämä mainittu hahmo on läsnä: ”Jos mä myöhästyn, silloin se ilmestyy. Herrajumala krapulassa, kun se ilmestyy.” Antti jatkaa kertomalla, että siitä seuraa häpeää ja tunne siitä, että on mokannut tai tehnyt

jotain väärää. Visuaalisella puolella nähdään Antin kävelevän metsän läpi. Rannalla kuvatussa materiaalisissa näkyy veteen heijastunut Antin varjo ja lopuksi tiiviitä lähikuvia Antin kasvoista. Ääniraidalla Antti kuvailee ääntä, joka hänen päässään takoo näissä hetkissä: ”Kato ittees, sä et selviä edes tällasista.” Kolmas kohtaus päättyy ajassa 0:03:40, ja tässä kohtaa tunnelma on melko ahdistava ja painostava. Tarinan alun perusteella voi jo arvata, mistä se kertoo: päänsisäisestä kamppailusta kriittisen äänen kanssa. Ensimmäiset kolme kohtausta ovat pohjustaneet päähenkilön ristiinvaivattua suhdetta tähän ”tyyppiin”, ja tehokeinona on käytetty pikkuhiljaa aiheen valottamista ja jännitteen rakentamista. Ongelma on esitelty, mutta siihen ei ole annettu ratkaisua.

Neljännessä kohtauksessa (ks. liite 1, kohtaus 4) Antti puhuu lapsuudestaan ja siihen kuuluneesta ulkopuolisuuden tunteesta ja toisaalta siitä, että oli päiväkodissa sosiaalinen ja järjesti siellä usein ohjelmaa. Kuvissa siirrytään sisätilaan, kirjoituspöydän äärelle, jossa Antti kirjoittaa muistivihkoonsa tupakkaa polttaen. Tunnelma ja rytmi ovat yhä rauhallisia. Viidennessä kohtauksessa (ks. liite 1, kohtaus 5) Antti kertoo olevansa suunnittelijaluonne, jonka on vaikea toteuttaa mitään kritiikin pelon vuoksi. Antti kertoo epävarmuuksistaan. Kuvallisella puolella ollaan rannalla ja nähdään, että Antti on sytytellyt hämärtyvässä illassa ulkotulia ja asetellut niitä ympärilleen puolikaareen. Ajallisesti ollaan dokumenttielokuvan puolivälissä, kuuden minuutin kohdalla, kun Antti kertoo, että ei ole tasapainossa itsensä kanssa ja pelkää sen näkyvän ulospäin. Kuvassa näkyy, miten hän istuu ulkotulien keskellä risti-istunnassa, täysin keskellä kuvaa ja tuijottaa tulia tynest. Tässä kohtauksessa on paljon kontrastia kuvan ja puheen välillä: kuvasta huokuu tasapaino, jota Antin kertomuksessa ei ole. Tunnelma säilyy edelleen rauhallisena ja odottavana.

Kuudennessa kohtauksessa (ks. liite 1, kohtaus 6) huomio siirtyy ongelmasta melko yhtäkkiä toiseen ääripäähän: euforiaan. Antti kertoo hetkistä, joina hän on yhtäkkiä pystynytkin toteuttamaan kaiken välittämättä kenenkään mielipiteistä. Hän kuvailee, kuinka näinä hetkinä kaikki tapahtuu vaivatta ja itsestään, ja kaikki ongelmat ratkeavat. Antti kuvailee tunnetta seuraavasti: ”Silloin sitä alkaa uskoa, että kaikella, mitä tekee, on joku suurempi merkitys – et on yhteydessä johonkin suurempaan ja tää tehtävä on annettu just mulle. Ja mun täytyy toteuttaa se.” Hän vertaa tunnetta ilotulitukseen. Kuvakerronnallisesti Antti seisoo ulkotulien ympäröimänä muuten pimeässä rantavedessä ja sytyttää soihdut, joita hän liikuttelee kiihtyvällä tahdilla. Tämä kohta elokuvassa on rytmisesti aavistuksen kiihtyvä. Nostatus ja samoin koko kohtaus päättyy siihen, että Antti kertoo ilotulitteiden lähtevän aina lopulta hallitsemattomasti käsistä ja vauhdin loppuvan kuin seinään. Samalla kuvassa näkyy, miten soihdut putoavat rätisten veteen, suoraan Antin heijastuksen päälle. Rytmiksi pysähtyy äkisti ja vaihtuu pysähtyneisyyteen.

Seitsemäs kohtaus (ks. liite 1, kohtaus 7) alkaa ilman puhetta kuvilla päivänvalossa kuvatuista sammuneista ulkotulien kuorista ja rantavedestä. Kuva vaihtuu lintuperspektiiviin ja ylhäältä näkyy, että Antti makaa alhaalla rannan hiekassa. Antti kertoo olleensa ”paskassa suhteessa” niin kauan kuin muistaa. Hän kertoo yrittäneensä kaikkensa päästäkseen tästä toisesta osapuolesta eroon. Antin kertomus palaa takaisin alun tematiikkaan piinaavasta hahmosta, joka kulkee rinnalla: ”Mä oon yrittänyt tappaa sitä monta kertaa. Mä oon luullu, että mä oon päässyt siitä eroon. Mä oon paennut sitä ympäri maailmaa, mut ei se lähde mihinkään.” Kuva lähestyy ylhäältä päin Anttia. Kohtauksen lopussa Antti kertoo, että ”tyyppi” on hän itse. Jokin pitkitetty jännite purkautuu tässä kohtaa tarinaa. Tätä kohtaa voisi kutsua myös juonen katharsikseksi.

Viimeisen kohtauksen (ks. liite 1, kohtaus 8) alussa Antti sanoo: ”Heti ku mun pitää kuvailla itteeni, se sisäinen ääni ottaa vallan.” Hän kertoo, millä adjektiiveilla tuo piinava ääni häntä kuvailisi. Samaan aikaan visuaalisella puolella näkyy, että Antti katsoo saunan ikkunan läpi ulos ja ikkuna huurtuu hänen kasvojensa edessä. Kohtauksen edetessä Antti kuitenkin sanoo, että ei enää anna tuolle äänelle valtaa ja alkaa määritellä itse itselleen sopivat adjektiivit. Kuvassa näkyvät paljaat jalat astumassa rantaveteen. Sitten ylhäältä päin kuvattu Antti kahlaa yhä syvemmälle ja alkaa uida, kunnes hän katoaa pois kuvaruudun yläreunasta. Tämä sitoo draaman kaaren loppupisteen takaisin alkuun: alussa näkyvät mustat pitkäkärkiset kengät, lopussa näkyvät paljaat jalat. Alussa nähdään päähenkilön soutavan saareen, lopussa hänen nähdään uivan pois, ikään kuin hieman kevyempänä ja vapautuneempana.

Sisällöllisesti dokumenttielokuva tarjoaa läpileikkauksen yhden henkilön päänsisäiseen maailmaan ja tämän persoonaan. Toistuvana teemana on ”sisäinen ääni”, ”tyyppi” ja ”hahmo”, jonka pystyy tarinan perusteella yhdistämään yhdeksi ja samaksi asiaksi eli itsekritiikiksi tai häpeäksi, josta mielestäni Antin tarina pohjimmiltaan kertoo.

4.2 Kerronnalliset ja kuvalliset merkitykset

Varjo ymmärretään useimmiten hämäränä, johon valo ei jostain syystä pääse osumaan. Elokuvan nimen ja kuvallisten ja kerronnallisten seikkojen väliltä löytyy paljon tulkinnanvaraisia konnotaatioita. Kerronnallisessa mielessä voisi ajatella, että varjo tarkoittaa sitä päähenkilöä jatkuvasti ”var-

jostavaa” ja kaikkialle seuraavaa sisäistä ääntä. Se on kasvanut niin kiinni päähenkilön mielenmaisemaan, että se tuntuu hahmolta, joka seuraa kaikkialle. Kerronnassa tämän varjon voi ymmärtää myös häpeänä. Itse ”varjo” ei pääse kuitenkaan tässä ääneen, vaan päähenkilö Antti puhuu ja kertoo siitä kuin se olisi hänestä itsestään irrallinen, itsenäinen tyyppi. Minämuodossa puhuvan kertojaääninen ja kuvassa esiintyvän Antin välille voi tulkita yhteyden, vaikka Antin ei nähdä puhuvan kuvissa kertaakaan. Kuvan ja äänen yhteistuloksena syntyy illuusio siitä, että katsoja kuulee Antin ajatukset.

Kuvallisesta kerronnasta on löydettävissä yhteyksiä elokuvan nimeen. Esimerkiksi kolmannessa kohtauksessa (kohtaus 3) kuvattu veteen heijastuva Antin musta heijastus symboloi varjoa. Heijastuksia löytyy myös esimerkiksi neljännen kohtauksen (kohtaus 4) alussa ikkunasta, ja kuudennessa kohtauksessa (kohtaus 6) tummasta vedestä heijastuu Antin soihdunvalaisema kuvajainen. Viimeisessä kohtauksessa (kohtaus 8) varjoa voi ajatella symboloivan myös ikkunaan tiivistyvä vesihöyry, joka peittää alleen Antin kasvot. Varjon eli hämärän vastakohtaa elokuvassa edustaa puolestaan tuli. Kun tuli alkaa palaa kunnolla kuudennessa kohtauksessa (kohtaus 6), Antti kertoo niistä hetkistä, kun kaikki onnistuu eikä ikävää varjostavaa ääntä kuulu. Kun soihdut kuvakerronnassa sammuvat, Antti kertoo, että myös huumaava onnistumisentunne ja vauhti pysähtyvät yhtä äkkiä.

Kuvauspaikka on eristynyt, tyhjillään oleva syksyinen saari. Se antaa myös mahdollisuuden tulkitaan ja metaforien luomiseen: mitä saari tässä elokuvassa edustaa? Elokuvan alussa Antti soutaa saareen, viimeisessä kohtauksessa hän ui sieltä pois. Tällä välillä hän käy päänsisäistä kamppailuaan. Saari kuvastaa tavallaan taistelutannerta, jossa päähenkilön on kohdattava kipeitäkin asioita. Saarelta poistuminen lopuksi puolestaan kuvaa vapautumista, joka seuraa siitä, että asioiden kanssa on tehty rauha. Saari voi tässä elokuvassa edustaa esimerkiksi metaforaa päänsisäisestä vankilasta. Vapautumista symboloi myös alun ja lopun välinen kontrasti vaatetuksessa. Tumma asu ja pitkäkärkiset kengät on jätetty saarelle, taaksepäin. Viimeisessä kohtauksessa (kohtaus 8) Antti ikään kuin jatkaa eteenpäin ilman tätä kaikkea saarelle jättämäänsä taakkaa. Tätä tukee myös kerronnallinen kohta tuossa kohtauksessa, kun Antti kertoo, että ei anna tälle ikävälle äänelle enää valtaa.

4.3 Tekniset ratkaisut ja toteutustapa

Tässä alaluvussa käytän osittain apunani myös tekijän näkökulmaa, sillä dokumenttielokuvan laji-tyyppiin ja moodiin vaikuttavat myös toteutuksessa tehdyt valinnat. Pyrin kuitenkin pitämään pääpainopisteen valmiissa dokumenttielokuvassa.

Sitä, mistä dokumenttielokuva *Varjo* kertoo, ei ole alleviivattu, vaan se on jätetty katsojan tulkittavaksi. Dokumenttielokuva ei pyri jakamaan informaatiota tai opettamaan katsojaansa. Elokuva katsoessa käy myös ilmi, että sen tekijät eivät kuulu tai näy kuvissa. Ainoa henkilö, joka kuvissa näkyy ja jonka ääntä elokuvassa kuullaan, on päähenkilö Antti Asplund. Elokevasta käy myös ilmi, että päähenkilön puhe on äänitetty eri yhteydessä kuin missä materiaali on kuvattu. Tämä toteutustapa mahdollistaa hieman enemmän joustovaraa esimerkiksi kuvaustilanteessa, kun kuvattun materiaalin tarkoitus on ikään kuin kuvittaa kerrottua tarinaa.

Tekijänä tiedän, että päähenkilön kertomuksen takana on äänitetty haastattelutilanne, joka on tehty kuvauspäiviä edeltävänä iltana. Kaikki elokuvassa nähty kuvamateriaali on peräisin yhdeltä ja samalta kuvausrupemalta, joka kesti kolme päivää. Lopullinen ääniraidalla kuultu tarina on vain murto-osa koko haastattelumateriaalista. Lopulliseen muotoonsa Antin tarina muotoutui vasta jälkituotantovaiheessa, joten emme vielä kuvauspäivinä tienneet, mistä elokuva tarkalleen ottaen tulee kertomaan, emmekä täten voineet suunnitella tarkasti kohtauksia tai kohtausjärjestystä. Joitakin kuvauspaikkoja ja visuaalista ilmettä olimme suunnitelleet ennakoita.

Haastattelu tuo dokumenttielokuvaan sen varsinaisen ”dokumentaarisen arvon”. Kuvallisessa keronnassa dokumenttielokuvan ote ja toteutustapa ovat hieman taiteellisempia ja lähempänä taideelokuvaa kuin esimerkiksi direct cineman tai havainnoivan moodin periaatteita. Näistä esimerkeinä toimivat vaikkapa seitsemännen kohtauksen (kohtaus 7) lintuperspektiivistä dronen avulla kuvattu maisema, jossa Antti makaa rannalla hiekassa, tai ulkotulien keskellä kuvattu kuudes kohtaus (kohtaus 6), jossa Antilla on käsissään palavat soihdut. Tekijänä osaan valottaa, että kuvattu materiaali pitää sisällään sekä suunnittelemattomia että suunniteltuja ottoja. Ideat moniin kuvaamiimme ottoihin syntyivät hetkessä, mutta toisaalta myös järjestimme asioita kameran eteen tapahtuvaksi ja otimme ottoja uudelleen. Joissakin kohtauksissa on myös käytetty maltillista lavastusta.

4.4 Suhde todellisuuteen ja aikaan

Analyysin kohteena olleessa dokumenttielokuvassa aikakäsitys on lineaarinen eli asiat tapahtuvat kronologisessa järjestyksessä. Kuvakerronnassa esitetään yhden vuorokauden tapahtumat alkaen ensin päivästä yöhön ja sen jälkeiseen aamuun. Takaumia tai hyppyjä ei ole, eikä elokuvasta löydy viitteitä, että kyseessä olisi historiassa tapahtuneiden tapahtumien uudelleen esittäminen. *Varjo* sijoittuu nykyaikaan, ja päähenkilönä on nykyajassa elävä, todellinen henkilö Antti Asplund, joka kuvailee ääniraidalla todellista elämäänsä sekä preesensissä että imperfektissä ja perfektissä. Esimerkkinä tästä aikamuotojen käytöstä voisi olla toinen kohtaus (kohtaus 2), jossa Antti kuvailee mainitsemaansa ”hahmoa” seuraavasti: ”Mul on semmonen fiilis, et se on ollu joku mystinen hahmo mun rinnalla ihan siitä asti, mitä mä muistan.”

Koska kuvissa Antin ei nähdä puhuvan, vaikka Antin kuullaan puhuvan, katsoja ymmärtää, että kaikkea ei ole taltioitu suorana samalla kerralla. Katsoja pystyy päättelemään, että kyseessä ei ole suora elokuva. Tämä toteutustapa saattaa synnyttää vaikutelman, että elokuvan katselija pystyisi ”kuulemaan päähenkilön ajatukset”, mikä tekee todellisuussuhteesta hieman poikkeavan. Antti kertoo tarinaa kuitenkin sellaisessa muodossa, josta pystyy päättelemään sen, että hän kertoo tarinaa jollekin, vaikka ei ketään suoraan puhuttelekaan.

Kuvakerronnallisesti katsottuna esimerkiksi kuudennessa kohtauksessa (kohtaus 6) aikakäsitys saa pieniä säröjä, kun kuva alkaa nykiä ja tehdä pieniä hyppyjä Antin liikutellessa soihtuja. Äänikerronnallisestikin elokuvassa on muutamia kohtauksia, joissa kuuluu kuvassa näkyvään maisemaan nähden luonnottoman voimakasta linnun raakuntaa. Esimerkkinä tästä on seitsemännen kohtauksen (kohtaus 7) unenomainen suoraan ylhäältä päin kuvattu otto. Kenties elokuvan nähtyään katsoja ei kaiken kaikkiaan voi olla aivan varma, tapahtuiko kaikki nähty ja kuultu reaali maailmassa vai ainoastaan Antin pään sisällä.

4.5 Yhteenveto *Varjon* lajityypistä ja moodeista

Analyysin tulosten pohjalta *Varjo* edustaa dokumenttielokuvan lajityypeistä selvästi henkilökuvaa. Aiemmin henkilökuvan lajityypin käsite oli minulle hämärämpi, ja ajattelin sen pääasiassa tarkoittavan vain henkilön koko elämäkerran kertovaa elokuvaa. Tutkittuani henkilökuvan määritelmää ja verrattuani sitä *Varjoon* tulin siihen lopputulokseen, että määritelmä sopii sille hyvin.

Henkilökuvassa on olennaista, että se kertoo henkilöstä, mutta henkilön esittely voi tapahtua niin persoonallisuuden, elämänhistorian kuin esimerkiksi työn kautta (Aaltonen 2011, 22). *Varjo* kertoo Antti Asplundista pääasiassa juuri hänen persoonallisuutensa ja ajatustensa kautta sekä hieman hänen henkilöhistoriansa kautta. Hän on myös elokuvassa itse äänessä, mikä on niin ikään tyyppillistä henkilökuvalle. Ehkä kaikkein osuvin kuvaus henkilökuvasta on ”elokuvallinen muotokuva”. Tämä kuvaus sopii mielestäni täysin myös *Varjoon*. Muiden varsinaisten dokumenttielokuvan lajityyppien piirteitä en *Varjosta* löytänyt.

Bill Nicholsin moodien etsiminen ei ollut ihan yhtä yksiselitteistä kuin lajityypin määrittäminen, mutta sitä osasin ennakkoidakin. Kuudesta moodista neljä olivat selkeästi pois suljettavissa: selittävä moodi, havainnoiva moodi, osallistuva moodi ja refleksiivinen moodi. Poeettisen moodin kohdalla yhtäläisyyksiä oli jonkin verran esimerkiksi taiteellisuudessa, mutta edustaakseen poeettista moodia *Varjo* ei ole kovinkaan abstrakti, kokeellinen tai runollinen. Jouko Aaltonen kuvaa poeettisuuden olevan jo lähtökohtaisesti ominaista elokuvalle, sillä se tarkoittaa ilmaisun syventämistä ja keinoa nähdä maailma eri tavalla, ja hän pitää poeettisuutta enemmän elementtinä kuin omana lajinaan (Aaltonen 2011, 26). Tällä tavoin määriteltynä *Varjo* on myös poeettinen, vaikka se ei kyseisen moodin kriteereitä täysin täytäkään.

Toinen moodi, jonka kohdalla rajanveto ei ollut niin selkeää, on performatiivinen moodi. Moodille tyyppillistä on se, että se keskittyy välittämään tietoa tunteen ja mieleen palauttamisen avulla eikä sen ole tarkoitus olla objektiivinen (Aaltonen 2011, 29). Tässä mielessä *Varjo* voisi olla performatiivinen. Moodissa fiktion ja dokumentin välinen raja on häilyvä ja performatiivisen moodin elokuville myös lavastaminen on tyyppillistä (Aaltonen 2011, 29). Tähänkin määritelmään *Varjo* istuu joiltakin osin, sillä siitä on löydettävissä sekä dokumentaarinen että esittävä puoli ja niiden raja on häilyvä.

Performatiivisuudessa Nicholsin mooditeorian mukaan on kuitenkin myös kyse vallasta. Tähän liittyy ajatus valtaapitäviä vastaan ja sorrettujen puolella olemisesta. Performatiivinen moodi antaa äänen esimerkiksi etnisiä ryhmiä edustaville, naisille, seksuaalivähemmistöille tai vammaisille. Performatiivisessa moodissa asetelma kääntyy perinteisestä ”me kerromme heistä meille” -asetelmasta esimerkiksi muotoon ”me puhumme itsestämme teille tai itsellemme”. (Aaltonen 2006, 83.) Tältä kantilta *Varjon* tarina ei istu suoraan performatiiviseen moodiin, sillä sen keskeinen tarkoitus ei ole välittää vallan kohteena olevan tarinaa. Toisaalta mielensisäisiin kamppailuihin liittyy stigmoja, joita vastaan *Varjon* tarinanakin voi ajatella taistelevan.

Jouko Aaltosen mukaan performatiiviseen moodiin kuuluvien elokuvien määrittelyminen ole helppoa, koska kriteerit eivät ole yksiselitteiset (Aaltonen 2006, 83). Hän toteaa performatiivisen moodin yhdistelevän ominaisuuksia muista aiemmin luoduista moodeista ja ehdottaa performatiivisen moodin sijasta paremmaksi ja väljemmäksi käsitteeksi joko ”postmodernia dokumenttielokuvaa” tai ”uutta dokumenttielokuvaa” (Aaltonen 2011, 29).

Varjosta löytyi sekä poeettisen moodin että performatiivisen moodin elementtejä, mutta kumpaankaan määritelmään se ei täysin sovi. Käsite ”postmoderni dokumenttielokuva” saattaa tarjota tarpeeksi laajan määritelmän, jonka alle *Varjon* voisi sijoittaa. En tiedä tarkasti, mitä tuo termi pitää sisällään, joten voisin tutkia kyseistä määritelmää jatkossa lisää. Tutkimukseni lopputulemana määrittelen dokumenttielokuva *Varjon* henkilökuvaksi tai ”elokuvalliseksi muotokuvaksi”, joka käyttää hyödykseen poeettisen ja performatiivisen moodin elementtejä.

5 POHDINTA

Aloitin tutkimukseni uskoen, että on vain yksi oikea tapa tehdä se ja vain yksi oikea totuus, joka minun täytyy vain löytää. Ajattelin, että *Varjolle* on dokumenttielokuvana olemassa tarkka määritelmä, ja että lopputulokseen ei saisi vaikuttaa liiaksi minkäänlainen subjektiivinen tulkitseminen, jotta tutkimustulos olisi pätevä. Tutkimuksessani sukelsin kuitenkin niin syvälle todellisuuden ja fiktion käsitteisiin, laadulliseen tutkimukseen ja tulkintojen äärettömyyteen, että en usko enää sen paremmin yhteen oikeaan tapaan tehdä tämä sama tutkimus kuin yhteen ainoaan tulkintaankaan.

Tutkielmani tarkoituksena oli selvittää, mitä dokumenttielokuvan lajityyppiä *Varjo* edustaa ja mitä Bill Nicholsin moodeja siitä löytyy. Aineistonani minulla oli kyseinen lyhyt dokumenttielokuva, jonka tein oppinäytetyöni produktio-osana. Tutkimuskysymys oli selvitettävissä aineistoni pohjalta, ja aineisto oli mielestäni juuri sopivan kokoinen tämän tutkielman laajuuteen nähden.

Tekijyyteen liittyi myös haasteita ja eettisiä kysymyksiä. Voinko tutkia objektiivisesti dokumenttielokuvaa, jonka olen ollut itse tekemässä? Miten rajaan tutkittavan kohteen: tutkinko vain sitä, mikä katsojalle elokuvasta näkyy vai otanko mukaan tutkimukseen myös oman tekijän näkökulmani? Täytyykö minun eläytyä tutkijana sellaisen katsojan rooliin, joka ei tiedä taustasta mitään ja onko se edes ylipäättään mahdollista? Minua on helpottanut se, että olen tutkimuksen aikana ymmärtänyt, että oma tulkintanikin on vain yksi tulkinta tulkintojen meressä. En ajattele, että tulkintani olisi lopullinen totuus tai ainoa oikea. Olen pyrkinyt parhaani mukaan olemaan avoin johtopäätöksissäni, jotta kaikille tulkinnoilleni ja yhteenvedoilleni löytyy perustelut.

Kun tutkii omaa luovaa tuotostaan, se saattaa nostaa pintaan sekä positiivisia että negatiivisia tunteita. Kun tarkastelee omaa tekelettään kriittisesti, se saattaa samalla tuntua myös kriitikkiltä, joka täytyy ottaa vastaan. Se saattaa pahimmassa tapauksessa jarruttaa omaa tutkimusintoa. Toisaalta omastakin teoksesta voi yllättyä positiivisesti, ja esimerkiksi itse löysin muutamia itsellenikin uusia tulkintoja. Tulkintojen ja symboliikan löytäminen tuntui paikoitellen jopa huijaamiselta, koska tiesin samalla sisimmässäni, että tekijöinä emme olleet niitä tietoisesti sinne sisällyttäneet. Tämä oli ylittävin ja ehkä kiehtovin osa tutkimustani. Tekijyydestä on sanottava vielä se, että aineiston tunteminen entuudestaan läpikotaisin helpotti analysointivaihetta huomattavasti.

Sopivien tutkimusmenetelmien valitseminen ei ollut aivan helppoa, sillä en ollut aiemmin analysoinut audiovisuaalista teosta saatikka tehnyt genremäärittelyä. Sisällönanalyysi yhdessä dramaturgisen ja semioottisen analyysin kanssa oli hyvä yhdistelmä, ja sain aineistosta irti sen, minkä halusinkin. Luulen, että vastaavan tutkimuskysymyksen selvittämiseen olisi vaihtoehtoina myös muita hyviä menetelmiä tai niiden yhdistelmiä.

Tietoperustan kerääminen oli hitain ja kuluttavin työvaihe. Samalla se oli myös antoisaa, sillä aiheena dokumenttielokuvat ja elokuvahistoria, luovuus ja maailman taltiointi kiinnostavat minua. Aihepiiriin perehtyminen syvensi aivan merkittävästi omaa tietämystäni ja ymmärrystäni dokumenttielokuvasta, sen juurista, tekotavoista ja tyylilajeista. Todellisuuden esittäminen sekä todellisuuden ja fiktion välinen raja olivat ehkä itselleni kaikkein motivoivimmat aiheet, joista janosin etsiä lisää tietoa. Tuota aihealuetta tahtoisin jatkossakin tutkia lisää.

Tietoperustaa voi hyödyntää muidenkin dokumenttielokuvien lajityyppien arvioinnissa. Olisi mielenkiintoista tehdä vastaavaa tutkimusta joistakin etenkin viime vuosina julkaistuista dokumenttielokuvista. Käsite "postmoderni dokumenttielokuva" herätti myös kiinnostukseni, joten olisi kiinnostavaa perehtyä siihen tarkemmin. Tutkimusta voisi jatkossa myös laajentaa esimerkiksi vertailemalla kahta eri dokumenttielokuvaa keskenään.

Tehtävänäni oli selvittää, mitä lajityyppejä ja mitä moodia dokumenttielokuva *Varjo* edustaa. Näihin kahteen kysymykseen sain vastaukset. Lajityypin kohdalla tutkimustulos on selkeä ja helposti perusteltavissa: *Varjo* on henkilökuva. Se kertoo Antti Asplundista hänen itse kertomiensa ajatusten kautta ja valottaa hänen persoonaansa. Moodien kohdalla yhtä selkeää lopputulosta ei löytynyt. *Varjossa* oli yhtäläisyyksiä kahteen kuudesta moodista, mutta kumpikaan näistä ei täsmännyt täysin. Lopputuloksena *Varjon* voi määritellä henkilökuvaksi tai "elokuvalliseksi muotokuvaksi", jossa on poeettisen ja performatiivisen moodin piirteitä.

Omaan dokumenttielokuvaan syventymisestä on jo tähän mennessä ollut hyötyä muun muassa elokuvafestivaalihakemusta täyttäessä. Tutkimuksen avulla olen saanut selkeämmän käsityksen siitä, mistä *Varjo* kertoo ja millainen dokumenttielokuva se pohjimmiltaan on. Samalla olen saanut myös paljon vankemman pohjan dokumenttielokuvien ymmärtämiseen, mistä olen iloinen, sillä ne ovat aina kiinnostaneet minua sekä katsojana että tekijänä.

LÄHTEET

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Like: Taideteollinen korkeakoulu.

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

Alanen, Antti 1994. 1980-luvun action-elokuva genre-analyysin kannalta: esimerkkinä Die Hard. Teoksessa Elokuva ja analyysi: katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan (toim. Raimo Kinisjärvi, Tarmo Malmberg & Jukka Sihvonen), 91–103. Helsinki: Painatuskeskus.

Aristoteles (suom. Saarikoski, Pentti) 1967. Runousoppi. Helsinki: Otava.

Bagh, Peter von 1976. Elokuvan historia. 2. painos. Helsinki: Weilin & Göös.

Barsam, Richard Meran 1974. Nonfiction film: a critical history. Lontoo: Allen & Unwin.

Bauters, Merja. Semioottinen analyysi. Teoksessa Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja (toim. Jaana Vuori). Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Hakupäivä 24.7.2021. <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/teoreettis-metodologiset-viitekehykset/semioottinen-analyysi/> .

Burman, Vesta 2018. Sanoitus. Vesta: Lohtulauseita. Albumi: Lohtulauseita.

Fiske, John 2005. Merkkien kieli: johdatus viestinnän tutkimiseen. 8. painos. Tampere: Vastapaino.

Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki: tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Huttunen, Jenny & Kilpiö, Tommi 2012. Seurantadokumenttia tavoittelemassa: Omalla naamalla - Dokumenttielokuvan genre-määrittely. Hakupäivä 24.7.2021. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/43172/Huttunen_Jenny.pdf?sequence=2&isAllowed=y .

Jalonen, Johanna 2002. Lajityypistä riippumaton totuus - Journalismin, dokumenttielokuvan ja fiktielokuvan todellisuussuhteet. Hakupäivä 24.7.2021. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/8578/johajalo.pdf?sequence=1> .

Juntunen, Max 1997. Elävän kuvan sanasto: elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet. Helsinki: Edita.

Kinisjärvi, Raimo 1990. John Grierson ja dokumenttielokuvan estetiikka. Teoksessa Elokuvahistorian teoria (toim. Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila & Tarmo Malmberg), 120–129. Helsinki: Like.

Korhonen, Timo 2012. Hyvän reunalla: dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka. Helsinki: Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, median laitos.

Lehtonen, Mikko 2000. Merkitysten maailma: kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. 3. painos. Tampere: Vastapaino.

Mäkilä, Ville 2016. Dokumentaarisen elokuvan jäljillä - Abbas Kiarostamin dokumentaarinen tyyli elokuvassa Close-up. Hakupäivä 24.7.2021. <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/98875/GRADU-1461674973.pdf?sequence=1&isAllowed=y&fbclid=IwAR14o39befpB8selzfqAM59V-PFVVofGu7IDUxRBAAYTN2IGxGkZayHjd0Q> .

Nichols, Bill 1991. Representing reality: issues and concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press.

Nummelin, Juri 2009. Elokuvan lyhyt historia. Helsinki: BTJ Kustannus.

Reitala, Heta & Heinonen, Timo 2003. Dramaturgioita: näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin. Helsinki: Palmenia-kustannus.

Sedergren, Jani & Kippola, Ilkka 2009. Dokumentin ytimessä: suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Tieteen termipankki 2021. Kirjallisuudentutkimus: katharsis. Hakupäivä 24.7.2021. <https://tieteen-termipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:katharsis> .

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2009. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. 5. uudistettu laitos. Helsinki: Tammi.

Vacklin, Anders & Rosenvall, Janne & Nikkinen, Are 2007. Elokuvan runousoppia: käsikirjoittamisen syventävät tiedot. Helsinki: Like.

Välvirronen, Esa 2003. Mediatekstistä tulkintaan. Teoksessa Media-analyysi: tekstistä tulkintaan (toim. Anu Kantola, Inka Moring & Esa Välvirronen), 13–39. Helsinki: Palmenia-kustannus.

Winston, Brian 1995. Claiming the real: the documentary film revisited. Lontoo: British Film Institute.

LIITE 1

Tutkimusaineisto:

Asplund, Anna & Viinikkala, Saana 2021. Varjo [dokumenttielokuva]. Oulu: Oulun ammattikorkeakoulu.

Aineisto on kokonaisuudessaan tekijän hallussa.

Dokumenttielokuva *Varjon* kohtausluettelo:

KOHTAUS 1: Antti soutaa saareen

0:00:00 – 0:00:50



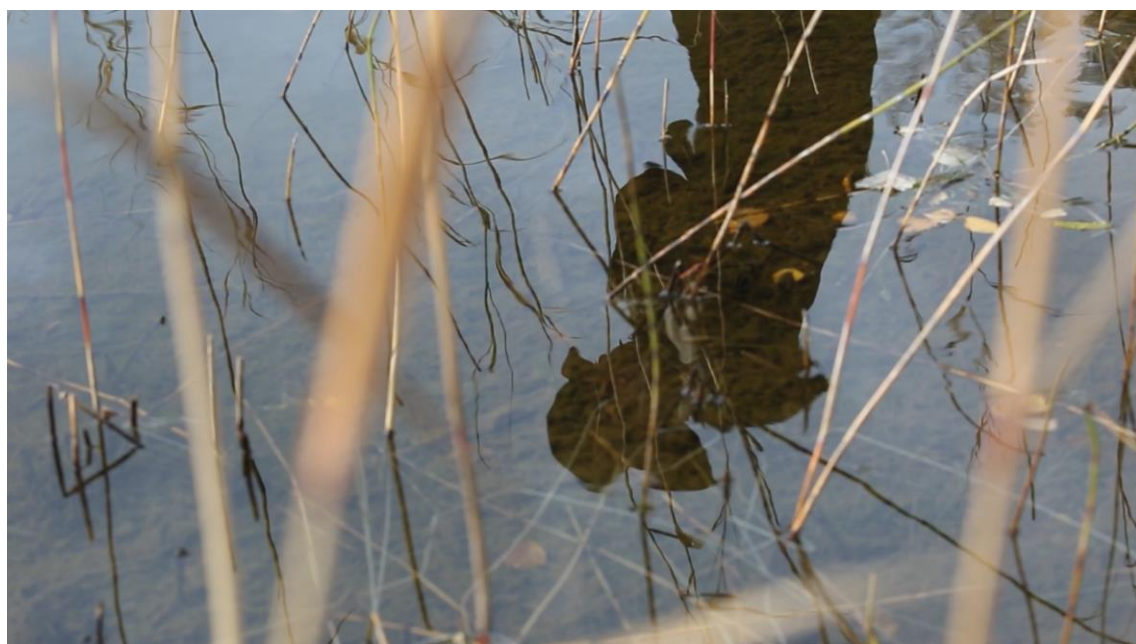
KOHTAUS 2: Antti istuu puun oksalla

0:01:25 – 0:02:07



KOHTAUS 3: Antti kävelee metsän läpi rannalle

0:02:10 – 0:03:40



KOHTAUS 4: Antti kirjoittaa sisällä

0:03:45 – 0:05:10



KOHTAUS 5: Antti kulkee rannalla ja sytyttää tulia

0:05:15 – 0:06:22



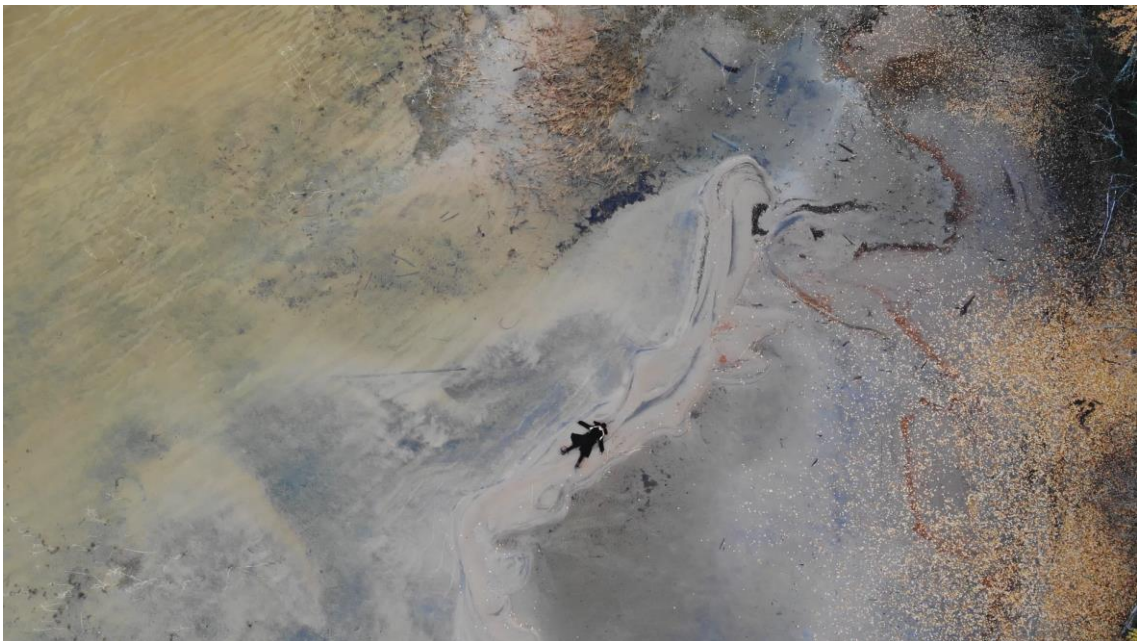
KOHTAUS 6: Tulimeri, kunnes soihtu sammuu

0:06:23 – 0:08:55



KOHTAUS 7: Antti makaa rannalla

0:08:58 – 0:10:45



KOHTAUS 8: Antti kulkee saunasta veteen

0:10:50 – 0:11:50

